SÁBADOS

AS 100 MELHORES CRÔNICAS DE JOSÉ CASTELLO

INQUIETOS

NELSON RODRIGUES
CLARICE LISPECTOR
FRANZ KAFKA
VINICIUS DE MORAES
UMBERTO ECO
WILLIAM WORDSWORTH
MICHEL DE MONTAIGNE
JORGE LUIS BORGES
JÚLIO VERNE
WILLIAM FAULKNER
LIEV TOLSTÓI
LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

MANOEL DE BARROS
LEWIS CARROLL
SAMUEL BECKETT
JOÃO CABRAL DE MELO NETO
ANTONIO CANDIDO
MACHADO DE ASSIS

FIODOR DOSTOIÉVSKI
GARCÍA MÁRQUEZ
ROLAND BARTHES





JOSÉ CASTELLO

VLADIMIR NABOKOV

LeYa

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe ***Le Livros*** e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudíavel a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O ***Le Livros*** e seus parceiros, disponibilizam conteúdo de dominio publico e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: ***LeLivros.Info*** ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível.



Ficha Técnica

Copyright © 2013, José Castello
Diretor editorial Pascoal Soto
Editora executiva Tainã Bispo
Editora assistente Ana Carolina Gasonato
Produção editorial Fernanda Satie Ohosaku, Renata Alves e Maitê Zickuhr
Preparação de textos Ciça Caropreso
Revisão de textos Eliane Usui
Capa Ideias com Peso/Luís Alegre
Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057
Castello, José
Sábados inquietos. — Brasília : IMP, 2013.
ISBN 9788580447538
1. Crônicas 2. Literatura brasileira I. Título.
13-0043 CDD-070.43
Índices para catálogo sistemático:
1. Reportagem como forma literária
2013
Todos os direitos desta edição reservados a
Instituto IMP de Educação, Ltda.
[Uma editora do grupo Leya]
Na QMSW 5, Lote 10, Bloco C, sala 54
CEP 70.680-500 – Sudoeste - Brasília - Distrito Federal
www.leya.com.br

Este livro é dedicado a Manya Millen, que me abriu as portas desses sábados inquietos.
Para o Joaquim.

Este livro reúne cem das mais de 250 colunas que publiquei no suplemento “Prosa”, de *O Globo*, entre janeiro de 2007 e março de 2012. O suplemento, com que continuo a colaborar, chega às bancas, encartado em *O Globo*, aos sábados. Não estou certo se nele assino, como muitos dizem, exercícios de crítica literária. Embora, desde menino, sofra da paixão pela leitura, não me considero um especialista em literatura. Minha graduação, na UFRJ, é em jornalismo. Meu mestrado, na mesma UFRJ, em Teoria da Comunicação. Não tenho sequer a graduação em Letras. Leio, desde muito cedo, guiado mais por impulsos, por intuições vagas, pela busca de saídas existenciais e pelo prazer de ler. Considero-me, mais que um crítico, um leitor comum – embora os mais de vinte anos no jornalismo literário tenham me conferido, não posso negar, alguma especialização. Trata-se, porém, de uma especialização movida mais pela perseguição desordenada, que caracteriza as grandes paixões, do que pelo estudo aplicado, que distingue o percurso profissional. Mais pelo espírito de aventura e de risco do que pelo sonho da conquista de alguma autoridade. “Sofro” dos livros que leio e acredito que, na maior parte das vezes, eles, sim, me leem, me afetam e me modificam. Não posso negar que eles sempre me inquietam. Através da leitura, faço longas e inesquecíveis viagens ficcionais. Digamos, portanto, que este é um livro de viagens. Uma coletânea de aventuras que narram minhas peripécias através dos mares inquietos e turbulentos da poesia e da ficção. Assim o vejo, e assim gostaria que o lessem.

José Castello

1.

Nelson a machadadas

Em uma carta ao amigo de escola Oskar Pollack, escrita quando tinha apenas dezenove anos de idade, o escritor tcheco Franz Kafka anota: “Um livro tem que ser um machado para o mar congelado dentro de nós”. Livros fracos não quebram as couraças, os medos, os vícios que bloqueiam o peito do leitor. A literatura só é digna desse nome, pensava Kafka, quando descongela o sangue de quem lê.

As contundentes palavras de Franz Kafka me ocorrem enquanto releio *O casamento*, o único romance de Nelson Rodrigues. O livro, de 1966, é relançado em cuidadosa edição pela Agir. *O casamento* tem a aparência *gauche* do filho temporão que, deslocado no tempo, quase inoportuno, desenvolve, por isso mesmo, um olhar cortante sobre o mundo. Esquecido na periferia do magistral teatro de Nelson, é um romance que, como queria Kafka, não pode ser lido com o coração morno.

Durante muitos anos, os amigos de Rubem Braga pediram ao cronista que, enfim, escrevesse um romance, o grande romance que dele todos esperavam. Braga ouvia esse pedido com suspeita e alguma irritação. Por vias tortas, e sem desejar isto, os amigos revelavam um desprezo secreto por suas crônicas. No entender de Braga, eles sofriam da ilusão de que, sem um romance, ninguém se torna, de fato, um escritor.

Pois Nelson Rodrigues, ao contrário de Braga, aos 54 anos de idade decidiu, enfim, escrever o seu romance. O que desejava provar? Autor de peças consagradas como *Vestido de noiva* e *Álbum de família*, nada precisava provar. Ainda assim, correu o grande risco do romance, e nos deu um livro que só confirma o que dele já se sabia: que é um escritor que se define pela coragem.

Apesar disso, 26 anos depois de sua morte, o nome de Nelson Rodrigues continua envolto em mal-entendidos e suspeitas. Há quem o veja – ainda hoje, quando a pornografia parece ser apenas uma brincadeira virtual! – como uma alma devassa, um libertino esnobe que usou a literatura como veículo de suas perversões. Há também quem insista em reduzir sua literatura, em amesquinhá-

la, confinando-a no campo do maniqueísmo psicológico, de um pessimismo que beira o tédio ou simplesmente de um deboche estéril. A todos escapa o que Nelson tem de maior: a perícia em manejar o humano, não só no que ele tem de grande, mas também no que tem de menor. Nelson sabia que do homem nada deve ser excluído, sob o risco de excluirmos o próprio homem.

Isso exige mestria. Uma imagem, simples, talvez ajude a explicar o que penso. Tenho uma amiga, a quem por delicadeza chamarei de A., que gosta de comparar a existência a uma carruagem. Uma dessas diligências antigas, puxadas a cavalo e guiadas por um cocheiro de casaca, que circulam pelos contos de Edgar Allan Poe. É simples. Quando o cocheiro afrouxa demais as rédeas, os cavalos se descontrolam, disparam pela estrada, perdem o rumo. Quando, ao contrário, as prende em excesso, os animais, oprimidos, asfixiados, se empinam, relincham em desespero, saem de si. Afrouxar demais é o mesmo que prender demais. Toda a arte do cocheiro – como a do maestro, a do pintor, a do escritor – está em encontrar o ponto de equilíbrio.

Nelson Rodrigues é um desses cocheiros exemplares e sua mestria se exibe toda em *O casamento*. Quando o romance chegou às livrarias, em plena ditadura militar, o governo do general Castelo Branco o proibiu, sob a acusação de "subversivo e indecoroso". Até hoje, muitos leitores se ofendem com o relato cruento das 24 horas que antecedem ao casamento de Glorinha, uma moça de Copacabana que se prepara para desposar o insosso Teófilo. Poucas horas bastam para que toda a desordem que abrigamos no peito se manifeste.

Os impulsos selvagens que complicam a vida interior do homem, seus desejos anárquicos, suas obsessões mais repulsivas constituem a matéria literária de Nelson. A literatura lhe servia para deter e ordenar essas forças primitivas, fisgando-as em tiradas magistrais, frases simples e agudas como esta, que serve também para defini-lo: "Só os profetas enxergam o óbvio". Nelson, de fato, foi um profeta não porque previsse o futuro, mas porque tinha a coragem de ver o presente.

Compôs personagens débeis, mas geniais, como Sabino Uchoa Maranhão, o dono de uma imobiliária que, ao se preparar para o casamento da filha mais querida, em vez de encontrar a felicidade, encontra a desgraça. Sabino se enreda sempre em frases feitas, em clichês; armadilhas que adota com inocência e repete sem pensar. É, como todos nós, um refém da repetição. "Toda coincidência é inteligente, não há coincidência burra", ele pensa quando o ginecologista da filha, o doutor Camarinha, em plena véspera do casamento, o convida para uma conversa urgente. E é nessa conversa entre homens que a

casca delicada do mundo se quebra.

Nelson faz de seu romance um espelho do mundo. Espelho traiçoeiro, que não se limita a refletir as imagens da vida, mas nelas interfere, levando-as a sangrar. Um espelho ondulado, sobre o qual as figuras não se fixam, mas, em vez disso, entram em ebulição. Exatamente como o balé do cocheiro que, rédeas e chicote nas mãos, solta, repuxa, solta um pouco mais, condenado eternamente a se mover.

São esses espelhos instáveis, e não cristais imaculados, que melhor retêm o humano. Até hoje nos miramos nas grandes tragédias de William Shakespeare, como *Macbeth* e o *Rei Lear*. Somos todos um pouco shakespearianos, disse, com razão, o crítico americano Harold Bloom. Sem pensar, sem ter consciência disto, desde o berço usamos nossa vida para repetir as peças de Shakespeare. Para encená-las à nossa maneira.

O mesmo se pode dizer da literatura de Nelson Rodrigues. Ora vista como exagerada, ora como falsa, ela maneja, na verdade, a grande instabilidade do mundo. Com palavras cortantes como machados, desfere golpes de vida ali onde o homem é só apatia e repetição. A leitura de *O casamento* não é comovedora ou agradável. O próprio Nelson falava do caráter “desagradável” de sua literatura. Mas advertia: o que não se diz apodrece em nós. (27/01/2007)

2.

Viagem à fronteira

Há uma anotação do Barão de Teive, heterônimo de Fernando Pessoa, que define, com precisão, o drama dos cronistas. Diz o barão, em seu *A educação do estoico*: “Tornara-me objetivo para mim mesmo. Mas não podia distinguir se com isso me achara, ou me perdera”.

A crônica, diz-se, é o gênero da objetividade e o domínio do eu. Nela, os escritores abandonam quimeras e máscaras para, enfim, descer ao mundo concreto e falar de si. A leitura de *Cacos & carícias & outras crônicas*, coletânea de crônicas de Hilda Hilst lançada pela editora Globo, porém, expõe a ambiguidade dessa escolha.

Ocorre que o eu, que nas crônicas enfim fala, ainda é, e sempre será, uma ficção. Quando dizemos “eu”, por mais sinceros que sejamos, manejamos ainda a mentira. Ele não passa de um esboço, precário, do que desejamos ser.

Por conta dessa opção pelo eu, a crônica é vista, quase sempre, como um gênero literário menor. As primeiras suspeitas derivam de sua vizinhança com o jornalismo. De que ela trata, de eventos imaginários ou da vida real? Qual é seu objeto, a fantasia ou os fatos? Afinal, quem é o cronista: um escritor ou um jornalista?

A crônica, na verdade, carrega os escritores até fronteiras que se avizinham do mundo – mas que ainda não são o mundo. Ela promete ao leitor um pouco da vida bruta – mas tudo o que oferece, ainda assim, é um punhado de palavras.

Gênero limítrofe, a crônica é vista com suspeita tanto pelos escritores, que a julgam datada e ligeira, como pelos jornalistas, que a consideram fantasiosa. Escapa a ambos que ela é um lugar de entrecruzamento, um gênero sem gênero, um transgênero, o que, a propósito, combina com nossa época de transgênicos, de transnacionais e de transexuais.

O que a crônica põe a nu não é o mundo, mas a própria literatura, que é sempre “movimento através de”. Como Macunaíma, o anti-herói de Mário de Andrade, ela se define pela ausência de caráter, o que não quer dizer mau-caráter. Posição periférica, que lhe confere o poder de deslocar perspectivas e de

aniquilar certezas. Lugar, por fim, da própria literatura.

