

PERNAMBUCO

HALLINA BELTRÃO



DRUMMOND

A influência do "poeta-síntese" em meio à poesia feita hoje e após tantas novas camadas de mal-estar



CARTA DOS EDITORES

Há 30 anos, morria Carlos Drummond de Andrade, um dos autores que vivem sempre no radar de pesquisadores e jornalistas. Isso gerou grande fortuna crítica – sombra forte que nos faz perguntar: afinal, o que ainda se pode dizer de Drummond? Esta indagação moveu o ensaio de capa desta edição. A partir dela, outras surgiram. Eis algumas: como sua produção reverbera na poesia brasileira escrita após sua morte? Como escrever poesia em um país que a vê como algo que soa à maneira dos versos de Drummond? Com essas interrogações, o poeta Tarso de Melo tenta desenhar um horizonte para falar sobre o itabirano. Ele não se preocupou em criar novas interpretações, mas, sim, em lançar ideias que permitam um debate sobre o legado de Drummond na arte. Se pensamentos inovadores sobre sua obra (ainda) não são conhecidos, só nos resta cumprir nossa obrigação de estimular discussões – estes talvez sejam os espaços mais propícios para o surgimento de novos olhares.

Também na poesia, uma amostra da tradução que Adalberto Müller está fazendo da obra de Emily Dickinson. Ele mostra como alguns mitos sobre ela estão caindo. É uma tradução que se pretende a reescrita dos originais e que se dirige à sensibilidade das leitoras e leitores de língua portuguesa. Noutro texto, Ingeborg Bachmann, poeta austríaca, é o alvo das buscas de Adelaide Ivánova, que foi a Roma atrás de seus rastros. Acabou por ir atrás de si mesma. Na seção *Bastidores*, o poeta Ismar Tirelli Neto nos antecipa a feitura de seu livro *Alguns dias violentos*, que será lançado no segundo semestre.

Fora do escopo da poesia, trazemos uma entrevista com Devair Fiorotti sobre seu trabalho com literatura indígena e questões acerca da representação e valorização desses povos; e Mariana Sanchez nos mostra como a obra do argentino Antonio di Benedetto começa a ganhar visibilidade compatível com sua potência.

Uma boa leitura a todas e todos.

COLABORAM NESTA EDIÇÃO



Adalberto Müller, escritor, tradutor e professor de Teoria Literária (UFF)



Mariana Sanchez, jornalista e tradutora



Tarso de Melo, poeta, autor de *Íntimo desabrigo*, assina o ensaio de capa desta edição

Adelaide Ivánova, poeta, tradutora e fotógrafa, autora de *Polaroides* e *O martelo*; **Ismar Tirelli Neto**, poeta e roteirista, autor de *Synchronoscopio* e *Os ilhados*

EXPEDIENTE

GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO

Governador
Paulo Henrique Saraiva Câmara

Vice-governador
Raul Henry

Secretário da Casa Civil
Antonio Carlos Figueira

COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO – CEPE

Presidente
Ricardo Leitão

Diretor de Produção e Edição
Ricardo Melo

Diretor Administrativo e Financeiro
Bráulio Meneses

PERNAMBUCO

Cepe
EDITORA

Uma publicação da Cepe Editora
Rua Coelho Leite, 530 – Santo Amaro – Recife
Pernambuco – CEP: 50100-140

Redação: (81) 3183.2787 | redacao@suplementope.com.br

SUPERINTENDENTE DE PRODUÇÃO EDITORIAL
Luiz Arrais

EDITOR
Schneider Carpeggiani

EDITOR ASSISTENTE
Igor Gomes

DIAGRAMAÇÃO E ARTE
Hallina Beltrão, Janio Santos e Maria Júlia Moreira

TRATAMENTO DE IMAGEM
Agelson Soares

REVISÃO
Maria Helena Pôrto

COLUNISTAS
Everardo Norões, José Castello, Marco Polo e Mariza Pontes

PRODUÇÃO GRÁFICA
Júlio Gonçalves, Eliseu Souza, Márcio Roberto, Joselma Firmino e Sôstenes Fernandes

MARKETING E VENDAS
Daniela Brayner, Rafael Chagas e Rosana Galvão

E-mail: marketing@cepe.com.br
Telefone: (81) 3183.2756

SUA REVISTA DE CULTURA
AGORA, TAMBÉM,
NA VERSÃO DIGITAL.



A revista *Continente* completa 15 anos com uma novidade pioneira no Nordeste: ganhou versão digital. Isso significa que, agora, você também tem a melhor informação sobre arte, cultura, história e comportamento no seu tablet. Tudo com interatividade e conteúdos extras de vídeo e áudio. Faça o download do app Revista *Continente* e tenha acesso, gratuitamente, às edições #171 e #172 para navegar e experimentar.



ASSINATURA ANUAL R\$ 150,00 IMPRESSA + DIGITAL

revistacontinente.com.br | f/revistacontinente | @revcontinente | i/revistacontinente

BASTIDORES

ISMAR TIRELLI NETO



Discurso do poeta calejado de começos

Homem de voz gutural fala sobre as cercanias da catástrofe. Um texto sobre a composição de *Alguns dias violentos*, livro que será lançado no segundo semestre

Ismar Tirelli Neto

“**Nunca estive** a sós com a *forma*”, penso, guinando o carrinho para a seção de produtos de limpeza.

Entrouxados assim, talvez deem a ler *um mês*. Não bem um punhado de poemas, mas um *mês*, esta comunidade. A lataria nomeável, situável, decomponível em início, meio, fim. Cadinho de dias. Murado. Confinando com outros. Aliança entre total arbitrariedade e *direcionamento imparável*. Parte em sequenciamento maior. Fumos de inteireza.

Não sabendo o que é típico, tampouco saberei o que é atípico, embora em meus afazeres diários deva movimentar-me necessariamente tanto por um quanto por outro.

Quero conservar o movimento *descendente*, estico-me para trocar a lâmpada da cozinha. Os poemas encurtaram. Não saem muito de perto do fogão. São, no entanto, um pouco maiores do que esta casa. Umhas poucas polegadas.

“*Geralmente, o que me interessa não são os dramas. É o que acontece depois. Não a ida, mas a volta. Como se volta de um drama, como nos recompomos de um. Os personagens de Muriel são pessoas que ‘não se recompõem’.* Apesar disso, eles *querem viver e, por instantes, tem-se a impressão de que estão perto da felicidade, que falta muito pouco para alcançá-la. Eu queria mostrar essa brecha, essa defasagem.*”

Assim se exprime Jean Cayrol, romancista que trabalhou com Alain Resnais no roteiro do filme *Muriel, ou o Tempo de um retorno*. Há dois anos, mais ou menos, não pegava neste depoimento – datam desse então os poemas mais antigos do livro, alguns deles publicados já numa plaquete de 2015 também chamada *Alguns dias violentos* –, foi a primeira coisa que me ocorreu tão logo me perguntei *de que mês se trata*.

Penso que não falamos de uma catástrofe, mas de suas cercanias, de habitá-las. E como há muito de ida numa “volta”, não elimino deste fluxo a iminência, a antevisão, esperando apenas despojá-las ao máximo de toda e qualquer ressonância mágica, não por descrença, mas porque me interessa acima de tudo fixar este momento *imediatamente* anterior à crença ou à efetuação mágica, o momento imediatamente anterior à iluminação e o conseqüente repouso em qualquer esquemática, seja ela qual for. A *violência* do título talvez pertença mais ao dito “reino da necessidade”, do hábito, dos assentamentos forçosos, do que aos golpes propriamente ditos.

Kafka, quando tinha dores de cabeça, costumava dizer: “deve ser assim que um vidro se sente antes de rachar-se”. Terão de me tomar à letra. Uso o termo *fluxo* por falta de palavra melhor.

Disseram-me certa feita que minha voz era “gutural”. Diante disso, pareceu-me absolutamente a propósito abrir umas tantas grutas à minha própria voz, escolher a mais afastada e me fixar em seu interior, na esperança de que nunca mais me encontrassem.

A maneira como vão voltando as palavras, pouco e pouco, após terem sido corridas para os muros da cidade por ocorrência particularmente devastadora, elas próprias reivindicando agora o estatuto de “ocorrência”. O pudor, o medo e a desorientação que manifestam neste regresso – oscilações entre o desejo de retomada e a consciência de um esgotamento, a vinculação incômoda àquilo que foi tomado e que, sabe-se, não será devolvido. A consciência outra. Consciência de que, a qualquer momento, pode ser desferida alguma outra bordoadada, sabe-se lá de onde, sabe-se lá de que direção. À medida que as irradiações provenientes do abalo anterior vão se tornando menos intensas, a formação apenas intuída do próximo. Processo no subsolo, por agregação. Seria preciso internar-se no tempo para *ver*: os elementos se unindo, se encadeando, conformando já o próximo choque e o próximo silêncio. O que se pode fazer, no entanto, com esse interdito? Com essa impossibilidade de internar-se no tempo? Que *produção*?

Fazer poesia, trabalhar com poesia, talvez seja uma maneira de tentar *alargar* a noção desesperadoramente estreita que se tem hoje em dia de “produção”, ou pelo menos de tentar *apaziguá-la*.

Um mês. Quanto basta. Convalescença e iminência. Certa extensão temporal computável, avante, a cuja sujeição nenhum de nós escapa. Tempo o suficiente para perceber-se que não nos recuperaremos de dado acontecimento. Tempo o suficiente para perceber-se que outros tantos já nos solicitam, por mais que se trate apenas da manutenção da vida corriqueira, fabrico de um certo ar, certa nota à vida que tocamos todos.

Decorrido um mês, as superfícies já não nos parecem tão embrulhadas. As cicatrizes começam a sossegar num corpo. As coisas vão mais repertoriáveis. O léxico da *experiência* e da *educação* começa a se apoderar dos vazios, dos abertos. Repise-se, no entanto, ainda não é o costume. Antes de uma consolidação, trata-se aqui de sua *premência*. O começar a reconhecer a pressão exercida pelas práticas do mundo, a exigência de que nos habituemos, de que voltemos – humildes, quase contritos – à ação, ao pensamento articulado, ao trato com o outro. Digamos que seja este o percurso. Digamos que seja este o itinerário.

Interrogo um poema antigo no qual se lê: “um poema deve acontecer / o dia”. “Alguém aí?”, pergunto, sacudo a caixa. Lá se vão seis ou sete anos desde que o escrevi. A contigüidade entre *poema e dia* – isto sobreviveu? Ergo o embrulho até os ouvidos. Naqueles idos, talvez não temesse uma bomba.

Quebradiço, de volta de uma grande mudez, impelido – apenas perceptivelmente – à próxima.

Não é o costume. Um poeta brasileiro não faz outra coisa senão começar.

Anoto numa ficha pautada:

*Um vento bafiento corre
toda a alegria
da linguagem
até as portas da cidade.*

RESENHA

Zama está abandonando as margens

Pouco lida, obra de Antonio Di Benedetto ganha atenção da crítica e do cinema

Mariana Sanchez

HALLINA BELTRÃO



À margem do rio, um homem espera. Quase pode ouvir os canhoneiros que anunciam o barco trazendo notícias da coroa, ou, pelo menos, uma carta de Marta. Mas não. Do velho píer, tudo o que ele avista no leito do rio é o cadáver de um macaco morto, não de todo decomposto, flutuando no remoinho em um tedioso vaivém. “A água queria levá-lo e o levava, mas enredou-o entre as estacas do píer decrepito e ali estava ele, de partida e não, e ali estávamos. Ali estávamos, de partida e não.”

Eis a imagem-síntese de *Zama*, lendário romance do argentino Antonio Di Benedetto: um corpo estagnado em um presente perpétuo à espera de algo. Mas de quê? Uma espera ontológica.

1790

O império de Carlos IV já experimenta alguma decadência, mas o Vice-Reino do Rio da Prata ainda levará quase 20 anos para ruir. Segundo a nova política de intendências da colônia, no entanto, só os nascidos na Espanha podem ocupar os melhores postos hierárquicos, e é por isso que Dom Diego de Zama, outrora nobre corregedor da coroa, é rebaixado a assessor letrado do governador do Paraguai: Zama é um *criollo* nascido na América. Sua única esperança de ascensão social é ser transferido a *Buenos Ayres* ou outro centro importante do Vice-Reino e, de lá, à capital espanhola. Enquanto isso, terá de passar seus dias vagarosos longe da família e de qualquer prestígio, afundando-se gradualmente em um pântano de degradação física, afetiva e moral.

Um dos romances paradigmáticos do século XX sobre a espera, *Zama* está dividido em 50 capítulos, separados em três fases: 1790, 1794 e 1799. Acompanhamos, então, uma década na vida deste anti-herói errático e vulnerável, que fracassa tanto em seus infrutíferos trâmites profissionais quanto nas aventuras libidinosas a que se lança. E são muitas. Sempre com mulheres brancas e espanholas, porque não lhe apetece as índias e negras. Zama é um personagem ambíguo em uma complexa crise identitária: latino-americano pacificador de índios, serve e admira a Europa, e não é de estranhar sua rivalidade com Ventura Prieto, espanhol pró-americano reivindicador da luta pelos direitos dos americanos nativos.

“*Zama* trabalha a partir de duas grandes ficções femininas: a mulher e a América. Na época da conquista, os espanhóis – e também os portugueses – se apropriaram dos corpos das mulheres – do corpo feminino da América – e muitos *criollos* nasceram fruto de violações. Zama propõe uma inversão da conquista. É um americano que tem um filho com uma espanhola, como se a América conquistasse a Europa através do ventre e da paixão, não pela terra e pela posse. Mas esse filho mestiço, como o do conquistador, também será filho da miséria e do abandono”, nota a crítica literária Silvia Hopenhayn, que recentemente ministrou um instigante curso sobre o livro no Malba (Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires), e cuja leitura orientou muitas das ideias desse texto.

Entre as tantas alegorias do romance, pode-se pensar em *Zama* como um emblema da condição insular e marginal do sujeito colonial, a periferia à mercê de um grande centro – posição que, de certo modo, até hoje a América Latina ocupa geopoliticamente. Quanto menos poder se tem, mais se espera. “Eu, em meio a toda a terra de um continente, que me resultava invisível, embora o sentisse em torno, como um paraíso desolado e excessivamente imenso para as minhas pernas. A América não existia para ninguém, a não ser para mim; mas não existia senão em minhas necessidades, em meus desejos e temores”, diz o personagem em seu lírico solilóquio. “É uma América personalíssima, quase tátil. Não uma América territorial, nem histórica, mas existencial. Zama seria um estrangeiro em sua América, o americano estrangeiro da América”, diz Hopenhayn, comparando-o ao Mersault de Camus.

1956

O existencialismo está em voga na literatura europeia, mas neste ano um argentino de Mendoza concebe um romance absolutamente original e resistente a qualquer taxonomia. O escritor Juan Jose Saer, mais célebre entusiasta da obra dibenedettiana, afirma que sua sobriedade estilística parece surgida “do nada”, “sem precursores nem epígonos”.

É claro que há ecos da escola filosófica de Camus e Sartre, mas também reverbera o realismo psicológico de Dostoiévski, o absurdo kafkiano e beckettiano, a subjetivização do entorno de Faulkner, o fantástico argentino do grupo Sur – de Borges, Bioy Casares e



Silvina Ocampo. Há ainda uma construção de personagem que lembra Pedro Páramo, de Juan Rulfo, com uma musicalidade à Guimarães Rosa, para citar alguns de seus contemporâneos latinos. O que resulta de todas estas influências, entretanto, é tão moderno que carece de compreensão em 1956.

Antonio Di Benedetto tem 35 anos e é subdiretor do jornal mendocino *Los Andes*, em que também escreve sobre livros e filmes. Para se dedicar à escrita de *Zama*, seu primeiro romance, pede uma licença do jornal e se interna em um quarto vazio em Córdoba por cerca de 20 dias. De volta à redação, leva outros 10 para concluí-lo. A história de um corregedor do século XVIII, de nome Zamalloa, e as crônicas de Félix de Azara, primeiro naturalista rio-platense, teriam sido possíveis pré-textos da obra, escrita em uma espécie de transe.

Embora ambientada em um tempo específico e longínquo, seria incorreto classificá-la de romance histórico. Para Saer, aliás, *Zama* é a refutação deliberada do gênero. “Há, ao contrário, paródia, e no sentido nobre do termo, que se opõe mais lucidamente ao de burla ou pastiche ou imitação”, afirma, no prefácio da edição brasileira, editada em 2006 pela Globo. Di Benedetto se dedica a emular o espanhol clássico do século de ouro, uma língua defasada, para produzir um efeito arcaico. A escrita é densa e com frases arrastadas na primeira parte, mas se torna progressivamente lacônica até adquirir um registro quase telegráfico: “Veio barco”, diz o capítulo 17. “O sol estava manso. Eu também”, escreve mais adiante.

“Como Cervantes, que parodia as histórias de cavalaria para inventar o romance moderno no século XVII, como Macedonio Fernández, que dialoga com Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes e a tradição gauchesca para escrever seu *Museu do Romance da Eterna*, inaugurando a literatura moderna do século XX na Argentina, *Zama* se desprende do romance histórico e de uma certa leitura da América como território exótico para a Europa”, analisa Hopenhayn.

Mais do que apontar uma gramática própria, ela fala em “topografia do texto”, com sua prosa acidentada, caudalosa, por vezes frondosa, árida. É uma escrita extremamente visual, mas trata-se de uma imagem acústica, de ir vendo com a palavra. “O sol era um cachorro de língua quente e seca que me lambia”, diz

Recentemente, Zama recebeu boas críticas, entre elas uma de Coetzee. E foi adaptado a filme pela argentina Lucrecia Martel

um trecho. Outro: “Descolei as pálpebras tão pausadamente como se elaborasse a alvorada” – a tradução é de Maria Paula Gurgel Ribeiro.

