

PERNAMBUCO



KUINA FREITAS

PALAVRA É FANTASMA

TRÊS ESCRITORES FALAM DO ASSOMBRO DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

GALERIA DANIEL ANTÔNIO

O “Borges” do jornalista Daniel Antônio foi “encontrado” caminhando pela estação de metrô Cité, em Paris.

Instagram: danielantonio



COLABORADORES



Ana Paula Maia, autora de vários livros, como *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e *O trabalho sujo dos outros*



Julya Vasconcelos, jornalista e mestrandia em artes visuais pela UFPE



Rafael Dias, jornalista e mestre em comunicação social pela UFPE

E MAIS

Adelaide Ivánova, fotógrafa e jornalista, escreve para o blog vodcabarata.blogspot.com. **Chico Ludermir**, jornalista e fotógrafo, participou do último Spa das Artes com a exposição *Entre*. **Diogo Guedes**, jornalista de literatura do *Jornal do Commercio* e mestre em Comunicação Social pela UFPE. **Reginaldo Pujol Filho**, jornalista, pós-graduado em Artes da Escrita na Universidade Nova de Lisboa e autor dos livros *Quero ser Reginaldo Pujol Filho* e *Azar do personagem, não?*

CARTA DO EDITOR

É com a definição “palavra é fantasma” que a jornalista Julya Vasconcelos dá início à matéria de capa deste mês do **Pernambuco**. A repórter viajou pelo interior do Estado entrevistando autores que fogem das expectativas da palavra escrita e fazem sua literatura com o corpo. Ou mesmo com a alma. “Paul Zumthor, estudioso das poéticas da voz, dedicou bastante energia aos estudos do uso da palavra falada nas produções literárias. O autor pesquisou, dentre outras coisas, as performances dos *griots* do Burkina-Faso, dos *rakugoka* do Japão e dos repentistas brasileiros. Ele explica que, na Idade Média, os termos *literatti* e *iliteratti* não estavam exatamente ligados ao saber ou não escrever. Eram na realidade dois comportamentos diferentes em relação à palavra. Um ligado à autoridade, outro ligado às sensibilidade. Formas distintas de regulação da conduta: uma pelo raciocínio, outra pelo corpo”, aponta Julya na sua investigação diante de como a palavra se manifesta para além da escrita.

Nessa edição, o mestre em comunicação Rafael Dias propõe uma leitura curiosa: a das nuvens que aparecem nos filmes de Gus Van Sant. Brumas que são linguagem.

“O elemento figurativo, ou aquilo que pode conter de linguagem narrativa, cede lugar, assim, para as possibilidades do indizível, um tipo de “contar” contemporâneo rarefeito. Nesse caso, e também *Elefante* (2003), que completa dez anos de lançamento, após ser laureado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes, compondo, com *Últimos dias* (2005), a *Trilogia da morte* (*Death trilogy*), Van Sant parece querer nos comunicar algo, dizendo pouco. Diferente de seus filmes anteriores que oscilavam entre atributos abertamente comerciais, como *Gênio indomável* (1997) ou *Um sonho sem limites* (1995), e os diálogos com a literatura da Geração Beat, a exemplo de *Drugstore cowboy* (1989) e *Até as vaqueiras ficam tristes* (1993), a imagem vansantiana em Gerry agencia uma disposição estética desviante, com seus movimentos dilatados, tomadas de longa duração e poucos diálogos.”, atesta Rafael em seu ensaio.

Nessa edição, ainda, Raimundo Carrero faz análises duplas: investiga a linguagem de Virginia Woolf e se debruça sobre a estreia literária de Rogério Pereira, editor do *Rascunho*.

Boa leitura e até 2014!

PERNAMBUCO

GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO

Governador

Eduardo Campos

Secretário da Casa Civil

Francisco Tadeu Barbosa de Alencar

COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO - CEPE

Presidente interino

Bráulio Meneses

Diretor de Produção e Edição

Ricardo Melo

Diretor Administrativo e Financeiro

Bráulio Meneses

CONSELHO EDITORIAL

Everardo Norões (presidente)

Lourival Holanda

Nelly Medeiros de Carvalho

Pedro Américo de Farias

SUPERINTENDENTE DE EDIÇÃO
Adriana Dória Matos

SUPERINTENDENTE DE CRIAÇÃO
Luiz Arrais

EDIÇÃO
Raimundo Carrero e Schneider Carpeggiani

REDAÇÃO
Debóra Nascimento, Gilson Oliveira e Mariana Oliveira (revisão), Mariza Pontes e Marco Polo (colunistas)

ARTE
Janio Santos e Karina Freitas (diagramação e ilustração)
Sebastião Corrêa (tratamento de imagem)

PRODUÇÃO GRÁFICA
Eliseu Souza, Joselma Firmino, Júlio Gonçalves e Sóstenes Fernandes

MARKETING E PUBLICIDADE
Alexandre Monteiro, Armando Lemos e Rosana Galvão

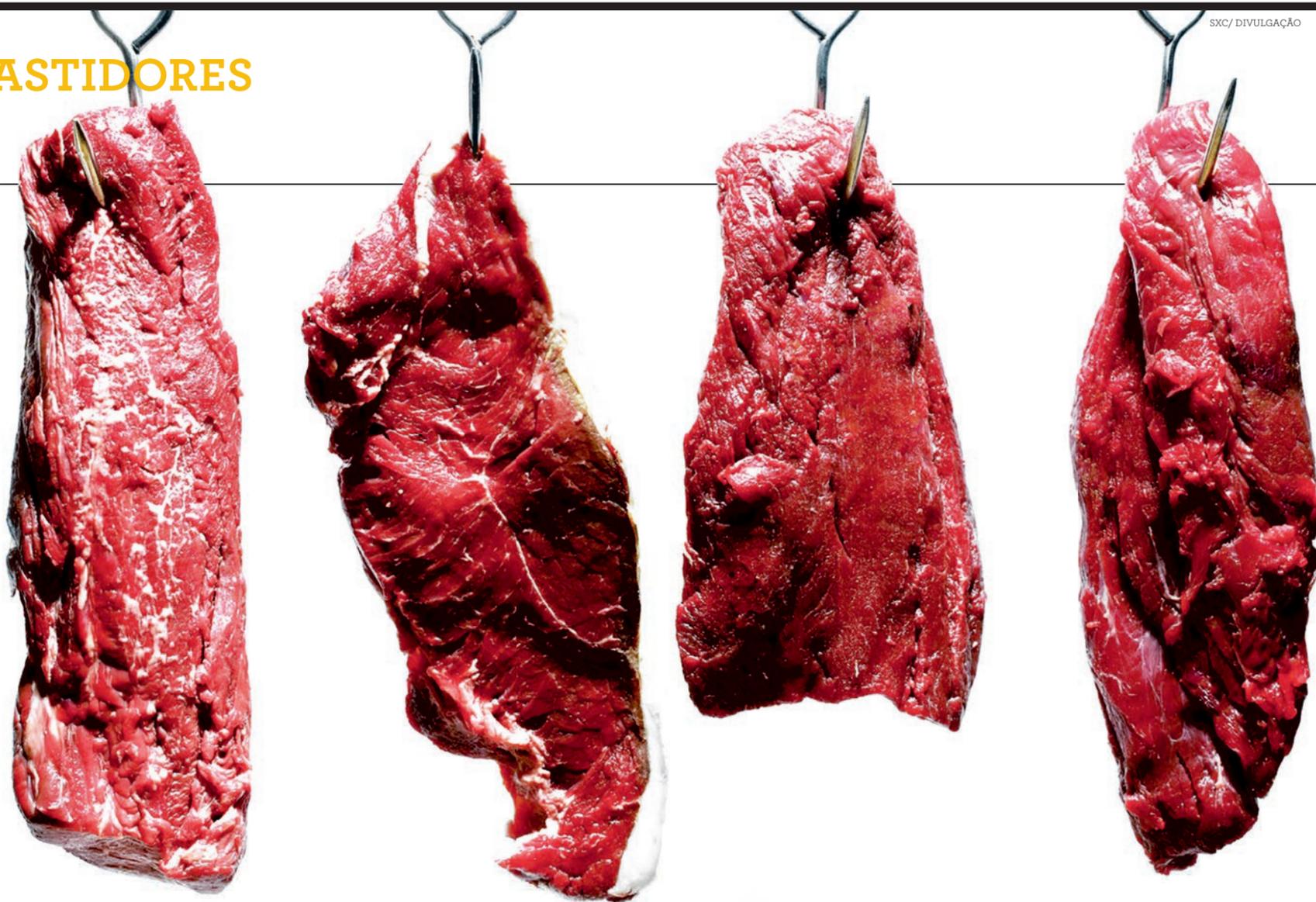
COMERCIAL E CIRCULAÇÃO
Gilberto Silva

CePE
EDITORA

PERNAMBUCO é uma publicação da Companhia Editora de Pernambuco - CEPE
Rua Coelho Leite, 530 - Santo Amaro - Recife
CEP: 50100-140

Contatos com a Redação
3183.2787 | redacao@suplementope.com.br

BASTIDORES



De quando só conseguia pensar no boi

Em seus livros, a autora gosta de colocar os personagens em situações extremas. Desta vez, o limite acontece no ambiente sufocante de um matadouro

Ana Paula Maia

Fazia tempo que eu queria escrever sobre o tema: matadouro. Depois de escrever livros sobre bombeiros, cremadores, lixeiros, operadores de britadeira, retomei ao tema, abatedores, abordado no meu terceiro romance *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, mas de uma forma mais intensa. Decidi que era a hora de escrever sobre algo que me atingisse com mais força. Queria o confronto em nível mais pessoal. Esse era o momento para escrever não somente sobre a morte, mas sobre aqueles que se alimentam dela, ou seja, eu e você, que comemos carne.

O início disso tudo, se deu em idas ao açougue do supermercado. Enquanto eu permanecia na fila aguardando por alguns bifês, só conseguia pensar no boi. E principalmente, no sujeito que o havia matado.

Às vezes, na fila, eu desistia e ia embora. Outras vezes, eu levava os bifês e comia, sem pensar em nada disso.

Aos poucos, o assunto foi crescendo dentro de mim e decidi escrever. Foi então que surgiu um problema: eu não conseguia entrar no matadouro e encarar o boi; não era possível desafiá-lo.

Esperei.

Meses depois, recebi um convite do escritor Lêdo Ivo, para escrever um conto para a Revista Brasileira, editada pela Academia Brasileira de Letras. Eu podia escrever sobre qualquer tema. Tinha total liberdade. Em poucos dias escrevi o que, hoje, é o primeiro capítulo do livro, salvo a inserção de algumas páginas tempos depois.

Na época, pensei: “se vou publicar na revista da Academia pela primeira vez, que seja na companhia do meu parceiro, Edgar Wilson.”

E foi assim, que ele, o Edgar, entrou na estória e como bom parceiro de ficção que ele é, me pegou pela mão e consegui finalmente meter os dois pés no matadouro para confrontar a mim mesma, e para a minha surpresa, o próprio Edgar Wilson, confronta a si de um modo que eu ainda não conhecia.

Sua presença é vital neste livro. Fazia tempo, desde o meu terceiro romance, que não escrevia mais longamente sobre ele. Confesso que ainda estou impregnada deste romance, impregnada do cheiro dessa fazenda de abate e do olhar vago e cinzento do Edgar. Hoje, eu o conheço melhor.

O Edgar Wilson nasceu há quase dez anos. Na maioria dos meus livros, ao menos em algum momento, tem o olhar perpassado por ele. Enxergo através dele e ao mesmo tempo estabeleci uma legítima relação de confiança com esse sujeito.

Matadouro Touro do Milo é o nome do matadouro fictício do livro. Eu me mudei para aquele cenário e observava a vida daqueles homens, ainda que por uma hora, diariamente.

Helmuth, Bronco Gil, Burunga, Velho Emetério, Milo, Santiago, Vladimir, entre outros, foram envolvidos numa trama, em que o estranho comportamento do gado atinge os homens daquele lugar e os moradores da região.

Pela primeira vez, o elemento sobrenatural aparece em um dos meus livros. É algo que eu já queria ter usado faz tempo, mas nunca se adequava à estória. Sem contar que, usar um elemento sobrenatural nas minhas estórias é muito delicado, já que transito num universo naturalista na maior parte do tempo.

Esse era o desafio: Como fazer? Tentei não dar importância a esse elemento, não torná-lo a questão a ser resolvida no livro, mas me concentrar naquilo que mais gosto: os personagens.

Aos poucos, os dias e as noites transcorrem entre diálogos e a rotina da linha de abate. Assim, quase insuspeito, o sobrenatural encontra seu lugar, entra na estória, sem desestabilizar a naturalidade do texto ou da trama. Tudo se encaixou como eu queria, com sutileza, mistério, e algumas lacunas a serem preenchidas pelo leitor.

Foi arriscado, mas eu precisava assumir os riscos como escritora.

De gados e homens tem um pouco dos meus dois últimos livros, mas ainda assim, é uma narrativa que se adequou ao espaço-tempo daquele matadouro. Confesso que há muito de mim derramado nos parágrafos do livro, mas eu nunca confesso por completo, pois o que há de mais pessoal eu não digo onde está. Assim, tudo fica encoberto, ainda que parcialmente, e eu posso continuar espiando atrás de um arbusto a rotina dos meus personagens.

Durante todo o processo de pesquisa e escrita, deixei de comer carne. Era uma prática impossível naqueles dias. Cheguei a pensar que nunca mais o faria.

Meses depois de concluído o livro, voltei a comer carne. Ainda é estranho. Às vezes, desisto, em outros momentos, sigo em frente. Mas sempre penso no boi. E no sujeito que o abateu. De certo, faço parte de toda a matança cada vez que como um hambúrguer.

O LIVRO



De gados e homens
Editora Record
Páginas 128
Preço R\$ 30,00

RESENHA

De vidas anônimas é feita a ficção

A dor banal de todos os dias nutre a obra da canadense Alice Munro

Schneider Carpeggiani

JANIO SANTOS SOBRE FOTO DE DIVULGAÇÃO



Contista, Alice Munro não tem pressa. Já que consiste um clichê sem tamanho a máxima de que o conto deve vencer o leitor por nocaute; a escritora canadense nos conforta ao lembrar que regras até se aplicam, mas são desnecessárias, coitadas, em termos de arte. Então, por que não um conto vagaroso, um poema que dê de ombros para a concisão da palavra ideal ou um romance descrente de tarefa de abocanhar um universo inteiro? Foram algumas perguntas que me fiz, há alguns anos, quando me deparei com as histórias arrastadas de *Felicidade demais* – obra que me fisgou já pelo título, com sua coragem de igualar a felicidade ao enfado de tudo aquilo que se excede ou que se excede ainda que pela ausência.

Alice Munro não só tem pouca pressa. Também escreve tal e qual uma infecção silenciosa, que vai ocupando um corpo inteiro, prolongando a aparição dos sintomas iniciais. Uma doença que ganha tempo para não perder a vítima. Em seus textos, são raras as imagens retumbantes ou os planos abertos.

Observe os primeiros parágrafos de “Dimensões”, narrativa que abre *Felicidade demais*:

“Dore teve que pegar três ônibus – um para Kin-cardine, onde esperou o que ia para Londres, onde esperou um de linha que a levou ao local. Começara a viagem num domingo às nove da manhã. Devido aos períodos de espera entre os ônibus, levou quase até as duas da tarde para percorrer aqueles pouco mais de cento e sessenta quilômetros. Todo aquele tempo sentada, tanto no ônibus quanto nas estações, não era algo que a incomodasse. Sua jornada de trabalho não era nada sedentária”.

A partir desse início em pequena angular, comecemos a entrar em contato com a jornada de

trabalho nada sedentária da personagem, que é antes de tudo uma estratégia de fuga: precisa fazer muito, o tempo inteiro, para não precisar pensar, para desabar para dentro do sono sem madrugadas de barulhento silêncio. Mas os detalhes do seu incômodo aparecem aos poucos. A infecção está apenas no começo. São muitas páginas até que os sintomas da derrocada de Dore comecem a emergir.

Dore é uma camareira de hotel assombrada por palavras: as cartas que recebe do marido na prisão, tentando explicar que estrangulou seus três filhos não por um acesso de loucura; pelo contrário: por uma Convicção com maiúsculas de que essa era a única coisa a ser feita.

Encurralada por palavras absurdas, em determinada altura, Dore se envergonha das suas próprias palavras e acaba confessando: “Eu sei que essas palavras já estão mortas de tão gastas. Mas continuam verdadeiras”. No fundo, todas as palavras estão mortas de gastas há tempos. No entanto, é do esforço de ressuscitar o sentido do óbvio que é feita a literatura de Alice Munro. De vidas gastas e secas são extraídas as grandes interjeições.