Situado à margem, o cronista perde em prestígio, mas ganha em liberdade. Experimenta a mesma leveza que sentimos ao chegar às fronteiras extremas, onde as regras desaparecem, as certezas se evaporam e só nos resta a brutalidade do horizonte.

Hilda, que viveu até morrer na periferia de Campinas, em uma chácara batizada Casa do Sol, trabalhou sempre desde a fronteira. Romancista, poeta, ensaísta, cronista, comportou-se, em todos os gêneros, como uma forasteira. Foi a sol a pino, muito acima dos gêneros e dos cânones, que produziu livros atordoantes como *Com os meus olhos de cão* e *Tu não te moves de ti*. Narrativas que repuxam a literatura brasileira a limites extremos, rasgados por abismos e desfiladeiros.

Nunca perdeu de vista a posição híbrida que define o escritor. “Não há nada mais esdrúxulo sobre a terra que o poeta. Só o ornitorrinco”, escreve em uma de suas crônicas. Animal de transição entre os répteis e os mamíferos, os ornitorrincos servem como metáfora precisa para a literatura. A diferença é que, no caso dos escritores, nunca chegamos a identificar nem a origem (répteis) nem o destino (mamíferos). Neles, como num relâmpago, nos limitamos a ver o salto – a escrita.

Não posso deixar de lembrar da sentença do psicanalista hindu Wilfred Bion: “A palavra é só um relâmpago entre duas escuridões”. Gênero que imita os trânsfugas e os desertores, a crônica se torna o lugar, por excelência, desse súbito clarão. Do que quase é, mas já não é.

A crônica não tem fórmulas. Grandes escritores como José de Alencar, Machado de Assis, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes a praticaram. Seduzidos, por certo, não por sua suposta pureza, mas pela impureza que a define.

“Não consigo escrever nada de elegante e agradável, nada que seja uma *crônica*”, Hilda desabafa em “Só para raros”, título que toma de empréstimo de Hermann Hesse. Mas o que é uma crônica, senão essa coisa que não chega a ser?

Para Hilda, a literatura, antes de lidar com palavras, lida com ideias. Mas as ideias sofrem de tensão e, ante a inibidora presença das palavras, se desintegram. As palavras são insuficientes. Que dizer, então, de um gênero que se define pela leveza – que muitos confundem, hoje, com a leviandade?

Um de nossos maiores cronistas, José Carlos Oliveira, ironizava o desprezo dos artistas pela leveza e sua preferência pelos criadores de vida trágica. Por Van Gogh, porque cortou a orelha. Por Rembrandt, porque morreu de fome. Por

James Dean ou Albert Camus, porque morreram em acidentes tenebrosos. Por Marilyn Monroe ou Virginia Woolf, porque cometeram suicídio. É como desprezar a bossa nova porque seus letristas falam de meninas de bicicleta e de bolinhas de sabão.

Num mundo sobrecarregado e tenso, a leveza, porém, se torna um valor. O italiano Italo Calvino a viu como um dos pilares do novo milênio que se avizinhava. Mas a leveza é também cercada de suspeitas, já que parece simplória e fútil.

No entanto, também a crônica, tanto quanto o romance ou a poesia, se faz, sempre, em torno de um enigma. Clarice Lispector dizia que, quando começou a escrever, buscava coisas tranquilas e sem modas. “Alguma coisa como a lembrança de um alto monumento”, definiu numa de suas crônicas semanais. Ainda assim, queria, nem que fosse só de passagem, tocar no monumento.

Roçar o enigma, tangenciá-lo, eis tudo o que um escritor sempre deseja. Seja com a leveza da crônica, seja com a aspereza do romance ou a elevação do poeta, é sempre em torno de um enigma que o escritor escreve.

Por mais que ronde o real, e que se disfarce sob o véu do eu, também a crônica sobrevoa o enigma. É ainda Hilda Hilst quem, num desafogo, escreve: “Sei quase tudo de ti, de mim sei nada”. Suas crônicas, em vez de revelarem o eu, o ocultam.

É desde a fronteira dos cronistas, divisando uma paisagem imensa e clara, mas ainda assim enigmática, que Hilda diz também: “Sei nada dessa esquiva coisa entranhada no meu ser de dentro”. (03/02/2007)

3.

Sobre jovens e monstros

Jovens escritores, por vezes, me procuram para falar de sua frustração diante do que escrevem. Cheios de dúvidas, me perguntam – na verdade, se perguntam – se é o caso de insistir na literatura ou se é melhor desistir. Essa é uma pergunta que deve, sempre, ser devolvida a quem a faz, jovem ou não. Ouvi-la, mesmo assim, me causa desconforto – como se eu tivesse algo a dizer (quando não tenho) e, por desleixo, por vaidade, por arrogância, lhes privasse disso.

Por isso mesmo, foi com aflição que recebi pelo correio o pequeno exemplar azul de *Gothica / Contos juvenis de Gustave Flaubert*, que acaba de sair pela Berlendis & Vertecchia Editores. O delicado livro, que imita as edições dos iniciantes, reúne cinco contos que Flaubert escreveu antes de completar 20 anos. Ao abri-lo, senti como se, dois séculos depois, o jovem Gustave viesse me desafiar com a mesma pergunta. A pergunta inevitável, e sem resposta, que marca o nascimento do escritor: será que vale a pena escrever?

Quando jovem – assim como Vinicius de Moraes quis ser Arthur Rimbaud e Fernando Sabino desejou ser Clarice Lispector –, Flaubert queria ser Ernst Hoffmann, o escritor alemão falecido no ano seguinte ao de seu nascimento. Escritores partem, em geral, de imagens externas, que adotam como máscaras provisórias, enquanto não formam o próprio rosto. Sem elas, ao se olhar no espelho, veriam apenas incerteza e turvação.

Pois Flaubert queria ser Hoffmann, e foi amparado nesse molde, nesse ideal, que, ainda na adolescência, escreveu contos como “Bibliomania” e “O funeral do doutor Mathurin”. Histórias de enterrados vivos, de fratricidas invejosos, de obsessões mórbidas, de lutas fracassadas contra o Mal. Relatos que – como lembra o narrador de “Bibliomania” – tratam de seres satânicos e bizarros, semelhantes aos que Hoffmann desenterrava de sua escrita.

Na literatura de Hoffmann, que influenciou Edgar Allan Poe e Fiodor Dostoiévski e a quem Freud chamou de “o mestre do sinistro”, o Mal está quase sempre fora, guardado em alguma porção mágica ou alucinação; ou então é um agente estrangeiro, um demônio, um espírito invasor que toma de assalto o pobre

eu e o leva à ruína. Goethe e Hegel, seus contemporâneos, não viam Hoffmann com bons olhos; suspeitavam, sobretudo, do modo radical como ele separava o monstruoso do humano.

Foi com essa perspectiva que Flaubert começou, ele também, a escrever. Deixou-nos, dessa época de aprendiz, ainda assim, relatos inspirados e sensíveis, que merecem ser lidos não só pelo que representam na vida do grande escritor que se tornou, mas também porque, por si mesmos, nos comovem e prendem a atenção.

A grande coragem de Flaubert, o momento em deixou de ser um aprendiz de Hoffmann para se tornar Gustave Flaubert, se deu quando compreendeu que o monstruoso não está fora, mas dentro de nós. Descoberta que, se o afastou de Hoffmann, o aproximou do Marquês de Sade, a quem sempre leu não pelo erotismo, mas pelo pensamento. Para Sade, os suaves desejos amorosos não se separam dos desejos sangrentos e agressivos. Só por comodismo, ou moralismo, fatiamos a alma humana.

Publicado em 1856, *Madame Bovary*, o romance mais famoso de Flaubert, "matou" de vez o jovem Gustave, o autor ingênuo dos contos agora reunidos por Bruno Berlendis. Em *Bovary*, o monstruoso não se associa mais a seres fantásticos, a monstros da mitologia ou da lenda. Não se esconde no extravagante ou no diabólico. Lidar com essa monstruosidade é mais fácil: é só nos afastarmos dela. Mais difícil, como em *Bovary*, é quando o monstro se esconde dentro de nós – e simplesmente não temos para onde fugir.

A monstruosidade é, em geral, associada aos grandes pavores, aos pesadelos, aos seres das trevas. Com sua Emma Bovary, ao contrário, Flaubert mostrou que a pior monstruosidade não só está bem perto de nós como, em vez de ser poderosa, ou enérgica, é pequena e estúpida. Levada pelos sentimentos frágeis e pelo tédio, Emma Bovary se deixou afundar na estupidez. Caminho que a conduziu, depois, ao suicídio.

É quando pensamos na desprotegida Bovary, e não no duque Arthur de Almaröes, que desafia Satã, ou no ímpeto louco de Garzia de Médicis, que entendemos a monstruosidade. É quando se nivela por baixo, e não pelas alturas, que Emma Bovary exibe seu lado mais tenebroso. Depois dela, podemos compreender por que, um dia, o jovem Flaubert anotou em suas cartas: "Um homem não passa de uma pulga".

A literatura, Flaubert pensava – e isso embora seja o mestre da palavra exata –, está sempre muito além de nossas possibilidades. Amparava-se numa frase de Goethe: "Eu poderia ter sido um grande poeta, se a língua não se mostrasse

indomável”. Também o leitor, em seu desamparo, sofre as consequências disso. Para Flaubert, o leitor devia se sentir esmagado pelo que lê, ainda que sem saber por quê.

“Preciso de grandes esforços para imaginar meus personagens e depois fazê-los falar, pois me repugnam profundamente”, Flaubert anotou em sua correspondência. Ele sofreu muito para escrever. Diante de Flaubert, de Rilke, de Clarice, de Virginia Woolf, que nunca pararam de sofrer, jovens escritores se perguntam se é necessário, também, que sofram. Como se houvesse uma fórmula, ainda que dolorosa, que leve à literatura.

Aqui me ocorre uma outra carta: a famosa “Carta a um jovem problemático”, de 1932, em que Hermann Hesse responde a um jovem escritor alemão. O rapaz lhe expressa suas dúvidas a respeito de seu futuro. Hesse é direto: “Diga sim a si mesmo, a seus sentimentos, a seu destino. Não há outro caminho”. Nas suas cartas, Flaubert anotou algo parecido: “Eu preciso dar a mim mesmo minha medida”.

Que se pode sugerir a jovens escritores cheios de incertezas? Nada, além de lembrar que cabe a eles mesmos, e a ninguém mais, decidir o tamanho e a direção de seus passos. O Marquês de Sade já dizia que não foi sua maneira de pensar que o levou à desgraça, mas a submissão à maneira de pensar dos outros. (10/02/2007)

4.

A síntese de Kaváfis

Conta-se que, pouco antes de morrer, Konstantinos Kaváfis, o maior poeta grego moderno, pediu que o enfermeiro lhe trouxesse lápis e papel. Era o ano de 1933 e Kaváfis, com um câncer terminal na laringe, agonizava no Hospital Grego de Alexandria.

O enfermeiro pensou que o poeta, que já não podia falar, quisesse fazer algum pedido simples, que anotaria em duas ou três palavras. Em vez disso, Kaváfis desenhou um círculo na folha em branco. Em seguida, colocou um enfático ponto negro em seu centro. E mais nada.

A história literária está permeada de lendas – que nada mais são que restos, vazamentos da ficção sobre o real. Lenda ou não, o círculo solitário resume a poesia de Kaváfis. O poeta, que nasceu e viveu no Egito, sempre escreveu em grego. Deixou 154 poemas. Setenta e quatro deles reaparecem, em tradução de José Paulo Paes, na coletânea *Poemas*, que volta ao mercado 25 anos depois de seu lançamento, agora na coleção "Sabor Literário", da José Olympio.

O círculo que acolhe um ponto em suas profundezas, eu me arrisco a pensar, é o 155º poema de Konstantinos Kaváfis. Seu poema de despedida. Poema seco – Kaváfis sempre condenou o adorno, o excesso das metáforas e a retórica. Poema terminal – não só como última palavra, mas também por representar a concepção trágica que ele teve da poesia. Poema síntese – de uma estética que, ao perseguir o ideal, está sempre barrada por esse mesmo ideal.