“Em *Zama*, a esperança é defraudada, o desejo não é consumado, a solidão não é compensada e a morte é anti-épica. *Zama* fracassa, mas em sua derrota, triunfa como sujeito da angústia, como anti-herói”, escreve o doutor em Letras e pesquisador do Conicet Rafael Arce em *El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en Zama*. Para Hopenhayn, *Zama* é o périplo de um personagem que não chega a lugar algum. “É como se Di Benedetto se adiantasse ao mal-estar da cultura atual, narrando em 1956 uma história sobre o germe da insatisfação”.

Só o fracasso salva *Zama* de sua espera infinita.

Vinte anos após a publicação, Di Benedetto é vítima não da espera, a quem o livro é dedicado, mas do terrorismo de estado argentino. Em 24 de março de 1976, torna-se o primeiro escritor sequestrado pela ditadura cívico-militar de seu país, por motivos jamais explicados. Recluso por um ano e meio, é brutalmente torturado, sofrendo simulações de fuzilamento e outros traumas psicológicos, como ficar cego ao ter seus olhos destruídos. Graças à intervenção do Nobel de literatura alemão Heinrich Böll – não a de Borges, nem de Sábato –, é liberado e parte direto ao exílio

na Espanha. “*El Dibe*”, como o chamavam na redação, volta à Argentina anos antes de morrer, nunca mais à sua Mendoza. Na casa onde vivia, há hoje uma concessionária de automóveis. Di Benedetto nunca teve um. Eis um paradoxo tipicamente dibenedettiano.

2017

Em janeiro, o Nobel de literatura J. M. Coetzee publica na *The New York Review of Books* uma longa e elogiosa resenha sobre *Zama*, intitulada *Um grande autor que devemos conhecer*. O texto sai por ocasião do lançamento do romance em inglês no ano passado, com sessenta anos de atraso. Ainda que *Zama* esteja traduzido ao alemão, francês, italiano e polonês, pela lógica do mercado editorial é preciso ser publicado em inglês para alcançar status internacional – processo de colonização linguística que, ironicamente, remete a uma das metáforas do próprio livro.

Dias depois, o romance também ganha espaço privilegiado na *The New Yorker*, no artigo *Uma negligenciada obra-prima sul-americana*. O crítico reflete que a chegada tardia de *Zama* nos EUA levanta uma questão “reconhecivelmente hiperbólica”: “Será que o Grande Romance Americano foi escrito por um argentino?”

Em 2017, o livro parece deixar definitivamente seu lugar periférico na literatura latino-americana para viver uma retomada promissora, aquecida por novas leituras, publicações, debates e, agora em junho, sua tão aguardada adaptação cinematográfica por Lucrecia Martel.

O projeto nasceu da impossibilidade da diretora filmar seu longa anterior, *El Eternauta*, por divergências com a produção. Para aplacar a sensação de vazio, empreende um desafio ainda maior: no verão de 2010, decide subir o Rio Paraná de barco, de Buenos Aires até Assunção, no Paraguai. “Foi uma viagem demencial. O rio estava especialmente cheio, levamos 15 dias para chegar até Corrientes, enfrentamos tormentas e mosquitos em um barquinho pequeno que amanhecia repleto de insetos mortos. Tínhamos uma hora e meia de felicidade por dia, todo o resto era uma angústia sem fim”, lembra. Foi nessas circunstâncias que leu *Zama*, e ao terminar experimentou uma inexplicável euforia. “Filmei *Zama* para tentar entender este sentimento e me reconciliar com a frustração de não ter filmado *El Eternauta*. *Zama* nasce desse fracasso, e o fracasso é uma das melhores coisas que podem nos acontecer, porque gera espaço para algo novo surgir”, reflete.

Foram sete anos de gestação, os cinco primeiros buscando financiamento para o longa. A pesquisa também foi exaustiva, já que desde o início Martel sabia que teria de criar uma nova língua. “Procurei amalgamar várias formas de falar e investiguei algo que me intriga, que é o conceito do espanhol ‘neutro’ televisivo. Não é só uma estratégia comercial para vender telenovelas aos países vizinhos, mas uma invenção linguística. Os sotaques são o que há de mais rico nos territórios. É aterrorizante o que ocorre no cinema, mas para se filmar com grandes orçamentos você é praticamente obrigado a filmar em inglês. Me interessava refletir sobre isso, como ser colônia e resistir a continuar sendo”, disse a diretora durante a *Feira Internacional do Livro de Buenos Aires*, em maio de 2017.

Outro lançamento aguardado para este ano é *El mono en el remolino* (“O macaco no redemoinho”), diário de filmagens de *Zama* escrito pela ficcionista Selva Almada (de *O vento que arrasa*, publicado no Brasil em 2014 pela Cosac Naify). “O livro é um híbrido estranho. Prefiro chamá-lo – e este será seu subtítulo – de notas de filmagens. É uma série de textos breves, muito líricos, impressões minhas sobre os lugares onde o filme foi rodado e algumas das pessoas que participaram dele”, diz a autora, que frequentou o set de Martel. Para ela, *Zama* tem um dos mais belos inícios da literatura argentina, e a imagem que dá título a seu livro – editado neste segundo semestre pela Random House – contém o espírito do romance de Di Benedetto. “Lucrecia dedicou anos a fazer o filme, eu dediquei muita energia a escrever este livro tão curto, é como se o remoinho *Zama* puxasse tudo ao seu redor, como se estivéssemos sempre entre ir e não. Parece-me uma metáfora linda e triste da existência humana”, opina.

Com quatro obras publicadas no Brasil – o volume de contos *Mundo Animal* e a chamada “trilogia da espera”, composta por *Zama*, *O silêncio* e *Os suicidas* –, Antonio Di Benedetto é praticamente um desconhecido entre os leitores brasileiros, que ainda lhe devem uma leitura mais aprofundada. Seis décadas depois, parece que é chegada a hora dessa longa espera ter um fim.

ENTREVISTA

Devair Fiorotti

As complexidades da produção cultural indígena

Pesquisador da UERR fala sobre seu livro com narrativas das populações Macuxi e Taurepang, e comenta questões acerca de representação e valorização desses povos

DIVULGAÇÃO



Entrevista a Igor Gomes

O crescente interesse do público sobre literatura indígena reflete na produção editorial do país, mas ainda de forma pontual. Dois exemplos são a coleção *Tembetá* (Azougue Editorial) e a *Mundo Indígena* (Hedra). Fora isso, a Companhia das Letras lançou *A queda do céu*, livro coescrito pelo líder Davi Kopenawa. É uma cultura periférica em instâncias complexas, em boa medida pelo fato de a maior parte das comunidades não estarem em centros urbanos – o que as tornam mais invisíveis à maioria dos leitores.

O trabalho do pesquisador Devair Fiorotti (UERR) segue por uma via diferente das publicações mais acessíveis. Há cerca de 10 anos, ele dialoga com comunidades indígenas em Roraima para coletar suas narrativas e entender como

eles vem reconfigurando as histórias recebidas de seus ancestrais. Muitas vezes, mesclam essa herança com o repertório cultural da sociedade branca – o que nos permite desmistificar ideias pré-concebidas e vislumbrar parte da complexidade dessas populações.

Com base nessa convivência, Fiorotti preparou quatro volumes sobre a produção dos povos Macuxi e Taurepang (RR) – três livros de entrevistas com esses artistas, e o quarto, que deve sair em breve, registra cantos em língua original e português, com partituras.

Nesta entrevista que concedeu ao **Pernambuco**, o pesquisador responde a questões elementares da representação dos indígenas na literatura, fala sobre os desafios de lidar com essa produção e população singulares, citando exemplos surgidos ao longo de suas pesquisas, e também sobre como sua vivência com eles abriu espaço para a quebra de estereótipos.

Em abril, o então presidente da Funai, Antônio Costa, manifestou seu desejo de que os povos indígenas não fiquem “parados no tempo” e sejam inseridos na cadeia produtiva nacional. A produção cultural indígena nos permite desmistificar essa ideia?

A primeira coisa a ser pensada é esse “parados no tempo”. O que está implícito numa fala como essa do presidente da Funai é algo muito difundido, presente na doxa comum, de que indígenas sejam atrasados e nós somos o modelo a ser seguido, os desenvolvidos. Para começar, eles possuiriam a própria cadeia produtiva, do jeito deles, no ritmo das necessidades deles. Isso incomoda. Outro erro é imaginar que os indígenas não estejam inseridos na cadeia produtiva nacional. Ainda da forma deles, em geral, salvo as comunidades isoladas, os indígenas já pertencem a uma cadeia mais ampla, principalmente como pequenos produtores, pelo menos em Roraima isso é bem evidente. Basta ir às feiras livres desse estado.

Quanto à produção cultural, há mais problemas a serem levantados. O que entendemos de produção cultural indígena? Hoje, encontramos desde indígenas produzindo literatura, no sentido ocidental da palavra, até estruturas tradicionais oriundas da oralidade, de cuja complexidade muitas vezes não nos damos conta. Essas produções não são paradas no tempo, pelo contrário: elas são dinâmicas ou de forma endógena (quando criadas e recriadas dentro de uma organização mais fechada, com base oral forte) ou mesmo quando em contato conosco. Como exemplos, registrei uma narrativa contada por uma indígena que misturava a realidade indígena com Maria Borrallheira, Cinderela e a Madrasta numa única história; registrei um canto que misturava inglês com macuxi; também conversei com um cantor tradicional que me explicava as mudanças que ele fazia na música, para ela ficar melhor.

Você estuda a literatura de matriz indígena há cerca de 10 anos. Quais foram seus primeiros aprendizados?

“ Se não entendermos a literatura desses povos como contemporânea, como vamos entendê-la? Como anacrônica?”

A primeira torção e mais significativa foi entender que eles estão vivos culturalmente e o que significa isso. Quando fui para a comunidade pela primeira vez, fiquei esperando homens nus, cocares, gente grande como aparecem, em geral, nos livros didáticos, por mais que já tivesse lido a respeito deles. Reconhecer o índio no índio atual, principalmente nas comunidades em que dialogo, que já possuem contato centenário com brancos, foi meu grande desafio. Olhar para eles e, a partir deles, tentar entender o que são, é o grande desafio. Pensei em desistir no começo, pois meus horizontes de expectativas tiveram que ser ressignificados. O problema não está, em geral, no indígena, mas na gente, em nossa dificuldade em lidar com o ameríndio, esse outro constituinte da nação brasileira.

É possível entender a produção indígena como literatura brasileira contemporânea?

Se não entendermos a produção literária deles como contemporânea, entenderíamos então como o quê? Seres anacrônicos, apesar de possuírem estruturas culturais complexas e dinâmicas? O que encontro em minhas interlocuções com as comunidades que visito são pessoas produzindo artes verbais hoje, dentro de parâmetros culturais que desconhecemos. Penso que o grande desafio da academia é inserir essas artes verbais nos estudos literários: contemporâneos, sim, produzidos hoje por complexas organizações culturais e brasileiras. Ou vamos excluir a produção indígena como

brasileira? Ou, por muitas vezes ela ser oral, vamos excluí-la por não se enquadrar nos parâmetros ocidentais tradicionais, livrescos? A questão é queremos ouvir as vozes desse outro enquanto culturas dinâmicas e pertencentes à nossa brasilidade.

Muito já se perdeu das narrativas indígenas, mas sua pesquisa mostra que ainda há diversidade de poéticas orais. Qual a função dessas poéticas para essas comunidades?

Impossível calcular o que já tenha sido perdido em relação às poéticas orais indígenas. A princípio, cada etnia possuiria uma organização própria dessas poéticas, vinculadas a ações diversas dentro da comunidade. Por exemplo, os indígenas pemons (diálogo com os povos Macuxi e Taurepangue) possuem forte organização verbal, não coloquial, em torno da palavra: elas estão presentes em torno de três conceitos mínimos: *taren*, *eren* e *panton*, respectivamente: palavras mágicas de cura (não adoto a palavra *reza*), cantos e narrativas – que podem ser oníricas, míticas, fabulares. Essa literatura está inserida na organização social desses povos. Elas são consumidas, se assim quisermos chamar, por eles, independentemente de nossa existência: dona Regina, da comunidade Aleluia, ainda canta nas madrugadas ao acordar; a comunidade do Maturuca, neste ano, dançará o *parixara* (dança que envolve música, letra, coreografia e ornamentação corporal) para comemorar os 40 anos do *Basta*, da resistência à presença da cultura do branco;

pais e avós ainda narram histórias de seus antepassados e criam outras, atualmente mais relacionadas à resistência à presença do branco.

Nesse contexto, essas poéticas possuem funções específicas de diversão e cura, relacionadas à própria identidade desses povos, ao mesmo tempo em que eles, *a priori*, não pensam isso, mas vivem isso. Penso que a grande reivindicação dos indígenas atuais é de se mostrarem vivos e possuidores de uma cultura atuante, na maioria das vezes, distinta da dominante. Essa diferença é a grande contribuição a ser ofertada, coisa que não estamos, em geral, preparados pra receber. Talvez seja beleza demais, para lembrar uma fala de Darcy Ribeiro.

A representação dos indígenas em obras canônicas limita nossa compreensão da cultura desses povos?

Posso entender que limita e, ao mesmo tempo, amplia. A questão é que, do ponto de vista literário, a canônica foi praticamente a única representação que existiu como referência. *Macunaima*, de Mário de Andrade, não é uma narrativa de Macunaima (herói de várias narrativas indígenas), de Clemente Flores, índio taurepangue, da comunidade Sorocaima I, ou de Terêncio Luis Silva, da comunidade Ubaru. Se tivéssemos sempre mais pontos de vista como de fato existem, a de Mário seria um acréscimo não limitante. Contudo, do ponto de vista literário, qual é a nossa referência do índio? A de Mário e a romântica de José

“ A diferença cultural dos indígenas é a grande contribuição deles. Mas não estamos preparados para isso. Talvez seja beleza demais.”

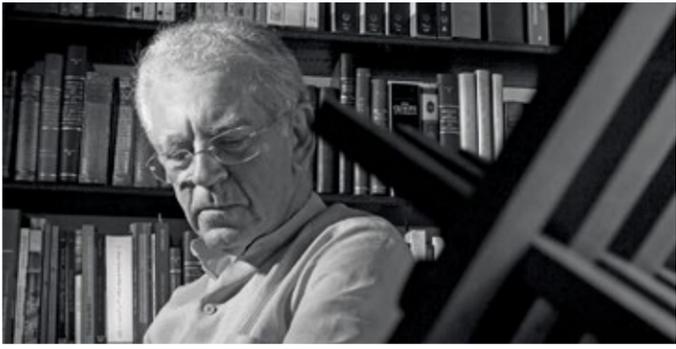
de Alencar, leitura obrigatória nas escolas. O livro *Uma poética do genocídio*, de Antônio Paulo Graça, mapeia de forma competente como o cânone literário nacional concebeu de forma limitadora e genocida a presença do indígena na literatura nacional.

A existência indígena no Brasil ainda parece viver sob o signo da “preservação” (como se o esforço fosse apenas o de manter viva, ajudar a sobreviver), ao invés do signo da “valorização” (trabalhar de forma ativa pela sua existência e difundir sua cultura). Pode comentar essa ideia?

De modo geral, temos dificuldade em entender questões básicas dos estudos antropológicos, principalmente sobre o dinamismo das culturas e suas organizações particulares. O senso comum está eivado de preconceitos, justamente por não entenderem e aceitarem essas diferenças. A dinâmica, o próprio tempo nas comunidades é distinto daquele que vivemos. As organizações sociais, nem se fala. Temos de pensar que as quase 200 línguas indígenas ainda existentes no Brasil são base de organizações culturais distintas, com muitos pontos de encontro e desencontro. É muita diferença que está sendo achatada por nossa cultura dominante, cuja perda, a meu ver, é imensurável do ponto de vista cultural. O processo de valorização dessas culturas tem de passar por uma mudança mais ampla que, parece-me, não queremos fazer. Falo aqui daquela torção já mencionada.

A previsão é de que você lance em breve um livro com cantos indígenas transcritos. Como foi o processo de edição?

Como resultado desses quase 10 anos de envolvimento com os indígenas de Roraima, possuo 4 volumes prontos, intitulados *Panton Pia'* (“junto”, “ao lado da história”): são três livros com entrevistas na íntegra, totalizando umas 1500 páginas. Neles, há perguntas diversas, desde a origem da comunidade, forma de vida, até narrativas literárias. Esse material já está editado, mas ainda inédito, aguardando recursos. O 4º volume foi aceito para publicação pelo Museu do Índio (RJ) e deve sair em breve. Nele, estão 79 cantos em língua original e traduzidos, além das partituras e os CDs com as músicas originais. Lidar com esse material é um trabalho homérico e não é feito por mim somente. Posso uma equipe de alunos de graduação e mestrado que trabalham no processo, apesar de a edição final ser minha. As dificuldades principais estão relacionadas ao estabelecimento do texto e à tradução. Optei, por exemplo, nas narrativas, em preservar ao máximo a voz do narrador, sua linguagem informal, quando dita, está ali preservada. Nos cantos, optei por fazer um trabalho criativo, visual, numa perspectiva meio concretista, buscando dar movimento à letra no papel. A tradução se preocupou mais em criar imagens poéticas. Por trás, há uma tentativa de valorização do literário nesses cantos, destacando algo fundamental: a contemporaneidade da produção estética indígena.



Everardo NORÕES

esnoroos@uol.com.br

Um homem visto através do espelho

Stefan Zweig é analisado em filme europeu que nos estimula a reler sua obra

Stefan Zweig - Adeus Europa.

O filme é uma coprodução alemã/francesa/austriaca, dirigida por Maria Schrader. Sua estreia aconteceu em maio de 2016, na Alemanha. Desde então, é sucesso de bilheteria, tendo ali ultrapassado os 200.000 espectadores. Contempla passagens dos últimos seis anos da vida do escritor austríaco Stefan Zweig (1881-1942), que vão de 1936 – quando de sua participação num congresso do Pen Club, em Buenos Aires –, até a morte dele e da mulher, Lotte, em fevereiro de 1942.