Quando Alice Munro foi anunciada vencedora do Prêmio Nobel de Literatura, muito se falou do fato de termos uma contista, enfim, sentada no topo do mundo literário. Mas o que me chamou atenção foi outro detalhe: a vitória para uma prosa contida, sem (aparentemente) grandes inovações, sem bandeiras políticas ostensivas; apenas munida da crueldade com que observa seus personagens entrarem em estado de putrefação. Diante disso, talvez outra escritora canadense fosse bem mais interessante para o Nobel, Margaret Atwood, essa sim detentora de uma literatura exuberante e cheia



de sinuosidades. Alice Munro é, há décadas, uma observadora estática diante do mesmo ponto.

Num artigo publicado no *Guardian* sobre a conterrânea, Margaret Atwood escreveu que nos anos 1940 e 1950 era quase impossível pensarmos numa escritora canadense. E mais: numa canadense bem-sucedida. As duas constituem vozes de exceção, ainda que distintas. Se Margaret Atwood se interessou na investigação até mesmo da ficção-científica; Alice Munro preferiu o assombroso de olhar o banal e encontrar nele algum tipo de Graça (no sentido religioso e de alumbramento do termo).

“No trabalho de Munro, emoções irrompem. Preconceitos são lançados por terra. Surpresas proliferam. O insólito toma conta. Atoz maliciosos acabam tendo consequências positivas. A salvação chega quando é menos esperada, e das formas menos peculiares”, escreveu Atwood.

VOYEUR DA MORTE

É curiosa certa proximidade da canadense com outro nome sempre levado em conta na corrida pelo Nobel, o norte-americano Philip Roth. Em ambos, o foco de interesse parece ser o desejo de colocar uma lupa na degradação física e moral (ambas, em geral, ocorrendo de forma paralela). Roth, em seus últimos livros, tem se dedicado a investigar os (usaremos um termo mais ameno) “inconvenientes” da velhice, como se estivesse descrevendo a si próprio, contando para os leitores o que encontra a cada dia no espelho. Sua obra se tornou o olhar assustado sobre si próprio.

No entanto há uma diferença crucial entre os dois na forma de colocar a velhice no centro da investigação literária: Alice Munro jamais passa

Assim como Philip Roth, a ganhadora do Nobel de literatura deste ano coloca a morte como um dos temas do seu trabalho

a impressão de que esteja falando dela própria ou de alguém em particular. É como se o tema da sua narrativa fosse já tão de “domínio público” que particularizá-lo soaria de uma redundância arrasadora. Sua velhice é substantivo comum, é substrato de anonimato.

Mais que um susto, na verdade, a velhice é um ritual qualquer do cotidiano, tal e qual frequentar o culto, reencontrar os de sempre, perder e renovar pessoas ou despertar e anoitecer. Como seus personagens vivem existências diminutas, banais, as fases da vida merecem rituais, porque não há nada fora dela, não há nada fora do que já existe.

Um dos contos de *Querida vida*, que a Companhia das Letras lança este mês (a tradução ficou por

conta de Caetano Galindo, que traduziu o *Ulisses*, do Joyce), a morte física é colocada no foco da trama, já em seus últimos momentos, amortecendo e aniquilando tudo o que o leitor acompanhara nas páginas anteriores. Só ao final do texto é que descobrimos que ele trata do ritual de uma criança a caminho de ver seu primeiro morto. No caso, sua babá, uma personagem de vida fora dos padrões da rígida sociedade em que Alice Munro faz sempre questão de ilhar seus personagens.

Como se trata da importância de uma visão – e não necessariamente da importância da vida pregressa dos envolvidos –, o conto é batizado apenas com o solitário e carnal substantivo *O olho*, título que parece enfatizar o clímax do primeiro encontro de alguém com a morte para além de qualquer metáfora amortecedora:

“Tinha um caixão na sala o tempo todo mas eu estava achando que era outra coisa. Por causa da minha falta de experiência eu não sabia exatamente a cara de uma coisa dessas. Uma prateleira de acomodar flores, aquele objeto de que a gente estava se aproximando podia ser, ou um piano fechado.

Talvez as pessoas que estavam em volta tivessem dado algum jeito de disfarçar o tamanho e o formato e a função real daquilo. Mas agora as pessoas estavam respeitosamente abrindo caminho e minha mãe falou com uma nova voz, muito baixinha.

‘Agora, vem’ ela me disse. A delicadeza dela me souou odiosa, triunfante.

Ela se abaixou para olhar meu rosto, e isso, eu tinha certeza, era para evitar que eu fizesse exatamente o que tinha acabado de me ocorrer – ficar com os olhos bem apertados. Ai ela desviou o olhar de mim mas ficou com minha mão bem presa na sua. Eu acabei conseguindo baixar as pálpebras assim que ela tirou os olhos de mim, mas não fechei até o fim por medo de tropeçar ou de que alguém me empurrasse bem para onde eu não queria ir. Pude ver só um borrão das flores rígidas e o brilho da madeira envernizada.”

Quando a criança olha bem aquilo que se encontra dentro do caixão, tentando encontrar algum vestígio da babá que um dia conhecera, que um dia estivera ao seu lado, Alice Munro nos infecciona pela derradeira vez, mas não com o espanto fantasmagórico que poderia emergir de um corpo cercado de flores num caixão. Mas pelo que separa e racha ao meio os que estão aqui dos que já foram ou dos que precisam ir, desesperadamente ir:

“Alguma coisa se mexeu. Eu vi, a pálpebra dela que estava do meu lado mexeu. Não estava abrindo ou abrindo pela metade, nada assim, mas erguendo só um nadinha como que para permitir, se você fosse ela, se você estivesse lá dentro dela, que você conseguisse enxergar por entre os cílios. Só para distinguir talvez o que era claro lá fora e o que era escuro.

Eu não fiquei surpresa na hora e nem um pouco assustada. Imediatamente, essa visão se encaixou em tudo que eu sabia da Sadie e de alguma maneira, também, no que quer que a experiência me reservasse de especial.”

A minha Alice Munro mais assustadora, no entanto, é justamente a das histórias de *O amor de uma boa mulher*, título que poderia soar como uma ironia, mas que, no decorrer da leitura, percebemos o quanto ele guarda apenas o que suas palavras guardam: o amor pode ser bom; a vida é que não sabe o que fazer com ele. *O amor de uma boa mulher* é um livro assustador, pois um livro de constatações irremediáveis: uma idosa percebe a degradação que os anos trouxeram ao seu corpo, um casal se depara com a vertiginosa perda de interesse sexual... Olhar e perceber a decadência consiste, na verdade, na grande trama de horror que um autor pode contar. Mas para nos convencer a abrir os olhos, é preciso calma. Paciência. E até alguma sedução. Por isso repito: Alice Munro não tem pressa alguma.

O LIVRO



Vida querida
Editora Companhia das Letras
Preço R\$ 37,00

ENTREVISTA

Amílcar Bettega

Recorrências, repetições e tramas circulares

Após um livro de contos que ganhou o Prêmio Portugal Telecom de Literatura, o autor retorna com o desafio do seu primeiro romance, em que ironiza com vários clichês

FOTO: DIVULGAÇÃO



Entrevista a **Reginaldo Pujol Filho**

Barreira é talvez uma palavra universal, com grafia e pronúncia semelhantes em diversos idiomas (*barriere, barrera, baryè, bariéra* etc.), conta Amílcar Bettega Barbosa. E nos diz que também são universais as barreiras presentes no seu primeiro romance, *Barreira*, sejam elas as impostas pela palavra (ou por sua ausência), pela distância, pelas gerações, culturas, ideias de representação do real. Ou mesmo a barreira “entre o livro que se quer escrever e aquele que se consegue escrever”, como diz o escritor, hoje residente em Pequim. Não sei qual livro pretendia Amílcar, mas sei do livro *Barreira*, que arrisco definir como uma escultura literária, feita sobretudo por sua forma e por

seus espaços vazios. Ou como 253 páginas preenchidas com o fracasso da palavra, ou com o “ressabio do fracasso” para citar uma de suas epígrafes. O certo é que este livro que o autor acha “que pede certa parceria do leitor, no sentido de que nem sempre a leitura vai ser fluida, prazerosa, que às vezes ele, o leitor, pode até ser tentado a largar o livro” ou que é “imperfeito, bastante imperfeito, com alguns excessos de um lado e lacunas de outro”, trata-se de um dos grandes romances brasileiros de 2013, que merece ser analisado além da coleção *Amores Expressos*, que permite diversas e intensas leituras. E motivou a seguinte conversa com o autor.

Nota de rodapé: este é um papo entre dois gaúchos, prepare-se para ler “tu foi”, “tu fez”, “tu escreveu” etc.

Em *Barreira*, surgem vários níveis de clichês: do turismo (e guias de viagem), das artes plásticas (e sua crítica), contracapas de romances etc. Acha que os dias de hoje são regidos por falas vazias de sentido e automatizadas?

Só não sei dizer se isto é privilégio do nosso tempo. Talvez haja uma acentuação disso agora, não sei. Tenho a impressão que a fala vazia, o bla-blá mecânico, a repetição de clichês, faz parte da nossa, por vezes patética e quase sempre fracassada, maneira de (tentar) comunicar. Para dar um exemplo não muito longe no tempo, Beckett fez desse tema a sua obra (estupenda). Claro que sem a genialidade de Beckett, e à minha maneira, falo disso também no *Barreira*. A “barreira” na comunicação é uma questão presente no livro inteiro, um dos seus pilares. Agora, é importante ter em conta que o clichê está sempre baseado em um fundo de verdade, ou de realidade; o problema é quando esse “fundo real” se cristaliza (e justamente vira clichê), como se fosse uma parede, e impede de ver a realidade que continua a se mover por trás. Porque a realidade não é fixa, aliás, toda a tentativa de retratá-la, como um romance, ou um filme ou uma fotografia, tem que levar em conta essa mobilidade. Mais uma coisa sobre clichês: apesar da nossa crítica, eles fazem parte de uma espécie de estratégia de comunicação, são usados, por exemplo, para preencher silêncios que, se intransponíveis, poderiam pôr fim a uma comunicação que, levada adiante dessa forma, até pode chegar a avançar sobre bases mais autênticas depois. Também servem de terreno comum quando os interlocutores são totalmente desconhecidos, podem servir como espaço de aproximação.

Em 2012, te perguntei “E o título do livro?”. Lembro que tu contou a história que envolve a palavra “barreira”. Pode falar sobre isso? “Barreira”, assim mesmo, em polonês, é o título do filme que o personagem assiste no final e que lhe permite uma espécie de *insight*. A descrição que lá está corresponde

“ Não é passando uma semana percorrendo os pontos indicados por seu guia que você vai conhecer uma cidade

exatamente às cenas do filme. Ele me marcou justamente porque, quando assisti, praticamente não li as legendas, pareceram totalmente acessórias, até prejudiciais. É um filme tão plástico, imagético, tão bonito nisso, que as palavras ali, pareceu-me, estragavam. Mais tarde, li uma entrevista do Jerzy Skolimowski, diretor do filme, onde ele diz mais ou menos isso, que queria fazer um filme que não sendo mudo, prescindisse das palavras. Como acho que problematizo essa questão da palavra no livro, achei pertinente trazer esse filme pra dentro. Além disso, só por curiosidade, a palavra “barreira” mantém o seu radical em várias línguas, como pude constatar depois. Todo mundo diz “barreira” mais ou menos do mesmo jeito.

Me parece que na estrutura circular, de recorrências, cenas que se repetem por outros ângulos, *Barreira* (embora romance) traz ecos de *Os lados do círculo* (embora contos). Consegue ver isso?

Sim. Sou fascinado por narrativas circulares, recorrências, repetições. Não saberia explicar bem o porquê. E essa estrutura circular acaba acontecendo meio naturalmente quando escrevo, seja nos contos ou, agora, neste romance. Nos contos, a estrutura circular, ou uma ideia de circularidade, é ainda mais natural, acho, porque o conto traz um pouco isso embutido no próprio DNA do gênero, é uma das suas características. De uma forma ou de outra o final de um conto sempre acaba remetendo para o seu início.

Robert diz “Mudavam as cidades, mas o que eu via eram sempre as mesmas coisas”. Tu já viveu em Porto Alegre, interior do RS, Paris, Lisboa, agora está em Pequim. E já contou que caminha muito pelas cidades. Também vê as mesmas coisas, ou acha que as pessoas em geral estão anestesiadas com “familiaridades postiças”?

Evidente que hoje em dia, com a “diminuição” das distâncias geográficas, a circulação da comunicação, tudo está muito uniformizado, inclusive as cidades, ainda que isso funcione muito na fachada. Alguém me disse esses dias que um livro tem seu próprio tempo de resposta. Acho que isso se aplica também às cidades. Não é passando uma semana percorrendo os pontos indicados pelo seu guia que você vai conhecer uma cidade. Ela tem o seu tempo, exige esse tempo para começar a te dizer alguma coisa. E não se trata nem de conhecer aqueles lugares que não estão nos guias, que “só locais conhecem” (aliás, os guias já trazem seções só com estes lugares). Trata-se de sentir como seus habitantes se movem lá dentro, como usam a cidade, seus espaços, sua geografia, sua luz etc.

***Barreira* está longe de ser policial, mas por vezes, nos mistérios, buscas e investigações, faz lembrar livros sobre detetives. E em *Os lados do círculo* há contos que passam perto do gênero. Tu é leitor de policiais?**

É verdade, me dei conta desta levada policial quando escrevia a terceira parte, quando Robert

volta a Istambul e se vê no rastro dessa figura volátil de Ahmet. E concordo que em *Os lados do círculo* aparecem alguns contos com esse “ar” policial. Mas a verdade é que não leio, nem nunca li policiais. Não me atrai muito essa coisa de ler para descobrir quem é o assassino. Claro que faço aqui uma baita generalização, mas muito do gênero policial passa por aí. Por outro lado, há aquilo que o Piglia (acho que é ele) diz: mais ou menos, seria que toda narrativa ficcional funciona em uma estrutura próxima da de um inquérito policial, a linguagem literária assemelhando-se a uma linguagem cifrada que constrói o texto como uma série de pistas deixadas pelo autor a um desconhecido leitor que, interpretando e relacionando as pistas entre si, poderá clarificar pelo menos algumas das zonas de sombra do texto, extraindo-lhe sentidos. Seria como decifrar uma mensagem após longo estudo dos indícios.

Tu tem três livros de contos. *Barreira* é o primeiro romance. A impressão, pela estrutura não convencional, pelos riscos narrativos que tu corre, é de que tu te sentiu confortável fora dos contos. Foi assim?

Sim. Apesar de ter sido difícil a mudança dessa prática do conto, a qual eu já estava habituado e até meio viciado, a partir do momento em que comecei a avançar no texto, me senti muito à vontade. Acho que porque o romance oferece uma liberdade muito grande, muito maior do que o conto, que é um gênero mais rigoroso, inclusive no que diz respeito à sua forma. Se tu

“ Se tu estiver disposto a deixar de lado a estradinha bem asfaltadinha, o romance oferece uma elasticidade incrível

estiver disposto a deixar de lado a estradinha bem asfaltadinha e segura das narrativas convencionais, o romance oferece uma elasticidade incrível.

***Barreira* integra tua tese de doutorado em Escrita Criativa (PUCRS, cotutela com Sorbonne Nouvelle – Paris III). A estrutura lacunar, a variação da voz do mesmo narrador na primeira parte, o mais (muito mais) perguntar do que oferecer possibilidades de resposta, o questionamento do lugar comum, entre outros aspectos, trazem em si uma ideia de crítica ou reflexão literária sobre limites e forma do romance?**

Se há reflexão sobre a forma do romance, é consequência. O fato de o livro fazer parte da minha tese em Escrita Criativa não quer dizer que foi pensado nos termos da teoria literária ou para se enquadrar em um trabalho acadêmico. Está totalmente desvinculado disso. Tanto que o ensaio que acompanha a ficção na minha tese não tem o *Barreira* como tema. É algo que aborda a formação do escritor, relação entre leitura e escrita, oficinas literárias, e também a escrita de contos e romances, mas sem nunca entrar em uma análise dos mecanismos adotados no *Barreira*. Por outro lado, parece-me impossível escrever sem pensar na forma, sem questioná-la a todo momento. É isso que dá o caráter estético ou literário (no bom sentido da palavra) à coisa. Costumo dizer que literatura é forma. E entendo por forma a linguagem, a manipulação de elementos da

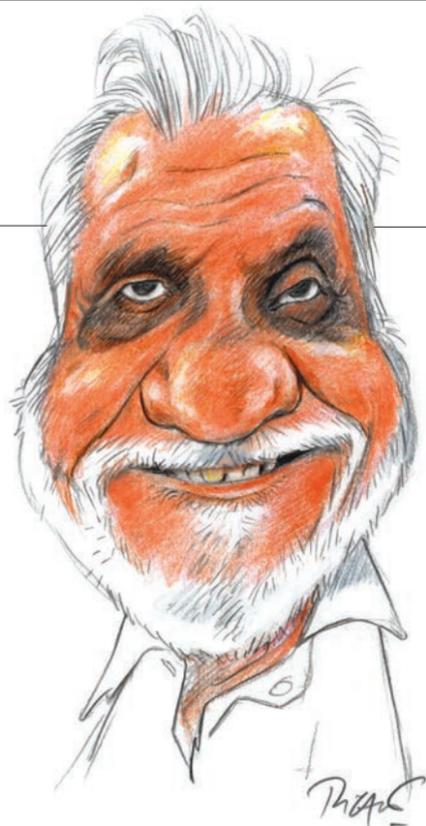
linguagem e de elementos da narrativa de maneira a construir um universo único e autônomo e, esteticamente, intrigante. A expressão literária é estética, antes de ser de ideias. Não é a historinha que interessa.