Diz-se que Konstantinos Kaváfis foi o mestre do "lirismo objetivo" e, nesse caso, o desenho pode ser uma tentativa de dar forma a um sentimento extremo e absurdo. A expressão "lirismo objetivo" encerra um paradoxo já que, enquanto o lirismo fala do subjetivismo poético, a ideia de objetividade dele retira justamente aquilo que o define. É uma expressão contundente e clara, mas que conduz a um impasse.

"Minha debilidade – ou minha força – é que não posso renunciar à literatura, ou mais exatamente à prazerosa agitação da imaginação", o poeta anotou em seus diários no ano de 1901. Sobre a força, basta ler seus poemas para entender o

quanto, ainda é assim, é insuficiente. Quanto à debilidade, arrisco-me a pensar que ela foi, para Kaváfis, a origem de sua literatura.

O círculo fechado em torno de um ponto cego que Kaváfis teria desenhado em seu leito de morte é, quem sabe, uma síntese da literatura – cujo destino é circundar um enigma que nunca chega a tocar. É, também, construir uma linguagem que, enquanto promete uma revelação, na verdade barra qualquer acesso a essa revelação. Kaváfis apostava nos aspectos fatais da escrita. Por isso repudiou a retórica e as figuras de linguagem, que dominaram a poesia grega de seu tempo.

Konstantinos, o caçula de uma família de nove irmãos, levou uma vida tediosa como funcionário do Ministério de Obras Públicas do Egito, e depois da Bolsa de Valores do Cairo. Foi um homem noturno, que perseguia amores proibidos (homossexuais) e que se saciou com aventuras fugidias. Um trânsfuga, se comparado a tantos poetas de gabinete da história literária oficial.

É comum que escritores consagrados lamentem os excessos da juventude, anos de dispersão e de desperdício durante os quais, por preguiça e apego ao prazer, a obra ficou esquecida. A chegada à literatura, nesse caso, é vista como uma espécie de "cura", na qual o escritor deixa de agir às cegas para, enfim, alçar-se à claridade.

Kaváfis não via as coisas assim. Em "Compreensão", ele escreve: "Os anos de minha juventude, a vida de prazeres,/ como agora lhes vejo o sentido, claramente". E, sem titubear, afirma: "Foi na devassidão dos anos juvenis/ que os desígnios de minha poesia se formaram". A literatura deixa de ser sublimação, purificação, para se tornar o fruto de uma vida intensa, seu resultado maior.

Ao mesclar rigor e gozo, Kaváfis tornou-se um grego deslocado da Grécia. Um falso grego, mais grego que muitos gregos de sangue. Nascido em Alexandria, no Egito, só visitou a Grécia por três vezes: aos 38, aos 40 e, por fim, aos 69 anos de idade. Os diários de sua primeira viagem a Atenas, em 1901, estão publicados. São de uma objetividade constrangedora, com a aparência desnuda de um relatório criminal.

Desde a adolescência, Kaváfis escreveu em grego. É verdade que, mais tarde, ele renegou toda a primeira fase de sua poesia, considerando apenas a escrita depois de 1911. Deslocado da mítica Grécia, nunca cogitou, contudo, em deixar o Egito. Ao contrário de heróis lendários como Ulisses e Jasão, que imolaram suas vidas em viagens venturosas, Kaváfis suspeitava das viagens e do movimento.

Em vez de se dispersar no mundo, ele pensava, um poeta deve se concentrar

em si. “Não acharás novas terras, tampouco novo mar./ A cidade há de seguir-te”, ele diz em “A cidade”, poema em que se bate contra a sedução representada pelos ideais. “As ruas por onde andares/ serão as mesmas. Os mesmos bairros (...)/ A esta cidade sempre chegarás.” A grande coragem de Ulisses, o herói grego, Kaváfis pensava, não está em sua longa peregrinação pelos mares, mas no retorno a sua Ítaca.

No poema “Ítaca”, o poeta relembra que, ao contrário do que ocorre nas lendas, os inimigos não habitam o exterior, mas o interior dos homens. O mundo real não passa de um reflexo de quem o vê. “Nem Lestrigões nem os Ciclopes/ nem o bravio Posídon hás de ver,/ se tu mesmo não os levares dentro da alma,/ se tua alma não os puser diante de ti”, escreve. Também as riquezas, ele diz, não têm um endereço fixo. Elas são, na verdade, o próprio caminho.

Em um poema como “Idos de março”, Kaváfis se levanta contra a sedução dos desejos grandiosos. “Deves sempre temer a grandeza, oh alma”, adverte. Se não conseguimos dominar as ambições desmedidas, ele ensina, devemos aprender, “com dúvida e prudência”, a tolerá-las. A poesia, para Konstantinos Kaváfis, é algo muito menor. Tem a singeleza, e também a fraqueza, de um ponto aprisionado. Assim resumiu o ato poético: “No momento da sensação, ou pouco depois, fazes o poema”. (24/02/2007)

5.

Gombrowicz de castigo

A ideia consoladora de que a vida nos leva sempre da imundície de fraldas e babadores à nobreza e higiene da maturidade, que sustenta a educação, é destroçada em *Ferdydurke*, o primeiro romance do polonês Witold Gombrowicz (1904-1969). A velhice extrema, quando fraldas retornam como fraldões e mamadeiras como papinhas, desmente por si essa tese. Para Gombrowicz, contudo, apegar-se à ideia de maturidade não é só uma negação da realidade biológica; é, mais que isso, aprisionar a existência num script do qual a vida está alijada.

"Vi que não há Natureza/ que Natureza não existe", escreveu Alberto Caeiro, o menos dramático heterônimo de Fernando Pessoa, refutando a noção de que existe uma ordem, secreta mas inexorável, que a todos submete. Indo além de Pessoa, a ideia de maturidade explode em *Ferdydurke*, livro que Gombrowicz publicou em Varsóvia em 1937, dois anos antes de migrar (sem ter escolhido isso, e com o sentimento de uma punição) para a Argentina. O romance foi recentemente traduzido no Brasil.

Ferdydurke surgiu num momento em que a Europa se dividia entre dois tipos distintos, mas equivalentes, dizia Gombrowicz, de "fabricantes de fé". De um lado, os nazistas e o reino alvo e impecável do nacional-socialismo. De outro, os comunistas e a visão paradisíaca de uma sociedade uniforme. Entre eles, aparece Witold Gombrowicz, um escritor que, em vez de construir imagens edificantes do homem, prefere enfrentar a besta fera que carrega dentro de si.

Sempre lutou para que as ideias não massacrassem as pessoas. Para ele, todo homem, mesmo o artista mais genial, está acima do que cria. "A ideia é e será sempre um biombo atrás do qual acontecem as coisas mais importantes", escreveu em seu *Diário*. Num momento em que as ideologias se agigantavam, Gombrowicz vinha com a história de Józio, um sujeito que, ao completar trinta anos de idade, e sob a influência de um professor, se viu transformado subitamente – como um Gregor Samsa repetente –, em um rapazola de quinze. A crítica literária polonesa recebeu *Ferdydurke* com desprezo – e, com sua

indiferença, deixou Gombrowicz de castigo. O exílio começou em sua própria casa.

Witold Gombrowicz dizia que seu livro favorito era o *Ubu rei*, que o francês Alfred Jarry escreveu aos quinze anos – a mesma idade do Józio transformado – para criticar a afetação de um professor. Do mesmo modo que admirava as bizarrices de Jarry, Gombrowicz desprezava Joyce, Proust e Kafka e, numa concessão, afirmava que Thomas Mann, o grande narrador dos anacronismos, era o único homem a quem beijaria as mãos.

O desdém de Gombrowicz pelo presente se dirigia, sobretudo, aos mitos e ideais que o adornam. Dizia preferir o que permanece oculto sob o grande manto das ideias, "algo que não tem preço", e que ele chamava de "vontade de realidade". Dois anos depois de lançar *Ferdydurke* – romance cujo título não quer dizer absolutamente nada –, Gombrowicz fez uma viagem à Argentina, onde, com o início da Grande Guerra, terminou exilado durante 24 anos. Nunca mais voltou à Polônia.

Em Buenos Aires, levou uma existência errante, em bairros miseráveis e cafés de marinheiros. Uma vida "imatura", como pensava a elite literária portenha que, naquele momento, se abrigava sob as asas chiques de Victoria Ocampo e não lhe deu a menor importância. A fama só veio quando Gombrowicz decidiu traduzir *Ferdydurke* para o espanhol. Os leitores do polonês afirmam que, de certa forma, o livro que conhecemos graças aos argentinos é outro livro. Um livro muito melhor.

Entre os argentinos, foi Ernesto Sabato o primeiro a valorizar *Ferdydurke*, dizendo que "nele estão em jogo os mais graves dilemas da existência". A noção de que maturidade e imaturidade se misturam sem que possamos separá-las, pensava Gombrowicz, afastou, porém, os leitores cultos de seu romance. "Aos moralistas escapa o homem", ele desabafa no *Diário*. "A moralidade me parece impotente, abstrata e teórica, como se nossa verdadeira existência se passasse em algum lugar fora de nós."

Acreditava que só é possível criar quando abdicamos da grandeza e nos resignamos à miséria do eu. Repisando os versos de Pessoa, afirmava que cabe ao artista "fingir que é quem é, ser um artista consciente de sua atuação". Combateu com firmeza, ainda, o fascínio dos escritores pelo novo. Para Gombrowicz, o artista que se transforma para se adequar aos valores de seu tempo – como faz Józio – "passa a existir contra si".

A arte, que tantos veem como engenharia e composição impecável, ele dizia, resulta, na verdade, de uma decomposição. "Ela nasce da transformação da

enfermidade em saúde", escreveu. Ao saudável e normal, Gombrowicz preferia, sempre, o selvagem e o desprezível. Anotou em seu *Diário*: "Exijo da arte não só que seja boa como arte, mas também que esteja unida à vida".

Daí a acidez com que Gombrowicz trata Józio, seu fracassado herói. As ideias de pureza que o professor Pimko tenta lhe incutir não passam de uma manifestação de infantilismo. Em *Ferdydurke*, o escritor luta não só contra as couraças do mundo adulto, que asfixiam e engessam o espírito, mas também contra a ideia de imaturidade com a qual os adultos, por contraste, se afirmam. Embora sarcástico e debochado, *Ferdydurke* é um livro trágico, que mostra o homem perdido entre o mito da vida madura, que o apequena, e uma mímica da juventude, que o infantiliza. Para Gombrowicz, o escritor é um guarda de fronteiras, que deve continuamente defender seu eu dos ataques desferidos pelos dois lados.

Witold Gombrowicz acreditava que, diante dos ideais gigantescos, devemos salvaguardar a insignificância humana. Por isso, idealistas de toda sorte sempre o trataram como um aluno indisciplinado, senão perigoso. Nas páginas do *Diário*, ele reage: "A meus alunos, digo: recordem que não sou um desses professores bondosos. Comigo nunca se sabe. A qualquer momento, posso dizer uma bobagem ou mentir". Falava não como um professor severo, cujo ideal é o adestramento, mas como um escritor que escreve e escreve justamente porque nada tem a ensinar. (31/03/2007)

6.

À beira do abismo

Em 1888, Van Gogh compartilhou, por três meses, uma casa com o pintor Paul Gauguin. Um dia, o amigo resolveu retratá-lo enquanto ele pintava seus girassóis. Ao ver pela primeira vez o quadro, que o flagra no último lugar em que poderia estar, pois um pintor se julga sempre fora da pintura, Van Gogh exclamou: “Sou eu, é claro, mas eu me tornando louco”.

A arte como expressão da loucura ou, ao contrário, como opção pela loucura? Van Gogh teve um psiquiatra que, adepto da segunda hipótese, pensou em “curá-lo” da pintura. É claro, não conseguiu. A arte como vírus, como uma contaminação?

Penso nas poucas telas que Clarice Lispector pintou. Telas tensas, desagradáveis: manifestações de gênio ou de insanidade? Elas ajudaram a deprimir Clarice ou, ao contrário, ajudaram a salvá-la? Recordo a Clarice que visitei um dia, sentada em sua cozinha diante de uma fatia de bolo, um tanto apática, a me dizer: “Comer bolo não me interessa. O que eu preciso é de água. De água e de literatura”.