A filmagem é construída em “fragmentos”, com um introito. Faz-nos pensar numa missa, que se encaminha para um sacrifício final. No caso, o suicídio dos dois, ocorrido em sua casa, em Petrópolis, episódio tratado com delicadeza. A “Petrópolis” do filme merece aspas. As cenas “brasileiras” foram filmadas em São Tomé e Príncipe, e não no prédio da Rua Gonçalves Dias, na cidade fluminense, hoje um pequeno museu, a Casa Stefan Zweig. A cineasta Maria Schrader comentou não ter utilizado como cenário o lugar onde o escritor residiu nos seus últimos dias, em razão da desfiguração da paisagem original. Mas o filme nada perde com isso. As tomadas que transcorreram em São Tomé mostram-se bem mais adequadas à reprodução cinematográfica da época e do lugar em que viveu o escritor.

Menos do que um estudo biográfico, o filme é a dissecação do comportamento psicológico de um intelectual judeu de classe média alta, que abandona Viena diante da eclosão do nazismo. Olhar sobre quem sente despencar as pontes entre duas épocas, dois mundos, e não consegue mais, como as gerações anteriores, o isolamento em tempos de catástrofe. É o que confessa Zweig em suas memórias.

O filme o observa através de um viés semelhante ao que ele empregou na criação de seus próprios personagens: geralmente anti-heróis confrontados com dilemas psicológicos. Através deles, é possível perceber algumas influências que marcaram o escritor. Entre elas, Freud, o “grande e severo espírito”, a quem Zweig votava verdadeira devoção. A troca de opiniões entre os dois resultou numa longa correspondência, que deixa transparecer o quanto biografias, novelas ou ensaios do escritor carregam a marca do psicanalista. Seu humanismo, por sua vez, traz a marca de Erasmo de Roterdão (1466-1536), o pensador que, tendo vivido num momento crucial das guerras de religião, recusou-se a comprometer sua neutralidade. Zweig, na biografia que fez do autor de *Elogio da loucura*, anotou que o filósofo havia sido o menos fanático dos homens.

Josef Hader, que faz no filme o papel de Zweig, assimila com agudeza o personagem, deixando transparecer o crescente espanto do escritor diante do flagelo que vai se fechando ao seu redor. As cenas em que ele é pressionado a assumir atitudes mais



firmes – tanto no Congresso do Pen Club, como na do encontro com sua primeira mulher, durante a passagem pelos Estados Unidos – revelam as tensões frequentes a que foi submetido nos últimos anos e o levou a rupturas dolorosas. Entre elas, certamente, a que mais lhe trouxe amargura, a ocorrida entre ele e o escritor francês Romain Rolland. O autor do *Jean-Christophe* não perdoou ao amigo de três décadas o fato de ele não ter se engajado na luta para livrar uma Europa submetida à barbárie.

Afora sua qualidade cinematográfica, é possível que o sucesso do filme se deva também a outros ingredientes. Zweig continua a ser um dos escritores mais lidos. Além disso, lembrar sua história pode ser interpretado como um alerta a mostrar que fantasmas que rondaram o Mundo à sua época podem estar de volta.

Por toda a obra de Zweig perpassa sua convicção de que somente a cultura redime a Humanidade e a previne de fanatismos, como os que marcaram a II Guerra Mundial. Esse sentimento lhe foi tão forte, que, apesar de judeu e próximo admirador de Theodor Herz, nunca aderiu ao sionismo. Optou

Marco
Polo

MERCADO
EDITORIAL

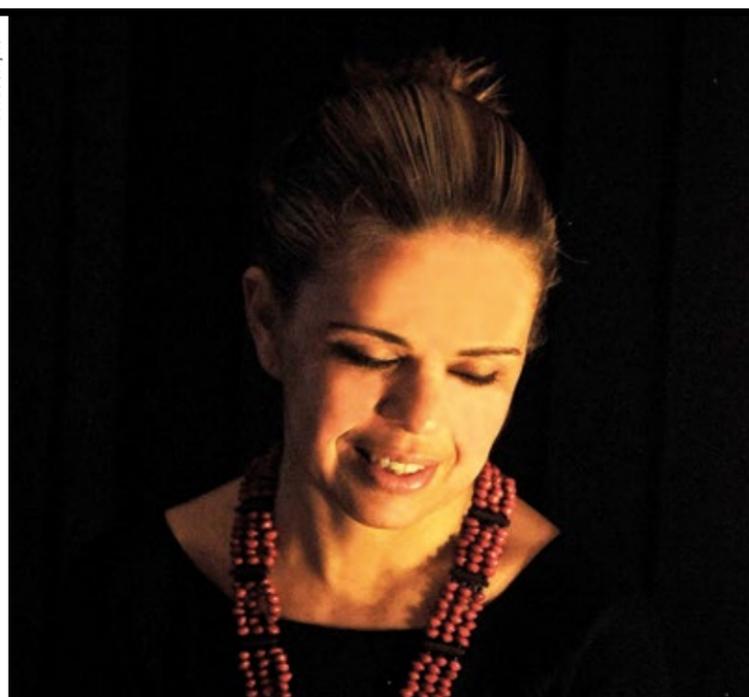
POESIA

***Fia*, livro mais recente da pernambucana Jussara Salazar, consolida uma das obras poéticas mais sólidas do país**

À sua maneira, a cosmopolita caruaruense Jussara Salazar (foto) vai criando uma das obras poéticas mais sólidas do país. Desentranhados do sertão nordestino, seus versos fazem uma ponte entre o ancestral e o barroco, numa linguagem essencialmente pessoal. Seus livros curtos, monotemáticos, surgem quando menos se espera, causando um susto. Estão ali, atrás das esquinas da

mesmice, prontos para o salto, o bote de uma onça malhada de sangue e ouro sobre nossa sensibilidade embotada por shoppings e internetes. É o que se consolida em seu novo livro *Fia* (Selo Demônio Negro). Usando como fio condutor, literalmente, o ato de fiar e render, ela se propõe a “desatar a linha/ a sarça/ a mata/ o medo”, numa poesia ao mesmo tempo mística e concreta. Sobretudo viva.

DIVULGAÇÃO

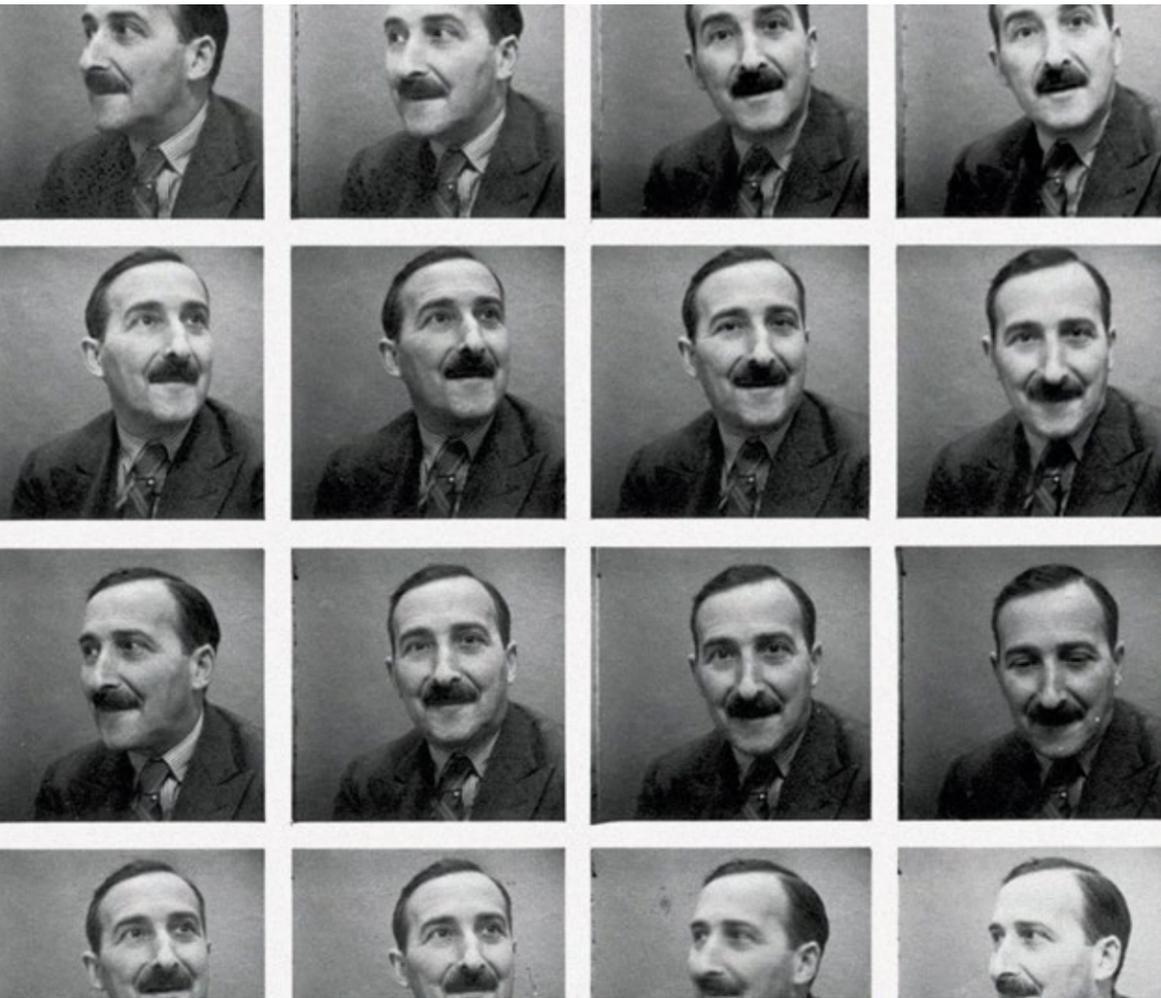


CRITÉRIOS PARA RECEBIMENTO E APRECIÇÃO DE ORIGINALS PELO CONSELHO EDITORIAL

- 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, devidamente revisados, em fonte Times New Roman, tamanho 12, páginas numeradas, espaço de uma linha e meia, sem rasuras e contendo, quando for o caso, índices e bibliografias apresentados conforme as normas técnicas em vigor. A Cepe não se responsabiliza por eventuais trabalhos de copidesque.
- 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.
- VII** É vedado ao Conselho receber textos provenientes de seus conselheiros ou de autores que tenham vínculo empregatício com a Companhia Editora de Pernambuco.

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

ARTE SOBRE FOTO DE DIVULGAÇÃO



por não se conformar à qualquer causa. Até que, no final, deixou de acreditar no futuro, a ponto de confessar que falava de humanismo enquanto se mirava no espelho e concluía que sua vida não havia sido mais do “que uma mentira aumentada às dimensões de um destino”.

O título alemão do filme, *Vor der Morgenröte* (*Antes do amanhecer*) foi traduzido em português *Stefan Zweig – Adeus Europa*. Amanhecer x Adeus. Como se a própria ambiguidade das traduções do título sugerissem, curiosamente, o dilema que tanto atormentou o escritor e bem poderia ser resumido assim: É tudo fim ou apenas recomeço?

A comovente cena final – o casal de suicidas visto através do espelho de um armário entreaberto – motiva-nos a ‘ressuscitar’ alguns personagens. Um deles, o amigo Ernst Feder, o que lê a carta de despedida de Zweig. Feder, intelectual alemão, que teve interessante passagem pelo mundo cultural brasileiro da época. (http://www.casastefanzweig.org/canto_07.html). Ou Gabriela Mistral, prêmio Nobel de Literatura, então moradora de Petrópolis e amiga de Zweig, que vemos passar pela cena de

forma quase despercebida, cuja poesia nos solicita uma redescoberta.

Diante da tela, somos confrontados com o drama de Stefan Zweig, escritor erudito, egresso de uma das cidades mais sofisticadas da Europa, da qual se viu obrigado a emigrar. E findou por fazer parte da história de um país visto como exótico e atrasado, onde decidiu morrer.

No prefácio à edição portuguesa de *Brasil, país do futuro*, Manoel Ricardo de Lima é atento ao princípio de *visita* que norteia o ensaio de Stefan Zweig, mas ressalta que o *tempo-ingênuo* que perpassa o livro faz com que ele mereça lugar entre os “textos para a interpretação da nacionalidade, num conjunto dos discursos de nação, abrir as possibilidades de leitura desse sistema absurdamente complexo que é o Brasil”.

Por todos esses ingredientes, o filme nos estimula a conhecer melhor obra e percurso desse grande escritor humanista, que acabou por sucumbir à descrença. Para tanto, temos à mão *Morte no paraíso*, a mais apurada biografia de Stefan Zweig, da autoria do escritor e jornalista Alberto Dines.

MERCADO EDITORIAL

A Chiado Editora, de Lisboa, já tem sede em São Paulo

Criada em Lisboa, Portugal, a Chiado Editora já tem sede em São Paulo. Edita cerca de 100 livros por mês e, sempre em março, a antologia *Entre o sono e o sonho*, considerada a maior antologia de poesia da nossa língua. Aliás, a Chiado se dedica exclusivamente aos autores do idioma pátrio. Autores interessados em editar por ela devem procurar o site www.chiadoeditora.com

TRAJETÓRIA

Duas publicações marcam o aniversário de 70 anos do escritor paraibano Sérgio de Castro Pinto

Sérgio de Castro Pinto – 70 anos de vida e 50 de poesia (Ideia Editora) reúne textos publicados em jornais, revistas e outras publicações do gênero, mais cartas que fazem referência aos livros que o paraibano Sérgio de Castro Pinto escreveu. Ao mesmo tempo, será lançada a seleta de poemas *Folha corrida: 1967- 2017*. Na fortuna crítica, são comentadas diversas fases do escritor, que passou pelas

vanguardas e experimentações do poema-processo e da poesia práxis, cultivando também o verso tradicional e seguindo até a poesia sonora, no recém-lançado CD *Muito além da Taprobana e de Pasárgada*. Nascido em 1947, Sérgio de Castro Pinto se firma como poeta muito consciente de seus recursos técnicos, abordando às vezes temas inusitados como no famoso livro *Zoo imaginário*.

CAPA

Tal qual uma lâmina, poeta, tu nos atravessas

Considerações sobre a
poesia no país de Carlos
Drummond de Andrade

Tarso de Melo

1
Os ombros de Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), sabemos, suportam o mundo. Em especial, é sobre os ombros de Drummond que se sustenta o mundo da poesia brasileira. Pintar o retrato de um poeta hiperbólico sobre as páginas escritas por ele não chega a ser das tarefas mais difíceis, porque falamos de um poeta que cruzou o século XX escrevendo e publicando bastante, tratando dos mais variados temas, experimentando tudo que a poesia de seu tempo podia ser, aberto às influências mais variadas e multiplicando-se como influência ainda mais variada sobre tantos poetas e outros artistas.

Drummond é o epicentro da onda forte que a poesia brasileira de seu tempo fez em nossa literatura. Não é questão de dizer que Drummond é o maior ou o mais importante ou algo que o valha, até porque Drummond escreve entre gigantes, tendo ao seu redor Mário, Oswald, Cabral, Murilo, para ficar apenas em alguns poetas que estavam mais por perto. É apenas que reconhecer que na vasta produção de Drummond, que se estende dos anos 1920 aos anos 1980, se conjuga o que há de mais impactante na poesia que vem do Modernismo, com o tanto que essa poesia diz a respeito da poesia e do país que antecede em séculos o próprio modernismo, enfrenta os dramas da primeira metade do século XX num mundo em guerra e, daí em diante, retrata o que sobrou e o que se tenta fazer do mundo.

Mas Drummond vai além da poesia, do ambiente restrito em que se costuma ler e escrever poemas, e talvez seja justamente aí que ele coloca a cabeça acima dos gigantes que tanto reverenciava quanto influenciava. Drummond é, entre os “poetas de livro” (porque, para nossa sorte, seu tempo também é pleno em “poetas de disco” e até em “poetas do livro e do disco”, como Vinícius), o nosso poeta mais público – o poeta que mais atinge um público não especializado em literatura e muito menos em poesia, mas também o poeta cuja visão de mundo, profundamente entranhada de vida íntima, de vida privada, mais consegue abraçar a feição pública deste país de profundos desajustes e contradições.

Numa carta a Drummond, João Cabral chegou a dizer que o “estilo” que o poeta mineiro alcançara seria capaz de transformar até o Código Civil em Carlos Drummond de Andrade, com a ressalva de que, aí, estilo não era apenas “um conjunto de tiques”, mas, sim, “uma exploração, estudada e conseguida”. De fato, mesmo entre pares tão geniais como os já citados, Drummond se avulta também pela forma como atingiu, em parte considerável de sua obra, um uso da linguagem que, sem fugir dos embates mais ricos contra as convenções da língua, da literatura, da cultura, ainda assim não se lançou para uma dimensão restrita à qual apenas os iniciados da leitura de poesia pudessem acompanhá-lo.