Poucas cidades se prestam tanto ao clichê quanto Istambul, e tu diz isso no livro. E, em um mês, creio ser impossível superar os chavões da cidade. Criar personagens com olhar estrangeiro sobre a cidade foi evitar o risco do clichê, utilizá-lo a favor da narrativa?

As duas coisas. Em certo momento, vi que não tinha saída: não tinha como falar desde o ponto de vista de um turco que viveu a vida inteira em Istambul, impossível, o ponto de vista tinha de ser do estrangeiro que sou. E, como estrangeiro, também era impossível não passar pelos clichês. Fatalmente apareceriam. Então pensei neste autor de guias de viagens, pois não há mais forte reprodutor de clichês do que a indústria do turismo, sobretudo o turismo de massa, do qual os guias de viagem que a gente compra em aeroportos e megacidades são um dos produtos. Foi a maneira que encontrei para trazer o clichê, inevitável no caso, para o meu lado.

Escrever é também impor barreiras ao leitor?

As barreiras estão aí para o escritor e para o leitor. O importante é fazer a viagem juntos, é o trajeto, não importa se todas as barreiras serão ultrapassadas.



Raimundo CARRERO

O que ilumina os escombros do ser humano

Sob a influência de Proust,
Virginia Woolf conduz a
narrativa com sentimentos

Enquanto escrevia *Ao farol*, rumo ao farol, um pouco antes, talvez, Virginia Woolf lia, com entusiasmo e carinho, os primeiros volumes de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, dizem os biógrafos da escritora inglesa. Daí não ser difícil encontrar neste romance, especialmente, alguma influência do francês, sobretudo em suas frases longas, por assim dizer, distendidas, em que o tempo e a obra se encontram para forjar um mundo psicológico, eivado de referências psicológicas, que vão do tristonho e solitário ao eufórico e entusiástico. Diga-se de passagem, uma influência e nunca uma imitação ou cópia. Até porque Virginia não tinha um método racional em *As ondas* – como procuramos demonstrar aqui em artigo anterior – mas escrevia de corpo inteiro, não somente com a mente ou com os dedos, mas com os nervos. Jogando-se inteira na obra, nas palavras, nas frases, nos personagens, com a incrível habilidade de quem conhece e ama o destino humano, revolvendo os escombros para iluminá-los delicadamente, sem rasgos dramáticos, mas com habilidade, suavidade e ternura. Mesmo quando recorria a estratégias formais, em geral submetidas à condição psicológica.

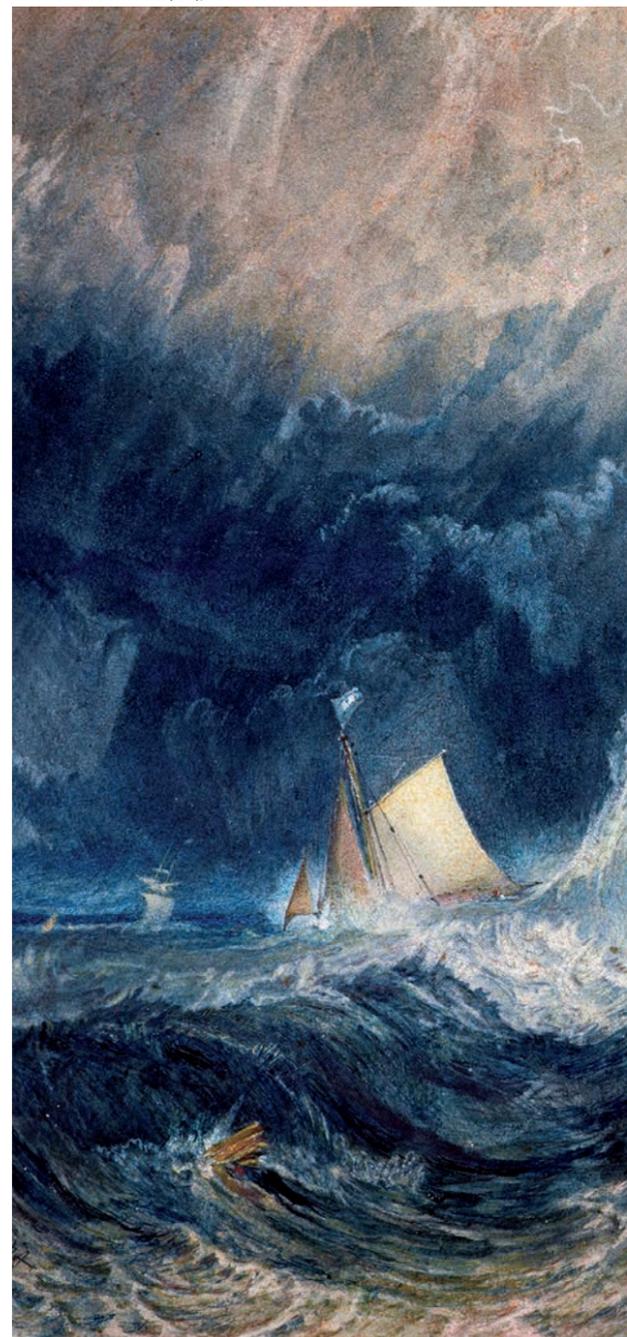
Ainda assim, Virginia busca conscientemente uma estratégia ficcional em *Ao farol*, até por causa da influência e faz isso com enorme competência. Não só pelas estratégias, mas sobretudo porque elas, as estratégias, estão submetidas à criação nervosa da escritora. Em escritores menos interessantes, a estratégia formal está acima das características criadoras do autor; em autores como Virgínia, no entanto, a estratégia existe de acordo com a exigência nervosa.

No posfácio a esta nova edição de *Ao farol* – Editora Autêntica, tradução de Tomaz Tadeu, Belo Horizonte, 2013 – Hermione Lee defende, por exemplo, a necessidade de técnicas para a construção do trabalho ficcional. Afirma “Como a ficção não é música ou pintura ou cinema ou um conjunto de pensamentos desarticulados, ela exige estratégias formais para poder ser várias coisas ao mesmo tempo.”

Aliás, no posfácio Hermione mostra com clareza as estratégias de Virginia para *Ao farol*, que consolida o que acabamos de dizer. “A pintura de Lily – um dos elementos da narrativa – foi a maneira que Woolf encontrou de inserir no romance um comentário sobre seu próprio processo de criação. As imagens de Lily para a sua arte – “via a cor ardendo numa moldura de metal; a luz da asa de uma borboleta repousando sobre os arcos de uma catedral” – remontam à visão que Virginia teve da catedral de Santa Sofia, em sua visita a Constantinopla, registrada em seu diário de 1906. “Fina como um vidro, moldada em generosas curvas” e “tão sobrenatural quanto uma pirâmide. Aquela forma em cúpula, que combina o sólido com o etéreo era a essência do seu plano para o livro.”

Percebemos, assim, de forma muito clara que, em Virgínia, a estratégia formal está submetida ao caráter psicológico e não ao contrário como ocorre

BELL ROCK LIGHTHOUSE (1819), DE WILLIAM TURNER



na maioria dos autores. Daí porque ela escreve em ondas, como destacamos na coluna anterior. Ocorre que, em autores convencionais, as técnicas estão sempre em busca da moda e, por isso, fracassam. Em Virginia Woolf, a técnica é nascida da necessidade narrativa e não ao contrário.

O artigo da professora e crítica inglesa é importante para mostrar que não se escreve apenas com a vontade ou o desejo de escrever, mas com o domínio das técnicas e dos movimentos interiores de uma obra de arte. Mesmo quando o livro é escrito por

Marco
Polo

MERCADO
EDITORIAL

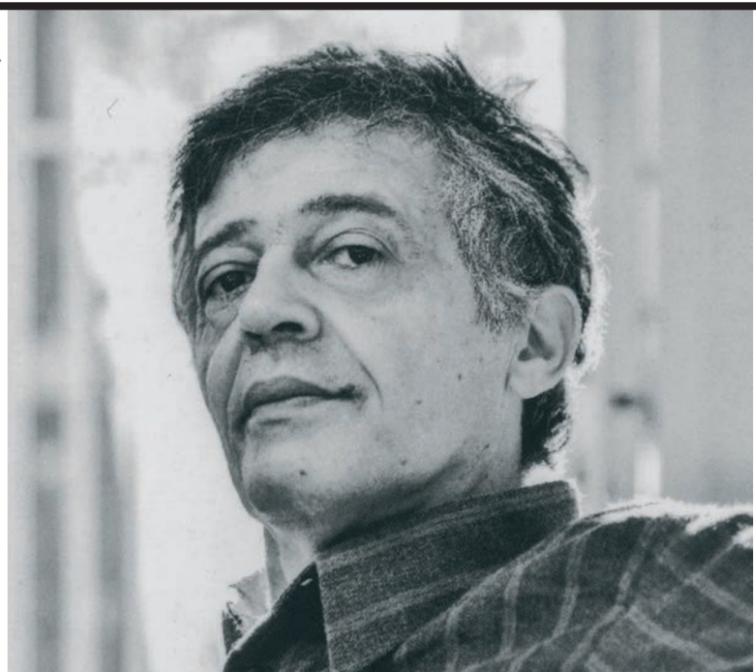
SÁTIRA

Em seu segundo romance, Lula Falcão retrata dupla de trambiqueiros que tenta usar a religião para “se dar bem”

Alagoano crescido no Recife e agora radicado em São Paulo, o jornalista Lula Falcão (foto) estreou na ficção com o divertido romance *Todo dia me atiro do térreo*, cuja heroína era viciada em literatura, vodca e miojo. Em seu segundo romance, *Iberê segundo Paulo* (Editora Nhambiquara) retoma o estilo farsesco e sarcástico para retratar uma dupla de crápulas: o pastor Iberê e seu ghost-writer, Paulo.

O primeiro, um sem-teto que decide virar pastor e enriquecer com uma igreja, o segundo um escritor fracassado e cínico que se dispõe a ajudá-lo na empresa. O resultado é uma sucessão de eventos folhetinescos, com altas doses de êxtase religioso, sexo, drogas e conhaque barato, além de tramoias e traições. Apesar do tom satírico, a narrativa deixa, no final, um gosto amargo na boca do leitor.

FOTO: REPRODUÇÃO





alguém que se chama Virginia Woolf, sem dúvida um dos gênios da literatura universal.

Nunca é demais destacar que toda obra de arte trabalhada em dois campos – o campo espiritual, que reúne a inspiração, a intuição, o sublime – e o campo material, que estabelece a técnica, a maneira de contar, os diálogos, as cenas, os cenários, enfim, o material estratégico, e que é escolhido conforme o espírito do criador.

Tal era a preocupação de Virginia, que ela escreveu um ensaio chamado *Como se deve ler um romance?*,

onde ela compara os trinta e tantos capítulos de um romance a uma tentativa de construir algo tão formal e controlado quanto um edifício; “mas palavras são mais implacáveis do que tijolos.” Tamanha consciência artística mostra o quanto Virginia considerava decisivo o trabalho de construir uma obra de arte, ainda que os nervos estivessem no comando.” O fundamental é destacar sempre que, por tudo isso, *Ao farol* transformou-se, de imediato, na principal obra da extraordinária escritora inglesa.

NO MUNDO

Patrícia Tenório lança coletânea bilíngue

A escritora pernambucana Patrícia Tenório acaba de lançar pela Editura Ars Longa, num livro bilíngue (francês e romeno), uma coletânea de seus textos sob o título duplo *Sans nom/Fara nume*. Segundo o prefácio de Christian Tamas, a prosa e os versos de Patrícia surpreendem pela delicadeza e pelo modo como saem “em busca de elevar o mundo e de fazer subir à superfície a luz do outro”. O livro será lançado na França e na Romênia.

ÉPICO

Edições Bagaço relançam o poema épico do português radicado no Recife José Rodrigues de Paiva

Embora negue a pretensão épica, por ser a essência do poema muito mais lírica, José Rodrigues faz paráfrases de Camões e obedece à estrutura do gênero: verso decassílabo, a oitava rima e a elaboração de dez cantos. Utiliza ainda colagem dos versos de Dante, Jorge de Lima, Fernando Pessoa e outros poetas, à maneira de Eliot. Entretanto, cada canto pode ser lido como um poema autônomo

e refere-se, fundamentalmente, à vida e à alma do próprio poeta. Assim, o mar em que sua “epopeia” se desenrola é o mar da existência. A variedade das imagens e a introdução de elementos contemporâneos servem para dar um brilho extra ao longo poema, que, mais que no espaço, transcorre no tempo. Outro destaque é a fluidez que o percorre e dá leveza ao que é profundo.

A Cepe – Companhia Editora de Pernambuco informa:

CRITÉRIOS PARA RECEBIMENTO E APRECIÇÃO DE ORIGINALS PELO CONSELHO EDITORIAL

- I** Os originais de livros submetidos à Cepe, exceto aqueles que a Diretoria considera projetos da própria Editora, são analisados pelo Conselho Editorial, que delibera a partir dos seguintes critérios:
1. Contribuição relevante à cultura.
 2. Sintonia com a linha editorial da Cepe, que privilegia:
 - a) A edição de obras inéditas, escritas ou traduzidas em português, com relevância cultural nos vários campos do conhecimento, suscetíveis de serem apreciadas pelo leitor e que preencham os seguintes requisitos: originalidade, correção, coerência e criatividade;
 - b) A reedição de obras de qualquer gênero da criação artística ou área do conhecimento científico, consideradas fundamentais para o patrimônio cultural;
 3. O Conselho não acolhe teses ou dissertações sem as modificações necessárias à edição e que contemplem a ampliação do universo de leitores, visando a democratização do conhecimento.
- II** Atendidos tais critérios, o Conselho emitirá parecer sobre o projeto analisado, que será comunicado ao proponente, cabendo à diretoria da Cepe decidir sobre a publicação.
- III** Os textos devem ser entregues em duas vias, em papel A4, conforme a nova ortografia, em fonte Times New Roman, tamanho 12, com espaço de uma linha e meia, sem rasuras e contendo, quando for o caso, índices e bibliografias apresentados conforme as normas técnicas em vigor. As páginas deverão ser numeradas.
- IV** Serão rejeitados originais que atentem contra a Declaração dos Direitos Humanos e fomentem a violência e as diversas formas de preconceito.
- V** Os originais devem ser encaminhados à Presidência da Cepe, para o endereço indicado a seguir, sob registro de correio ou protocolo, acompanhados de correspondência do autor, na qual informará seu currículo resumido e endereço para contato.
- VI** Os originais apresentados para análise não serão devolvidos.