Vista assim, como uma necessidade primária, a literatura revela sua potência, mas também seus riscos. Riscos que os escritores, para se consolar, transportam para o interior da escrita, como nos relatos reunidos em *Os melhores contos de loucura*, antologia organizada por Flávio Moreira da Costa. Histórias assombrosas, assinadas por autores cuja grandeza está fora de questão, como Anton Tchecov, Luigi Pirandello, Nicolai Gogol, Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant. Mas sobre quem pesa também, ainda hoje, a suspeita da insensatez.

Uma frase de Samuel Beckett, no pórtico da antologia, resume: “Todos nascem loucos; alguns permanecem”. Para dar sentido àquelas partes de si que não pode controlar, o escritor deve correr o risco de sair de si. Ele se dedica justamente àquilo que, anestesiados pela ideia de normalidade, evitamos. Retorna ao magma primordial que, diz Beckett, em alguns infelizes, por falta de palavras e não por causa das palavras, se perpetua.

Hilda Hilst aceitou, um dia, um convite da Universidade Católica de São Paulo

para assistir a uma defesa de tese sobre sua obra. A dissertação se chamava “A linguagem delirante de Hilda Hilst”; havia um mau agouro no convite, mesmo assim ela foi. Toda vez que uma senhora da banca falava de paranoia ou de loucura, apontava em sua direção. E ela, aflita, olhava para trás na esperança de tratar-se de outra pessoa. De certa forma, se tratava, sim: não era da mulher Hilda que se falava, mas de algo muito difícil que, ainda assim, ela jamais descartou.

Na saída, Hilda não se conteve e perguntou à professora: “Os médicos já chegaram com a camisa de força?”. A matéria da literatura vem, de fato, dessas zonas abissais em que as certezas se esgarçam, a nitidez se esvai e a dúvida comanda. Muitos não suportam. “Nascemos e crescemos num cárcere e por isso achamos naturais esses ferros nos pulsos e nos pés”, escreveu o alemão Georg Büchner, o autor de *Woyzeck*. Mas os escritores, não: eles preferem sangrar mãos e pés, e bordejar o abismo, a sucumbir. E isso se parece com a loucura.

O problema é que aquilo que o escritor enfrenta está sempre dentro de si. De certo forma, em consequência, todo escritor escreve “contra si”. Daí a dúvida que Machado sintetiza em *O alienista*: estarão os escritores no lugar dos médicos, que amparam e curam, ou de seus pacientes, que resistem e esperneiam? A resposta não é fácil: eles ocupam ao mesmo tempo os dois lugares: vestem o jaleco da saúde, mas também os grilhões da ignorância.

Na época de Tchecov, os russos idealizavam a vida no campo. Com sua frieza de médico, ele se encarregou de mostrar que ali onde se via esplendor e paz havia, também, ignorância, brutalidade, maldade. Numa palavra banal: loucura. Não é fácil. Foi no auge de seus delírios que Qorpo-Santo escreveu sua genial *Enciclopédia*. Foi só porque teimou em remexer na brutalidade do real que Lima Barreto terminou, tantas vezes, internado como louco.

Houve o dia em que Clarice Lispector aceitou um convite para falar em um Congresso Mundial de Bruxaria, na Colômbia. Avessa a viagens e a plateias, mesmo assim ela foi. O que a levou até lá, já que tinha certeza de que fracassaria? Não conseguiu ler seu texto, alguém teve que ler em seu lugar. Limitou-se a ouvir, como se ele fosse – e de fato sempre é – de um outro. De algum louco?

Não era um discurso, mas um dos contos mais enigmáticos que escreveu: “O ovo e a galinha”. Relato que parte, no entanto, da mais primitiva das perguntas: “Qual dos dois vem primeiro?” Clarice expõe a ideia de que a galinha (assim como o escritor) sofre de um mal desconhecido: “O mal desconhecido da galinha é o ovo”, diz. Sonsa e estúpida, ela permanece em estado de devaneio, e

enquanto isso, sem saber o que faz, põe seus ovos. “A galinha é um grande sono”, Clarice diz. E, num golpe certeiro, arremata: “A nossa visão de sua vida interior é o que nós chamamos de galinha”.

Não se trata aqui da vida interior dos psicólogos, com sentimentos arcaicos, traumas infantis e proibições tirânicas. Trata-se de algo que se passa dentro dela como se estivesse fora – alguma coisa que já não pode controlar, como se estivesse dormindo, quando está bem acordada.

É esse descompasso que, atordoados, e confundindo as palavras, chamamos de “loucura”. Como o pai diz do filho que largou a engenharia para fazer arte: “Isso é uma loucura”. É desse poço de águas turvas, nos mostra Beckett, que todos viemos. E é retornando a ele, como a galinha a meditar em seu poleiro, absorta na ignorância, que um escritor, ao sair de si, chega a ser o que é.

Escrever pede coragem. Larga-se tudo, para voltar a uma origem que parecia vencida. Por isso, diz Clarice, quando uma galinha vê um ovo “ela não o reconhece”. Ele é tão estranho, tão enigmático, que parece não ser seu. Escritores também desconhecem, e tremem, diante de seus livros. Alguns podem, até, perder o domínio de si. Mas podem, também, repisar as palavras de Clarice: “Não o reconheço, e meu coração bate”. (07/04/2007)

7.

Palavras que matam

Depois de expandir os limites do império de Magadha, hoje parte da Índia, até o Afeganistão, o rei Chandragupta abdicou ao trono, isolou-se no deserto e jejuou até morrer. No apogeu da vida, a ela renunciou. Quando outros a celebrariam, saiu de cena. Sua história, 25 séculos depois, ainda nos perturba. Ela impõe uma complexa reflexão a respeito do suicídio, ato sempre associado – pela medicina, pela religião, pela justiça – ao desespero e à derrota.

Tirar a própria vida não por aflição, mas por exaltação? Matar-se não por penúria, mas por excesso? A história de Chandragupta nos choca. Contudo, deixa uma pergunta a respeito da frieza e da distância em que envolvemos a morte voluntária. Nela pensava enquanto lia, com algum incômodo, admito, o ensaio *Morreu na contramão*, do jornalista Arthur Dapieve, lançado pela Jorge Zahar. Um livro que enfrenta o enigma do suicídio sem a ilusão de solucioná-lo.

Dapieve retoma a ideia de Albert Camus, o esquecido autor de *O estrangeiro*, para quem o suicídio é o único problema filosófico realmente sério. Quando encheu os bolsos de pedras e entrou nas águas do rio Ouse, a escritora Virginia Woolf matou-se por não mais suportar as vozes que a infernizavam (“Ouço vozes e não consigo me concentrar”, escreveu)? Ou, ao contrário, para livrar-se da grandeza das palavras que nos deram livros como *Viagem ao farol* e *Orlando*? Pensando no rei Chandragupta, a segunda hipótese, ainda que soe absurda, faz um inesperado sentido.

É essa pergunta sobre o sentido, que todo suicida formula, que Arthur Dapieve agora enfrenta. Ele passa em revista as teorias clássicas e se detém, em particular, em Émile Durkheim – para quem a morte voluntária está além da esfera do pessoal. Com o silêncio que impõe, deixa-nos diante do inexplicável. Do impronunciável. Alguém se mata – e a pergunta a respeito da morte toma seu lugar.

Nas tragédias de Shakespeare, lembra-nos Dapieve, os personagens se suicidam “de todas as formas e por todos os motivos”. Cássio, Brutus, Antônio e Cleópatra, Romeu e Julieta, Otelo, Ofélia encenam suas tragédias para falar do

suicídio. Uns se matam por honra (Cleópatra), outros por amor (Romeu e Julieta) ou por um mal-entendido (eles também), ou para cumprir o seu destino (Macbeth), ou sem nenhuma razão especial (Ofélia). Já não é possível reduzir os suicidas à explicação clássica da agressão à vida, à sociedade e a Deus, como fez Tomás de Aquino. Uma pergunta persiste além disso.

Alguns atribuem o suicídio do escritor italiano Primo Levi ao filme *O inquilino*, de Roman Polanski, no qual um judeu salta para a morte do terceiro andar de um prédio em Paris. Levi assistiu ao filme algumas horas antes de se matar. Outros falam de uma grave depressão; outros, ainda, de um diagnóstico de câncer. Alguns culpam seu avô, Michele Levi, que aos 40 anos se jogou do terceiro andar de um prédio em Turim. Foi também de um terceiro andar, atirando-se do vão de uma escada, que Primo Levi cometeu suicídio.

Explicações para o suicídio não faltam. Getúlio Vargas, que saiu da vida para entrar na história. Os homens-bomba, que se matam em nome da fé. Gilles Deleuze matou-se para escapar da dor. Montezuma II, para fugir da humilhação. Hedda Glaber, a personagem de Ibsen, para se castigar. Mas a dúvida permanece. Ao ver sua cidade, Útica, cercada por César, o general romano Catão decide se matar. Enfia uma faca no peito e, vendo que a morte não vem, rasga as vísceras com as próprias mãos. Pouco antes, lê algumas páginas do *Phedon*, de Platão – livro que trata do suicídio de Sócrates. Por que Catão se matou: por causa de César ou por causa do livro de Platão?

Catão foi um estoico, seguidor de Zenão de Cicio, que se matou aos 98 anos de idade. Aparentemente, só por causa de um dedo quebrado. “Sacudindo a terra da mão, ele recitou um verso de Níobe – Eu vou. Por que me chamas? – e se enforcou de imediato”, Dapieve descreve. Matou-se porque se sentiu incapaz de viver. Zenão: o que se suicida por não suportar o ostracismo. Levi: o que confunde um filme com o real. Sócrates comete suicídio para afirmar suas palavras. Palavras que matam e que, por contágio, disseminam outras mortes?

Livros que matam? O primeiro romance do catalão Enrique Vila-Matas, *A assassina ilustrada*, de 1977, é a história de um livro que mata quem o lê. No avançar das páginas, o leitor descobre, perplexo, que o livro que mata é exatamente aquele que ele tem nas mãos. O que fazer: prosseguir na leitura (matar-se) ou fechar o livro (salvar-se)? Já velho, o poeta João Cabral de Melo Neto preferiu afastar-se dos livros. “Ler me destrói”, disse. “Mesmo quando leio um poema ruim, me dilacero.” Palavras assassinas?

O suicídio é, em geral, noticiado de forma lacônica, encoberto por eufemismos ou generalidades. Será a própria palavra, suicídio, capaz de matar? Jornalistas o

remetem à esfera do impronunciável. Algo muito distante, cujas causas não decifraremos. Tratam o suicídio, resume Dapieve, “com distância e frieza”, na esperança de que, assim, ele não nos contamine. “Matam-no” – com as luvas da prudência. E ele se torna uma palavra que não se pronuncia.

Essa cautela expressa a consciência de algo que os escritores conhecem muito bem: o perigo letal das palavras. O antecedente mais célebre é *Werther*, a novela que Goethe publicou em 1774, história de um rapaz de 23 anos que se mata por amor. O livro desencadeou uma epidemia de mortes voluntárias. Desde *Werther*, já não se pode ignorar o poder assolador da língua. Seu poder – descrito hoje pela física quântica – de engendrar e determinar “aquilo que é”.

Melhor faz a literatura, que se limita a rondar o enigma, a bordejá-lo, sem ousar tocá-lo. Volteios delicados que a engrandecem, em contraste com as palavras, cada vez mais brutas, da ciência, da religião, da política. Não se pode esquecer que, na mitologia grega, depois que Édipo decifra o enigma proposto pela Esfinge, ela se mata. Ofuscada pela clareza da resposta, lança-se, cheia de fúria, de um precipício. A palavra a matou. (14/04/2007)

8.

Kafka a sete chaves

Guardo em meu escritório, entre fotos de família, um retrato de Franz Kafka. Olhos duros de estátua, presos a orelhas pontudas de vampiro, ele aperta os braços cruzados contra o peito. Segura-se: está à beira de desmontar. Sempre que a observo, me pergunto: o que ele sentia?