E já que Cabral nos falou de Código Civil, cabe lembrar que Drummond morre no ano em que o Brasil debatia sua nova Constituição democrática, após duas duras décadas de ditadura, e não é exagero – ainda que aqui não seja possível explorar em detalhe – que muito da visão de país que subjaz ao texto da Constituição de 1988, daquele país a ser superado (pobre, desigual, injusto, violento etc.) e daquele outro que se desenha nas várias esperanças do texto constitucional, encontra nos poemas de Drummond – poeta-repórter no olho desse furacão – bem mais ecos e reflexos do que costumamos ver entre poesia e política. Aí talvez esteja a razão para que, 30 anos após sua morte, quando ainda

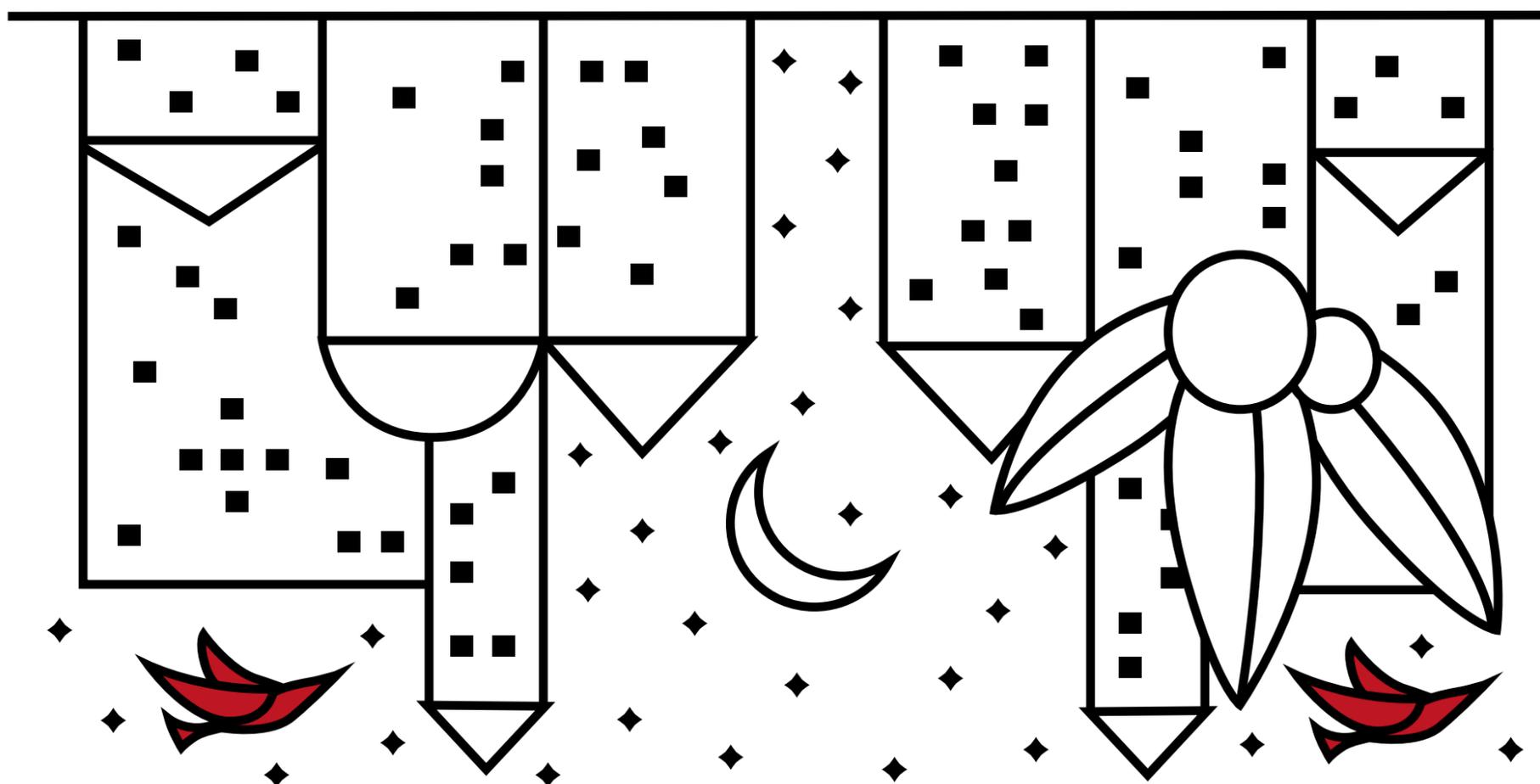
estamos no olho do mesmo furacão, ou de outro talvez mais furioso, ler sua poesia ainda seja tão angustiante e encantador quanto foi aos leitores daquela época.

Ou melhor: das épocas todas de que Drummond foi poeta-repórter (frise-se, aliás, a complementariedade entre sua poesia e sua atividade como cronista na, digamos, cobertura do nosso século), porque não é indiferente, para o monumento poético daquele mineiro que saiu da pequena Itabira do Mato Dentro ainda adolescente e passou a maior parte da vida no Rio de Janeiro, o fato de ter vivido *como poeta* o breve século XX, que um outro gigante do século, o historiador Eric Hobsbawm (1917–2012), não por acaso caracterizou como “era dos extremos”. A poesia de Drummond é a poesia profunda dessa era, mergulhada no Brasil, mas com os ouvidos abertos para os estrondos das guerras do início do século, bem como para o crepitar do Muro de Berlim (1989) e da União Soviética (1991).

Quando Drummond morreu, em 17 de agosto de 1987, essa figura gigante – de poeta para além do mundo da poesia, de brasileiro que nos desvenda a alma e o mundo aqui mesmo, de testemunha-símbolo de um século intenso – recebeu reverência incomum mesmo para grandes artistas da tevê ou da música popular. Não faltou Cid Moreira lendo “José” no horário nobre e atores famosos entoando seus versos para os espetadores de todo o país. Capa dos principais jornais e revistas do país. Reedições de seus livros – desde então e cada vez mais – que nem de longe lembram o poeta que chegou aos livros numa edição não-comercial de 500 exemplares de seu *Alguma poesia* (1930).

Numa entrevista linda a Leda Nagle e Theresa Walcacer, em outubro de 1982, então aos 80 anos, Drummond foi questionado a respeito do futuro de sua obra e sua resposta, com hesitação aparente, mas muito convicta, merece ser transcrita: “Eu acho que há um fenômeno que é o seguinte: você pode julgar realmente uma pessoa que está viva, do seu tempo? Você pode saber se essa pessoa vai durar, vai ficar? Se a obra alcançará reação favorável daqui a 20 anos, daqui a 30? Acho muito difícil. Então os julgamentos são relativos. Há um caso que até agora já está proclamado mesmo: Machado de Assis. Esse realmente era o nosso maior. Não há a menor dúvida. E era um homem limitado, assim, humilde, funcionário público, muito encabulado, gago. Mas realmente acho que ele morreria de vergonha se fosse considerado o maior escritor do Brasil, mas ele era! Sem a menor dúvida. Então acontece isso. Eu tenho sido tratado com muita benevolência, realmente. Não vou dizer que as pessoas estão fazendo isso por camaradagem. Eu acredito que haja pessoa que gosta do que eu escrevo. Meu Deus! Também seria demais essa hipocrisia, né? Mas isso realmente é muito generoso para comigo. É muito agradável. Mas eu não sinto a meu respeito, eu não tenho a meu respeito essa segurança que algumas pessoas têm a respeito da validade e da continuidade da minha obra literária. Não posso ter. Porque ela é uma obra de contingência feita por uma pessoa que teve problemas existenciais, problemas internos de adaptação ao mundo, de comunicação com o próximo, de adaptação a uma nova realidade social. Eu vim de um Brasil quase que escravocrata. A empregada, a velhinha preta que me criou e a dois de meus irmãos, ela não foi escrava, mas nasceu no tempo da monarquia e da escravidão. Então era um Brasil feudal ou semifeudal. Os costumes eram rígidos. A comunicação de uma moça com um rapaz era impossível, a não ser por intermédio do irmão,

HALLINA BELTRÃO



CAPA

HALLINA BELTRÃO



sempre com uma bengala ao lado para evitar qualquer desacato” (boa parte dessa entrevista pode ser vista no [Youtube](#)).

Primeiramente, hoje já podemos responder à pergunta feita ao poeta: Drummond durou e durará, assim como Machado de Assis. E é importante que ele mesmo construa essa ponte entre Machado de Assis e sua obra. Mais que isso: uma ponte entre o Brasil de Machado e o Brasil da sua própria poesia, entre o país que Machado vive na segunda metade do século XIX e cuja persistência o jovem Drummond vai flagrar na primeira metade do XX. Não se trata, é claro, *apenas de literatura* – se trata de ter, no nosso maior escritor do (pretensão) fim de uma época e no maior escritor do (pretensão) início de outra um mesmo corte, fundo, o da escravidão e todos seus significados para o que chamamos de país. Se em Machado isso se elabora com sarcasmo e desconfiança diante do que o país vai-se tornando, em Drummond o passado – histórico e pessoal – faz pousar alguma melancolia em cada palavra. E são infinitos e evidentes os versos que testemunham seu acerto ao dizer que fez poesia a partir de “problemas existenciais, problemas internos de adaptação ao mundo, de comunicação com o próximo, de adaptação a uma nova realidade social”.

O Drummond de *Mãos dadas* (*Sentimento do mundo*, 1940), por exemplo, que se nega a ser “o poeta de um mundo caduco” e que diz “Também não cantarei o mundo futuro”, mergulha no presente – no tempo, na vida, nos homens presentes – para erguer, a partir

*Poetas do presente
são lidos por pessoas
que se acostumaram
a considerar que
poesia é algo que
soa como os versos
do poeta itabirano*

da experiência de *um sujeito qualquer* na “enorme realidade”, aquela que se consagraria como a mais perfeita *mediação poética* (e quiçá literária, ombro a ombro com Machado) entre nós – não apenas outros poetas, mas todos seus leitores – e a realidade brasileira. Quer dizer: Drummond nos faz olhar para o país e para nós mesmos (no país e no mundo) com seus olhos desconfiados, com seu enquadramento desconfortável, com o ânimo entre taciturno e esperançoso que cruza toda sua obra.

Quando Drummond pede ao Carlos do poema que não se mate, não é apenas a ele/si mesmo, mas a todos nós. Seus leitores, somos sempre esse Carlos que “Entretanto [...] caminha/ melancólico e vertical” (“Não se mate”, *Brejo das Almas*, 1934). Isso porque naquela “obra de contingência” há a penetração de contingências históricas e individuais tão múltiplas e radicalmente experimentadas, que possibilitou à sua poesia, mesmo nas fases mais participantes (e, portanto, mais sujeitas a serem “datadas”), passar ao largo e ileso ao “aluvião de versos perecíveis que então se fizeram”, como bem disse um de seus grandes e apaixonados leitores, o professor Antonio Candido (1918-2017).

Interessante ainda notar, neste retrato apressado e empolgado de Drummond, que ele mesmo entendia ter resolvido as “contradições elementares” de sua poesia apenas no livro de 1940, *Sentimento do mundo*, como afirma em *Autobiografia para uma revista* (texto de 1941). Acusando em seu primeiro livro, *Alguma poesia*, “uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo”, e no segundo, *Brejo das Almas*, “um individualismo (...) mais exacerbado, mas há também uma consciência crescente da sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta (ou falta de conduta) espiritual do autor”, Drummond obviamente tinha em mente aquilo que Antonio Candido, tempos depois, assim formulou: “O sentimento de insuficiência do eu, entregue a si mesmo, leva-o a querer completar-se pela adesão ao próximo, subs-



Escrever poesia no país de Drummond é o reconhecimento de uma experiência radical que abre os olhos às tensões do campo poético

poética atual, a começar pela renitente discussão sobre as letras da canção popular.

Nesse sentido, é fácil notar como grande parte – não conheço tudo, mas arrisco dizer que a maior parte – da poesia publicada nas últimas duas ou três décadas, depois do auge da influência da poesia concreta e das polarizações que a caracterizaram, anda nas margens já exploradas pela poesia de Drummond, cujo leque, aliás, é bastante amplo, mas se restringe a poemas em versos, com raríssimo apelo à visualidade.

No amplo cardápio que tenho conseguido acompanhar (ainda que haja experiências muito bem-sucedidas como exceção!), são poucos os livros de nossa poesia contemporânea que têm mais do que poemas em versos; se o problema não for da minha amostragem, vejo aí uma tendência, mas não um necessário problema de qualidade na opção pelo verso à *forma modernista*. O que há é o retorno a uma *forma* (o verso livre, a linguagem muitas vezes próxima da fala etc.), que passou décadas sendo objeto de contestações e rupturas, como o uso da visualidade e a interação com outras linguagens, mas voltou (ou continua) a ser a feição majoritária dos poemas escritos por gerações que surgem quase 100 anos após as primeiras publicações de Drummond. É claro que nesse retorno à *forma Drummond* entra uma infinidade de elementos, a influência de outros tantos poetas, nacionais e estrangeiros, e outras realidades, mas, no geral, com isso arrefece o debate sobre experimentação formal que marcou as décadas de 1950 em diante.

É neste ambiente “livre” (sem regras ou tomadas de partido em relação a uma ou outra forma, sem programas ou manifestos) que se encontra, por exemplo, a crítica de poesia e a própria criação poética. A atualidade ou qualidade do que lemos e escrevemos não salta mais da forma que os poemas assumem, mas depende de outros tantos fatores que devem ser observados livremente, “caso a caso”, sem as noções de grupos, tendências, gerações etc. Dito assim, parece até ser apenas positivo nosso quadro, mas essa “liberdade”, que abraça tudo sob o selo da pluralidade, também cobra seu preço.

Nesse sentido, Marcos Siscar afirma: “A facilidade e a leveza com que nos reconhecemos como época de biodiversidade poética, de multiplicidade convivial ou concorrencial, se não é ruim por si mesma, tem um paralelo significativo com a dificuldade ou o mal-estar que experimentamos em relação ao passado não muito distante. Como se a expansão horizontal das possibilidades criativas coincidissem com um enfraquecimento da relação genealógica que nos coloca em contato com a história” (no artigo “Do fundo do naufrágio: estados da poesia contemporânea”, incluído no volume *De volta ao fim*, de 2016, que, aliás, junto com *Poesia e crise*, que ele lançou em 2010, entre outros livros e autores, dá prova da vitalidade da investigação sobre poesia contemporânea que tem circulado com boa desenvoltura em nossas universidades e delas para fora).

É justo indagar se essa perda de potência de nosso “contato com a história” não se deve ao fato de estarmos adotando o “contato com a história” de Drummond e, claro, de sua geração, que viu e viveu e escreveu num país que não mais existe, que já foi coberto por novas camadas de mal-estar. Ou mais ainda: se mesmo a um poeta gigante como Drummond, “poeta-síntese”, ainda que somados os livros todos dos gigantes que com ele dividiram a pena e o tempo, não é dado captar *completamente* o país complexo, desigual, vário, do momento que lhe coube

tituindo os problemas pessoais pelos problemas de todos” (no essencial *Inquietudes na poesia de Drummond*, de 1965, reunido no volume *Vários Escritos*, em 1970).

Se convier algum reparo ou ampliação dessa formulação, é apenas para indagar se, de fato, é de “substituição” que se trata ou mais precisamente de “incorporação”, de “fusão” entre as perspectivas pessoais/de todos, não apenas no plano temático, mas até recriando todo o conjunto de sua forma de expressão poética para levá-la além do plano pessoal (e, assim, da dimensão “privada” em que a poesia circula) e projetá-la de volta para o mundo, para a dimensão pública que desde então a poesia de Drummond ocupa.

Enfim, aqui não é a melhor sede para aprofundar e confirmar, na extensa obra e na ainda mais extensa fortuna crítica de Drummond, todas as afirmações sobre a qualidade e o alcance de sua poesia feitas acima. Este artigo tem apenas a intenção de, partindo dessa figura – repito – hiperbólica, tatear algumas ideias sobre a poesia brasileira contemporânea como ambiente em que se projeta sua sombra imensa. Vamos a elas.

2

Hoje, às vésperas de contar 30 anos desde aquela segunda-feira em que Carlos se foi, agora à sombra de um vulto ainda maior, é preciso perguntar: o que é escrever poesia no país de Drummond? Quais rumos tomou a poesia sob a influência ou contra a influência ou a despeito da influência desse gigante Carlos

Drummond de Andrade?

Podemos começar por uma afirmação provocativa: escrever poesia no país de Drummond é escrever imerso numa figuração de país que a poesia de Drummond cristaliza, com relação a seus antecessores (em especial, os modernistas que o influenciaram, mas não apenas), e lança sobre toda a poesia posterior, que em parte a reproduz e continua, em parte a afronta, mas num e noutro caso faz mais viva sua centralidade.

E há ainda um outro traço importante: mesmo os poetas que renunciem, ataquem, desprezem (se isso for possível!) completamente a obra de Drummond, queiram ou não, serão lidos por leitores de Drummond, isto é, leitores que se acostumaram, há algumas décadas, a considerar que poesia é algo que soa como soam os versos do itabirano.

Se, à época em que Drummond começa a publicar (vide o exemplo célebre de *No meio no caminho*), a acusação que se fazia aos poemas modernistas era de que não eram poemas, pelo tanto que discrepavam do ideal de poema ainda vigente em muitos círculos (soneto e outras formas fixas), grande parte da poesia mais interessante escrita dos anos 1950 em diante – não só a poesia concreta, mas também a poesia marginal etc. – recebe aqui e ali a mesma acusação de não ser poema, agora tendo como paradigma os poemas de Drummond e outros grandes modernistas. De certo modo, isso ainda não saiu de cena. A pergunta “mas isso é poesia?” faz sombra sobre boa parte da produção

CAPA

HALLINA BELTRÃO

viver, é inevitável que seja problemática e limitante a transfusão de “seu Brasil”, de seu “tempo presente”, para o nosso – igualmente complexo, desigual, vário, mas já outro. É nesse ponto que a figuração potente do país e do que somos, facilmente encontrável na poesia de Drummond, em que a vida é uma espécie terrível de “desacomodação”, pode-se converter na acomodação dos poetas – na forma do poema e no seu alcance crítico – diante da nova “vida presente” que enfrentamos.

Os óculos de Drummond, nesse sentido, não puderam ver tudo em sua época (por mais que tenha visto!) e ainda menos podem ser os mesmos que usaremos hoje para ver *drummondianamente* o nosso tempo. E é óbvio que a questão formal, as opções estéticas do poema, se resolvem e revolvem em Drummond juntamente com o enfrentamento de seus “problemas existenciais, problemas internos de adaptação ao mundo, de comunicação com o próximo, de adaptação a uma nova realidade social”.