Companhia Editora de Pernambuco
Presidência (originais para análise)
Rua Coelho Leite, 530 Santo Amaro
CEP 50100-140
Recife – Pernambuco

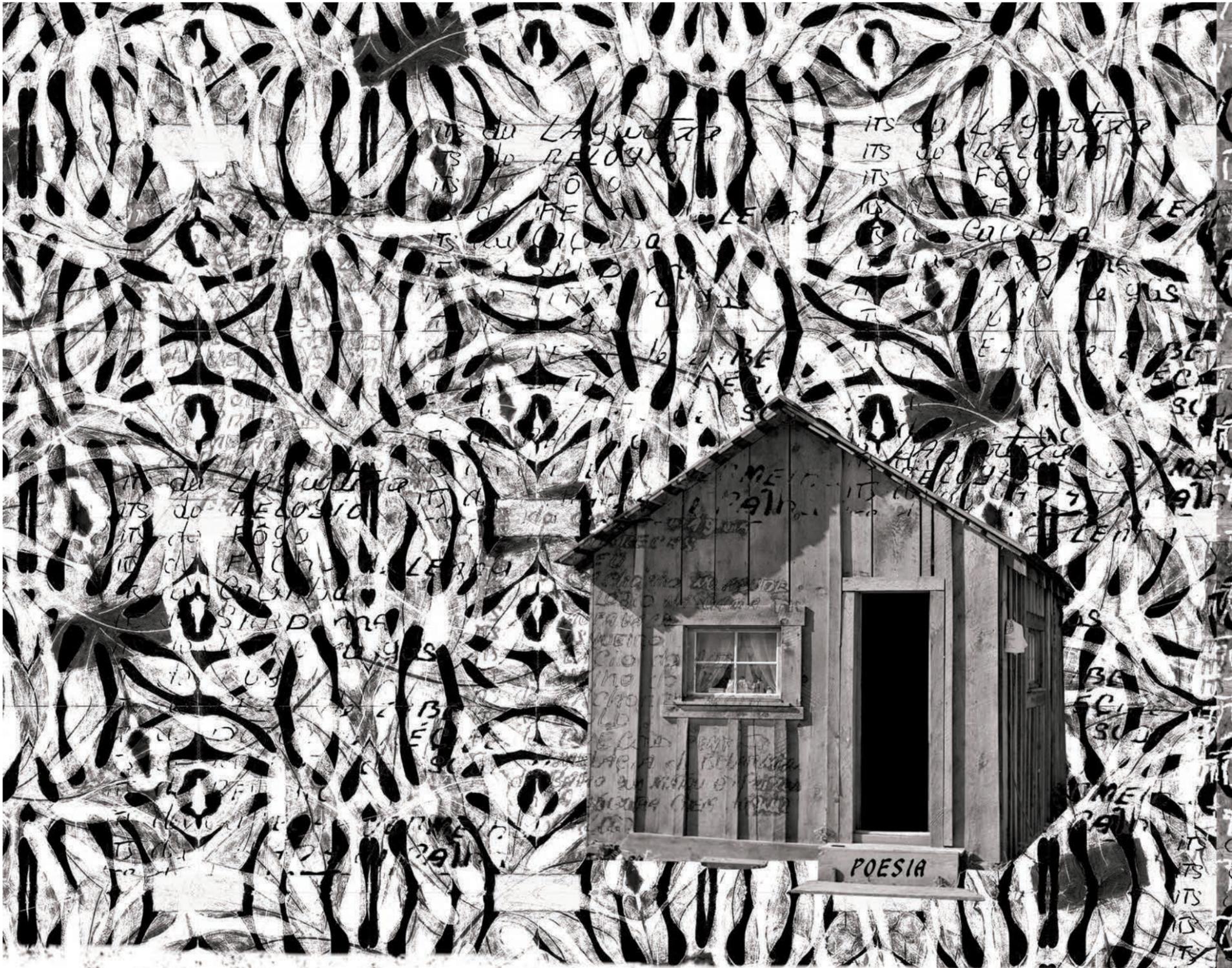
Cepe
COMPANHIA EDITORA DE
PERNAMBUCO

Secretaria
da Casa Civil



CAPA

KARINA FREITAS



Palavras perambulam feito sombras por aí

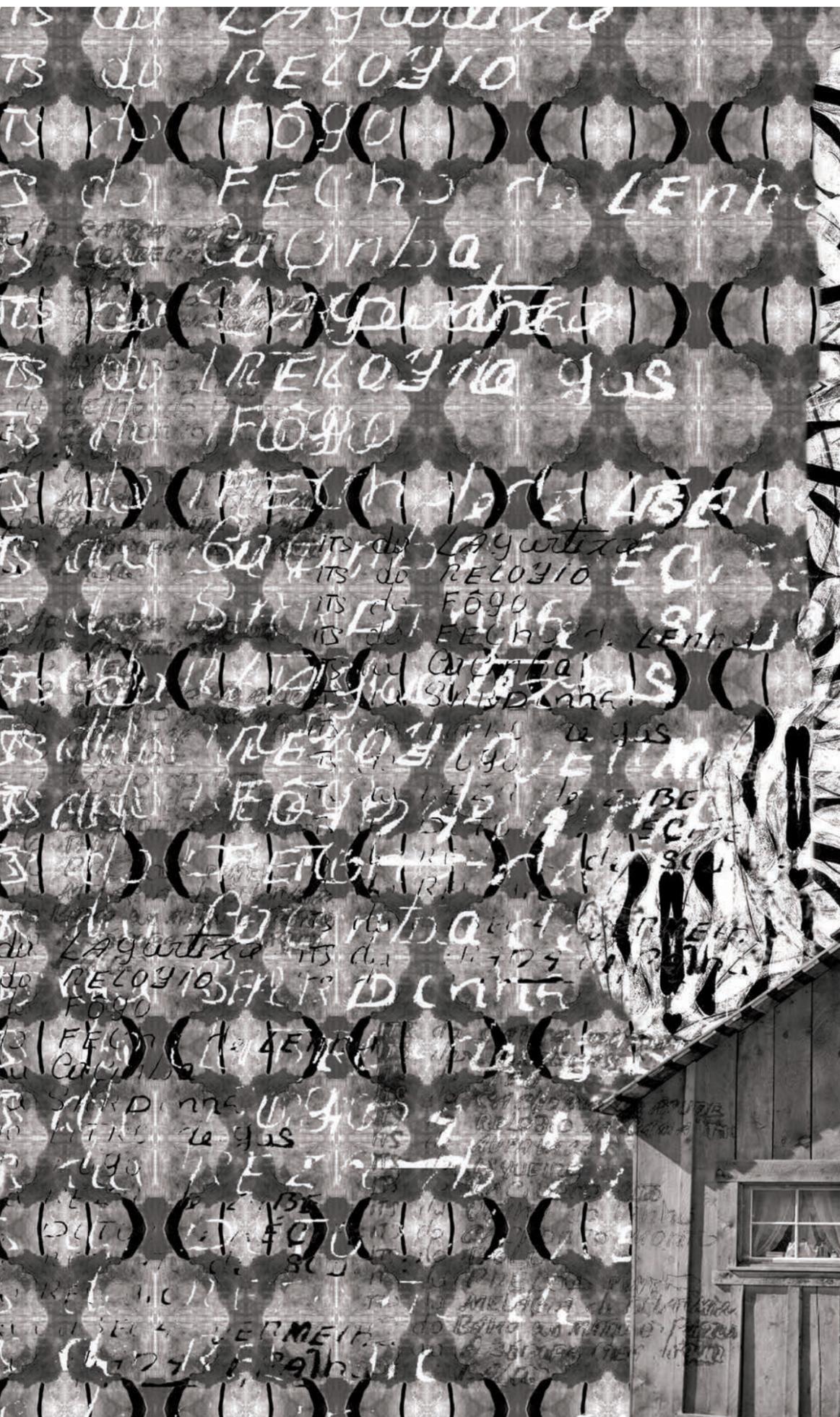
As histórias de três escritores que escrevem com o “corpo” as suas narrativas

Julya Vasconcelos

Palavra é fantasma. Perambula feito sombra imprecisa das coisas, mesmo quando se quer plena e cheia de contornos. Nós, bichos tão verbais, vivemos em busca daquela palavra exata que caiba no vão do peito, no transbordar das coisas, no bilhete que rompe, no início do capítulo, na frase curta da caixa-postal. “Luta vã”, já disseram ao travar essa mesma batalha. E quando não grafada, dizê-la parece fantasma ainda mais impalpável, música que vibra de um corpo colado no espaço e no tempo. Mas há quem faça literatura com essa massa sonora e fugidia, moldando versos no ato da fala e guardando tudo em caixas secretas e internas. Severina e Mariano fazem, sagradamente, *mal rompe a manhã*.

No pequeno povoado de Mundo Novo, cravado na divisa entre Pernambuco e Paraíba, o sol entra arredio pelas brechas das casas. Severina olha e não vê através da sua janela aberta. Para ela não

sou mais que um vulto, quase não pode mais enxergar. Peço que me deixe entrar para que eu possa explicar as duas batidas que dei na madeira oca da porta da frente. Prende o cabelo grisalho e liso, abotoa a calça jeans sem sucesso. “Não, hoje eu não consigo dizer poesia, não tô boa da cabeça. Deixe pra outro dia”, diz quase inaudível enquanto tenta me decifrar apertando os olhos, impondo a condição da minha entrada antes mesmo de destravar o ferrolho. A casa é pálida, com uma cama de ferro encostada na parede próxima à janela. Um moqueteiro pende do teto, uma caixa d’água repousa numa das quinas e três gatos sem nome dormem como pequenos reis. Vê-se um quintal ao fundo, sem plantas, cancelado. “Quem nasce pra sofrer traz a vida atrapalhada”, atesta com um verso que não pretendia me dizer, olhando-me olhando à volta. “Da sepultura aberta ainda vejo o retrato / E a morte me dizendo: um dia eu sempre te mato”.



Nos anos 1970 Severina Gomes de Souza era jovem. Conhecida na região do sertão do Pajeú como Severina Branca, tinha as unhas pintadas de vermelho, a pele clara (motivo pelo qual “os meninos” lhe deram o apelido) e as maçãs do rosto salientes, prontas para sorrir. Mas dizem que só dava para rir mesmo quando tinha hálito e equilíbrio de cachaça. A vida era um jogo perigoso com pitadas de deleite e drama, onde os cenários eram os cabarés, os forrós, as ruas de São José do Egito, a bodega de Pajé, os açudes pra mergulhar e esquecer. Prostituta famosa na região, era possível encontrá-la perambulando sozinha pelas cidades próximas ou caída dormindo no chão, a qualquer hora do dia ou da noite. “Tanto fazia ser numa calçada próxima a um bar, como na estrada do sítio que a conduzia à sua casa. Em São José do Egito, quem não é nada, é sobrinho de Augusto dos Anjos”, diz Ésio Rafael, pesquisador e

A obra de Severina Gomes de Souza leva a uma questão polêmica: como alguém que não escreve faz literatura?

poeta de Sertânia. Foi assim até perder a visão, há poucos anos, provavelmente por conta de álcool e diabetes, segundo suspeita seu amigo do outro lado da fronteira, o também poeta Tadeu Cassiano, da cidade de Ouro Velho. “Sentia um calor nos olhos, um calor insuportável”, conta Severina. Hoje precisa que alguém a ampare para que caminhe pelas ruas da cidade pela qual vagueou exaustivamente a vida inteira.

Nessa época, conta que criou um mote que virou um clássico da poesia de improviso. Um dia atreveu-se a chegar perto de uma mesa onde dois poetas improvisavam, e ficou observando, encostada na parede. Sempre admirou a poesia. Munidos de violas, eles diziam versos engenhosos, numa batalha ritmada. Em um momento de silêncio, alguém sugere que Severina dê um mote. O mote é um verso, uma espécie de tema metrificado, que vai guiar a criação dos poetas. A literatura vira uma espécie de jogo de armas. De supetão, a então prostituta diz: “O silêncio da noite é quem tem sido/Testemunha das minhas amarguras”. Nunca havia feito poesia antes.

LITERATI E ILITERATI

A pergunta que se impõe: como alguém que não escreve produz literatura? A resposta implícita: com o corpo.

Paul Zumthor, estudioso das poéticas da voz, dedicou bastante energia aos estudos do uso da palavra falada nas produções literárias. O autor pesquisou, dentre outras coisas, as performances dos *griots* do Burkina-Faso, dos *rakugoka* do Japão e dos repentistas brasileiros. Ele explica que, na Idade Média, os termos *literati* e *iliterati* não estavam exatamente ligados ao saber ou não escrever. Eram na realidade dois comportamentos diferentes em relação à palavra. Um ligado à autoridade, outro ligado às sensibilidades. Formas distintas de regulação da conduta: uma pelo raciocínio, outra pelo corpo.

Em seu *O Ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi também aproxima corpo e palavra, utilizando a ideia de Sausurre da linguagem como “pensamento-som”. Escreve: “O dom do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo”. Assim, essa obra pensada e dita, e só revista quando redita por quem a fez ou por quem, prodigiosamente, a decorou, vai exatamente aonde seu autor e a memória podem ir. Às vezes as vozes dessa “literatura oral” não vão muito longe ou perdem-se no registro frágil da memória.

Essa insubordinação da fala em relação à palavra escrita é muito comum por todo o interior do Nordeste, onde perdura o analfabetismo e a tradição da poesia oral. Poetas conhecidos como Patativa do Assaré e João Paraibano, por exemplo, nunca escreveram seus versos. Dizem que no momento da criação, Patativa contorcia violentamente os músculos do rosto, até que dizia, de uma só respiração, um poema inteiro. O artista é seu próprio ateliê, seu corpo também é seu espaço de criação, além de seu espaço de propagação.

RAINHA DO EGITO E DO CABARÉ

Certa vez, por conta de uma briga por dinheiro, Severina Branca levou uma facada. Foi socorrida em estado grave. Sozinha no hospital compôs seu primeiro poema inteiro. “Eu tava deitada na mesa depois da cirurgia, e o único jeito que eu conseguia pensar era em poesia. Pensava que há que se ter paciência com a vida, mas que ela não tem com a gente não”. A poesia veio em versos decassílabos, que é a métrica utilizada por quase todos os poetas sertanejos e improvisadores. Tudo o que Severina conhece de literatura foi composto assim, com as dez sílabas que dão um ritmo característico à poesia produzida no sertão. Mas no lugar do rio Pajeú, da seca e de um olhar ampliado sobre o sertão, os versos da mulher que mal sabe assinar o próprio nome fazem laço forte com a melancolia e com o vazio da vida. Indiscutivelmente autobiográfica, toda vez que dita, a poesia de Severina a faz chorar e resmungar baixo, explicativamente: “Você está entendendo, não é? É porque isso é a minha vida que eu estou contando nos versos. Recordando o passado eu sofro duas vezes”. A Severina ficcionalizada é tão inconsolável quanto a Severina real.

CAPA

A morte da irmã, a prostituição, a miséria, a bebida, o passado, o destino, o sofrimento, a filha deixada sozinha em casa. A poesia de Severina não faz concessões e nem tem bons sentimentos. Ela cria como forma de expurgo e registro de uma vida. “Eu não tenho leitura, eu sou ignorante, mas esses são meus versos”, explica-se. Sua literatura confessional e marginal, para utilizar os termos clichês de um tipo de literatura urbana dos anos 1970 em diante, toma um caminho distinto da poesia sertaneja falada de um modo geral. Seus temas são particulares, por vezes herméticos, e que para além da melancolia apontam para a figura de uma mulher livre e à frente do seu tempo.

*Sou mulher de sentimento
As duas da madrugada
Levando a chave na mão
Deixando a porta trancada
E uma filha na cama
Sem esperança de nada.*

Não sentamos durante toda a conversa. Ficamos de pé no meio do primeiro cômodo da casa, até que Severina aponta uma cadeira plástica, dessas de bar. Olha os gatos e diz que não consegue cuidar bem deles (por isso não lhes deu nomes, estão lá porque querem e não porque são seus), e que está perto da hora de uma vizinha trazer seu café. Quando digo que fui à cidade de Verdejante, Severina sorri: “Lugar de nome mais bonito, não é? Pertinho de Sagueiro, já andei muito por ali, tomava banho na barragem”, e arruma de novo o cabelo. Vejo as unhas roxas descascadas, um ar cansado invade a conversa. Trancada em casa, a poesia de Severina não atravessa mais a rua, não vai à bodega, não cai deitada no chão para todo mundo ver. Ouvi-la, e portanto conhecê-la, tornou-se raro.