Encontrei, um dia, uma resposta possível em seu diário: “Antes de adormecer, senti sobre o meu corpo o peso dos punhos na extremidade dos meus braços leves”. Mãos fechadas em chumbo, ligadas a braços de vento. Como se fossem partes trocadas de dois homens distintos. E em luta.

Observo o retrato enquanto leio *Kafka: pró e contra/ Os autos do processo*, ensaio do crítico alemão Günther Anders (falecido em Viena em 1992). O livro recebe agora uma tradução brasileira assinada por Modesto Carone, o nosso mais sensível leitor (e tradutor) do escritor tcheco.

Indefeso Kafka nas mãos pesadas de Anders. Ele esquadrinha e rasga a imagem do escritor. Com energia, revolve sua divisão crônica, retorce sua alma que está sempre por um fio. Mas eis a grande surpresa: finda a devassa, Franz Kafka ressurge inteiro.

Volto a *A metamorfose*, o relato mais popular de Kafka, que li pela primeira vez aos 14 anos, e não parei de reler. Um homem acorda transformado em um inseto. Mas já era um inseto antes: a família, desprezando seu interesse pelas artes, o chamava de “inseto sujo”. A metamorfose só ratifica uma condenação. Alma de homem, patas do inseto. Como se diz: um pobre-diabo. Na verdade: um artista.

No relato de um sonho de 1913, Kafka nos dá outra pista: “A imagem contínua de uma fatiadora muito larga que vai me cortando em alta velocidade em fatias muito fininhas”. Dormir como sinônimo de sucumbir. Sonhos que devoram seus sonhadores. Para se proteger, Kafka se agarra a si mesmo.

Diz Günther Anders que a chave da literatura de Kafka é o desejo de inclusão. O desejo de pertencer – de amparar-se em algo ou alguém. Contudo, quando se trata de Kafka é inútil pensar em chaves. O próprio Anders recorda que seus

relatos, impenetráveis, estão fechados não com uma, mas com várias chaves. “Mesmo quando temos todas as chaves na mão, pode acontecer que a porta não se abra – porque não somos capazes de usar todas as chaves ao mesmo tempo”, o crítico sintetiza.

Para um mundo vedado, um homem de pedra. Mas é por ser de pedra que Kafka está, sempre, prestes a desmoronar. Na face hirta, desponta uma fissura, como a descrita pelo cachorro de “Investigações de um cão”. É o animal quem diz: “Um cão entre cães... havia uma pequena ruptura, acometia-me um ligeiro desconforto em meio à mais venerável organização”. Um deslize, e basta: a identidade, como nas estátuas antigas, se racha.

O desejo do cão – o desejo de Kafka – é identificar-se. Vedar a rachadura que o separa do mundo, para incluir-se. O mundo é estranho porque o mundo o estranha – e o transforma, assim, em um estranho. “Toda a sua vida é uma única e ininterrupta tentativa de provar quem é”, Anders resume. Ele se sente fora do mundo “normal”, e é de fora que descreve esse mundo “normal”.

Seu desejo de pertencer foi tão grande que chegou a aceitar a ideia do sacrifício intelectual. Na famosa *Carta ao pai*, ele registra: “Da sua poltrona você regia o mundo.... (...) Você não precisava de modo algum ser consequente e, apesar de tudo, não cessava de ter razão”. Entrega-se, sem resistência, a seu carrasco. Isso dói, mas isso o inclui: na sociedade das vítimas.

Estrangeiro em um mundo estranho, Kafka sofre de uma constante asfixia. Vive como um prisioneiro – um estranho prisioneiro que, em vez de estar dentro da jaula, está fora dela. E, o mais escandaloso: seu maior desejo é justamente entrar na jaula. “Kafka não se sente preso por dentro, mas preso por fora”, Anders descreve.

Sempre que desejamos falar de absurdos e de aberrações, falamos, com tolo desembaraço, de um mundo kafkiano. Mas – eis o mais surpreendente – Kafka não foi kafkiano. Em vez disso, conclui Anders, ele foi um escritor realista. É verdade que seus relatos estão minados de metáforas; mas elas, em vez de permitirem interpretações, se chocam e se contradizem. Não passam de pedras, duras como o real. Sete ou mil chaves de nada servem.

Por que, ainda hoje, Kafka nos impressiona? Penso que seu realismo fala de nosso mundo. Um mundo que se agarra (como Kafka a seu casaco) a verdades fixas e ritos incompreensíveis. Mundo do qual, volta e meia, nos sentimos excluídos. Presos do lado de fora, como Kafka se sentia.

Como em seus romances, nosso mundo tem um caráter cíclico. As coisas sempre voltam e as palavras sempre se repetem. Na TV, as mesmas notícias:

carros-bombas explodem em mercados, loucos atiram a esmo, crianças definham de fome, sequestros atrozes, epidemias incompreensíveis. Isso nos choca, mas depois se repete e, embora nos choque de novo, sempre choca um pouco menos. Até que, de tanto bater e bater, a verdade endurece.

O desejo de pertencer, contudo, é também um desejo de sucumbir. Há um momento em *O processo*, recorda Anders, em que um perplexo K., libertado enfim pelos burocratas, em vez de fugir, corre atrás deles. Também nós sofremos desse desejo insano de pertencer – a um grupo social, a uma moda, a um clube exclusivo, a uma crença. Também para nós a liberdade é insuportável. Preferimos a proteção das grades.

Presos do lado de fora, nossa vida privada – como a de K. em *O castelo* – está em contínua exposição e é observada por todos. O que mais fazem as câmeras escondidas, os blogs e os *talk shows*? O mundo de Kafka é um mundo de terror – terror cuja origem é inacessível e que, por isso, se torna ainda mais aterrorizante. Não é, também, o que sentimos?

Em fevereiro de 1922, Kafka anota em seu diário: “Insone, quase completamente; atormentado por sonhos como se eles tivessem sido entalhados em mim”. Pesadelos que rasgam o corpo, terrores que se infiltram na mente, ocupando seu lugar. Kafka tirou a beleza da dor. Ou foi o contrário? Sua ambígua grandeza ecoa nas palavras do poeta Rainer Maria Rilke: “Pois o belo é apenas o começo do terrível”. (28/04/2007)

9.

A escrita da dúvida

Caio Fernando Abreu contava uma comovente história de Clarice Lispector. Em Porto Alegre, depois de uma mesa-redonda, ele a convidou para uma caminhada pela Rua da Praia. Vasculharam livrarias, visitaram lojas, até que, exaustos, pararam para um café. Ele percebeu, então, que o humor de Clarice mudou. Parecia inquieta. “O que está havendo?”, perguntou. E ela, serenamente, respondeu: “É que eu queria saber: em que cidade nós estamos mesmo?”.

A história, delicada, estimula interpretações psicológicas ou mesmo médicas: estresse, esgotamento nervoso, uma pequena desorientação. Para além disso, no entanto, resume um aspecto crucial da personalidade de Clarice: a fome, insaciável, de perguntas. Ela nunca se sentia inteiramente segura. O mundo a intrigava – e a desassossegava. Até hoje muitos a definem como uma mulher estranha.

Mas como enfrentar um mundo tão pronto como o nosso senão com a dúvida? Livros de autoajuda, fórmulas mágicas de felicidade, padrões estéticos opressivos, dogmas sagrados que não admitem refutação: nossa vida está empanturrada de verdades. Em um universo saturado de respostas, a literatura, que se alimenta da incerteza e do perigo, conclui-se, perdeu o sentido. Pois não penso assim. Contra todos os que dizem que a literatura está decadente e ultrapassada, afirmo: o mundo nunca precisou tanto dela.

No século XX brasileiro, nenhum escritor levou tão longe esse caráter inquieto da literatura quanto Clarice Lispector. Um romance como *Água viva* nada mais é que uma sucessão de perguntas; perguntas sem resposta ou que não suportam uma só resposta. Em *A hora da estrela*, podemos ler: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever”. Em uma de suas mais belas crônicas, “Eu sou uma pergunta”, Clarice parte da mais dramática das dúvidas: “Quem fez a primeira pergunta?”.

Clarice suspeitava das afirmações peremptórias e respeitava o caráter inconstante e impreciso das palavras. Lê-se em *Água viva*: “O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa”. A pergunta é um efeito, inevitável, da linguagem. O

resultado da inadequação do sujeito ao que ele é ou supõe que é. Só as coisas a calavam: “No âmago do é, não faço perguntas. Porque quando é – é”, escreveu. Fazer perguntas não é recusar respostas, mas aceitar que elas são falhas e provisórias. Arriscar-se a errar, em vez de apegar-se a uma afirmação. Como Clarice Lispector faz em *Entrevistas*, conjunto de 42 diálogos com celebridades que, na posição de repórter, ela escreveu para as revistas *Manchete* e *Fatos & Fotos*.

A pergunta parte de um silêncio e pressupõe a dúvida. A Rubem Braga, o taciturno cronista de Ipanema, um de seus entrevistados, Clarice diz: “Se você não fosse misterioso e calado, eu não teria pergunta nenhuma a fazer”. Em um mundo de verdades prontas, acredita-se, em geral, que o silêncio guarde a sabedoria – como a atribuída aos místicos e aos psicanalistas. Os místicos estimulam essa suposição; os psicanalistas a desmascaram. É como um analista que Rubem Braga lhe responde: “Acontece que sou uma esfinge sem segredo”.

A primazia das perguntas é a aceitação não só da ignorância, mas do fracasso. De Nelson Rodrigues, Clarice ouve, sem muita surpresa, uma forte confissão: “Eu me considero um fracassado. Não me realizei e não acho que alguém se realize”. Com seu humor feroz, ele continua: “O único sujeito realizado é o Napoleão de hospício”. Saber onipotente, que não admite refutação e que se julga inviolável: eis a loucura.

Na conversa com Erico Verissimo, Clarice insiste no tema: “Você se sente realizado como escritor?” E, antes de ouvir a resposta, lhe dá a sua: “Eu ainda não me sinto, e tenho a impressão de que será assim até morrer”. Para Clarice Lispector, como ela diz na conversa com Fernando Sabino, o sucesso não passava de “uma invasão”. Talvez porque, na literatura, o escritor lute para realizar algo que se passa, sempre, em outra parte. Como resume, sem meias palavras, Millôr Fernandes: “No fundo eu sou um atleta frustrado”. Estranha, mas impecável, definição do que é um escritor.

A entrevista mais tensa é com o cronista Carlinhos Oliveira. Nela, se evidencia a impotência fundamental das palavras. Depois de tentar um diálogo que não engrena, Clarice, cansada, desiste: “Carlinhos, nós gostamos um do outro, mas falamos palavras diversas”. E ali encerra a entrevista. Dias depois, dá uma “segunda chance” ao amigo. Mas, enfurecida, interrompe-a precocemente também: “Essa entrevista pode correr o risco de não terminar nunca. Encerre-a você”, pede a Carlinhos.

Encontra-se com Chico Buarque, um tímido notório, que a adverte: “Eu sou ruim para responder”. Clarice logo se enrosca nas palavras, até que se corrige:

“Se eu falar mais, a entrevistada fica sendo eu”. Pega Chico de surpresa, confrontando-o com uma pergunta de almanaque: “O que é o amor?”. Prudente, Chico prefere lhe devolver a pergunta: “Não sei definir, e você?”. A que Clarice, sempre firme em sua opção pela dúvida, arremata: “Nem eu”.

Fragilidade, mas também riqueza, das perguntas. A Vinicius de Moraes, a quem pergunta se é feliz, ela confessa: “Essa, Vinicius, é uma pergunta idiota, mas eu gostaria que você respondesse”. Para Clarice, mesmo a mais tola das perguntas guarda uma força inesperada. Quanto mais banal, ela parece pensar, mais ameaçadora é. A Jardel Filho, antes de uma pergunta tola a respeito de suas superstições, enfatiza: “Eu digo que não sou supersticiosa, mas bem que sou”. E, diante de Jece Valadão, não pode reprimir um elogio fútil: “Eu acho você um perfeito cavalheiro. Mas há quem ache você um cafajeste. Qual é a verdade?”.