Se a pergunta do leitor de Drummond pode ser “o que o poeta nos diz ainda hoje?” ou “que luzes o poeta lança sobre nós desde seu tempo?”, a dos poetas que o sucederam é substancialmente diferente destas, porque é idêntica àquela que Drummond fez a si mesmo em seu tempo: “o que e como posso dizer hoje?” A resposta de Drummond nós conhecemos: “O tempo pobre, o poeta pobre/ fundem-se no mesmo impasse”.

Drummond faz a poesia dessa “pobreza” e desse “mesmo impasse” em que poeta e tempo se fundem. Não foge, nem por instante, da sua missão num tempo que é de “maus poemas”. E assim nos ensina que é dessa *fusão no impasse* que a melhor poesia se alimenta, atando-se profundamente, com seus recursos, a seu próprio tempo.

É daqui em diante que se deve questionar: que impasses são os nossos? Quem são os poetas que nele se fundem mais intensamente a seu/nosso tempo? Não cabe aqui rastrear, nome a nome, verso a verso, o campo largo da poesia contemporânea brasileira, mas vejo andar por aí uma espécie de “Drummond coletivo”, dando conta, a muitas mãos e mentes, dos impasses de cada dia, em cada canto, neste país mesmo-outro.

Se Drummond é a síntese da forma que assumiu a relação entre poesia e realidade em nosso país, o traço mais forte dessa relação (não o único, obviamente, mas devo frisar), isso não implica dizer que Drummond seja nossa “unidade pacificadora” (a não ser que reconheçamos que toda unidade pacificadora é, sobretudo, uma *unidade tensionadora*). Drummond é epicentro, mas também é centrífugo: impõe-se com uma força tremenda, mas com a mesma força dissipa seus epígonos. Ter Drummond como cânone é uma faca de dois gumes: por um lado, a sombra imensa de um poeta que, a cada uma de suas muitas páginas, parece ter dito tudo que precisa ser dito (sombra tantas vezes comparada à de Fernando Pessoa no modernismo português); mas, por outro lado, com ele aprendemos um nível de exigência, de intensidade, de “verdade” para a poesia que praticamente nos obriga a correr de Drummond (ainda que seja correndo *como Drummond* de si mesmo).

Saber-se escrevendo poesia no país de Drummond, portanto, não significa mais que o reconhecimento de uma experiência radical que, por mais que pareça nos limitar à simples reverência e resignação, em verdade abre diante de nossos olhos o campo imenso, denso, tenso das possibilidades da poesia – em seu tempo, claro, mas como tarefa de seu tempo em diante – como um dia se abriu diante do poeta a “máquina do mundo” (“Abriu-se majestosa e circunspecta [...] Abriu-se em calma pura, e convidando// quantos sentidos e intuições restavam/ a quem de os ter usado os já perdera// e nem desejaria recobrá-los”). Repeli-la ou não, certamente, não a retira do nosso horizonte.

Se podemos falar numa contemporaneidade que é pós-drummondiana, ou seja, que tem Drummond como sombra e motor, nem por isso estamos falando de um ambiente empobrecido pelo protagonismo de um gigante. Pelo contrário! Se cedermos à tentação de nomear, podemos fazer uma longa lista de poetas com obras grandiosas que pertenceram à própria geração de Drummond, outros tantos que surgiram nos anos 1950 e 1960 (como os concretistas, mas não apenas eles) e, dali em diante, uma infinidade de poetas que já “cresceu” fundindo as linhas modernistas a muitas outras influências, enquanto Drummond continuava escrevendo e publicando (e a lista mais aleatória teria nomes incontornáveis como



A pergunta que os poetas de hoje se fazem é a mesma que Drummond fez em seu tempo: “O que e como posso dizer hoje?”

Sebastião Uchoa Leite, Max Martins, Ana Cristina Cesar, Orides Fontela, Paulo Leminski, Francisco Alvim, Waly Salomão, Age de Carvalho, Leonardo Fróes, Carlito Azevedo, para lembrar apenas alguns entre muitos e muitos e muitos outros).

Avançando um pouco, daqueles que começam a publicar nos anos 1970/80 em direção à nossa época, o quadro se amplia e complexifica bastante. Uma geração de poetas talhados nas universidades, cumprindo a dupla jornada da criação e da erudição literária, trouxe outros ingredientes para o panorama, pelas vias da crítica, da tradução, do diálogo intercultural etc. Por mais que a receita pareça a mesma da poesia concreta – associação profunda entre criação, crítica e tradução, inicialmente ligadas de modo programático a um paideuma, mas depois se convertendo num dos nossos colossos culturais –, nosso momento parece ser de descentralização dessas práticas, daí a impressão forte de que vivemos, de fato, numa era harmônica de “biodiversidade poética”, na expressão de Marcos Siscar (aliás, ele próprio exemplo bem talhado de poeta, tradutor, crítico atuante na imprensa, pesquisador e professor de Letras). E a impressão desse convívio tolerante entre diferentes e até contrários apenas se reforça pelo fato de estarmos, pelos meios digitais, diariamente imersos num contato dinâmico, minuto a minuto, com tudo o que escrito em qualquer canto do país e mesmo fora do país por brasileiros e estrangeiros.

Os poetas que surgem neste momento já vêm marcados por essa biodiversidade. Não chegam pelo caminho da adesão a um programa ou da filiação estrita a esse ou aquele modo de fazer poesia, de dizer o que a poesia é ou deve ser. Drummond não é, certamente, o culpado por essa distensão conjuntural da poesia brasileira, mas seu guarda-chuva imenso de formas e conteúdos é a cobertura perfeita para essa cena, em que escrever poemas pode ser uma tarefa alheia ao questionamento – profundo, radical, violento – do sentido que a poesia assume em contextos mais amplos (culturais, políticos etc.), bem além dos limites e confortos que lhes reservam os meios em que aquele discurso da biodiversidade venceu: “tem espaço pra todo mundo”, “cada poeta é uma poética”, entre outros.

A praça da poesia é grande, sem dúvida, e nela cabe muita gente. Tem muitos que chegam vestidos como Drummond, outros nem sabem que Drummond está ali ao centro. Chegam de todos os cantos, cantam de todas as formas. Uns chegam carregados e barulhentos pelas vias largas que as grandes editoras conseguem abrir. Outros chegam por vias estreitas, mas talvez esteja neles a parcela mais rica desse quadro. Pequenas editoras, autoedição, sites, blogs, zines, revistas, saraus. Há ainda os que nem fazem questão de estar na mesma praça, cantando noutras vielas os *raps* que são a poesia de auditórios que Drummond jamais cativou. Há muita poesia além-livro por aí.

Partindo de um contexto assim indefinível, porque atravessado por fatores muito recentes (por exemplo, a popularização da alta tecnologia), rumo a um panorama imprevisível, os passos dos poetas estão sempre sob suspeita. Aliás, bem parece ser essa a realidade da poesia desde sempre e para sempre: escapar entre os dedos de quem tenta apreendê-la no hoje e ainda mais de quem tenta determiná-la para amanhã.

(Por fim, uma nota bem pessoal. Tenho convicção das limitações deste artigo para lidar com questões tão largas e complexas, cuja decifração, se for possível, dependeria de uma detida análise da obra de Drummond e dos poetas que pertencem a esse imenso entorno a que me referi aqui. Arrisco-me, no entanto, a esse voo panorâmico antes como provocação a um debate que julgo necessário. Aproveito, ainda, para dedicar este artigo a Heitor Ferraz Mello, amigo de tantas conversas sobre poesia, que muito contribuiu com interlocução e estímulo. Sem dúvida, só os erros aqui são totalmente meus.)

PERFIL

MARIA JÚLIA MOREIRA



Em busca das topografias daquela mulher

Uma tradutora vai a Roma caçar rastros de Ingeborg Bachmann. E de si mesma

Adelaide Ivánova

(...)
- De quem???
- De Ingeborg Bachmann.
- Aaaaah claro que tenho! Voltem na segunda, que agora eu estou fechando a loja.

Il Museo del Louvre foi o primeiro lugar ao qual o menino me levou, quando cheguei a Roma. Misto de sebo maravilhoso, galeria de arte e arquivo fotográfico, o local é como se fosse um buraco negro bem no centro ultraturístico – ao entrar nele, você está em outra dimensão e, em meio a miniaturas de livros do século XIX e uma coleção de ex-votos, a salvo do vuco-vuco que é o centro da capital italiana. Depois de me explicar que foi ali que Francesca Woodman teve sua primeira exposição solo e que Giuseppe Casetti (dono do local e interlocutor da conversa acima) tinha tido um *affair* com a fotógrafa, nos anos 1970, o menino me disse que talvez ele poderia nos dar pistas sobre os anos de Bachmann em Roma. Segundo o menino, o sujeito é meio uma lenda viva, com anedotas e fotos pra mostrar de todo mundo interessante que viveu na cidade; e que nós tínhamos que começar nossa rota por lá.

...Como se eu estivesse interessada em Roma, como se eu estivesse interessada em anedotas. Eu estava interessada no menino.

*

Ingeborg Bachmann é uma poeta canceriana nascida na Áustria em 1926. Lançou dois livros de poesia – *Die gestundete Zeit* (1953) e *Anrufung des Größten Bären* (1956) – e depois parou, disse que não ia escrever poesia nunca mais, que ia se dedicar à prosa (de fato, teve uma produção intensa, escrevendo romances, contos, romances, libretos etc., que lhe renderam grande prestígio). E à prosa se dedicou, mas não somente. Ia enfiando seus poemas na gaveta, sem mostrar a ninguém. E como não pensava em publicá-los, escrevia o que lhe desse na telha, se libertando dos esquemas formais tão presentes (e tão austeros) dos seus dois primeiros livros – então se não quisesse finalizá-los, e se não quisesse

colocar vírgulas e se quisesse inventar palavras e se quisesse tocar o foda-se nas declinações do acusativo, assim ela faria; assim ela fez.

Daí vem o que depois veio a ser reunido pela *Piper Verlag* no volume *Ich weiß keine bessere Welt*, poemas póstumos que são mais que poemas não publicados, são sei lá, o coração dela. Esses textos se aproximam muito mais da vida interna de Bachmann do que a produção publicada oficialmente. Ela sofreu demais e, se nos livros de 1953 e 1956 podemos sentir uma alma em desajuste com o mundo, nos póstumos, Bachmann aceitou que essa alma dói, sim, mas que além disso tem um corpo que será sistematicamente violado – por guerras, por regimes totalitários, pelos homens, pelos nossos vícios, pelas doenças, pelas instituições.

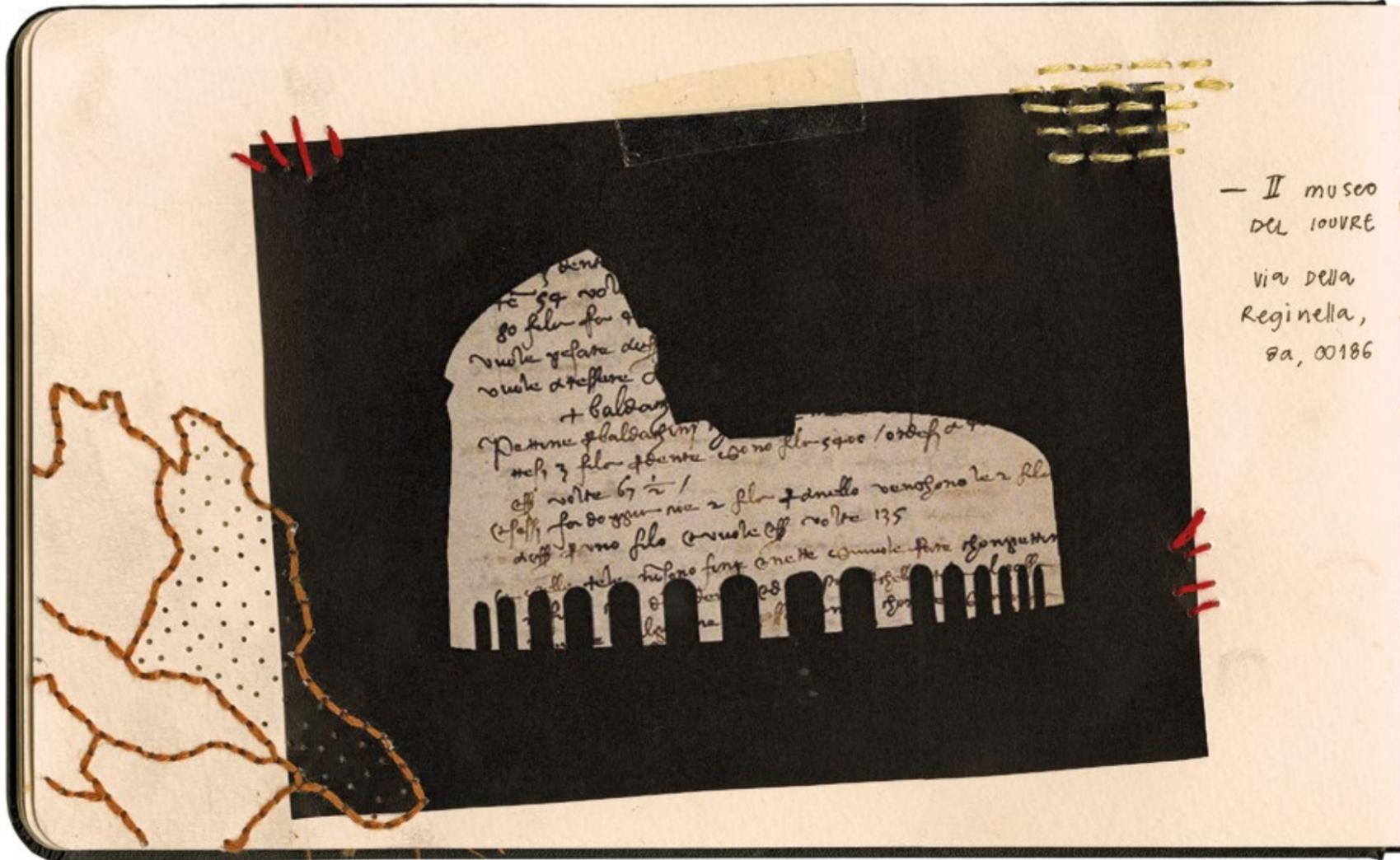
Nos poemas póstumos, escritos entre 1962 e 1964, Bachmann tematiza principalmente a perda – a da voz criadora, a de um relacionamento (ou seja, “do mundo”, segundo ela mesma) e a do próprio ofício. Enfim, a perda de si mesma; esse perder-se de vista que é afinal toda ruptura.

*Eu perco meus gritos
como uma pessoa perde
seu dinheiro, suas moedas,
seu coração, meus gritos mais
altos eu perco em
Roma, em todo lugar, em
Berlim, pelas ruas eu
efetivamente perco
meus gritos*

(trecho do poema *Eu perco meus gritos*. No original: “*Meine Schreie verlier ich*”)

Escritos entre Zurique, Berlim e Roma, esses poemas surgiram também nesse eterno estado de descolamento/deslocamento – que ela fazia principalmente em busca de uma promessa do encontro com o amor absoluto (e ela apostou várias vezes nisso, sem nunca ganhar o jogo). Por amor, ela se mudou de cidade diversas vezes e as duas vezes em

PERFIL



que saiu e voltou pra Itália foi por isso. Por ela, volto a Roma para seguir suas pistas em um projeto meu para traduzir sua obra. Por ela ou pelo boy, não sei direito.

*

De fato, nosso primeiro contato com Giuseppe Casetti pareceu promissor. O entusiasmo com que ele respondeu à minha pergunta – “O senhor tem fotos de Ingeborg Bachmann?” – me fez acreditar que talvez eu conseguisse encaixar algumas das peças perdidas da minha empreitada romana: seguir os últimos traços de Bachmann na cidade onde ela, segundo a própria, “aprendeu a viver”.

E a peça perdida na minha cabeça era: aprendemos a viver onde quer seja, independentemente do local, por causa das pessoas que nos interessam... ou não? Seriam as pessoas, mais do que os pontos de chegada, que nos fazem mudar de lugar (e ficar)? Bachmann foi levada à Itália sempre por causa de um homem. O primeiro foi o maestro Hans Werner Henze. O segundo, Max Frisch, escritor que ela conheceu em 1958, três dias depois de aceitar o término do seu romance – físico – e – metafísico com Paul Celan. Bachmann era chegada em formar *power couples*, ao que parece. Foi também em Roma que a poeta morreu, em 1973, em circunstâncias até hoje não esclarecidas. Depois de adormecer com um cigarro aceso, seu quarto pegou fogo. Mas ela não morreu em decorrência das queimaduras, e, sim, do que parece ter sido uma mistura fatal entre os analgésicos prescritos pelos médicos, e os barbitúricos dos quais ela era dependente. Dizem que nos anos 1970 seu consumo chegava a 100 pílulas por dia. Se estivesse viva, Bachmann completaria, neste junho de 2017, 91 anos.

E eu, que tinha ido pra Roma por causa de um boy, não conseguia parar de me perguntar quando meu próprio quarto pegará fogo, quando cairá meu avião?, de tanto tentar, de tanto ir bater mundo afora atrás da promessa do amor absoluto; quando será que abrirei o elevador de um hotel barato e cairei no poço, porque minha ganância, “minha fúria e essa pressa de viver” (RIP, Belchior) foram maiores do que meu bom-senso?