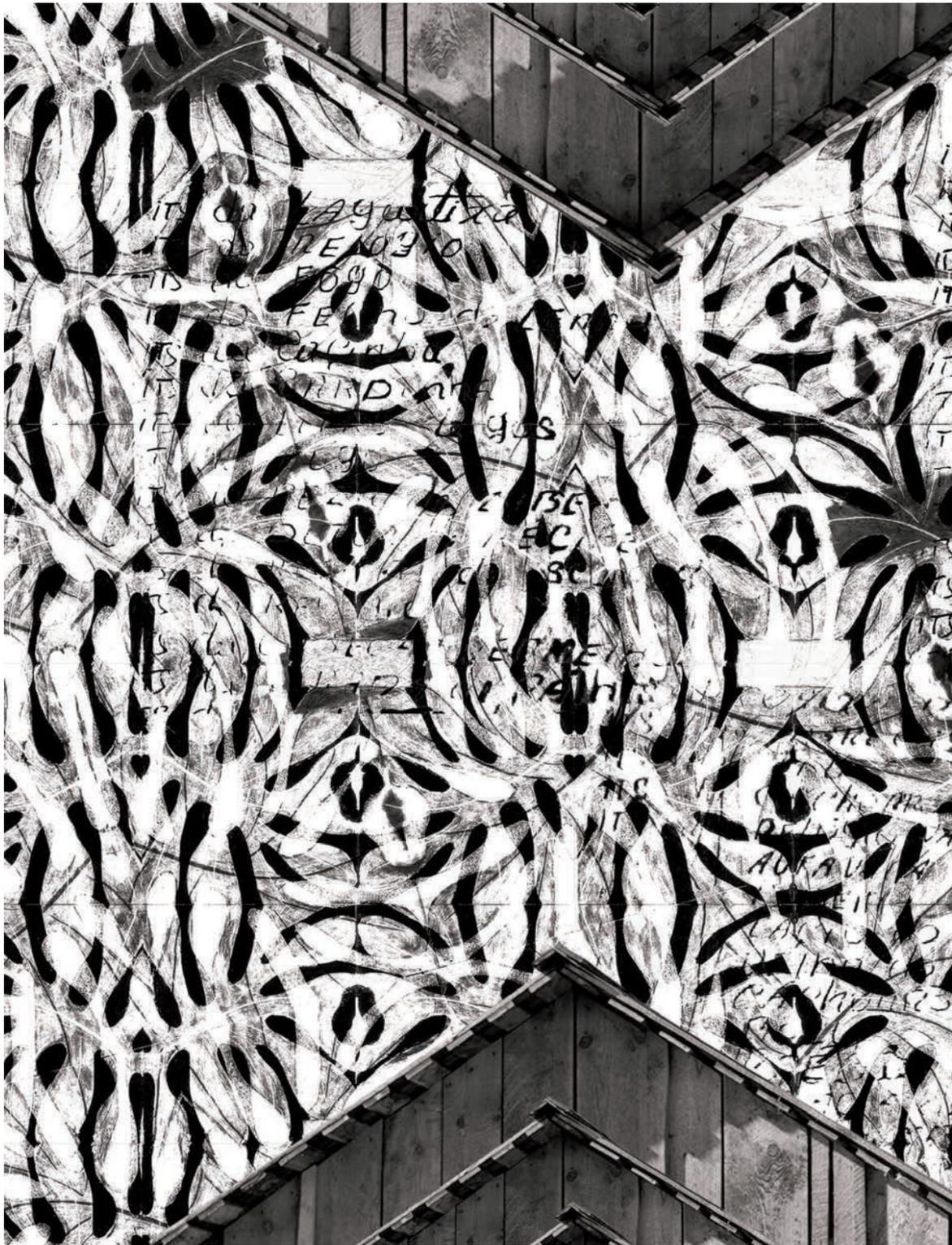
A BOCA DIZ: UM ÓCULOS DE VER DELÍRIO

*“O sonho é ver as formas invisíveis
da distância imprecisa, e, com sensíveis
movimentos da esperança e da vontade,
buscar na linha fria do horizonte
a árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte –
os beijos merecidos da verdade”*
[Fernando Pessoa]

Apesar do nome, há quatro anos não chove em Verdejante. O chão vai ficando cada vez mais firme, a plantação seca, a pele queima, e a palavra ali: um monólito que já não se reconhece bem. A pequena cidade pernambucana é gradada em tons de laranja, amarelo e cinza, como os filmes de Sergio Leone. E nunca o cinza sério, mas o cinza refletido de sol. E não verdeja, apesar de bonita e viva, com algumas árvores heroicas pelo caminho, cheia de gente na rua. Cadeiras proliferam em frente às casas, ocupando as calçadas com gente falante, ora eufórica, ora preguiçosa. A palavra “verdejante”, que viceja até no ritmo das sílabas, desdiz, teima em fabular o que todo mundo sabe ser sertão. Devagar e com a clara sensação de sempre (o tempo é muito piedoso por aqui), seu Mariano também sabe fabular.

A bodega que fica numa das principais ruas de Verdejante é curiosa. Uma geladeira vermelha abre-alas para uma parede inteira de aguardentes Pitú e cajuínas São Geraldo. No chão um tapete de melancias dá as boas-vindas, com algum humor. Atrás do balcão, ou sentado numa cadeira encostada na porta de entrada, seu Mariano José da Silva, o “Mariano do aio”, finca presença de cara amarrada. Entre ano, sai ano, um chapéu preto lhe decora a cabeça dando ainda mais gravidade à sua expressão. A camisa de botões, uma calça de linho, um chinelo. Mas entre cabeças de alho e pedaços de rapadura, um caderno desses de escola, pequenos, com espiral, guarda uma lista. Os títulos de 60 contos constam ali, dividindo lugar com as anotações de fiado e contas compridas somando muitos 50 centavos. Um amigo lhe fez o favor de anotar os títulos para que ficasse mais fácil das pessoas escolherem a história que desejam ouvir. Mariano não aprendeu a escrever, trabalhou pesado desde criança no sítio Oiticica, que fica a 4km dali. Ao anotar tudo, não havia a

KARINA FREITAS



preocupação de catalogar, organizar, não perder. Mariano não teme por sua memória: “é uma coisa espantosa, não há maneira de eu esquecer essas anedotas que invento. Basta uma palavra pra que venha tudo de uma vez”. A anotação é mais um cardápio, um “sirva-se”. Ao escolher, Mariano respira e inicia a sua performance. Todo dia, às 11h, a bodega está cheia de gente para ouvi-lo e vê-lo dizer sua literatura, que para ele não passa de anedotas feitas para rir.

“Na situação de oralidade pura (...) a ‘formação’ se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira ‘transmissão’ é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A ‘recepção’ vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, copresença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance”, escreve Paul Zumthor.

SOBRE PALAVRAS E PALAVRAS QUE CAEM

No Japão existe uma modalidade de literatura oral, humorística, que tem como centro a apresentação de um contador de histórias. Sentado em um tatame sobre um palco, munido apenas de um leque de papel, ele faz um monólogo onde narra histórias complexas, geralmente com vários personagens. Essa literatura tradicional, que existe desde o período Edo (1603-1868), chama-se *Rakugo*, que em uma tradução literal significa “palavras caídas”. Os chamados *rakugokas* passam por um longo período de preparação, tendo que ser aceitos por um mestre

*“Eu não tenho
leitura, eu sou
ignorante, mas
esses são os meus
versos”, avisa
Severina sobre
seus decassílabos*

que considere que tenha potencial suficiente para praticar a arte, para receber essas palavras que caem, e transmiti-las.

“Ela vem”, diz Severina sobre o processo de criação da sua poesia. Não sabe dizer de que forma a cria, mas tem a impressão de que chega de outro lugar e se manifesta através da sua voz. Para Mariano, a história chega pronta, como uma iluminação que lhe invade. Para ele é um presente divino para ajudar a enfrentar a vida. “Se chega coisa boa na nossa cabeça é Deus que manda. Eu agradeço”. A ideia de palavras que caem, como se à revelia de quem as diz, como que vindas de cima, é uma citação recorrente dos poetas/contadores



das tradições orais. Há a crença na inspiração e na arte como atividade sublime, conectada com o divino.

Há cinco minutos de Mundo Novo, em Pernambuco, fica Ouro Velho, na Paraíba. A linha que divide os estados passa bem ali, entre os dois povoados. Lá, Tadeu Cassiano também acredita que as palavras têm vida própria. “Às vezes ela foge, às vezes vem aquela onda doce e você encontra tudo o que queria, todas as palavras que você queria. Aqui a gente acredita que tem poesia até no jeito que o vento sopra”. Tadeu sorri sinceramente ao fazer a comparação, envaidecido com a quase poesia que cria na resposta. É magro e sorridente, de olhar doce por trás dos óculos de grau. O poeta, que ao contrário de Severina e Mariano, domina a escrita, optou deliberadamente durante muito tempo pela palavra falada. “Deixava escrito às vezes só o primeiro verso de um poema, para me ajudar a lembrar. Eram vários papéis espalhados pela casa, com uma linha só escrita”, recorda. Tadeu faz parte de uma parcela grande de poetas sertanejos que falam seus versos, improvisados ou não, por opção.

Há muitos anos Tadeu trabalhava de telefonista na extinta Telpo. Sabia todos os códigos da empresa decorados, todas as listas que lhe caíam nas mãos. Poesias dos outros também aos montes, mas tentava trazer à tona um poema seu até o fim, e perdia-se no meio dos versos. Decorava os outros, entre atento e ébrio, mas os seus ficavam engavetados, travados em algum lugar turvo. Nessa época Tadeu bebia durante o dia inteiro. A inspiração já a tinha, mas era como se o corpo

não acompanhasse a mente. “Começava a dizer a poesia e me perdia no meio, a língua enrolava, não conseguia completar”, conta. Assim como os *rakugosas*, era preciso ser capaz de transmitir as palavras caídas.

Recentemente Tadeu recebeu uma pessoa interessada em publicá-lo, que o fez reunir os rastros de poesia escondidos pela casa. Depois de gavetas e memória reviradas, Tadeu vai lançar seu primeiro livro este ano.

A literatura falada, que segundo Paul Zumthor alia a sonoridade da voz, a performance, os ritmos, dentre outros fatores, quando transportada para o lugar da escrita, que tem também suas idiossincrasias, vira outra literatura. Não pode ser realizado apenas um transporte. Talvez Tadeu seja agora autor de duas obras, feitas com dois tipos de palavras. “Os *Ewé*, população do sul da Nigéria, que possui antigas e ricas tradições, distinguem, segundo as regiões, cinco, seis, ou nove funções diferentes, em limites bem traçados, daquilo que nós reunimos sob o nome de palavra. Os *Dogon* estudados por Genevieve Calame-Griaule distinguem 48!”, afirma Zumthor.

O FANTÁSTICO

Assim como Severina Branca, os acontecimentos da vida de Mariano são matéria-prima de muitas das suas criações. “Por onde eu passo, de uma coisa eu gero uma história”, conta. Mas ao contrário do sabor amargo e realista que tem a poesia de Severina, as narrativas do senhor de Verdejante são delirantes. A seca tem um papel central na sua inspiração, pois parece ser das

impossibilidades que ela imprime que surge a necessidade da invenção.

Uma lagarta adverte que comerá a plantação de milho com uma frase precisa escrita ao longo da sua coluna: “tanto plante como eu como”. Uma vaca usa óculos de lentes verdes para que ao enganar a vista engane também o estômago, e possa devorar os matos secos da roça. Logo acima da bodega de Mariano, um avião parado no meio do céu para trocar um pneu furado sem causar espanto a ninguém. A situação dura horas, o piloto pede ajuda, acha um pedaço de pau no meio das nuvens. Mariano compõe um universo mágico, que nasce da coexistência do universo sertanejo e do delírio. Exatamente nessa interseção, que provoca a hesitação, é que consiste a característica maior da literatura fantástica, segundo Todorov. Mariano desestabiliza a seca e o tédio de Verdejante. “A fantasia e o devaneio são a imaginação movida pelos afetos. Esse movimento das imagens poderá circular apenas pelos espaços da visão. Mas poderá também aceder ao nível da palavra”, afirma Alfredo Bosi.

Os contos estão sempre em primeira pessoa, Mariano é o protagonista absoluto, e o tom da sua voz, que sobe e desce com alguns picos agudos, humorísticos, nos diz, juntamente com o texto que profere, que ali tudo se trata da mais prosaica realidade. “Isso é uma mentira danada! Esse Mariano é muito contador de história!”, dispara um dos senhores sentados na bodega, entre um trago de cigarro e uma bicada na cachaça. “Não é não, aconteceu desse jeito mesmo que estou contando”, defende-se Mariano enquanto serve mais uma dose.

ENSAIO

Nuvens: possibilidades de leituras

Ensaio trata do adensamento de imagens na obra de Gus Van Sant

Rafael Dias

A tela, cortada em formato CinemaScope, com as bordas laterais ampliadas, começa no azul. Desaten-tos – ou apressados em função de certa ligeireza do olhar – podemos não perceber essa não tela (ou tela cromática, de azul-celeste) que se espalha sobre os primeiros momentos de *Gerry* (2002). Coisa pouca, onze segundos, imagem que fica latente, silenciosa, antes dos acordes iniciais da trilha de Philip Glass e do *travelling* sobre o carro com Matt Damon e Casey Affleck rumo ao deserto. Neste plano puramente pictórico, o filme de Gus Van Sant antecipa aquilo que seria um detalhe mais adiante: o diálogo com a paisagem. Céu e nuvens, não um cenário sólido, palpável, mas aquilo que pode se intercambiar, irão marcar o encadeamento poético da obra vansantiana nesta fase dos anos 2000. Está em jogo a forma como pensamento, a beleza da matéria que se desfaz, repousa e vagueia, impassível.

O elemento figurativo, ou aquilo que pode conter de linguagem narrativa, cede lugar, assim, para as possibilidades do indizível, um tipo de “contar” contemporâneo rarefeito. Nesse caso, e também *Elefante* (2003), que completa dez anos de lançamento, após ser laureado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes, compondo, com *Últimos dias* (2005), a *Trilogia da morte* (*Death trilogy*), Van Sant parece querer nos comunicar algo, dizendo pouco. Diferente de seus filmes anteriores que oscilavam entre atributos abertamente comerciais, como *Gênio indomável* (1997) ou *Um sonho sem limites* (1995) e os diálogos com a literatura da Geração Beat, a exemplo de *Drugstore cowboy* (1989) e *Até as vaqueiras ficam tristes* (1993), a imagem vansantiana em *Gerry* agencia uma disposição estética desviante, com seus movimentos dilatados, tomadas de longa duração e poucos diálogos. Como dizia Susan Sontag, no livro *A dor dos outros*, a questão não é focar a imagem em si, impô-la um preço ético e moral quanto a um estatuto de mediação; e, sim, tentar

entender o que ela nos coloca de reflexão. Afinal, a autora mesmo reitera: “não há nada de errado em por-se à parte e pensar (com a imagem)”.

Mas o que é esse esvaziamento do drama? O que é o fenômeno de contenção narrativa que se vincula ao culto da imagem e que, ao mesmo tempo, rechaça o espetáculo (o visual) e a verborragia (a voz)? Onde se situam as subjetividades nessa paisagem aparentemente nula, de peças humanas que parecem não querer se conectar, pelo menos verbalmente (em termos textuais, francamente expressos) ou pela certeza das ações de causa-efeito pré-determinadas? É evidente que existem contribuições oportunas nesse sentido, sobretudo no campo culturalista, que são efetivas para se pensar nos mecanismos que nos levam ao contexto da superexposição da imagem, da saturação e das tensões ideológicas na sociedade atual, pontos preconizados por Fredric Jameson, Zygmunt Bauman, entre outros. Contudo, o que se quer enfatizar, com base no tempo antinarrativo (em que nada acontece) e no apelo à forma, é apontar outra coisa: uma solução, caminho este que nem é pura abstração nem representação direta da realidade. As nuvens, pedra-de-toque vansantiana desde o seu primeiro filme, *Mala noite* (1985), passam a orientar, a partir de *Gerry*, o cinema do diretor norte-americano em direção a uma mudez progressiva, mas não menos eloquente com o campo das artes plásticas.

É possível pensar, deste modo, em dois aspectos enfeixados: a pictorialidade e o afeto da imagem, na maneira como foram retrabalhados conceitualmen-te por Gilles Deleuze (1925-1995), particularmente em dois livros, *Francis Bacon: lógica da sensação* e *A Imagem-tempo* (*Cinema 2*). A noção de uma presença pictórica na arte moderna guarda relação com o que Deleuze concatenava em torno do conceito de uma “imagem como intensidade”. Ao pensar a tradição da pintura e na sua função clássica da representação, o filósofo francês irá vislumbrar uma nova

forma de pintura que se liberta dos compromissos da fidelidade dos traços e dos esquemas figurativos.

O pintor irlandês Francis Bacon (1909-1992), com seus quadros que conjuram corpos, espaços e cores distorcidos, seria um modelo de estética aplicada a um ideal de imagem deleuziana contra os clichês narrativos. Telas como o tríptico *Três estudos para uma crucificação* (1962) ensinam algo em que nada acontece, mas um “algo que se passa”. Não ilustram, mas apresentam. Mostram “corpos sem órgãos” (colunas vertebrais que fogem da pele), toda uma estrutura livre por onde só passam fluxos – potência de afetos, intuições e desejos de uma realidade vivida que só pode ser explicada dentro da ordem da sensação. Ainda segundo a análise deleuziana, os corpos, os objetos e o espaço não contam história alguma, nem mesmo quando os corpos são colocados próximos um ao outro. Trata-se da ideia do “figural”, resgatando, nisso, um conceito de Jean-François Lyotard, reapropriado por Deleuze para refletir o estatuto filosófico da imagem no campo do sensível, que temporariamente abandona o domínio da linguagem.