Em *Entrevistas*, as respostas, mesmo no caso dos entrevistados mais nobres, não chegam a ter grande importância. O livro é, antes de tudo, um exercício da arte de perguntar. Arte de duvidar, de não aceitar facilmente, de não ceder ao que já parece respondido. Valor inestimável da incerteza, que sempre foi a grande companheira de Clarice. (05/05/2007)

10.

Máquina de comover

Desde menino, me divirto com as sábias piadas de Nasreddin Hodja, o humorista turco do século XIII. Entre minhas histórias favoritas, está a que rememora o dia em que Nasreddin foi visto, no meio da rua, a vasculhar o chão. Alguém lhe perguntou o que fazia. “Procuro um anel que perdi em minha casa”, ele respondeu, muito sereno. O interlocutor lhe sugeriu que o mais correto era que voltasse para casa e lá, sim, procurasse o anel. Mas Nasreddin lhe deu uma resposta de enlouquecer: “A casa está muito escura, não consigo ver nada. Então resolvi procurá-lo no meio da rua, onde está mais claro”.

As histórias de Nasreddin podem parecer insensatas. Mas, de seu jeito torto, elas falam de uma experiência, de desacerto e susto, que define os artistas. Pintores, escultores, arquitetos – escritores. É sempre em outro lugar que eles buscam aquilo que nós, homens comuns, procuramos no mesmo lugar. E o mais espantoso é que, mesmo procurando no lugar errado, eles encontram! Um escritor nunca sabe, com segurança, sobre o que escreve. Pensa que escreve sobre uma coisa, quando, na verdade, escreve sobre outra. Mas é assim, desviando-se do que busca – como Nasreddin, procurando no meio da rua o anel que perdeu em sua casa –, que ele acha.

Também nós, leitores, lemos sempre como bem entendemos – e cada um de nós entende uma coisa diferente; logo lê, no mesmo livro, um outro livro. É o que eu mesmo faço, sem ter decidido isso, enquanto leio *A viagem do oriente*, relato de uma aventura juvenil do arquiteto Le Corbusier. Em companhia do amigo Auguste Klipstein, ele viajou pelos Bálcãs, chegando a Atenas e a Istambul. A ideia dos dois amigos era chegar ao Egito. Não conseguiram; mas Le Corbusier conseguiu, em vez disso, escrever um livro comovente. Foi seu primeiro livro, e também o último, já que só fez a revisão final dos manuscritos cinquenta anos depois, pouco antes de morrer.

Leio as anotações do jovem arquiteto, tomadas no ano de 1911 em Budapeste, em Andrinopla, em Constantinopla. Contudo, minha cabeça, sem que eu decida isto, está em outra parte. Leio Le Corbusier e penso, sem parar, não em viagens,

não em um arquiteto, não no Oriente, mas em um poeta brasileiro: João Cabral de Melo Neto. A mente se movimenta por janelas – exatamente como as imagens em uma tela de computador. Abrindo e fechando janelas, que arrastam atrás de si novas e inesperadas janelas, cavando um abismo.

Quando abrimos um livro, lutamos para nos concentrar e seguir em uma direção. Mas livros são abismos e imagens imprevistas nos assaltam, algumas breves e difusas, outras fortes e insistentes – como agora me vem a figura, que não consigo afastar, de João Cabral. Ao ler um livro de viagem ao Oriente, nós, ocidentais, logo saímos em busca dos "exotismos": uma mesquita, um monumento histórico, um grande mercado, um sítio arqueológico. Mas é em outro lugar, nas costas de um burrico, em um velho que vende cabeças de alho, em um apagador de incêndios, como faz Le Corbusier, que o importante nos espera.

Ainda hoje, a viagem ao Oriente evoca suntuosas fantasias. Mesquitas, segredos milenares, tesouros arqueológicos. Mas a atenção de Le Corbusier está, sempre, em outro lugar. Burricos delicados, que transitam por ruas estreitas carregando mercadorias, animais que "trabalham sempre com seriedade, com toda a sua alma". Gritadores de incêndio: homens que se esgoelam para anunciar que em alguma parte de Istambul, cidade de casas de madeira, o fogo destrói alguma coisa. Um velho corcunda, calvo e de lentes grossas que, no meio de uma praça popular, escolheu viver e vender suas réstias de alho, acomodado em uma casinha de cachorro.

Em Andrinopla, cidade histórica da Trácia e antiga capital, por dois séculos, do Império Otomano, Le Corbusier se impressiona não tanto com os tesouros remotos, mas com um grupo de mulheres bem vivas que, recebendo os dois amigos, borrifam sobre eles gotas de água de rosas. Mais que os esplendorosos minaretes que se erguem contra o céu turco, ele se fascina com um grupo de velhos que, perambulando pelas ruas, lhe parecem "homens santos". Quando visita uma mesquita, o arquiteto se encanta, mais que tudo, com um desconhecido que, surgido da penumbra, lhe dá um misterioso, mas comovido, aperto de mão. Ao sair, ele constata que está "feliz num silêncio repleto de coisas".

É claro, Le Corbusier, como todos nós, não pode escapar da pressão exercida pelos mitos, pelas lendas, pelas grandes expectativas. Mas, sábio como Nasreddin Hodja, reconhece, sempre, a indiferença que o real lhes destina. "Quanto à Bizâncio imperialmente dissolvida, não se pode, creio eu, revivê-la. Sua alma abandonou as poucas pedras que restam", escreve, sem disfarçar a

ironia. E mais uma vez, imitando João Cabral, nosso poeta dos “versos de pedra”, como dizia Vinicius, ele prefere ficar só com as pedras.

Faz sentido que eu me lembre de Cabral enquanto leio Le Corbusier: o poeta nunca se cansou de dizer que, mais que os teóricos da literatura, foram os mestres da arquitetura que lhe abriram os caminhos mais importantes – abriram portas, descerraram janelas – para a poesia. Entre esses pensadores, um nome especial: justamente o de Le Corbusier. Em um pequeno poema de *A educação pela pedra*, João Cabral define a função do arquiteto como a daquele que abre para o homem “portas por-onde, jamais portas-contra”. Ao destrancar portas que costumam estar vedadas, o arquiteto “dá a ver” – e isso, pensava Cabral, é também o que se espera do poeta.

Foi de Le Corbusier que Cabral tomou emprestada, ainda, sua mais radical definição de poesia: uma “máquina de comover”. Ela aparece no pórtico de *O engenheiro*, livro de 1945. O paradoxo – a ideia de um aparelho capaz de produzir emoções, que soa roubada de um romance de Bioy Casares – habita o centro da poesia cabralina. É também o que Le Corbusier faz com as palavras. Com o olhar agudo – como um Nasreddin que procura uma coisa onde ela não pode estar –, ele esquadrinha e sensibiliza o mundo. E desvela o que, por desleixo, ou por tédio, esquecemos de ver. (12/05/2007)

11.

O tapete da recordação

Escritores enlouquecem diante da página em branco. Em seu *E a história começa*, o israelense Amós Oz recorda a inveja que sentia do pai porque ele, autor de livros acadêmicos, partia sempre de uma mesa coberta de separatas, de livros de referências, de farta pesquisa documental. Enquanto ele próprio, Oz, quando começa a escrever, nada mais tem diante de si que uma miserável página em branco.

Não é fácil partir do "absolutamente nada". A tela lisa e brilhante dos computadores guarda uma aparência ainda mais ameaçadora. No papel sempre é possível rabiscar, esboçar desenhos e, com isso, se distrair. No computador, onde qualquer erro é imediatamente deletado, isto é, jogado no lixo, nada perturba a castidade da tela. Ela se conserva limpa e trêmula, a pedir o alimento das palavras.

Foi para enfrentar essa ausência brilhante que, um dia, adotei um recurso banal de que, no entanto, nunca mais abri mão. Sempre que me sento para trabalhar, antes de qualquer outra coisa, escrevo no alto da tela uma palavra que serve de senha para meu estupor: "nada". Agora mesmo, para escrever esta coluna, repeti a estratégia. Vocês não podem vê-la, mas, enquanto avanço neste terceiro parágrafo, a palavra "nada" ainda está bem ali em cima, a me consolar. A dar um nome, inútil, a minha agonia. Eu só a cortarei – deletarei – quando decidir que a coluna está pronta.

O que ela quer dizer? Nada mesmo – e apenas isso. Nenhuma coisa, coisa alguma, nada: eis, para Amós Oz, a matéria-prima de que se servem os escritores. Escrever "nada" antes de qualquer outra coisa é uma maneira de conferir uma materialidade ao vazio (isto é, àquilo que nada contém), para dele fazer alguma coisa – ainda que essa alguma coisa seja o próprio registro de uma ausência.

Por isso me entusiasmo com a leitura de *E a história começa*, delicado livro em que Oz examina os começos de relatos célebres, assinados por escritores como Franz Kafka, Nikolai Gógol, Raymond Carver e García Márquez. Ele

persegue o momento em que o vazio primordial se transforma, enfim, em palavras. Em seu livro, Amós Oz luta para delimitar o não existente que os escritores têm como objeto. Artistas plásticos, mais afeitos às manhas da matéria, e, por força, às sutilezas da ausência, há muito fazem o mesmo esforço. Penso no californiano Larry Bell, um artista que, nos anos 1960, construiu cubos de espelho, ou de cristal, exatamente para capturar o que não existe. Ele dizia: "Minhas obras não tratam de nada, apenas ilustram o vazio e a falta de sentido". E ficava satisfeito com isso.

Cada vez que começam a escrever, escritores se veem diante do mesmo horror que atordoava Bell. Um medo mórbido, que se acerca da paralisia, mas que, fantástico paradoxo, é o combustível da escrita. A folha em branco e a tela vazia são a falta sobre a qual a literatura se funda. É nelas que, em contradição com a própria condição do nada (que, ensina o dicionário, é "nenhuma coisa, coisa alguma"), alguma coisa se detém.

Mas será do nada mesmo que os escritores partem? Ou essa é só uma ilusão a que se agarram, para se proteger do pior? É o próprio Amós Oz quem instala a dúvida, quando se lembra de Edward Said, o falecido crítico palestino. Para Said, começar era "essencialmente uma ação de regresso, é retroceder". Um retorno a alguma coisa perdida, e não um avanço a partir do zero. Prudente, ele se apressava, contudo, a distinguir o começo da origem. A origem é divina – ela, sim, provém do nada. O começo, ao contrário, é humano e histórico. Mesmo partindo da página em branco, é a um passado e a uma memória, a toda uma imaginação em retalhos, que o escritor regressa.

A ideia do nada, à qual eu mesmo me aferro, era, para Said, um grave engano. Em vez de uma ausência, a folha em branco é um véu que encobre aquilo que, oculto, pede para ser descoberto. A imaginação, ao contrário do que creem os autores de best-sellers e os roteiristas de Hollywood, não aceita qualquer coisa. Imaginar é recuperar restos do passado, é dar destino a agitações sem nome e sem forma que, sem saber, carregamos. É moldar alguma coisa que não se vê, mas que já estava ali antes que começássemos a escrever.

Amós Oz sustenta, então, a hipótese de que todo começo é sempre um contrato entre escritor e leitor, em que as partes definem as regras de sua relação. Um contrato que leva a diferentes soluções. Elas vão desde o começo filosófico que Tolstói exercita em *Anna Karenina* e o começo ríspido que Faulkner nos oferece em *O som e a fúria*, até (como em tudo na vida) os "contratos fraudulentos", em que o escritor joga uma isca, fingindo que vai em uma direção quando, na verdade, vai em outra. Nesse segundo caso, estariam relatos célebres como *O*

nariz, de Gógol, e *Um médico de aldeia*, de Franz Kafka.

Todo começo é, enfim, uma posição que o escritor toma diante do real. Em seus diários, o pintor suíço Paul Klee relata uma experiência que, me parece, ajuda a entender isso. Diz ele que descobriu o que é a pintura durante uma viagem que fez, em 1914, à Tunísia. Descobriu o que ela é observando a luz vibrante e as cores fortes do norte da África. Apesar disso, a temporada tunisiana desembocou não em uma tela forte e vibrante, mas em um trabalho obscuro e denso, *O tapete da recordação*, guardado hoje em Berna.