*

Em 1959, Bachmann deu uma conferência na Universidade de Frankfurt à qual deu o nome *Literatura como utopia*. Nela, a poeta trata das possibilidades da

“Se você nunca queimou a mão, como pode falar da queimadura?”. Para Bachmann, era impossível falar de uma dor não vivida

linguagem, usando o trabalho do escritor austríaco Robert Musil. O texto é precioso, mas a reação dos estudantes, na época, foi de desprezo: um dos alunos chegou a contestar a legitimidade do convite, perguntando como poderia uma universidade abrir espaço para uma aula tão “mística”? Na conferência, Bachmann trata de um “sonho de uma língua”, dizendo que “cada palavra, sintaxe, frase, pontuação, metáfora e símbolo preenchem apenas um pouco do nosso ‘sonho de expressão’, sem nunca consegui-lo totalmente”. Segundo sua biógrafa, Andrea Stoll, no entanto, outra grande utopia de Bachmann era o encontro com o “amor absoluto”: “A procura por ele marca a vida de Bachmann profundamente”. E mesmo assim ela nunca o alcançou, ainda que continuasse tentando, como se fosse esse seu projeto.

Aí está uma das maiores forças de sua produção. Para Bachmann, era impossível falar de uma dor sem que se a tenha vivido. Numa premonição assustadora em entrevista de 1971, Bachmann confronta o entrevistador: “Se você nunca queimou a mão, como pode falar do que é uma queimadura?”.

*

E se tem uma pessoa coerente nas suas incoerências, era ela. Filha de um dos primeiros nazistas de Klagenfurt (o pai dela se aliou ao NSDAP já em 1932, quando o partido ainda era ilegal), anos depois ela

se apaixonou por um dos maiores poetas do universo, Paul Celan, que era judeu romeno. Com Celan, ela trocou vasta correspondência, a quem dedicou poemas e teve poemas dedicados (*Corona*, aquela obra-prima que aparece no primeiro livro dele, foi seu presente no aniversário de 22 anos dela). Com Celan, Bachmann compartilhava o desejo de encontrar uma linguagem que, ao contrário do que dizia Wittgenstein (de quem ela era fã), ultrapassasse os limites do mundo dela, uma linguagem com a qual fosse possível falar exatamente daquilo que parecia impossível. O projeto de Celan era bastante semelhante – encontrar uma linguagem capaz de articular uma tragédia coletiva e tão monstruosa, que parecia não haver língua que desse conta.

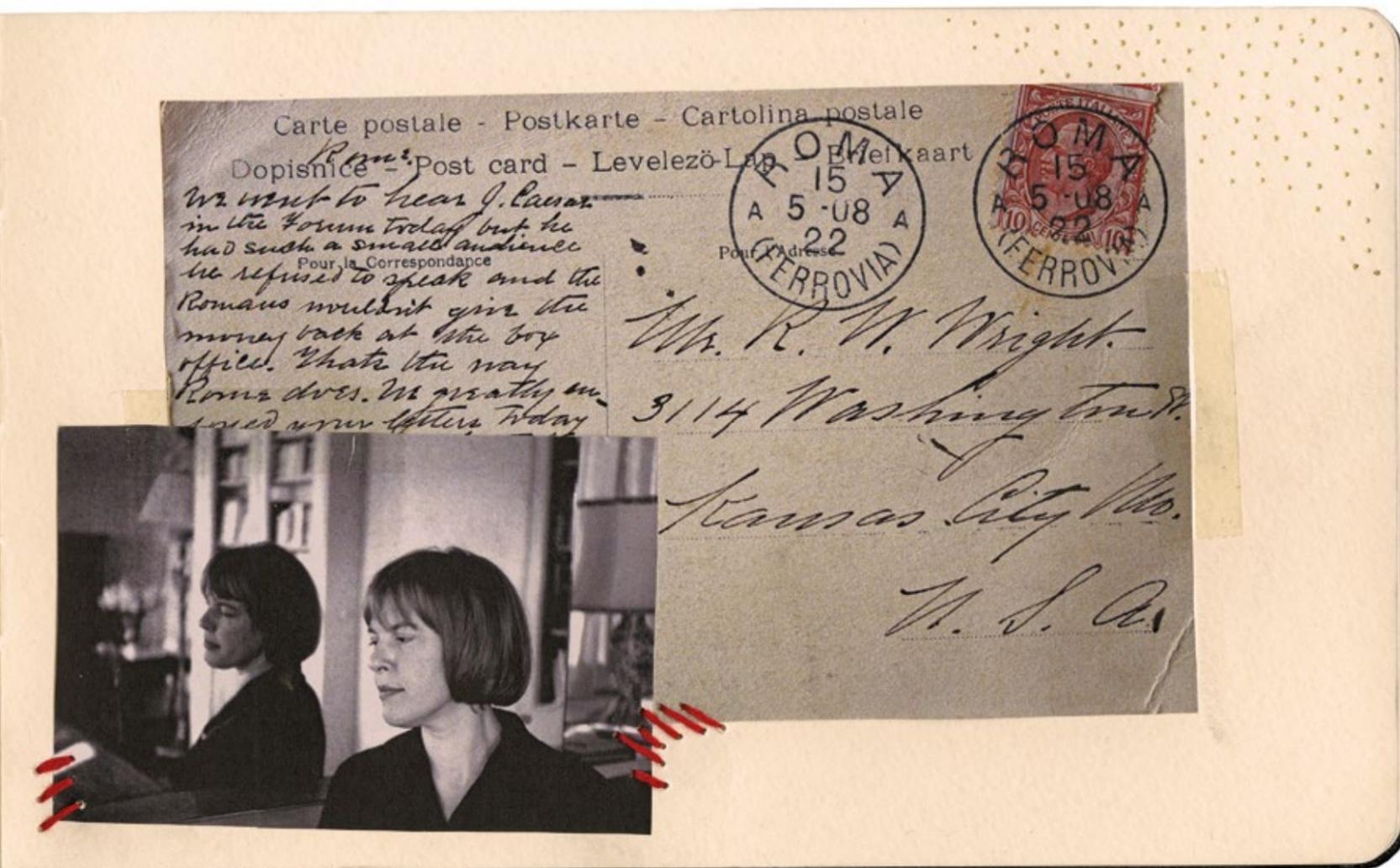
Ela representava pra ele o algoz (e talvez sua redenção) e ele, para ela, representava, ao mesmo tempo, o espelho de uma culpa que ela não podia trazer (mas trazia) e a tal promessa do amor absoluto – aquele que se dá entre dois desiguais. Pequena nota histórica: Bachmann, que sempre questionou em seus romances o papel autoatribuído da Áustria como vítima do nazismo, não viveu pra ver quando, em 1991, o país assumiu afinal e oficialmente sua parcela de corresponsabilidade no Holocausto.

*

Já que só poderíamos voltar na livraria na segunda-feira, no meio tempo fomos seguindo, o menino e eu, com o entusiasmo de dois detetives de araque, as poucas pistas que tínhamos: alguns endereços e alguns pontos onde, já na fase final da depressão, Bachmann fazia passeios por recomendação médica. Assim, passamos pela Piazza del Popolo, pela Piazza Campo de Fiori etc. Mas os pontos altos foram mesmo os lugares onde ela morou. O primeiro, Via Giuseppe de Notaris 1, foi o endereço na época que ela viveu com Max Frisch, entre Zurique e Roma, de 1958 a 1962. (Entre 1963 e 1965 ela morou em Berlim). O segundo ficava na Via Bocca de Leone 60, bem no centro da cidade, ela morou entre 1966 e 1971. Tem uma plaquinha lá, lembrando. Mas essa passa despercebida já que o prédio, localizado no centro, desaparece da paisagem por ser vizinho da Piazza di Spagna e das vitrines da Fendi, da Prada (eu mesma parei pra provar uns sapatos, ainda que não pudesse pagar por nenhum haha)...

O segundo endereço, Via Giulia 66, é onde Bach-

MARIA JÚLIA MOREIRA



mann sofreu o incêndio, depois de adormecer com um cigarro aceso. O prédio, uma construção do século XVI chamado *Palazzo Sacchetti*, não tem placa comemorativa. Estávamos há alguns minutos no pátio, quando o porteiro, um sujeito chamado Leslie, nos aborda perguntando o que fazemos ali. Explicamos. “Ah, de vez em quando vem gente aqui atrás dela”. Muita gente? “Não”. Por que não há placa comemorativa, como na Via Bocca de Leone? “Porque o apartamento era alugado”. Pergunto o que uma coisa tem a ver com a outra. Ele despista: “A família dona do prédio preferiu não colocar uma placa para não importunar os moradores”. O senhor não acha importante manter essa memória? “Eu não acho nada”. Podemos tirar fotos do pátio? “Não”. Mas era *too late* e já tínhamos tirado umas tantas, antes da abordagem pragmática do Seu Leslie.

*

Mas o que importa isso tudo, pensava eu, se estou aqui e não sinto nada; se nada daquilo que procurava ou queria sentir, quando peguei aquele avião, parece estar emocionalmente indisponível? Por que é que não fico em êxtase quando o menino acende meu cigarro; por que é que não morro a cada movimento seu, que antes causavam abalos sísmicos em mim?

*

(...) não
há muito entre nada e alguma coisa,
uma coisa quer dizer não um amor
perdido, quer dizer que nada está perdido
não perder nada
tu não estás perdida.
entre Berlim e Roma

(trecho do poema *Política da debilidade ou um amor perdido*.
No original: *Politik der Schwäche oder eine verlorene Liebe*)

*

Na segunda-feira, voltamos à loja de Casetti. O sujeito já não se lembrava de mim, então expli-
co o que estamos fazendo ali. A conversa se repete:

– De quem?
– De Ingeborg Bachmann.
– Aaaaah, a escritora? Não, não tenho nada sobre ela.

“Por que procurar
uma coisa que
talvez não queira
ser encontrada?
Já não sabia se
procurava Ingeborg
ou a mim mesma”

– Mas...
– Eu achei que você tinha falado Ingrid Bergman.

Não consegui nem ficar decepcionada. Afinal, por que procurar uma coisa que talvez não queira ser encontrada? A certa altura da viagem, eu já não sabia mais se procurava a Ingeborg, ou a mim mesma. Eu tinha ido pra Roma para ver o menino, usando como desculpa “uma pauta aí”. Mas, quando o amante só te faz lembrar que você tem um marido, qual o sentido de ter um amante? E se eu só estava ali por causa dele, qual era o sentido de fingir que eu estava interessada em outra coisa? E se eu já não tinha mais marido – portanto não podia mais ser amante de ninguém –, como fingir que eu ainda era a mesma, aquela que antes se interessava por ele? Afinal: se eu não sentia nada, que caralhos eu estava fazendo?

Fiquei pensando que, se não consigo reinventar o destinatário dos meu recibos, e não encontro um novo mito, eu vou escrever sobre o quê? Perceber que não posso escrever sobre meu marido (EX, Adelaide, EX!), para sempre me fez duvidar da minha própria capacidade de escrever. Mas a cidade permanece, e eu estou nela. É ela quem mostra um caminho na escrita, como se mostram as ruas, toda vez que acho que não sei onde estou. Preciso encontrar outro destinatário, outro

motivo, como se precisa encontrar outras ruas, outros bairros, outros apartamentos. *By the way*, Bachmann se mudou não somente de casa, mas de apartamentos, inúmeros, nas tantas cidades que morou: Viena, Munique, Berlim, Zurique, Roma.

*me finjo de morta
sem filho, sem amante,
sem rádio, sem telefone,
nesse buraco, perdida
nesse planeta, nessa
berlim.*

(trecho do poema *Para a central telefônica de Berlim*.
No original: *An das Fernmeldemant Berlin*)

Eu não estava perdida. O que faz de uma cidade uma cidade é exatamente o que se escolhe ver e fazer nela, e eu queria estar ali recuperando esse elo perdido – entre Bachmann e o mundo, entre mim e uma parte de mim (a amante) que eu queria que ainda existisse, mas já não estava mais lá. Porque estar ali era a comprovação de que era o fim do caso.

*Eu perdi tudo, a poesia primeiro
depois o sono, depois o dia
depois tudo que tinha acontecido de dia
e o que tinha acontecido de noite, depois quando nada
mais havia, perdi mais, segui perdendo
até que menos que nada eu tinha e eu não mais
e já nada mais era,*

*O sertão interior tem que ser perdido
junto com os anos vividos e os lugares visitados*

(trecho do poema *Eu perdi a poesia*. No original: *Ich habe die Gedichte Verloren*)

Eu fui para Roma atrás de coisas que nunca encontrei. Mas me deparei com uma cidade dona de si, maior do que meus caprichos. Diferente de mim, que precisava de alguma afirmação, de um significado externo ao meu corpo, o corpo de Roma sobrevive. Não faço a menor ideia de como foram os últimos dias de Ingeborg Bachmann na cidade. Mas entendi que, aconteça o que acontecer, a cidade permanece. E essa foi a única resposta que eu trouxe de volta.

HUMOR, AVENTURA E HISTÓRIA EM LIVROS PARA ADULTOS E CRIANÇAS



Assine.
 Revista Continente
 +
 Suplemento Pernambuco
0800 081 1201
 e-mail: assinaturas@revistacontinente.com.br



VIAGENS GERAIS
 Celina de Holanda

Comemorativo do centenário da poeta pernambucana Celina de Holanda, reúne seus livros publicados *O espelho e a rosa* (1970); *A mão extrema* (1976); *Sobre esta cidade de rios* (1979); *Roda d'água* (1981) e *As viagens* (1984); os inéditos *Afago e faca* e *Tarefas de Nigiam*; além de poemas publicados em antologias.

R\$ 70,00



E EU, SÓ UMA PEDRA
 Helton Pereira

Ilustrado pelo artista gráfico mineiro Cau Gomez e vencedor do I Prêmio Cepe Nacional de Literatura (categoria infantojuvenil), este livro aposta na invenção, com trato cuidadoso da fantasia e ousadia intelectual. O protagonista é um personagem singular, que foge dos clichês das histórias infantis.

R\$ 30,00



POESIAS COMPLETAS
 Sebastião Uchoa Leite

Reúne a produção do pernambucano Sebastião Uchoa Leite, em coedição da Cepe Editora e Cosac Naify, com *Dez sonetos sem matéria*, *Antilogia*, *Isso não é Aquilo*, e *Obras em dobras*. Inclui também *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e espaço*, *A uma incógnita*, *A ficção vida*, *A espreita* e *A regra secreta*.

R\$ 40,00



VIAGEM AO BRASIL (1644-1654)
 Peter Hansen Hajstrup

É um dos raros relatos de gente de baixa patente recrutada pela Companhia das Índias Ocidentais para servir em seu exército no Brasil. O autor, jovem dinamarquês de origem camponesa, descreve num diário os estereótipos da presença holandesa em Pernambuco, entre 1644 e 1654, num relato de violência e miséria.

R\$ 50,00



MANUSCRITOS EM GRAFITE
 Rejane Paschoal

Vencedor regional no IV Prêmio Pernambuco de Literatura (parceria Cepe/Fundarpe), desenvolve contos que aprofundam olhares sobre a existência humana, tendo a memória e a morte como um retrato antigo entre escombros, um olhar sensível sobre personagens e narradores que garante a unidade subjacente da seleção.

R\$ 30,00



MOACIR SANTOS OU OS CAMINHOS DE UM MÚSICO BRASILEIRO
 Andrea Ernest Dias

Moacir Santos foi professor de Baden Powell, Roberto Menescal, Sérgio Mendes, João Donato, Nara Leão, Eumir Deodato e Carlos Lyra, entre outros. Conhecido pelo virtuosismo, tocava saxofone, piano, clarineta, trompete, banjo, violão e bateria. Vivendo desde 1967 nos Estados Unidos, recebeu inúmeras distinções.

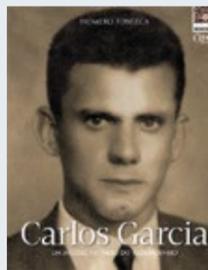
R\$ 40,00



MEUS QUERIDOS AMIGOS
 Dom Helder Camara

A jornalista Tereza Rozowykwiat selecionou 200 das 2.549 crônicas que Dom Helder leu no programa *Um olhar sobre a cidade*, da Rádio Olinda, tratando de temas políticos e injustiças sociais, paralelamente a textos em que falava de religião, atitudes sociais, amor, e suas visões sobre o universo e a natureza.

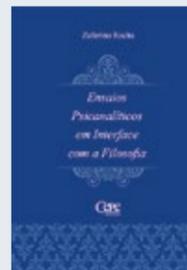
R\$ 60,00



CARLOS GARCIA. UM MESTRE NO MEIO DO REDEMÓINHO
 Homero Fonseca

Referência do jornalismo pernambucano na segunda metade do século XX, Garcia esteve no centro do furacão da política brasileira, envolveu-se com as novas tecnologias jornalísticas, escreveu livros e ainda teve tempo para formar toda uma geração de profissionais na sucursal do *Estadão* no Recife, que chefiava.

R\$ 80,00



ENSAIOS PSICANALÍTICOS EM INTERFACE COM A FILOSOFIA
 Zeferino Rocha

Temas existenciais como o Cuidado, a Dor, a Ilusão e a Desilusão, a Paixão Amorosa e o Amor, o Desamparo e a Depressão, são abordados neste livro que entrelaça as teorias psicanalíticas com as questões filosóficas, buscando compreender as contradições que atingem o homem num mundo contemporâneo conturbado.

R\$ 50,00



PARA ONDE VAI A TELEVISÃO BRASILEIRA?
 Luiz Carlos Gurgel

Análise da situação da TV aberta no Brasil e caminhos futuros. O impacto das novas tecnologias, concorrência com a internet e a TV por assinatura, interatividade e multiprogramação, importância das novelas e telejornais como elementos de fidelização, e a TV como ferramenta educacional são alguns dos temas.

R\$ 30,00



A AVENTURA DO BAILE PERFUMADO: 20 ANOS DEPOIS
 Paulo Cunha
 Amanda Mansur (Orgs.)