As nuvens e a *mise-em-scène* de *Gerry*, cercadas de uma tessitura delicada, e não do grotesco e do horror do mundo, funcionariam tematicamente como antípodas ao universo angustiado de Bacon. Não que a *Trilogia da morte* de Van Sant esteja apartada de temas crucialmente humanos. *Elefante* se insere, particularmente, no limiar da violência e do absurdo, ao reconstituir livremente o massacre da Escola de Columbine, ocorrido em 1999 nos Estados Unidos. É preciso, porém, atestar a semelhança entre os projetos de Bacon e Van Sant na quebra do clichê narrativo. Compartilham, de forma análoga, respeitando evidentemente as diferenças técnicas e práticas próprias ao campo do cinema e das artes visuais, um interesse pela mancha e pela imagem borrada. Enquanto Bacon mostra faces e figuras contorcidas por meio da intervenção física sobre as formas pintadas

“Não há nada de errado em por-se à parte e pensar (com a imagem)”, nos avisou a crítica norte-americana Susan Sontag

(escansão da superfície, varredura da tinta etc), Van Sant opera com o corte e o (des)foco dos planos para criar um efeito de suspensão, no qual o corpo atual se virtualiza e torna-se massa pictural.

O corpo reinventa-se, é fluxo. Ele existe, está ali. Mas não é mais figura, nem chega a ser abstração pura. Em uma das cenas de *Gerry*, filme que mostra dois jovens rapazes, praticamente anônimos ao longo da história (infere-se apenas que eles têm 20 e poucos anos de idade e que chamam um ao outro pelo mesmo apelido, “Gerry”), perdidos em um deserto, os corpos de Damon e Affleck ganham o valor de “imagem de intensidade”. Até mesmo o lugar é desterritorializado, já que somente pelas marcas visuais não há como aventar a origem ou o traço identitário do espaço filmado. É verdade que Van Sant propicia esse desconforto. Usa locações variadas, numa colagem de cenas colhidas em Salta, na Argentina, e nos desertos de Utah e de Moja-

ve, na Califórnia. Dessa forma, a desconstrução da paisagem, retratada inicialmente de acordo com a tradição dos *westerns*, como um ambiente mítico e hostil, é desviada para a retórica da nuvem que irá se aderir à massa corpórea das personagens. Ela, massa nebulosa, em dado momento, será o filme em si, silêncio puro.

Este momento “figural”, de algo que aponta para o domínio das sensações e não mais do narrativo, pode ser visto quando os dois “Gerry” atravessam a planície em direção à região das montanhas, depois de se depararem com pegadas de animais. Ao ultrapassarem uma grande cortina de rochas para procurarem água, eles alcançam uma espécie de deserto de sal. Cumprindo a sina da caminhada, os homens à deriva, sempre acompanhados de perto pela câmera, passam a ser perscrutados junto ao rosto, em uma tomada em *close up*. É nesse instante que se efetua um plano desconcertante: com as duas faces perfiladas, que se movem uma sobre a outra, sobre um plano de fundo branco quase invisível, o efeito do corte vansantiano sugere um estado pictórico. Vemos movimentos dentro de um microcosmo celeste metafórico (o sal que parece nuvem), efeito induzido em virtude de um cenário sem horizonte, cortado. Em outras cenas, a intuição do detalhe se repete. Por frações de segundos (seria necessário parar o *frame* para visualizar com exatidão), vemos também o corpo de Damon borrar a tela, em meio ao calor delirante e à lenta degradação física e moral (ânimo) das personagens.

A metamorfose das nuvens em tempo e não matéria é emblemática em *Gerry*. Ao longo dos 103 minutos do filme, paira uma imagem nebulosa, que cresce, avoluma-se. No entanto, vê-se a recorrência desse tipo de imagem também em *Elefante*, principalmente na caminhada rotineira dos estudantes pela escola. À medida que o evento trágico se aproxima, minutos antes da chacina, os alunos

ENSAIO

que perambulam pelos corredores ganham o status de uma imagem baconiana. Com o simples uso de frestas de luz e distorções fora de foco, os corpos experimentam um abismo, um estado de pré-morte que se avizinha. É como se a imagem condensasse o todo que irá culminar logo adiante. Assim com no quadro da crucificação de Bacon, há o prenúncio do horrendo. O trágico, antes mesmo de acontecer, já estava ali. O abismo está no meio de nós.

Condensar a imagem não é reduzi-la, mas ampliá-la, escavá-la, abri-la em diferentes espectros. Percebê-la não como julgamento, olhar imediato, porém como um “pré-juízo da percepção”. Este é o segundo aspecto. O espaço afetivo imagético é o lugar do choque. No livro *A imagem-tempo*, Deleuze converge pensamento e movimento para destacar a imagem que se move sobre si mesma. Portanto, a imagem condensada não está parada. A imagem sobre imagem é embate, reflexão pura. A pintura, por dialogar com a imaginação, lida com o “espírito” que, por sua vez, leva ao movimento. Mas o cinema precisa de algo que o force a acontecer: um pensamento-afeto. Segundo a visão deleuziana, particularmente presente no livro *Mil Platôs*, coescrito com Félix Guattari, o afeto não é uma afecção, ou seja, um sentimento, uma faculdade mental ou um pensamento conclusivo. Pode até ser condição para um dado subjetivo, ao analisarmos obras de arte que nos provocam emoções ou intuições individuais. Mas afeto enquanto devir é “onda de choque”, algo que leva a alguém sentir coisas que não sentia, ver coisas que não via e pensar coisas que não pensava. Constitui uma potência (e não somente uma possibilidade) em criar subjetividades, em permitir que o outro desenvolva seu próprio raciocínio sobre vivências que o afligem ou inquietam.

A nuvem em Van Sant propõe o choque deleuziano. Desconcerta a visão, chacoalha a perspectiva, embaça, desnorreia. Corre sobre o céu, filmada de longe,

em *slowmotion* ou *time-lapse*. Nesse tipo de abordagem poética, muito comum em seus primeiros filmes, como *Garotos de programa* (1991), já se introduzia a ideia do pensamento-afeto. Tais intencções nebulosas retornam na *Trilogia da morte*, durante os anos 2000, acrescidas de maior presença. A massa de vapor não apenas adquire estatuto de personagem (e não apenas paisagem) como também de sujeito, de matéria leve que age sobre a cena. Em uma cena, Van Sant reapropriou-se do *contra-plongée*, a tomada de câmera de baixo para cima, técnica imortalizada por Leni Riefenstahl. Pela proposta original da cineasta alemã, o uso de um ângulo excessivamente baixo tendia a um propósito específico, que era conotar um apelo à grandeza do corpo ariano e o apoio à propaganda nazista. Tal recurso é resignificado em *Gerry*, com Damon e Affleck filmados de baixo para cima no deserto, olhando o chão. Atrás deles, nuvens esparsas em um céu todo esbranquiçado, de azul pálido. Em vez de mitificá-los, a câmera os humaniza, os apequena diante do destino irrefutável de uma natureza que os espreita. Em *Últimos dias*, filme inspirado livremente nos dias finais que antecederam a morte do músico Kurt Cobain, ex-vocalista do Nirvana, a onipresença das nuvens dá-se na forma de reflexos (em para-brisas de carros, janelas etc), todos elevados a categorias do visível. O filme atém-se tanto à nuvem, que, às vezes, a tela se transfigura totalmente. Enquadrado por longos minutos, o para-brisa de um veículo, em um dia de sol, faz desaparecer aqueles que estão no banco da frente: o corpo é puro fluxo. Nada escapa à indicialidade da nuvem. Ela é um fantasma, que nos indaga, provoca a todo instante.

Enquanto elemento pictórico, a nuvem ocupa um posto de tradição na pintura que remonta desde a Antiguidade, isto é, não é um *motif* exclusivo ao cinema e à fotografia, embora o padrão gasoso detenha um estatuto peculiar na arte moderna. A representação do céu, com seus cirros ou cúmulo-

-nimbos, já se dava em afrescos de Pompeia, datados de mais de dois mil anos, antes de a cidade ser soterrada pelo Vesúvio. Desenhos de nuvens, elemento metamórfico e intangível, aparecem, ainda, em quadros de Domenico Fetti (1589-1623) e Luca Giordano (1634-1705), no Barroco italiano; nas telas impressionistas de Vincent van Gogh (1853-1890); ou reprocessados em obras tridimensionais, incluindo *A l'heure de l'observatoire les amoureux* (1934), de Man Ray, e na instalação *Silver Clouds* (1966), de Andy Warhol (em recente comercial para divulgar o álbum *Artpop* em Londres, a cantora Lady Gaga fez um pastiche dessa obra warholiana). Antes disso, no movimento da fotografia pictorialista, no começo do século 20, Alfred Stieglitz elege a nuvem como seu tijolo estético. Na série *Equivalents*, produzida por quase dez anos (1925-1934), o fotógrafo norte-americano registra centenas de imagens, em preto e branco, que capturam evanescências e rastros de nebulosas. O recorte é tão radical que se perde a noção de espaço e tempo. Quebra-se a linha do horizonte, enxergam-se apenas as filigranas de uma realidade.

O professor da Nouvelle Sorbonne, em Paris, Philippe Dubois, analisa a pictorialidade da nuvem no livro *O ato fotográfico e outros ensaios*: “A nuvem é, antes de mais nada, uma substância corpuscular sem contorno, sem forma definida, sem corpo próprio, uma espécie de véu, de cortina, um lençol de vapores, um condensado de auras – e sobretudo algo que não existe por si só. (...) Ela própria, incolor, é aquilo que, pela graça da reflexão, proporciona matéria à luz, a atualiza, a torna visível: como assinala Aristóteles, as nuvens têm a propriedade que faz com que elas funcionem em sua massa ‘como espelhos, mas como espelhos que só devolvem cores’ – o efeito pôr-do-sol, se quisermos”. Ora, Dubois se refere à nuvem como um afeto deleuziano, um nada, uma coisa sem

significado algum, mas uma massa matricial, origem cósmica, água em forma rudimentar que pode refratar pensamento, um devir que sempre muda. Além de “afetos”, Deleuze pensa em termos como “intuições” e “sensações”, assim define o professor da UFRJ Roberto Machado, no livro *Deleuze – a arte e a filosofia*. Afetos, intuições, sensações, isso é o que a imagem nos conta.

O deserto de sal em *Gerry* é, portanto, uma névoa condensada. Se afastarmos o olhar para uma visão macro, repetindo o gesto ensaiado pela câmera de Van Sant, do micro para o todo emoldurado por montanhas, paisagem seca e monocromática (em tom branco-gelo já no final do filme), iremos perceber que o filme é um relicário de nuvens, potência de afetos. Evm relação à ideia de uma imagem pura, desatrelada da narrativa, da cronologia e do figurativo, inscreve um tipo de imagem a que Deleuze chama de “imagem-cristal”. Trata-se de um modelo de imagem, destituído de movimento evidente, mas que carrega, em si, a coalescência de experiências e memórias. O cristal seria essa estrutura bifacial, indiscernível, que ao mesmo tempo revela e esconde os fiapos do tempo. A contração dos acontecimentos em uma única cena, e não apenas uma imagem, também pode ser entendida como um substrato de duração que não se legitima por um tempo puramente abstrato mas espacializável. O tempo, assim, torna-se espaço e afeto. Vemos essa situação na disposição labiríntica dos corredores da escola em *Elefante*, ou na casa do músico Blake em *Últimos dias*, e também em outras cenas, em que movimento de câmera e personagem se anulam e coexistem.

Na tradição do cinema, Gus Van Sant não inaugura uma categoria de preocupação com as nuvens (Robert Bresson, D. W. Griffith e Theo Angelopoulos já seguiam uma linha de propensão a imagens etéreas), muito menos de ruptura com o

O vazio dentro do nosso corpo se torna mais leve que o ar ao redor. Aos poucos começamos a pesar menos do que nada.

tempo e a narrativa convencional (Chris Marker, com seus múltiplos pontos de vista; Yasujiro Ozu, e suas cenas do cotidiano moderno de Tóquio; e Alain Robbe-Grillet, que leva os princípios do *Nouveau Roman* para a imagem, perfilam um status de pioneirismo na experimentação imagética). A *Trilogia da morte* vansantiana finca-se em outro lugar particular, mais vinculado a um cinema contemporâneo transcultural (ao lado do taiwanês Hou Hsiao-hsien, do húngaro Béla Tarr e do mexicano Carlos Reygadas), que opta pelo tempo dilatado e pela pausa. Falar sobre silêncio, cenas de suspensão contra a ligeireza, o medo e as lacunas de memória; a nuvem contra a ação, as violências, as certezas estanques e frágeis; tudo isso, o contrafluxo, pode ser um “elogio à leveza”, pontua o professor de Comunicação da UFRJ Denilson Lopes, em *A delicadeza – estética, experiências e paisagens*, ao discorrer sobre cinema a exemplo de Hsiao-hsien.

Em um de seus artigos, Lopes tece um discurso em prol do cinema de borda, capaz de questionar convenções de linguagem e de forma, um cinema que busca “paisagens efêmeras” e que “traduzem toda uma sutileza de afetos”. Citando o escritor Paul Auster, ele demarca a epítome do que, na arte, parece propor sermos, nós próprios, uma nuvem: “Precisamos aprender a parar de sermos nós mesmos. É aí que começa, e tudo o mais continua neste ponto. Devemos evaporar, deixar nossos músculos se entorpecerem, respirar até sentir a alma sair de nosso corpo. E depois fechar os olhos. É assim que se faz. O vazio dentro do nosso corpo se torna mais leve que o ar ao redor. Aos poucos, começamos a pesar menos do que nada. Fechamos os olhos. Abrimos os braços. Evaporamos. E então, aos poucos, subimos no ar. Assim”.

A imagem da nuvem é, dessa forma, um estado de presença constante. Matéria em formação que não para de mover-se e de cessar. Por isso, não é possível explicitar suas razões, nem caberia delimitá-las. Exatamente esse utilitarismo na interpretação da arte que Susan Sontag critica, em *Contra a interpretação*, advogando, de outro modo, um “erotismo” no olhar: “A finalidade de todo comentário sobre arte seria fazer obras de arte – e, por analogia, nossa própria experiência – mais reais, e não menos, para nós. A função da crítica deveria ser mostrar como isto é o que é, ou mesmo que isto é o que é, do que mostrar o que isto significa”. É a fragilidade do óbvio da vida, o afeto que é nada, o amor que é ilusão, tão bem explicitada pelo escritor panamenho, radicado mexicano, Carlos Fuentes (1928–2012), no livro de contos *Inquieta companhia*. Assombrado pelos fantasmas de suas tias anciãs, o jovem Alex (do conto *A boa companhia*) pergunta a elas por que ele deve entrar e sair as escondidas, pela porta dos fundos, e não pela porta da frente. “É um enigma”, responde uma das tias. De fato, é isto: a nuvem é um enigma em forma de bruma.

HUMOR, AVENTURA E HISTÓRIA EM LIVROS PARA ADULTOS E CRIANÇAS



Assine.
Revista Continente.
Conteúdo é tudo.

0800 081 1201

e-mail: assinaturas@revistacontinente.com.br



O MAR DE FIOTE
Mariângela Haddad

Vencedor do Concurso Cepe de Literatura Infantil e Juvenil/2011 na categoria infantil. Ilustrado pela autora, conta a história de um menino que, com pai ausente e cercado de irmãs tagarelas, não consegue se expressar.

R\$ 35,00



O DIA EM QUE OS GATOS APRENDERAM A TOCAR JAZZ
Pedro Henrique Barros

Com esta narrativa impactante o carioca Pedro Henrique Barros venceu o Concurso Cepe de Literatura Infantil e Juvenil de 2011, na categoria juvenil.

R\$ 35,00



A CASA MÁGICA
Maria Amélia de Almeida

A casa mágica, da pernambucana Maria Amélia de Almeida, veterana na literatura infantojuvenil, compartilha com as crianças de hoje as experiências de um mundo antigo.

R\$ 25,00



O FOTÓGRAFO CLÁUDIO DUBEUX
Claudia Poncioni

Álbum que reúne fotografias tiradas pelo empresário, industrial do açúcar e fotógrafo amador. Possui um rico acervo documental da expansão da malha ferroviária do Nordeste e do cotidiano das famílias recifenses do século 19.

R\$ 95,00



PONTES E IDEIAS
Claudia Poncioni

O livro mostra o lado humanista do engenheiro francês que projetou obras modernizadoras no Recife do século 19, a exemplo do Teatro de Santa Isabel e do Mercado de São José.

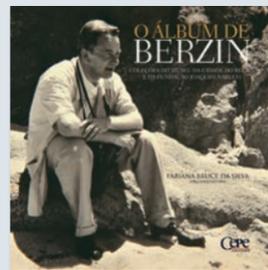
R\$ 60,00



AMARO QUINTAS: O HISTORIADOR DA LIBERDADE
Amaro Quintas

O volume reúne as obras *A Revolução de 1817*, *O sentido social da Revolução Praieira* e *O padre Lopes Gama político*, que espelham um trabalho em boa parte voltado para os movimentos libertários brasileiros, fazendo de Amaro Quintas pleno merecedor do título de *O Historiador da Liberdade*.