Alguns entendem que *O tapete da recordação* encarna o pessimismo de Klee diante da Primeira Guerra. Talvez. Mas parece que, depois do mergulho na luz que experimentou na Tunísia, Paul Klee pôde, enfim, chegar (retornar) a si. E o que encontrou no ponto de partida não foi o nada, não foi uma tela em branco ou a limpidez da luz, mas um negrume desolador.

Essa estranha tela de Paul Klee, que de certa forma desmente sua pintura anterior e também a posterior, retrata, quem sabe, a obscura matéria de que partem os criadores. Como o branco da tela vazia, ela não é a ausência de cor, mas a mistura de todas as cores. É o grande nó do qual Klee tirou sua grande arte. É desse duro nó, tenso como um enigma, nos mostra Oz, que também os escritores arrancam a literatura. (30/06/2007)

12.

No arrastão das palavras

Pensamentos que invadem e controlam pensamentos. Palavras agressoras que aniquilam outras palavras. Ideias que interferem e distorcem ideias. Matheus, o narrador de *O amor não tem bons sentimentos*, novo e impecável romance do pernambucano Raimundo Carrero, é um homem indefeso, que se deixa envolver pelo que não lhe pertence. Um homem que se julga fora de si.

Talvez alguém se arrisque a dizer que *O amor não tem bons sentimentos* trata de um crime. Mas, em literatura, resumir é matar. Crime? Ao longo do relato, Matheus sequer sabe se a irmã Biba, que ele encontrou inerte nas águas barrentas do rio Arcassanta, está mesmo morta. Talvez a mãe, Dolores, que já foi acusada de assassinar o pai, a tenha matado. Talvez ele mesmo, Matheus, seja o assassino. Disfarces, mantos, escudos a enjaular o miolo do real. As palavras são travas que nos afastam das coisas.

A leitura de sua história me faz lembrar de uma advertência severa que ouvi, um dia, da psiquiatra Nise da Silveira. Eu a visitava em seu apartamento no Flamengo. Na despedida, lhe fiz uma promessa. “Assim que puder, irei vê-la no Museu do Inconsciente.” Visivelmente chocada, a doutora Nise me emendou: “Meu caro, inconsciente não tem museu. O museu é das imagens do inconsciente”.

Exibia não só seu zelo extremo pelas palavras, mas também seu respeito pelo manto de representações e de fantasias que reveste nossa existência. Véus, metáforas, enganos que nos separam (e nos salvam) do coração das coisas. Como no romance de estreia de Clarice Lispector, vivemos perto do coração selvagem – mas nunca chegamos realmente a ele. Inevitável pensar nesse desencontro, entre o que julgamos ser e o que somos, enquanto leio *O amor não tem bons sentimentos*. Um livro não só impecável, mas desafiador, que se aproxima da borda do humano.

Leio e, no arrastão das palavras, delas me distancio. Ler é isto: é errar, vacilar, fugir. Afasto-me e me lembro que, há poucas semanas, eu e Raimundo Carrero nos encontramos em um auditório paulista para debater o ofício das oficinas

literárias. Surpreendeu-nos a expectativa de guerra alimentada por alguns convidados. Eu e Carrero temos ideias opostas, e aparentemente inconciliáveis, a respeito das oficinas. Mas, em vez de rispidez e ira, nos unem o respeito e a admiração.

Carrero aposta na ideia da transmissão. Vê as oficinas como uma experiência de aprendizagem – de técnicas, de estratégias, de conceitos. Para mim, ao contrário, o essencial na formação de um escritor não se pode transmitir. Tudo o que uma oficina pode fazer é desalojar os alunos de suas certezas, de seus vícios, e levá-los a destampar a fantasia. Acredito mais na provocação que na transmissão. Ela lhes dá a chance de encontrar (ou não) um escritor dentro de si.

Contudo, não só nossas ideias são complementares como, entendo melhor agora, elas estão em luta na mente do próprio Carrero. É claro, também dentro de mim. Como Matheus, somos homens divididos, que fazemos uma coisa quando queremos fazer outra, que pensamos de um jeito quando acreditamos pensar de outro. E que, no fim, fracassamos – mas às vezes até vencemos – no abismo que nos separa de nossas boas intenções.

O amor não tem bons sentimentos faz uma reflexão valente a respeito dessa divisão interior. Intervalo que nos afasta de nossos pensamentos e também de nossos corpos e de nossos atos. Matheus está retido num desacerto (um sorvedouro) que se coloca entre o que pensa e o que faz. Seus pensamentos e atos não se encontram. Conclui Matheus que os pensamentos estão expostos a interferências – como as estações mal sintonizadas nos velhos rádios, que captam o que não desejamos ouvir. Conhece o risco de impregnação, e até de morte, pela palavra alheia. “Chega uma pessoa aqui pensando que eu sou doido, aí eu vou ter de ficar doido mesmo”, exemplifica.

Outro desvão – outra cortina de imagens – se abre entre Matheus e seu corpo. “Difícil é carregar um corpo de que a gente não gosta nem se adapta”, lamenta. E, um pouco à frente, depara com a verdade fatal: “Agora, meu corpo não é meu, minha alma não é minha, meus pensamentos não são meus”. Seus pensamentos, estruturados em palavras-vírus, carregam pedaços de pensamentos alheios. Seus atos cumprem ordens que vêm de fora – talvez da mãe, Dolores. Seu corpo lhe pesa, como se vestisse o corpo errado.

Ler, contudo, é aceitar o contágio das palavras. O pai morto de Matheus foi um grande leitor, do inocente Alencar, dos romances da fase romântica de Machado (como *A mão e a luva*), de narrativas feitas de belas ideias e bons sentimentos. Lia para confirmar suas certezas. Lia ou se espelhava? Ocorre que a literatura é um espelho partido. Quanto ao amor, Matheus conclui, ele tem péssimos

sentimentos. O amor induz ao erro, atiça a perversidade e alarga a brecha que nos separa de nós mesmos. Amar é entrar na órbita do outro. Como diz Matheus: “Quero pensar numa coisa, penso noutra”. É perder-se de si. Mas é mesmo? Ou esse perder-se de si não é, justamente, o que alguém pode ter de melhor?

Em luta contra as interferências, Matheus combate, na verdade, sua imaginação. Diz a si mesmo: “Não invente, Matheus, não invente. Nada disso está acontecendo, você imagina”. Imaginar lhe parece perigoso, porque revela a distância que separa o homem de si. Indica sua miséria ou sua grandeza? O que lhe parece extravio não será, no fim, opulência? A imaginação atordoa Matheus: “A pessoa pensando que não pensou. E pensando”, conclui.

A leitura de *O amor não tem bons sentimentos* repuxa a colcha de imagens que reveste e define o humano. Enquanto leio o romance, mundos possíveis, em cascatas, em janelas – como na tela do computador –, se desdobram à minha frente. Ressonâncias, ecos, sobressaltos que exigem entrega. Ler é aprender a ceder. Também Matheus descobre que as palavras são leves e porosas. São vulneráveis e pedem suavidade. Lembro que a doutora Nise ainda me disse: “Nunca abdique da delicadeza”. Não me repreendia como homem, mas como leitor. (14/07/2007)

13.

A utilidade do inútil

Vinicius de Moraes, estou cada vez mais convencido, é a figura central da poesia brasileira no século XX. Essa convicção se reforça depois da leitura de *Poesia & Utopia*, do crítico, professor e poeta Carlos Felipe Moisés, um sensível ensaio sobre a função social da poesia.

Moisés parte dos gregos para se perguntar: "Por que Platão expulsou os poetas de sua República?". Antes de tudo, ele nos lembra, os poetas expulsos pelo filósofo não publicavam livros, pois viviam na era pré-Gutemberg. Em vez disso, exibiam seus poemas através da declamação e do canto. Não se dirigiam, portanto, ao leitor solitário, que se abstrai, silencioso, na experiência secreta da leitura. Ao contrário, transmitiam seus versos a públicos vastos e ruidosos, deles fazendo espetáculo e instrumento de comoção.

Os grandes poetas brasileiros do século XX estranharam quando Vinicius de Moraes, já escritor consagrado, se aproximou da música popular. "Não fosse a ideia de se tornar músico, e ele teria sido o maior poeta da língua no século XX", avaliou certa vez, sem disfarçar a decepção, o amigo João Cabral. É Moisés, contudo, quem nos faz lembrar das sábias palavras de outro grande poeta, o norte-americano Wallace Stevens (1879-1955): "Acima de tudo, poesia é palavras; e palavras são, em poesia, acima de tudo sons".

Mesmo sem expulsá-los da República, como propôs Platão, a sociedade moderna conserva seus poetas em cativeiro, detidos em leituras burocráticas e no inferno da especialização. Platão expulsou os poetas, mensageiros da fantasia, para – como faz em seus diálogos – conservar como "única verdade" um punhado de interpretações rígidas e unilaterais. Foi o grande pai do idealismo, no qual os paradoxos e as turbulências do real são massacrados pela fúria dos ideais.

Pode-se argumentar que Vinicius de Moraes, com sua hiperexposição na noite, nas praças e nos palcos, inverteu esse destino. Em vez de expulso, Vinicius foi celebrado – e até devorado pela República. Mas será isso mesmo? Consagrou-se a imagem dominante de um Vinicius mundano e irreverente, espécie de *clown*

moderno, figura que se sobrepõe e até esmaga o grande poeta que ele é. Esse personagem do mundo, bajulado e divertido, parece desmentir a imagem ameaçadora dos poetas que Platão nos legou.

Mas será assim mesmo? Vinicius, na verdade, foi aprisionado no escaninho em que se guardam os destemperados, os apaixonados e os homens de espírito livre. Se, como escreveu Alfredo Bosi citado por Moisés, "o poeta acende o desejo de uma outra existência, mais livre e bela", esse desejo de transgressão, quando Vinicius o encarna, se torna avassalador. Não só isso, mas um foco de ameaças. Invertendo o medo, a modernidade o reduziu à figura benigna do galã, sempre pronto para um gracejo e uma corte, sempre ágil para uma tirada de espírito. Imagem inofensiva, com que se deliciam, ainda hoje, repórteres e biógrafos mundanos.

Essa mudança vem de longe. A partir do Renascimento, nos lembra Moisés, a poesia deixou de ser perigo para se tornar adorno. "Don Sebastião, rei de Portugal, não só não expulsa Camões, como lhe financia a publicação da obra", recorda. A poesia sai do calor da praça pública e é encarcerada no ambiente refrigerado da sala de visitas. Em nosso mundo pragmático e tecnocrático, o poeta e a poesia já não são vistos como perigosos, mas apenas como exóticos e "digestivos". Eles ajudam a sociedade a se entreter e a se divertir. É esse Vinicius inocente que surge, por exemplo, nas narrativas biográficas de Ruy Castro.

Uma ideia do crítico americano Cleanth Brooks (1906-1994), lembrada por Moisés, nos ajuda a prosseguir. "Todo poeta que lemos", diz Brooks, "altera de alguma forma nossa concepção total da poesia." Quando rompeu com a imagem idealista e fixa que temos dos poetas, que outra coisa fez Vinicius de Moraes? Aqui vale lembrar uma inteligente piada do próprio Vinicius segundo a qual, se ele fosse um homem só, não se chamaria Vinicius de Moraes, mas Vinício de Moral.

Nunca é demais recordar, ainda, o célebre lamento de Carlos Drummond de Andrade à beira do túmulo do inquieto amigo. "De todos nós, Vinicius foi o único que viveu como poeta." É aqui, neste "viver como", que se esboça uma resposta à difícil pergunta proposta por Carlos Felipe Moisés. Para que servem, afinal, os poetas? Para divertir e entreter ou para perturbar e desafiar? Mais que ninguém, Vinicius encarnou a ideia de poesia que Moisés nos propõe: a arte de ver "como se víssemos pela primeira vez".