O *Baile Perfumado* marcou a retomada do cinema pernambucano, abriu caminho para novos diretores, adotou uma estética de qualidade com baixo custo, e influenciou na cena, que passou a contar com incentivo público para a produção audiovisual, cursos de cinema, crescimento do cineclubismo e participação em festivais.

R\$ 55,00

Cepe
 EDITORA

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



Poemas do Fascículo 21

Os poemas das páginas seguintes fazem parte de uma tradução, em curso, da poesia completa de Emily Dickinson (1830-1886), que segue a edição recente *Emily Dickinson's poems as she preserved them*, organizada por Crisianne Miller (Belknap/Harvard Press, 2016). Também se leva em consideração, aqui, a edição crítica de R.W. Franklin (Belknap/Harvard, 1998), e os manuscritos e o léxico do Arquivo Emily Dickinson (emilydickinson.org). Essas edições tornaram problemática a edição de Thomas H. Johnson (1956), na qual se baseiam todas as traduções publicadas no Brasil, inclusive as mais recentes.

Emily Dickinson escreveu cerca de 1.800 poemas ao longo de 30 e poucos anos. Apenas 10 foram publicados em vida. Ao invés de publicar, ED preferia enviar seus poemas a amigos, para depois reescrevê-los ou modificá-los para uma publicação futura. As primeiras edições de sua obra tentaram ordenar a *movência* de sua poesia, mas acabaram por lhe impor restrições, supressões, acréscimos. A edição de Franklin apresentou variantes dos textos, e tornou a datação dos poemas mais precisa. Já a edição de Crisianne Miller teve o mérito de mostrar, pela primeira vez, que Emily Dickinson deixara os seus manuscritos já preparados para uma possível publicação. Tais manuscritos foram reunidos em forma de fascículos, costurados pela poeta à mão. Ao todo, são 40 fascículos, organizados entre 1858 e 1864, a fase mais produtiva da poeta americana, contendo mais da metade dos poemas por ela escritos. O restante de seus poemas ficou separado em folhas soltas, ou foi encontrado posteriormente em cartas e papéis guardados. Percebe-se, nos fascículos, que há um fio “narrativo” costurando (ou *suturando*) os poemas, quase sempre ligados a circunstâncias biográficas, afetivas, ou mesmo climáticas – ED era extremamente sensível a mudanças climáticas!

Um mito que está se desfazendo, aos poucos, é o da “reclusão” da poeta. Uma recente exposição em Nova York (Morgan Library & Museum, fevereiro de 2017) mostrou que ED estava “conectada” (*networked*) com pessoas e instituições importantíssimas para seu tempo. Vale lembrar que ED foi uma aluna brilhante no secundário, num dos primeiros ginásios para moças dos EUA (Mount Holyoke), e que, nos dois anos de faculdade que cursou no Amherst College, uma das melhores instituições superiores de sua época, foi aluna excepcional. ED tinha conhecimentos consideráveis de línguas e literaturas clássicas (Virgílio, especialmente), Geografia, Geologia, Botânica, Direito, e mesmo de Astronomia. A poeta lia diariamente um dos jornais de maior circulação nos EUA, o *Springfield Republican*, que era dirigido por um amigo da família e um de seus correspondentes, Samuel Bowles. Em outros termos, ED não estava “nas nuvens”, escrevendo poemas abstratos. Era, antes, uma mulher do seu tempo. Aliás, bastante avançada para seu tempo. Seus poemas refletem isso, se os lermos de forma adequada.

O mais importante é que o leitor de língua portuguesa esteja em mais perto do modo de organização dos poemas que Emily Dickinson deixou. Que o leitor leia os poemas de acordo com alguma ordem mais

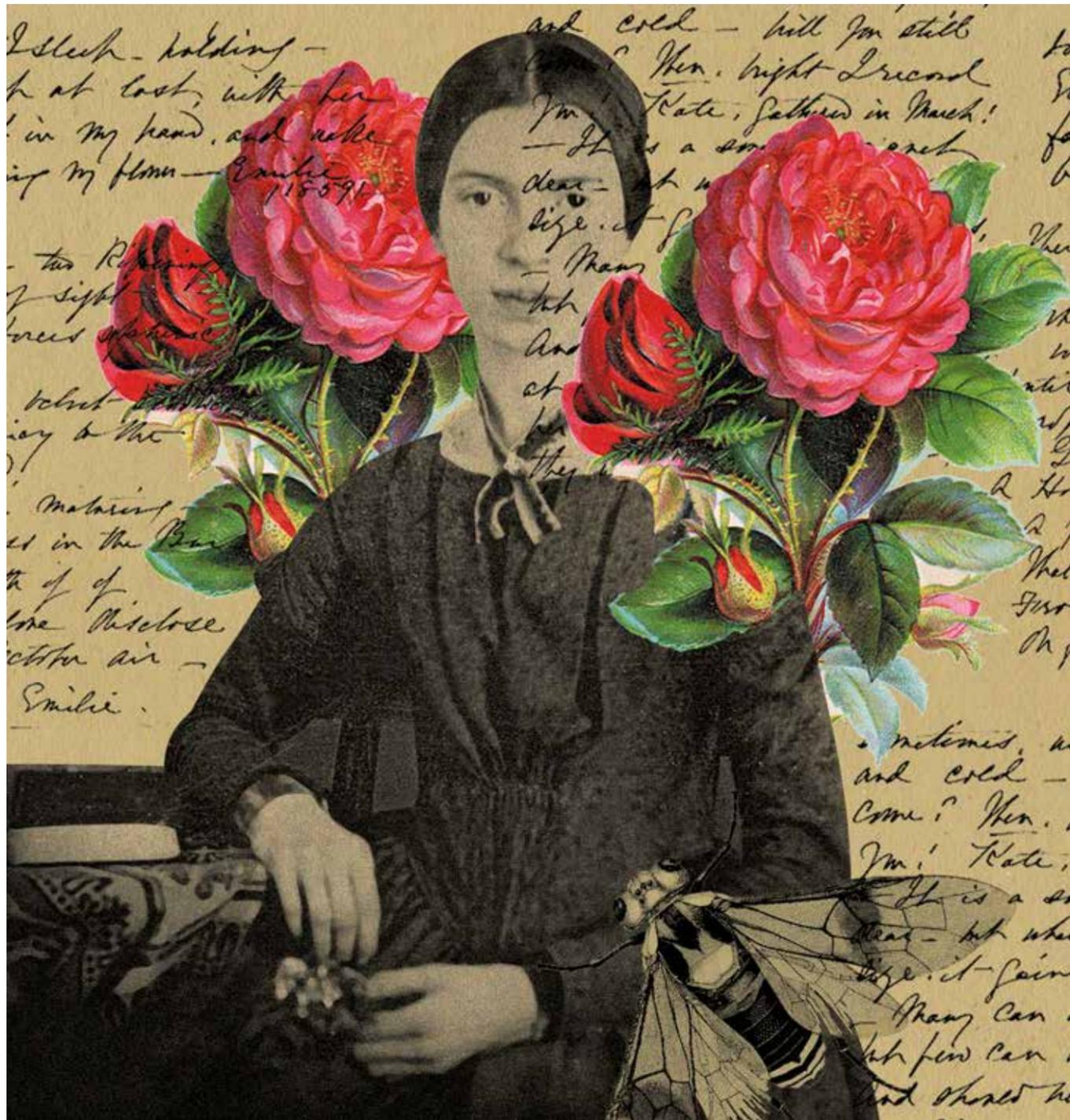
próxima da vida. E não aleatoriamente, como ocorre nas antologias, que desvestem os poemas de quaisquer circunstâncias históricas e biográficas, e submetem o leitor a escolhas pessoais dos tradutores, nem sempre explícitas, e que, em alguns casos, embaralham o entendimento. Como se verá por esta amostra, a questão *circunstancial* é importante para a compreensão da poesia de ED. Muitos dos seus poemas foram enviados em cartas, ou com presentes (flores), e faziam parte de um contexto específico, o qual, muitas vezes, ilumina e esclarece a sua leitura. Ignorar a sequência histórica e circunstancial dos poemas e dos fascículos, através de reordenações arbitrárias, acarreta um indesejado teor de abstração aos mesmos. Isso, numa autora que gostava de manter-se em equilíbrio entre o concreto e o abstrato, pode levar a interpretações equivocadas.

A tradução, aqui, procura, sempre que possível, manter o entrelaçamento de ritmo, imagens e pensamento, que tão bem caracteriza a poesia de ED. Sem isso, os poemas traduzidos seriam meros *índices* a *apenas* apontar para os originais, e não teriam valor nenhum em si mesmos. Em outros termos, cada poema aqui quer ser a reescrita do poema original, reescrita que se dirige unicamente à sensibilidade estética do leitor de língua portuguesa. Também dei atenção especial à questão dos curiosos travessões dickinsonianos, do uso anormal de maiúsculas, das elipses e das inversões, estranhas até mesmo à língua inglesa, bem como das escolhas lexicais peregrinas e das citações, que conformam a “gramática” dickinsoniana, tal como a interpretou Crisianne Miller, no célebre estudo *A poet's grammar* (Harvard Press, 1987). Em alguns casos, levei em consideração o longo e misterioso relacionamento afetivo entre ED e Susan “Sue” Gilbert Dickinson, amiga de juventude e posteriormente cunhada, a quem ela enviou mais de um terço dos poemas. Os poemas endereçados a Sue levantam questões de gênero (*gender* e *genre*) que não podem ser desconsideradas pelo tradutor, sob pena de reduzir o alcance de seus poemas amorosos, e mesmo eróticos, como se estivessem direcionados sempre a um único e abstrato Mestre. Sobre o qual, aliás, nada se pode provar tampouco. A relação com Sue, pelo menos, foi concreta, ainda que não saibamos das vias de fato. Para a tradução, além da fortuna crítica, foi fundamental o confronto com a tradução da poesia completa em outros idiomas, sobretudo a realizada em alemão por Gunhilde Kübler (*Sämtliche Gedichte*, Hanser Verlag, 2015), e a versão em espanhol, em três volumes, por Ana Mañeru Mendez e Maria-Milagros Garretas (Barcelona: Sabina, 2012, 2013, 2014). Também me serviram de inspiração as 70 e poucas *transcrições* de Augusto de Campos, que obedecem bem ao rigoroso programa estético do poeta concretista. Mas, enfim, sempre usei como guia de bom senso as belas e fiéis traduções francesas de Mme. Claire Malroux, de quem ouvi segredos inestimáveis sobre Emily e a quem dedico este trabalho, bem como a Carlos Daghljan, que dedicou sua vida a mostrar que a obra de ED, de tanto ser traduzida, acabou fazendo parte da poesia brasileira moderna, e contemporânea.

INÉDITOS

Emily Dickinson

Tradução, comentário e notas de Adalberto Müller



Eu - Anos - Estive fora - de Casa -
E agora - não ousou abrir
A Porta - vai que um rosto,
Que nunca vi, vai vir

Encarando, e pergunte pelo
Meu Negócio, àquela hora -
Meu Negócio - a Vida perdida -
Aqui - será que ainda mora?

Apalpei meus nervos -
Examinei as Janelas -
O Silêncio - veio em ondas -
E quebrou em minhas Orelhas -

Sorri um sorriso Amarelo -
Não ia temer, quem lá mora -
Eu que afrontei - Perigo - e Morte -
Mas tive medo - àquela hora -

Ajuntei a Mão - ao Trinco -
Tremendo com Cuidado -
Vai que a Terrível Porta salta
E me deixa - no chão - caída -

Afastei os dedos da porta,
Como se fosse de Vidro -
E fugi - como um Ladrão -
Tapando bem os Ouvidos - ¹

I - Years - had been - from Home -
And now - before the Door -
I dared not enter - lest a Face
I never saw before

Stare solid into mine -
And ask my Business there -
My Business - just a Life I left -
Was such - still dwelling there?

I fumbled at my nerve -
I scanned the Windows o'er -
The Silence - like an Ocean rolled -
And broke against my Ear -

I laughed a wooden Laugh -
That I - could fear a Door -
Who Danger - and Death - had faced -
But never shook - before -

I fitted to the Latch - my Hand -
With trembling Care -
Lest back the awful Door should spring -
And leave me - in the Floor -

Then moved my Fingers off,
As cautiously as Glass -
And held my ears - and like a Thief
Stole - gasping - from the House.

¹. Como vários autores de seu tempo, Emily Dickinson foi bastante influenciada pela literatura gótica, que teve em seu conterrâneo de Massachusetts, Edgar Allan Poe, a mais importante expressão.

ARTE SOBRE FOTO DE REPRODUÇÃO



Morri pela Beleza – mas
 Mal me ajustei à Cova
 Quando a Outra, que morreu
 Pela Verdade – noutra Alcova –

Quis saber “Onde, foi meu erro?”
 “Foi a Beleza,” respondi –
 “O Meu – a Verdade – as duas
 Uma – Somos Primas” – Disse –

Assim, como Parentes, conversamos –
 De perto – sob os Vaga-Lumes –
 Até que o Musgo alcançou nossos lábios –
 E cobriu – os Nossos nomes –

*

Sonhos – são bons – mas Andar é melhor –
 Se a Pessoa acorda na Hora –
 Se acorda à Noite – melhor –
 Sonhando – com a Aurora –

Que fofo – o Tordo Imaginário –
 Mas nunca agradou Árvore –
 Melhor que esperar – a Sólida Aurora –
 No Dia de São Nunca –

I died for beauty – but was scarce
 Adjusted in the Tomb
 When One who died for Truth, was lain
 In an adjoining Room –

He questioned softly “Why I failed?”
 “For Beauty,”; I replied –
 “And I – for Truth – Themselves are One –
 We Brethren, are,”; He said –

And so, as Kinsmen, met a Night –
 We talked between the Rooms –
 Until the Moss had reached our lips –
 And covered up – Our names –²

*

Dreams – are well – but Waking’s better,
 If One wake at Morn –
 If One wake at Midnight – better –
 Dreaming – of the Dawn –

Sweeter – the Surmising Robins –
 Never gladdened Tree –
 Than a Solid Dawn – confronting –
 Leading to no Day –

2. Este poema foi traduzido por Manuel Bandeira, entre outros. Embora haja ecos de Keats (“Beauty is Truth, Truth Beauty”) e de Emerson, a referência mais provável é a Elizabeth B. Browning, *A vision of poets*: “These were poets true/Who died for Beauty, as martyrs do / For truth – the ends being scarcely two”, versos sublinhados no exemplar de Emily Dickinson.

RESENHAS

DIVULGAÇÃO



Uma escritora que repensa os Estados Unidos

Obra expõe a destreza literária de Lucia Berlin, autora que só recebeu atenção após sua morte

Schneider Carpeggiani

Em 2015, dois livros de contos escritos por mulheres ganharam a atenção da imprensa internacional, que ergueu uma espécie de *feud* (conflito) entre eles, uma competição medindo seus pontos de colisão, suas grandezas e a força das biografias nada convencionais das suas autoras: Clarice Lispector (1920-1977) com *Todos os contos* e Lucia Berlin (1936-2004) com *Manual da faxineira*. A comparação não é surpresa, se pensarmos que existem lugares bem-demarcados (e pouquíssimos) para certas personalidades na mesa de jantar do mercado editorial: apenas uma mulher estranha, apenas um latino pós-*Boom*, apenas um refugiado com referências pop e por aí vai.

Para além do fato de serem mulheres e da

escolha por narrativas curtas, não há grandes paralelos a serem traçados entre Clarice e americana Berlin, que só após a morte teve a potência do seu talento reconhecido. São outras dores, são outras violências relatadas.

Manual da faxineira (Companhia das Letras) é uma longa coleção de contos que abarca toda a sua carreira e que merece lugar de destaque no cânone dos narradores que espinafaram e repensaram a América, tal e qual *28 contos escolhidos* de John Cheever. Livros sobre desconfortos, sobre fracassos. Só é possível pensar o sonho americano a partir do pesadelo.

Lucia Berlin é uma autora dinâmica, que nos assusta não apenas pela rapidez da sua escrita, mas também

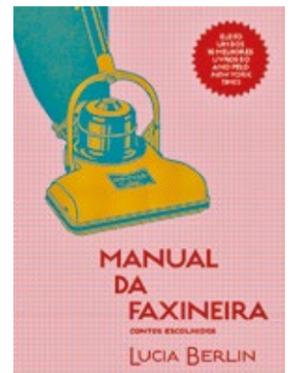
pelos cenários nos quais elas se desenrolam. Em *Lavanderia Angel's*, uma mulher acaba conhecendo a decadência do próprio corpo a partir do olhar obsessivo de um velho índio que sempre encontra numa lavanderia do subúrbio: “Por fim ele acabou me fazendo olhar para as minhas mãos. Eu o vi quase sorrir porque tinha me flagrado olhando para as minhas mãos. Pela primeira vez, nossos olhos se encontraram no espelho, logo abaixo de NÃO SOBRECARRGAR AS MÁQUINAS”.

Em *Dr. H. A. Moynihan*, a neta lembra o avô, exímio dentista, que, em um esforço de criar um novo elo para a delicada relação dos dois, pede que ela arranque todos os seus dentes. A extração em série é descrita com todos os seus pormenores – “Os primeiros três dentes saíram fácil. Ele os entregou para mim e eu joguei dentro do barril perto da parede. Os incisivos foram mais difíceis, um particular. Vovô engasgou e parou, a raiz do dente ainda presa na gengiva”. Sim, há líquidos, odores e hematomas em tudo o que a autora escreve. É importante passar para o leitor um mundo expandido, em todos as suas menores sensações. Nada é desperdiçado. “O biscoito se expandiu na minha boca como flores japonesas”, diz um dos contos – uma bela sacada de influência proustiana.