R\$ 60,00



O ÁLBUM DE BERZIN
Fernando Cerqueira Lemos

Compilação do trabalho fotográfico de Alexandre Berzin, a partir dos arquivos da Fundação Joaquim Nabuco e do Museu da Cidade do Recife. O registro do fotógrafo vai desde detalhes arquitetônicos até cenas de carnaval, passando por paisagens urbanas, rurais e marinhas.

R\$ 60,00



ELUCIDÁRIO
Fernando Cerqueira Lemos

Escrito por um especialista no assunto, com cerca de 400 verbetes, em linguagem acessível e direta, além de ricamente ilustrado. Obra útil para colecionadores, leiloeiros, decoradores, arquitetos, antiquários e marchandes.

R\$ 90,00



SONETOS QUASE SIDOS
Daniel Lima

“Como serei depois de quase um ano de morto, e ainda muito mais, mortíssimo?”. Questões que nem todo mundo tem coragem de encarar, prendem a atenção do leitor nas páginas de *Sonetos quase sidos*, o novo livro do padre-poeta Daniel Lima.

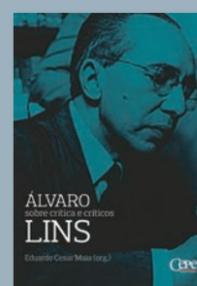
R\$ 40,00



COLEÇÃO ACERVO PERNAMBUCO

A coleção Acervo Pernambuco reúne livros inéditos, raros ou fora de catálogo, que têm importância fundamental para o Estado, o Nordeste e o País. Entre os vários autores estão Ulysses Lins de Albuquerque e Mário Melo.

R\$ 15,00 (cada)



ÁLVARO LINS: SOBRE CRÍTICA E CRÍTICOS

Organizada por Eduardo Cesar Maia, a obra é uma homenagem ao centenário do nascimento de um dos maiores críticos literários que o Brasil já teve, Alvaro Lins. O livro reúne artigos sobre crítica e críticos de sua época, selecionados dos seus livros.

R\$ 35,00

Cepe
EDITORA

FAÇA SEU PEDIDO **0800 081 1201** livros@cepe.com.br

INÉDITOS

Chico Ludermir

CHICO LUDERMIR



Você se veste de mim

A cidade se comprime. Nos deprimimos. A cidade grita, a gente grita de volta, mas ninguém se escuta. A casa é demolida, somos demolidos juntos. Porque nos desapropriamos, desapropriamos a cidade.

Há sangue, sim, correndo no concreto, em cima ou embaixo dos viadutos, pulsando junto com pneus. Existe pele revestindo cada edifício, veias, nervos, glândulas sudoríparas. Existe laço, calor, abraços nas fachadas e pelos arrepiados no teto e no chão.

Sim! O corpo é extensão da cidade.

Com os nós dos nossos dedos, revestimos paredes: azulejaria de falanges. Com ladrilhos, cobrimos o ventre, com cerâmica a pélvis. Substâncias de baixo calor específico compõem a membrana do peito; nas costas, tatuamos janelas.

É! A cidade é a continuação do corpo.

Nesse híbrido interdependente, o hurbano, nos modificamos um ao outro. O eu-humano desigual, discrimina. O eu-urbano espreme, angustia. O eu-corpo se repudia ao repudiar a cidade. Em troca o corpo sente, sofre.

Somos os dois. Porque somos um.

Nessa projeção de urbe sobre epiderme, o movimento de um reflete no outro. Reverbera nos cinzas, nas formas, nas cores e nas curvas. Em cada ruído. Nos fios e na face. Construções e expressões.

Nesse quadro de M. C. Escher, não dá pra saber quem desenha quem. Qual escada levou à outra. É mesmo indefinido. Por que não assumimos? Por que teimamos em separar.

Transpomos nossas dores, faltas e medos para aquilo que planejamos. Mais alto, mais distantes, mais só. Assim somos. Fugimos para condomínios, cidades menores, mais rurais, mais silenciosas como quem foge de si. Lá construímos de novo aquilo que estamos.

O processo de criação da exposição *Entre* – premiado no SPA das Artes deste ano e em cartaz até o dia 8 de dezembro – partiu desse chão, desse híbrido de hurbano. No museu Murillo La Greca, a fachada e as paredes se revestiram de fotos de um ensaio meu, que havia sido batizado de *EntreCorpos*. Cotovelos, braços, peito, costas superdimensionados confundiam as escalas. De dentro de monóculos, paisagens mínimas; miniatura do “gigante cidade”, que, por vezes, vemos em sobrevoos. Quem é maior?

Por trás dos tapumes, a possibilidade de brechar, adentrar. Por trás do véu usado nas reformas de prédios, a crítica àquilo que deixamos de ver nessa cidade que cresce tão rápida quanto nós enlouquecemos.

Se, por um lado, a pele se imprimiu no concreto, numa sala escura fotos de outro ensaio, agora com o nome de *EntrePrédios*, foram projetadas em corpos de pessoas. Cada movimento, cada passo, cada dança faziam mexer sobre o homem esquadrias, postes, prédios inteiros. Os corpos coreografados como plantas que correm em direção à luz do sol, corriam para a luz dos prédios. Cada mudança de foto cobria de outras cores e texturas as peles dos modelos vivos. A performance do Hurbano escancarou a possibilidade de interferência recíproca cidade-homem.

“Você se veste de mim”, “meu corpo tocar no seu”, “E do que há em mim, te dou uma parte daquilo que é você” dizem as frases da jornalista Carol Almeida, coladas em uma das paredes da exposição. Carol, quando escreveu o texto, falou do encontro dos corpos entre si; pele com pele. Mas, nesse outro contexto, ao lado da ilustração de Adeildo Leite, o significado é de que nos vestimos de metrópole. O alicerce do homem é parecido com aquele que usa para projetar seu espaço.

Também performático, o vídeo *nossa casa?* mistura dores. De um viés, uma casa desapropriada, demolida para dar lugar ao “progresso”. Mais vias, mais carros. Um não lugar substituindo um lugar. De quem é mesmo esta casa se o fim dela é determinado por uma instância de poder que extrapola as paredes do lar? Do outro viés um relacionamento de um casal também rui. E a casa e o homem nus sentem a destruição iminente.

A estrutura destruída é mais uma metáfora de como a cidade cresce, a despeito da vontade de alguns, para o interesse de outros. O namoro que se finda, com marcas na parede, dá lugar a um vazio branco. No museu, o barulho do trator é trilha sonora. E o visitante assiste a tudo sentado no sofá da minha sala.

Mas o sol há de brilhar mais uma vez. Sempre brilha. Nem que seja em brechas, frestas, entre prédios. Fazendo um balé de se espremer entre os cimentos.

Conheça as imagens da exposição *Entre*, de Chico Ludermir, que teve curadoria de Olivia Mindelo, no endereço cargocollective/chicoludermir

INÉDITOS

Adelaide Ivánova



Nico, o mais importante também era o voo, porque destino não havia

Drama of exile é um disco, é um nome de disco. Podia ser uma poesia, podia ser um outdoor, podia ser uma tatuagem. Dificilmente se conseguiria definir o que é o exílio em tão poucos toques. Fiona Apple tem um título de álbum com 90 palavras e entrou pro *Livro dos Recordes*. Nico, a dona de *Drama of exile*, no entanto, nunca ganhou prêmio pela concisão. Somos chegados a exageros, aumentos, superações. Mas o exílio é apenas isso, minha filha, é drama. Não se precisa de 90 palavras pra explicar.

O curioso é que não se sabe muito bem qual o drama do exílio de Nico, e em relação à qual cidade ele (o drama) estaria relacionado. Veja, a questão central do exílio não é para onde se vai, mas o que se deixa para trás. Mas onde está o drama, quando aquilo que se deixa pra trás lhe é indiferente? Desde quando ciganos sentem saudade?

Nico saiu de Berlim na década de 1950, como chegou – porque deu. Ela nunca mais voltou a viver na cidade. Em 1940, ela veio com mãe, aos 2 anos, fugindo da Colônia destruída durante a Segunda Guerra. Veio de uma cidade em ruínas para outra, porque o que estava em decadência era mais a vida do que as coisas.

E em 1956 ela foi embora para Paris e, daí em diante, Nico, nascida Christa Paeffgen, criada nas ruas elegantes da Berlim ocidental e americanizada, viveu em pelo menos mais cinco cidades: Paris, sim, e mais Nova York, Londres, Manchester, Ibiza. Não tinha endereço fixo, as correspondências retornavam a seus remetentes.

A condição do exilado – seja ele exilado por necessidade, como Neruda, ou por desgosto, como Saramago – é que sua nostalgia é geográfica, e nisto está tudo.

Mas em *Drama of exile*, embora o título seja o que é, em nenhum momento Nico trabalha com perda, abandono ou saudade de um lugar. Das sete canções compostas por ela, seis usam repetidamente a palavra “light”. No total, o termo é repetido 10 vezes. A mim me parece, então, que mais do que um lar, Nico sentia saudade de algo maior – não é isso que saudade é, afinal?, a falta de tudo? Na época que lançou o álbum, Nico vivia em Manchester. Manchester, diz ela numa entrevista de 1975, parece com Berlim em muitos aspectos, mas não diz quais.

O único lugar que merece menção, num disco que se chama “drama do exílio”, é o aeroporto. Em “Orly flight”, um poeminha besta sobre as luzes da cidade

JANIO SANTOS



de Paris quando vistas de cima, ela até revela para onde vai – Madrid – mas cita a cidade de maneira tão frívola que é como se o mais importante fosse o voo, e não o destino.

Não por acaso, é com a frase “Ela era uma verdadeira cigana” que seu filho, Ari Paffgen, a define, no documentário *Nico icon*.

Em 1964, quando já vivia em Nova York, Nico foi apresentada a Andy Warhol. Diz-se que a primeira coisa que ela falou, enquanto mordida uma laranja vinda de sua taça de ponche, foi: “Eu só gosto de frutas quando elas estão boiando no álcool”.

Uma década depois, Nico foi visitar seu filho, que ela não via há 36 meses. O menino era criado pela avó, mãe de Alain Delon, em Paris. Nico veio de Nova York para turnê europeia e passou em Bourg-la-Reine para vê-lo. O único presente que a cantora trouxe para o filho: uma laranja.

Uma semana depois da morte de Lou Reed, num domingo de manhã (quando mais?), achei por bem visitar o túmulo de Nico, que foi enterrada ao lado da mãe, no Cemitério-floresta de Grunewald. Eu acho importante ritualizar as coisas. É a chance que a gente tem de deixar a vida vivível. Pouco importa se o cemitério fica a 14km da minha casa e o website da companhia de transporte de Berlim sugira que eu pegue um bonde, um trem e um ônibus, pelo qual deveria esperar um hora, e que depois ande mais uns 20 minutos no meio da floresta, num trajeto que leva duas horas e meia, dentro da mesma cidade. Já que é pra ritualizar, então que se faça assim, demoradamente.

Eu poderia ter ido de bicicleta, o que me tomaria apenas uma hora. Mas não se anda de bicicleta em

Berlim, em outubro. Fiquei pensando: se estivesse em Berlim, em vez de Ibiza, Nico teria morrido? É assim: a morte é circunstancial, ou absoluta?

Quando Nico morreu, eu tinha seis anos e acabara de ganhar minha primeira bicicleta, e andava em círculos na rua sem saída em que morava, no Espinheiro, porque não tinha sido autorizada, pelas 300 mulheres que me criavam, a sair da rua. Aí o mais importante também era o voo, porque destino não havia.

Eu levei uma vida pra chegar nas redondezas do terreno que era, outrora, necrópole dos suicidas. Os mortos chegaram primeiro – eram enterrados ou jogados por ali, no meio da floresta, ao acaso, sem lápide, porque um suicida era uma vergonha para família. A definição daquele espaço como sendo um cemitério, no entanto, só veio depois, em 1920, quando se decidiu que toda cidade deveria ter um cemitério não vinculado à Igreja, de modo que suicidas e outros mortos de pouca honra pudessem ter um enterro digno. Em 1929, por seu caráter idílico, defuntos de “morte morrida” começaram a ser enterrados no local. Nico chegou em 1988 e foi sepultada com seu nome de batismo, ao lado da mãe.

Quando eu desci do trem, na antepenúltima parte da minha viagem, o mundo cheirava a pinheiro, e dei de cara com estacionamento de bicicleta, que estava cheio. Ali, aboletada ao lado de não-sei-quantas magrelas, esperei uma eternidade pelo ônibus. É que ele só passa uma vez por hora, nos finais de semana. Nos dias úteis, três vezes ao dia.

Veja mesmo: cemitério está aberto todos os dias, inclusive no inverno. Mas fica aberto pra ninguém, porque o ônibus nunca chega.

Mas uma hora ele chegou e depois de 23 minutos de viagem, desembarquei e saí andando, seguindo as instruções do *Google maps*, anotadas num papel de

padaria. Já andava há 45 minutos no meio do bosque, sem achar o cemitério. Ali, me sentindo Henry Hudson dos mortos, dando alto valor à minha missão poético-sociológica e citando pra mim mesma Oscar Wilde, dei de cara com um pato. Um pato. Um ordinário, roliço e concreto pato.

Eu nunca achei o cemitério, nem a tumba onde Christa está ao lado da mãe, sobrenomes identificados, afinal suicidas são os outros. Eu nunca encontrei Nico, nem fantasmas, encontrei foi um pato. E em sua companhia, finalmente vi coisas que existiam no caminho: uma bola roxa, uma casa, um tronco, papel alumínio, placa. Se não fosse o pato, não teria prestado atenção em nada, mais focada no destino que no voo.

Talvez, se Nico tivesse levado para Ari algo extraordinário, em vez de uma laranja, ninguém mais tarde mencionasse o fato em biografias. E se eu tivesse encontrado um fantasma, no lugar de um pato, não seria sacodida pela inevitável trivialidade das coisas. Ainda bem, tinha um pato.

A hora que fiquei sentada esperando o ônibus pareceu infinita e inútil. Já a hora que passei procurando um cemitério que nunca encontrei, pareceu insuficiente. Como será que o tempo passa pros mortos? É o tempo lento da espera ou o tempo escasso da procura? Wislawa Szymborska diz que se devia morrer apenas o estritamente necessário. Já eu, pedindo licença pela intromissão do pitaco, penso que se é pra morrer, então que se morra totalmente, que se morra muito, para que não haja mais, nem que seja uma vez na vida, nem a espera, nem a procura.

Nico tinha um aneurisma não diagnosticado e, em junho de 1988, em Ibiza, levou uma queda de bicicleta e morreu. Dessa vez, afinal, tinha um destino: pedalava para casa.

RESENHAS

GUILHERME PUPO / DIVULGAÇÃO



Um romance harmônico e assombroso

Editor do *Rascunho*, Rogério Pereira demonstra boa técnica ao estreiar em romance

Raimundo Carrero

Luiz Rufato tem razão, o romance *Na escuridão, amanhã*, de Rogério Pereira, publicado pela Cosac Naify, é um dos melhores livros da literatura brasileira deste e de outros tempos. Escrito com elegância e equilíbrio, num tom coloquial adequado e preciso – sem apelo emocional –, revela um escritor dono do seu ofício em capítulos – seriam mesmo capítulos? – curtos, uma façanha, sobretudo, tratando-se de uma estreia, quando, em geral, autores se mostram inseguros, reticentes, indecisos.

É certo, portanto, que o leitor sairá deste livro com uma espécie de lembrança dolorosa, mas saudável. O que deve ser muito comum em toda obra de arte que mereça este nome, porque se revela plenamente realizada. Até porque o trabalho artístico atinge tal nível de sublimação quando encanta e atormenta. Assim, a missão da obra estará completa – e definida

– nos planos artístico, literário e estético.

Além da linguagem harmônica, plena de sentido e de força, os personagens se mostram equilibrados, integrados ao tom geral da narrativa sombria, sombria e não assombrosa, antes disto: sóbria, a partir do título do romance, o que se observa em autores como Rulfo e Conrad, ambos tratando de assuntos assombrosos – sem que se esteja colocando os três autores no mesmo patamar, o que não seria de todo um exagero. Embora estreante em prosa de ficção, Rogério Pereira coloca o leitor em xeque e cumpre a missão dos verdadeiros escritores. Mais amplamente – dos verdadeiros artistas.

Assim, no mesmo plano da criação do texto, surgem os personagens: o narrador e a Mãe – os dois mais convincentemente realizados –, além daquele outros apenas citados ou lembrados, já que se trata de um romance onde a

memória exerce papel fundamental e decisivo. Por isso insisto tanto no caráter harmônico da obra, harmônico e assombroso, até mesmo na distribuição dos episódios.

Basta lembrar este texto com um fato aparentemente comum mas transformado pela linguagem, pelo tom e pelo ritmo: “Por que você a chamava de louca, pai? Era muita tristeza para a mãe. Colocava fogo dentro dela. Transformava-a em fera, em besta crepuscular. Em você latejavam ironia e maldade. Ela não fazia nada. Apenas existia para nos proteger, para nos amar naquele jeito dela. Não era louca. Era outras coisas, mas você insistia em cutucá-la, em despertar a besta que a habitava.”