Muito se fala da questão autobiográfica a marcar os escritos de Berlin. No entanto, as referências não aparecem de forma óbvia ou cronológica. A autora lança os fragmentos da sua vida por suas histórias

e muitas vezes essas mesmas histórias reaparecem aqui e ali, com a diferença do ângulo em que o narrador decide contá-la. É que há muitas coisas acontecendo no universo de Lucia Berlin. Tantas, que é preciso “voltar” e contar tudo de novo. É como narra em um dos contos: “Claro que eu tenho uma identidade aqui, e uma nova família, novos gatos, novas piadas. Mas fico tentando me lembrar de quem eu era em inglês”. “Lembrar quem eu era” – é justamente isso o que Berlin parece fazer na maioria das histórias.

O prazer de *Manual da faxineira* não termina com a leitura de todos os contos presentes nesse volume. Permanece pelo posfácio de Lydia Davis, que faz uma contundente apresentação crítica da autora. Davis foi a responsável por reunir os textos da edição recém-chegada ao Brasil, um trabalho que, segundo ela, “foi motivo de inúmeras alegrias”. “Não consigo imaginar ninguém que não fosse querer ler Lucia Berlin”, afirma Davis. E com razão.



CONTO

Manual da faxineira
Autora - Lucia Berlin
Editora - Companhia das Letras
Páginas - 536
Preço - R\$ 64,90

Mariza Pontes

NOTAS DE RODAPÉ

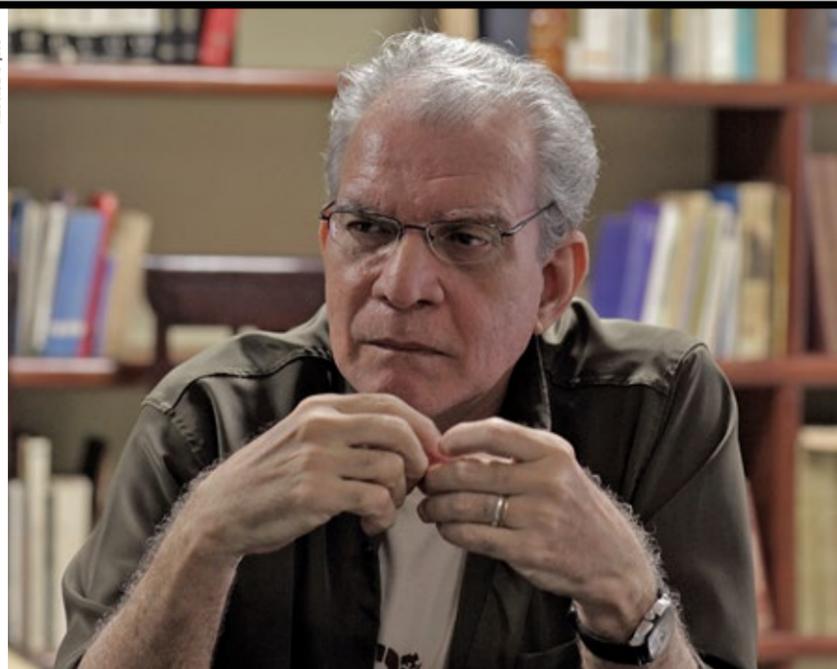
EVENTO

Mostra reúne poetas para discutir cenário da poesia contemporânea no Brasil

O ano das lágrimas na chuva – uma expressão apocalíptica tirada do clássico filme *Blade Runner*. Esse é o nome de uma mostra de poesia contemporânea que ocorre nas duas últimas terças dos meses de agosto e setembro na Biblioteca Pública de Pernambuco, com entrada aberta ao público. Nomes como Laura Erber, Luci Collin e Marília García (responsável

pela editora Luna Parque) discutirão questões sobre o cenário poético de hoje. As conversas serão mediadas pelo cineasta e escritor Fernando Monteiro (foto), um dos homenageados da *Bienal do Livro de PE* este ano. *O ano das lágrimas na chuva* é um “esquenta” para a feira, que acontece entre 6 e 15 de outubro no Pavilhão do Centro de Convenções.

REPRODUÇÃO



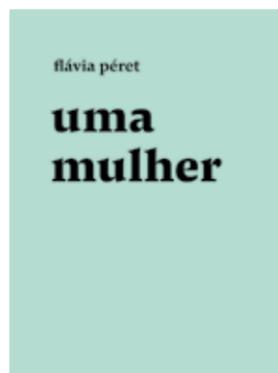
BIANCA DE SÁ/ DIVULGAÇÃO



Mulher, mulheres

O que é uma mulher? Ou quem é uma mulher? Perguntas que, independentemente do contexto, sempre soam como algo à queima-roupa. São questões que o livro *Uma mulher*, de Flávia Péret não responde. Faz melhor: coloca-nos diante das múltiplas possibilidades de ser do gênero feminino. O livro é curto e cada página vem com três versos. Todos principiam com “Uma mulher...” e terminam com alguma característica dela (adjetivos, escolhas). Os versos conseguem ser assertivos e contemplativos ao mesmo tempo, como se estivéssemos assistindo a uma mulher ser apenas o que ela é. Trata-se de poesia que, numa estrutura repetitiva, alcança as várias possibilidades do feminino, e que cria, em seus silêncios, uma miríade de perguntas. Seu trabalho lembra, pelo tema e pela recorrência do termo em questão, o de Angélica Freitas. O fato de ser uma edição independente com

ares artesanais também dá a ideia de a mulher ser uma obra de si, forja própria e complexa que dialoga com dimensões coletivas do que é pertencer a esse gênero. O trabalho continua no site umamulher.org – nele, pode-se recombinar os versos do livro impresso. Novos textos ou possibilidades de vislumbrar o feminino.



POESIA

Uma mulher
Autora - Flávia Péret
Edição da autora
Páginas - 48
Preço - R\$ 25

DIVULGAÇÃO



Uma reedição digna

Neste ano, comemoram-se quatro décadas do lançamento *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Um livro lido e conhecido, mas que voltou recentemente ao mercado em publicação especial lançada pela Rocco. O “especial” fica por conta das reproduções dos manuscritos que mostram a forma como a escritora foi criando a obra; de ensaios já conhecidos (como os de Hélène Cixous e Colm Tóibín), que precisavam ser editados ou reeditados no país; e textos críticos inéditos, além da bela capa e do projeto gráfico. Diante de tudo isso, homenagem mais que válida a Lispector, constatamos que a Rocco finalmente aprendeu que ela é muito mais que uma simples frasista de Facebook. Desde *Todos os contos*, a autora tem recebido mais atenção da editora, em especial

pelos resultados positivos do trabalho de Benjamin Moser em projetá-la nos Estados Unidos. Enfim, nada de novo a dizer sobre *A hora da estrela*, obra de extensa fortuna crítica, a não ser que agora temos uma edição que realmente faz jus ao livro. Resta saber o que virá em 2020, ano que marca o centenário de Clarice Lispector.



ROMANCE

A hora da estrela
Autora - Clarice Lispector
Editora - Rocco
Páginas - 224
Preço - R\$ 44,50

PRATELEIRA

A PROFETISA E O HISTORIADOR: SOBRE A FEITICEIRA DE JULES MICHELET

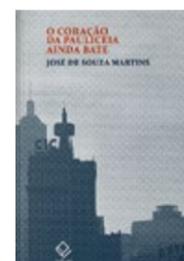
O estudo de Juliana Gambogi sobre o livro *A Feiticeira*, de Jules Michelet, historiador francês do século XIX, analisa os diferentes aspectos de seu raciocínio e resgata o aspecto historiográfico da obra, descaracterizado pelos que a têm lido sob a ótica literária. Para a autora, entender como Michelet integrou o mito da feiticeira à narrativa histórica é uma excelente introdução à compreensão da sua obra.



Autora: Juliana Gambogi
Editora: UFMG
Páginas: 312
Preço: R\$ 49

O CORAÇÃO DA PAULICEIA AINDA BATE

Seleção de crônicas do sociólogo José de Souza Martins, publicadas nos jornais *O Estado de S. Paulo* (2004 a 2013) e *Folha de S. Paulo*. Observador da capital paulista, durante longas e inspiradoras caminhadas ele recolheu ideias e fotografias, que enriquece com informações documentais. O livro se divide em capítulos, que ligam o passado e o presente, desde os tempos coloniais até a urbe imaginária de hoje.



Autor: José de Souza Martins
Editora: Unesp e Imprensa Oficial (SP)
Páginas: 427
Preço: R\$ 75

DA POESIA

Toda a produção poética de Hilda Hilst, dispersa em mais de 20 volumes, foi reunida neste livro, que também inclui inéditos, trechos de Lygia Fagundes Teles, posfácio de Victor Heringer, uma carta de Caio Fernando Abreu e uma entrevista concedida pela autora a Vilma Arêas e Berta Waldman. Os poemas, na forma de cantigas, baladas, sonetos e versos livres, falam de morte, solidão, amor, loucura e misticismo.



Autora: Hilda Hilst
Editora: Companhia das Letras
Páginas: 584
Preço: R\$ 64,90

PRIMEIROS CONTOS DE TRUMAN CAPOTE

Os fãs de Truman Capote comemoram a edição destes 14 contos inéditos, escritos antes dos seus 20 anos e descobertos em 2013 na Biblioteca Pública de Nova York. Traduzidos por Clóvis Marques, os textos cheios de tensão apresentam alguns dos seus temas favoritos, como a vida nas pequenas cidades e a inadequação de personagens *outsiders*, conduzindo o leitor ao encontro de catástrofes iminentes, que podem ou não acontecer.



Autor: Truman Capote
Editora: José Olympio
Páginas: 160
Preço: R\$ 32,90

VACATUSSA

Publicação seleciona textos para nova edição

A revista *Vacatussa* seleciona, até 15 de junho, 10 textos para sua 12ª edição. Interessados devem enviar para vacatussa@gmail.com, crônicas e poemas de até 3.500 caracteres (com espaço). Os escolhidos serão remunerados com R\$ 300,00. O regulamento está disponível no site da publicação (vacatussa.com). A revista tem incentivo do Funcultura e publicará seis edições neste ano.

PRÊMIO I

Novas categorias ampliam 59ª edição do Jabuti

Até o final de julho, estão abertas as inscrições ao Prêmio Jabuti, um dos mais cobiçados do Brasil, que incluiu neste ano duas novas categorias: História em Quadrinhos e Livro Brasileiro Publicado no Exterior, somando 29 áreas. Até 2016, as HQ eram incluídas na categoria “Adaptação”, mas agora podem ser histórias originais ou adaptadas. Mais informações no site premiojabuti.com.br.

PRÊMIO II

Concurso do Sesc para poetas nordestinos

Poetas do Nordeste podem concorrer à 6ª edição do Concurso de Poesias do Sesc Piedade, até 30 de junho. A ficha de inscrição pode ser solicitada na biblioteca da entidade ou pelo e-mail concursopoesiaspiidade@sescpe.com.br. Os prêmios variam de R\$ 700 a R\$ 1.500 para os primeiros colocados. O resultado do concurso será anunciado em setembro.



José CASTELLO

MARIA JÚLIA MOREIRA



Ideias do outro lado do mundo

Passo alguns dias em Queenstown, na Nova Zelândia. Caminhando pelo porto, no muro que delimita o calçadão, esbarro em uma frase: “They are just the ghosts of their original selves”. A frase – que faz parte de uma longa escrita grafada na parede – me paralisa. Não avanço, não retrocedo; não me importo também em descobrir quem a assina. A frase, solta, bruta, gritante, me fisga. Ali fico, imobilizado pelas palavras.

Depois, já no hotel, me ponho a pensar. Nosso mundo tem, de fato, uma aparência fantasmática. As verdades se tornaram fluidas; as identidades, intercambiáveis; as palavras se parecem com envelopes vazios. Vivemos a era da “pós-verdade”. A verdade é cada vez mais desprezada. Como se habitássemos um castelo do terror, rastejamos entre fantasmas. Perdemos todas as garantias. Não habitamos o castelo, mas o pântano que o cerca.

O que posso fisgar através dessas palavras que as paredes de Queenstown me trouxeram? Que conexões elas podem me oferecer? “Ando perdido”, um leitor me escreveu outro dia. “Seus textos têm me ajudado a acreditar em um caminho.” Eu mesmo, porém, também procuro um caminho. Talvez o segredo esteja em compartilhar essa aflição. Em dividir o peso que nos dobra: estranha força dos fantasmas. E aqui a escrita, mais uma vez, me alimenta.

Muitas vezes, esse alimento é quase imperceptível, é secreto. No voo entre o Chile e a Nova Zelândia, li uma antiga entrevista de Ricardo Piglia em que ele tenta descrever o ócio – segundo ele, um elemento fundamental no trabalho do escritor. O dicionário define o ócio assim: “cessação de trabalho”, “repouso”. Piglia, contudo, recorre a uma experiência pessoal muito mais direta. Certo dia, chegando à janela de seu apartamento, observou, na sala em frente, uma mulher que tentava pregar alguma coisa na parede. Ela tentava, tentava, mas simplesmente não conseguia. Distraído, Piglia se deixou ficar em sua janela, imóvel e discreto, observando a luta da mulher até que ela, exausta, desistiu de pregar o objeto e saiu de seu campo de visão.

Aquele momento de repouso, aparentemente banal, foi, porém, decisivo para o escritor argentino. É desses intervalos – é neles – que nos desgrudamos dos fantasmas que o cotidiano cola em nós e nos aproximamos, como diz o muro de Queenstown, de

nosso “verdadeiro *self*”, isto é, de nosso “si mesmo”. Hoje, talvez mais do que nunca, agimos cegamente. Estamos amordaçados a agendas, a relatórios, a desempenhos, a papéis sociais, a expectativas alheias. Há uma gritaria no ar, que emerge das manchetes escandalosas da imprensa. Perdemos o fio que nos liga a nós mesmos. E essa conexão só é refeita quando conseguimos, enfim, parar.

Na correria, arrastados pela coleira do cotidiano, perdemos contato com o “si mesmo”, enquanto os fantasmas nos mastigam. Vivemos um pouco como Rouzinski, o falso pintor inventado pelo escritor inglês William Beckford que misturava a leitura de tratados de pintura com tratados de anatomia, perdendo-se assim numa visão despedaçada do real. Tinha uma aparência estranha e o chamavam de Anticristo. Sua obsessão pela anatomia emprestou a Rouzinski a alcunha de “pintor açougueiro”. Retalhava o corpo humano como se ele fosse uma peça de picanha, ou uma costela. Só enxergava as partes – as sombras do fantasma e suas garras; o todo (o real) sempre lhe fugia.

A partir desse retalhamento, o falso pintor descobriria uma nova artéria, ou um tendão desconhecido. “Em suas caminhadas”, relata Beckford, o torturado Rouzinski “nunca estava sem uma perna, ou um braço, que ia fatiando”. Era um ladrão de corpos, que frequentava os cemitérios durante as madrugadas. “Suas pinturas continuam a horrorizar os que têm coração delicado”, comenta Beckford. Sua figura, contudo, antecipa, em três séculos, nossa penosa realidade do século XXI. Uma realidade rasgada, esfarrapada, na qual as partes não se encaixam, na qual faltam sempre pedaços sem os quais nunca chegamos a um corpo inteiro. Esses fragmentos dispersos compõem a fantasmagoria de nosso tempo. E entre eles, cambaleantes, avançamos.

Dá a necessidade de imitar Piglia e simplesmente parar. Deter-se diante de uma janela aberta, de um jardim, de uma rua, de um céu estrelado. Parar e olhar, nada mais que isso. Estabelecer laços, perseguir conexões, estender a mão, em vez de fatar e destruir mais ainda. Livrar-se do fantasma e de seus dentes invisíveis para, enfim, chegar àquilo que apenas é.

Em vez de fragmentar – fracionar, quebrar –, em vez de imitar o carniceiro, somar. Em certo trecho de *O mal-estar na civilização*, Freud nos fala

exatamente disso. Transcrevo aqui a tradução de Paulo César de Souza: “É hora de voltarmos para a essência dessa civilização, cujo valor para a felicidade é posto em dúvida. Não vamos requerer uma fórmula que expresse tal essência em poucas palavras, antes mesmo que nossa investigação nos ensine algo. Basta-nos então repetir que a palavra ‘civilização’ representa a inteira soma das realizações e instituições que afastam nossa vida daquele de nossos antepassados animais”. A palavra-chave aqui é: soma. Ao contrário do açougueiro de Beckford, resta-nos, ainda que a duras penas, aprender a somar.

Ainda recolhido em meu hotel neozelandês, navego pela internet. Busco algo que me puxe para o chão, busco um laço. No site *O percevejo*, da pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, como se não estivesse mais em Queenstown, encontro uma entrevista do diretor de teatro Amir Haddad que evoca uma lembrança antiga. O dia em que, perplexo, assisti no Rio de Janeiro a uma montagem de seu *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas*. Um espetáculo que me reanimou – como alguém que emerge de uma longa letargia. Diz Amir, em sua entrevista: “Então, todo o grande que está na rua é a soma de todos os pequenos”. Só a soma “dá corpo” e esmaga o fantasma.

Encontro, assim, outra maneira de desmontar o espectro – o vazio absoluto – em que a vida se transformou: experimentar novas costuras, arriscar um caminho pessoal. Penso novamente na internet, que está cheia de fantasmas, cheia de gritos estridentes, cheia de ódio. Basta ler os comentários a qualquer notícia que logo afundamos no lodo da raiva. Como enfrentar tanta destruição? Talvez, imitando Piglia e simplesmente parando um pouco. Depois, no colo do silêncio, pôr-se a costurar. O todo, na verdade, não existe. A soma é um caminho interminável, é o próprio movimento da vida.

Só a soma pode arrancar, do nefasto fantasma, o verdadeiro *self*. Só ela devolve um homem a si mesmo. Mais tarde, caminhando de novo pelo porto de Queenstown, lembro-me de um trecho dos diários de Caio Fernando Abreu que, nos momentos de horror, sempre me volta: “Depois de todas as tempestades e naufrágios, o que fica de mim em mim é cada vez mais essencial e verdadeiro”.