Outra qualidade notável do livro é a montagem – a montagem de um romance é um dos segredos da narrativa. Montagem que mantém, alivia ou inquieta, o tempo

psicológico do leitor, mesmo quando feita de modo espontâneo, mas eficiente na sua realização.

Em linhas rápidas, são estas, parecem-me, as principais qualidades do romance de Rogério, qualidades, aliás, que desafiam qualquer criador em qualquer campo de atividade artística – artes plásticas, cinema, literatura ou arquitetura. Sem dúvida.



ROMANCE

Na escuridão, amanhã
Autor – Rogério Pereira
Editora – Cosac Naify
Preço – R\$ 32,00
Páginas – 128

Mariza Pontes

NOTAS DE RODAPÉ

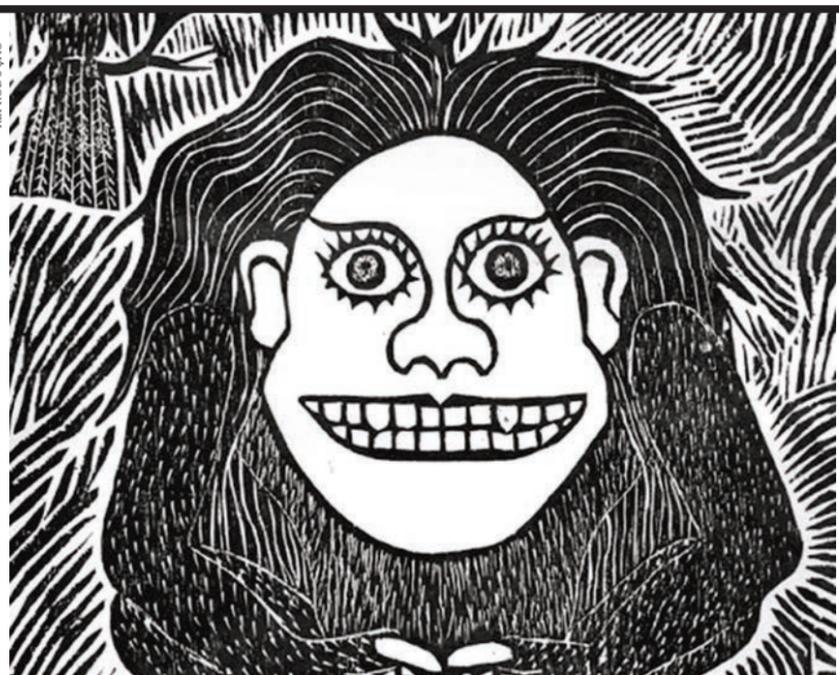
FANTÁSTICO 1

Recife entra no circuito internacional de grandes festivais poéticos com evento no próximo mês

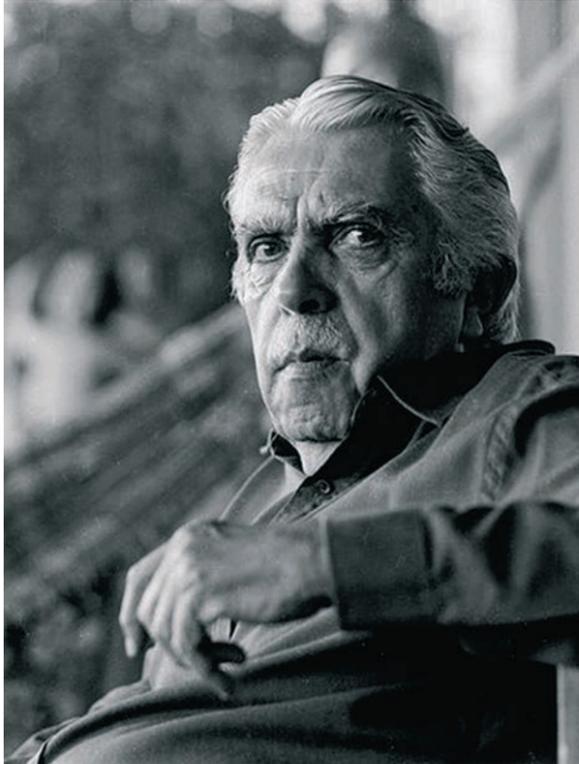
A terceira edição do *Congresso de Literatura Fantástica de Pernambuco (Clif-PE)* mobiliza escritores e leitores em geral, entre 11 e 13 deste mês, na UFPE, para uma série de palestras, lançamentos de livros, debates e outras atividades relacionando os estudos acadêmicos sobre o gênero em suas diversas modalidades, como contos de fadas, ficção científica,

horror, realismo mágico, e a produção dramatúrgica, sob o tema *O fantástico na literatura em Pernambuco e no Brasil*. O cartaz do congresso (foto ao lado) representa a Comadre Fulozinha, personagem típico do folclore sertanejo, na visão do xilogravurista Abraão Batista, do Ceará, que reflete temores populares do século passado.

REPRODUÇÃO



REPRODUÇÃO



De olho no mestre

O sempre celebrado e nunca esquecido Rubem Braga (foto) amava prostitutas e achava o Teatro de Santa Isabel extraordinariamente feio. A confissão é feita na biografia do escritor capixaba *Um cigano fazendeiro do ar*, publicada pela Editora Globo, de São Paulo, com autorização e recomendação da família – o livro é oferecido, entre outros, a Júlia Braga, filha de Rubem. A declaração do cronista a respeito do teatro é destacada porque Rubem morou no Recife na década de 1930 e escrevia para o *Diário de Pernambuco*, embora o fato nem sempre seja destacado pelo jornal associado. Além disso, conforme os amigos, estava disposto a enfrentar Lampião, a quem chamava de “Bárbaro e covarde”, embora escrevesse que “há algum pensamento cego atrás dos óculos de Lampião, suas alpercatas

rudes pisam algum terreno sagrado”. E acrescenta: “Ele próprio não é cangaceiro apenas por motivos geográficos – mas por causa do reumatismo”. O livro é toda uma grande reflexão sobre a cultura literária e jornalística brasileira, sem ser meramente laudatória.



BIOGRAFIA

Rubem Braga – Um cigano fazendeiro do ar
Autor – Marco Antonio de Carvalho
Editora – Biblioteca Azul
Preço – R\$ 69,00
Páginas – 648

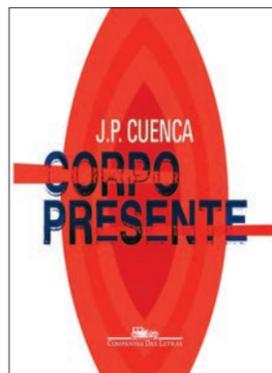
DIVULGAÇÃO



Estreia revisitada

A estreia literária do carioca João Paulo Cuenca acaba de ganhar nova edição pela Companhia das Letras. Ano passado, Cuenca foi eleito um dos principais jovens autores brasileiros pela seleção da *Revista Granta*. Lançada originalmente em 2003, a obra é o mergulho radical de um homem em suas obsessões. Seu narrador atravessa ruas, noites e mulheres em busca de um amor perdido ou impossível, uma Carmen vitimada por uma Copacabana suja e sedutora. A obra, inclusive, tem início com o olhar obsessivo do narrador em relação à sua Carmen: “Carmen não se aguenta mais sobre as pernas. Com uma das mãos, equilibra o bebê contra seu peito e, com a outra, arruma as gavetas, cheias de fraldas. Desiste de organizar as fraldas,

deixa os sacos no chão. Pega o mamilo e direciona para a boca do bebê. Às vezes escapa. E às vezes Carmen se cansa demais e tem pequenas ausências, como se sua existência cessasse por alguns segundos. Quando isso acontece, Carmen dorme de pé e acorda com taquicardia, assustada, procurando o bebê.”



ROMANCE

Corpo presente
Autor – J.P. Cuenca
Editora – Companhia das Letras
Preço – R\$ 34,50
Páginas – 144

PRATELEIRA

TANTO MAR

De forma poética a autora descreve o cotidiano de uma menina cercada pelo mar e sua relação delicada com a natureza. A história mostra que, mesmo sem desfrutar dos confortos da modernidade, uma garotinha busca na natureza os elementos para uma vida interiormente rica e cheia de alegria. O ilustrador Andrés Sandoval confere ainda mais leveza a essa história cheia de sutilezas.



Autora: Tatiana Salem Levy
Editora: Record
Páginas: 40
Preço: R\$ 48,00

RITOS DE ADEUS

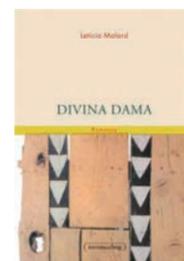
Inspirado na última mulher a ser executada na Islândia, o livro se baseia em pesquisas documentais sobre um crime brutal. Contudo, a narrativa consegue ser poética, mostrando como a solidão e aridez do lugar dominam a psicologia dos personagens envolvidos na tragédia; e o drama de procurar a verdade sobre uma mulher impedida de contar sua própria história.



Autora: Hanna Kent
Editora: Globo
Páginas: 320
Preço: R\$ 39,90

DIVINA DAMA

Numa favela fictícia, a autora faz conviver representações dos diversos excluídos brasileiros, à sombra das drogas. Eles vão dar vida às suas experimentações de novos formatos literários em simbiose com a informática, propondo intertextos. Colocando-se em *off*, ela edita as falas livres das personagens, ingressando com eles num mundo de utopias, onde se debate a vida e a morte.



Autora: Leticia Malard
Editora: Ufmg
Páginas: 213
Preço: R\$ 36,00

O AMOR NOS TEMPOS DO BLOG

Tendo como pano de fundo o romance de Gabriel García Márquez, *O amor nos tempos do cólera*, um menino constrói seu próprio tempo narrativo e amoroso, colocando nas páginas de um blog as suas experiências e expectativas. A narrativa se cruza com as de outros adolescentes blogueiros, culminando num final interessante em que a linguagem dinâmica da internet revela semelhanças e disparidades.



Autor: Vinicius Campos
Editora: Companhia das Letras
Páginas: 96
Preço: R\$ 28,00

FANTÁSTICO 2

Estudos enfatizam importância do folclore local

O congresso destaca as ligações entre a teoria do teatro e as teorias do fantástico, além da importância do folclore e literatura locais como potencializadores da criação fantástica. A promoção é do Belvidera, Núcleo de Estudos Oitocentistas do Departamento de Letras da UFPE. As atividades acontecem no auditório do Centro de Educação, no hall do Centro de Artes e no Depto. de Letras.

VIRTUOSI

Compositores de ópera são homenageados

O XVI Festival Internacional de Música de Pernambuco, de 8 a 17, tem apresentações no Convento de São Francisco (Olinda), Teatro de Santa Isabel (Recife), Sala Radegundis Feitosa (João Pessoa) e Sala Meira Filho (Belém), comemorando os 200 anos do nascimento de Verdi e Wagner. A abertura, em Olinda, às 17h, tem o violinista americano Giora Schmidt e o pianista filipino Victor Asuncion.

LEITURA

Programa estimula a formação de novos leitores

Todo primeiro sábado de cada mês, crianças e adultos podem participar de sessões de mediação de leitura, no pátio externo da Casa da Cultura, das 14h às 15h. Os mediadores são voluntários do programa *Itaú Criança Recife/Olinda*, que passam por treinamento para desenvolver ações de estímulo à formação de novos leitores, tendo a literatura, música e brincadeiras como principais formas de diálogo.

HQ

Diogo Guedes

DIVULGAÇÃO



CONFISSÃO

A segunda narrativa longa de Alison Bechdel, *Você é minha mãe?*, foi publicada há pouco no Brasil pela Companhia das Letras

Por uma clínica da escrita

Entre as diversas categorias e funções da literatura para Enrique Vila-Matas em *O mal de Montano* (Cosac Naify), uma sempre me parece certa: a do diário como uma forma de entender a passagem do tempo, de registrar a mudança. “Os que escreveram grandes diários íntimos no século passado não o fizeram para saber quem eram, mas antes os levaram a cabo para saber em que se estavam transformando, qual era a direção imprevisível à qual os estava arrastando a catástrofe”, aponta o catalão. Assim, um diário é um ato confessional que é o catalisador da transformação. Há, antes dele ser feito, ou um monstro que quer se tornar gente (novamente ou pela primeira vez) ou, em casos mais raros e perturbadores, um humano que quer se libertar, se tornar monstro.

A “confissão” que busca alguma compreensão costuma trazer esse processo ativo de registro, como uma metalinguagem da mudança. Vila-Matas usa no livro ainda o termo “clínica da escrita”, uma terapia que reconstrói e destrói a experiência, sempre no campo impossível da representação na linguagem (seja ela qual for), e essa talvez seja a definição perfeita para a produção de quadrinhos da norte-americana Alison Bechdel, umas das mais renomadas quadrinistas da atualidade.

Fun home (Conrad), sua primeira narrativa longa, é uma obra-prima como poucas nas HQs: trabalha os traumas e cicatrizes da autora através da reconstituição da figura do seu pai, um obsessivo e rígido homem que demonstra pouco afeto por ela ou por sua esposa e esconde a sua homossexualidade. É uma exposição extrema da intimidade e, melhor, da memória, em que a própria Bechdel mostra as hesitações desse percurso e os reflexos de cada elemento trágico da sua relação com o pai em si mesma.

A segunda narrativa longa da autora, *Você é minha mãe?* (Companhia das Letras), é publicada agora no Brasil. Pode parecer repetitiva a ideia de entrar no seio familiar e na relação pessoal com os pais novamente, que é o que Bechdel faz no volume, agora com sua mãe, Helen, uma figura ainda viva, em um livro mais atravessado pela ideia da análise psicológica, como se assumisse esse estágio da recriação da memória para a “clínica da escrita”.

Se o pai era a figura autoritária e detalhista, a relação da quadrinista com a mãe é distante e invertida. Bechdel é quem liga quase sempre para falar com ela, e é ela que fica ansiosa para evitar desagradar à Helen desde quando era criança – como diz em dado momento, era ela, a autora, a figura materna entre as duas. A sensação de abandono é a raiz da sua incapacidade de se achar digna de amor de outros: assim como a história com o pai, sobre o entendimento da homossexualidade dos dois, aqui voltar ao passado tem como objetivo desatar alguns nós que seguem no presente.

Os principais caminhos para essa “clínica da escrita” (e do desenho) em *Você é minha mãe?* passam por dois autores: o psicanalista Donald Winnicott e a escritora Virginia Woolf – ela, não por acaso, é uma das figuras literárias que mais trabalha no domínio da psiquê humana. Bechdel conta a sua história também através das sessões de terapia, conversas por telefone com a mãe (que anota sem avisar a ela, em mais uma das culpas do procedimento ético que enfrenta, afinal, toda compreensão passa por uma violência a alguém ou a uma versão), cartas e sonhos, sempre alegóricos.

Como em *Fun home*, o modo que ela encontra para contar isso é impressionante por si só (é só imaginar que ela é capaz de citar tantos textos sem fazer uma narrativa

massante) não fosse a história mais uma vez impactante. É isso que torna Bechdel diferente de outras boas narrativas em quadrinhos sobre o acerto com o passado: suas reflexões são mais abrangentes e, ao mesmo tempo, se formam com elementos radicalmente particulares. É justamente essa exploração do caráter íntimo e coletivo da memória que torna suas obras intrigantes, desconfiadas dos resultados e do próprio processo.

É nessa digressão de diferentes formas de terapia – ler, investigar, escrever, desenhar, confessar, são formas de trabalhar de algum jeito com a matéria do passado – que Bechdel vai revelando seu intuito: tentar apagar as dores da relação com a mãe para seguir em frente, talvez permitindo se reinventar. Como *Fun home*, esse é um livro pesado, cruel na revelação da personalidade da figura materna, mas feito com delicadeza para não cair em sentimentalismo, psicologismo barato (ainda que a narrativa seja quase sufocante no ato de sempre se interpretar, que é um procedimento da própria ansiedade de Bechdel) ou mera exposição gratuita.

Você é minha mãe? é um livro sobre a destruição da prisão do problema da maternidade, o processo completamente edipiano – eletriano, mais precisamente – da necessidade de fazer em pedaços uma estrutura de uma relação para poder construir novos modelos para a própria vida. É porque não faltam coragem e cuidado nesse processo de demolição das próprias estruturas que Bechdel pode afirmar, já no final da obra: “Pelo menos eu destruí minha mãe e ela sobreviveu à minha destruição”. Destruir sem matar é, afinal, um belo modelo para deixar de ser um monstro, ou se tornar um monstro novo. Melhor, para se transformar em alguma coisa – morrer pode parecer muito com ser a mesma coisa o tempo todo.