Nunca se sabe onde Vinicius de Moraes está. Os tradicionalistas apreciam seus sonetos, mas lamentam suas incursões pela leveza do contemporâneo. Os

vanguardistas se irritam porque Vinicius não sofria da compulsão ao novo – o "*make it new*" de Ezra Pound, que, na verdade, fez da ruptura uma nova tradição. Os intelectuais de gabinete se indispõem com as aventuras de Vinicius pelos becos da realidade e com sua insistência em "poetizar o mundo" – enquanto João Cabral, seu antípoda, num gesto oposto, pretendia "despoetizar a poesia". Drummond foi mais sábio ao entender que, de todos eles, Vinicius foi o único que conseguiu recriar uma conexão, há muito perdida, entre poesia e vida.

"Os primeiros poemas de que tive conhecimento foram canções de ninar", disse outro grande poeta, o inglês Dylan Thomas (1914-1953), também citado por Moisés. "O que importava era o som delas, enquanto eu as ouvia pela primeira vez." Esse nexo original, que vem de experiências remotas não só da história humana, mas da nossa história pessoal, ajuda a responder a difícil pergunta. Para que serve a poesia? Ela não serve para nada. E, no entanto, é justamente porque escapa às amarras do pragmatismo e do utilitarismo que caracterizam nosso mundo, que ela nos serve – tomando emprestada a expressão perturbadora de João Gilberto Noll – como uma máquina de ser. (21/07/2007)

14.

Eco devorando seu filho

É possível escrever para crianças? A pergunta me vem enquanto leio os *Três contos* que Umberto Eco a elas dedica e que, ilustrados por Eugenio Carmi, ganham uma bela edição brasileira. Eco faz aquilo que qualquer um de nós, com bom senso e equilíbrio, julgaria correto. O primeiro conto, "A bomba e o general", denuncia a bestialidade das guerras. O segundo, "Os três cosmonautas", faz a defesa do respeito às diferenças. O último, "Os gnomos de Gnu", é um reflexão sobre o modo estúpido como destruímos nosso planeta.

Compartilho firmemente, é claro, das teses de Eco. Pergunto-me, no entanto, se transmitir sábias lições é fazer literatura. Fazer literatura é ensinar ou é desestabilizar? Outra dúvida me atordoa: será que essas imagens edificantes seduzem as crianças ou, ao contrário, as massacram? Será que ajudam a formá-las ou, em vez disso, a sufocá-las?

Lembro-me de uma confissão que ouvi de Bernardo Carvalho. Durante muito tempo, ele disse, lutou contra seus erros, empenhando-se para acertar e para "escrever bem". Mas só encontrou seu caminho quando desistiu de acertar e se aferrou aos próprios erros – quando fez dos erros a sua voz. Os fortes romances de Bernardo confirmam que ele tomou a decisão certa. Certa ou errada? Na literatura, as palavras confundem; elas carregam sentidos inesperados e nem sempre dizem o que os escritores desejam dizer.

Os próprios escritores, em consequência, nunca podem decidir muito bem onde estão – se no caminho certo ou no errado. Há poucos dias, reli as cartas do russo Anton Tchecov a seu editor Alekséi Suvórin. Em uma delas, Tchecov pergunta ao editor: "Estou me dedicando a um trabalho ou a bobagens?". Muitas vezes é no erro, é na falha – é nas "bobagens" – que um escritor se forma.

As cartas de Tchecov me fazem buscar o *Dossier Paul Auster*, longa entrevista do escritor norte-americano a Gerard de Cortanze. Em meio a recordações dos tempos de escola, encontro essa anotação de Auster: "Toda essa época foi muito difícil para mim. Sempre me sentia excluído. E não era que os outros me marginalizassem, era minha própria inaptidão que me excluía". No entanto, foi

ao apostar em suas inabilidades que Auster escreveu grandes romances, como *Leviatã*. Tivesse seguido o bom caminho e talvez fracassasse.

Em *Leviatã*, dois escritores, Peter Aaron e Benjamin Sachs, assumem posturas divergentes a respeito da literatura. Aaron crê na literatura e crê que ela é mais importante que a vida. Sachs, ao contrário, decide que escrever é uma impostura e resolve renunciar à ficção. Quem está certo? Os dois estão certos – e aqui começam os problemas, mas começa também a riqueza da literatura. Contudo, como ensinar uma coisa dessas às crianças? E será mesmo o caso de ensinar?

Terá a literatura algo a ver com o ensino? Volto às cartas de Tchecov e chego à de número 33. Ele diz a seu editor: "Você vai começar a discutir comigo e dizer a velha frase: o teatro é uma escola, educa etc.". As peças de Tchecov provocavam grande aflição em Suvórin. Apesar de se definir como um realista, ele sabia que o caminho para o real não é reto, mas irregular. Responde a Suvorín: "E eu lhe direi o que vejo: o teatro atual não está acima da multidão, ao contrário, a vida da multidão é superior e mais inteligente do que a do teatro". E conclui: "O teatro não é uma escola e sim alguma outra coisa qualquer".

Sigo a pista deixada por Tchecov em 1888 e troco "multidão" por "crianças". Troco "teatro" por algo mais amplo, "literatura". E é comigo, leitor dos contos infantis de Umberto Eco, que Anton Tchecov fala. A literatura não é uma escola, repiso suas palavras. Ela é "alguma outra coisa qualquer" – que não se pode nomear. Não é algo fixo, não corresponde a bons princípios ou a uma lição. Ela é a possibilidade de susto e de desvio – e isso não se ensina às crianças. Só uma literatura sem nenhuma ilusão didática as leva a descobrir.

Também as crianças, se não as fantasiamos, se não as tratamos como os anjos que não são, muitas vezes nos assustam. O que fazer com elas? Será que bastam os bons conselhos e as boas intenções? Avanço em minha biblioteca e chego à estante em que estão os livros do austríaco Thomas Bernhard. Vou em busca de *Um menino*, quinto livro da pentalogia biográfica do escritor, em que ele fala de sua mãe. "Seu filho era um monstro a quem não suportava, um filho da maquinação, um filho do diabo", rememora. E depois: "Sabia que tinha dado à luz um filho extraordinário, mas um filho com terríveis consequências. Aquelas consequências só podiam ser um crime".

Não penso, é claro, em um crime de morte, mas em um crime mais sutil: o de contrariar os sonhos dos pais. Mais difícil que transmitir bons princípios é enfrentar o desejo dos filhos. Será que basta disciplinar? Mesmo a escola, ela consegue isso? Bernhard reconstitui uma reflexão perturbadora da mãe a esse respeito: "Enviamos nossos filhos à escola para que voltem tão repulsivos

quanto os adultos que encontramos diariamente na rua. A escória".

Vem-me à mente, então, uma tela atordoante, "Saturno devorando seu filho", de Francisco de Goya. Nela, um gigantesco Saturno, o deus romano, devora a cabeça de um de seus filhos. Não consigo reprimir uma visão incômoda: Eco, no lugar de Saturno, com a boca aberta – de uma literatura afiada e cheia de dentes – a devorar a cabeça de uma criança.

A comparação, eu sei, é repulsiva. É duro admitir que, mesmo quando somos corretos e bem-intencionados, podemos fracassar. Não nego a importância de transmitir às crianças princípios morais e ideias justas. Mas na literatura estão em jogo outras coisas, bem mais perigosas: a fantasia, o impulso à invenção, a força do desvio e da desordem. Coisas que escola alguma pode transmitir e que, no entanto, se guardam nas páginas dos grandes livros.

Os *Três contos* de Umberto Eco me levam a pensar, enfim, no abismo que separa a literatura da moral. E a lembrar de *Infância*, o livro encantador de Graciliano Ramos. Foi de uma família agreste e de pais insensíveis, foi do que há de pior e não do melhor, que Graciliano se fez um grande escritor. (28/07/2007)

15.

Por uma poesia laica

Poetas não escrevem só para poetas, escrevem para homens. E não se dirigem apenas a homens especiais, mas aos homens comuns – dizia, sem medo de parecer ingênuo, ou incorreto, o poeta inglês William Wordsworth (1790-1850). Um poeta não pode esquecer que seu leitor não é só o especialista, não é só o homem letrado, é um homem qualquer.

A ideia de uma poesia laica, que não se destina a seitas e a nobres, mas a qualquer homem, uma poesia que não exige preparo ou leituras prévias, mas só liberdade interior, percorre os versos luminosos de Wordsworth. Alguns de seus melhores poemas estão em *O olho imóvel pela força da harmonia* (Ateliê Editorial), seguidos de trechos do enfático prefácio que ele escreveu para as *Baladas líricas*, de 1802.

Dois séculos se passaram e a proposta de uma poesia laica, desvinculada de igrejas e de grupos, continua subversiva, para não dizer explosiva. Caráter que se acentua nos dias de hoje, quando a poesia é, frequentemente, gerida por bandos estéticos e dissecada por clérigos. Quando, com grande desprezo, muitos poetas descartam o leitor comum.

Mas quem é o leitor comum? William Wordsworth nos mostra que, ao contrário de nossos preconceitos, ele não é um ignorante, não é um insensível. Todos somos leitores comuns. Comecei a ler João Cabral de Melo Neto aos 13 anos, quando ainda não fazia a barba e tinha medo dos clássicos. Nunca me importei em saber quem ele era ou que prestígio carregava. Os golpes que seus poemas desferiam em mim, atordoantes, dispensavam isso.

Eu era um leitor comum, e fiz de meu despreparo o caminho para chegar à poesia de Cabral. Era? Ainda hoje desejo ser um simples leitor, que se aferra aos poemas, lutando para não me cegar com as interpretações, os cânones e os dogmas que os cercam. Um leitor que, indiferente à grande zoeira dos elogios e das difamações, prefere apenas ler.

Falo do menino que fui, mas penso nos engenheiros, nos advogados, nas mães de família, nas enfermeiras, nos burocratas, nos adolescentes. Todos eles alheios

às sutilezas literárias, mas lendo, sempre, com grande assombro. Um espanto parecido com o que agita a alma dos meninos. Leem a partir do que desconhecem, do que lhes falta, e é aí, no vão desse descompasso, que a poesia lhes chega.

Também o poeta, Wordsworth nos alerta, não passa de alguém dotado de "um ímpeto maior para sentir presente o que está ausente". Adélia Prado em sua cozinha. Manoel de Barros entre seus bois. Hilda Hilst falando com espíritos. Vinicius no Itamaraty. Drummond em sua mesa de burocrata. Neles, apesar da rotina, o ímpeto, o impulso arrebatado que leva um homem a se perder no que escreve, é sempre crucial. Homens comuns apesar da poesia, atordoados pelas palavras.

Em contraste com nosso século, no qual os poetas se empenham em conseguir a distinção nobre de uma "dicção poética", a posição de William Wordsworth se torna espantosa. A respeito dessa dicção, ele afirma: "O mesmo cuidado que outros tomam para produzi-la, tomei para evitá-la".

Mais que nos livros, acreditava Wordsworth, o poeta é aquele que lê a verdade na Natureza e, fazendo assim, consegue suportar o peso do mundo. Em um poema como "Virando a mesa", ele pede: "Ergue-te amigo, alegre te quero ver,/ Estás em tantos problemas absorto?/ Ergue-te e deixa de ler/ Pois assim ficarás torto".

Como desentortar um espírito adoecido pela repulsa ao real? Do mesmo modo que seu mais célebre descendente, o português Alberto Caeiro, William Wordsworth não se cansou de advertir a respeito dos perigos guardados no "intelecto que sem cessar desfigura". Posição que ecoa nos versos de Caeiro: "As coisas não têm significação, têm existência. As coisas são o único sentido oculto das coisas".

Em tempos como o nosso, dominado por dogmas férreos e por esoterismos que asfixiam, as ideias de Wordsworth se tornam demolidoras. Para ele, fechar é falsificar, tese que um século depois Fernando Pessoa transferiu para a poesia de Caeiro: "O mistério das coisas? Sei lá o que é o mistério!/ O único mistério é haver quem pense no mistério".

É verdade que, na velhice, William Wordsworth, ao contrário de Pessoa, se confinou no conservadorismo. Confundiu poesia com bondade. O filósofo Bertrand Russell não o perdoou por isso: "Ele se tornou *bom*, abandonou a filha legítima, adotou os bons princípios e acabou por criar má poesia".

Mas não lemos um poeta para julgá-lo. Leitores não são juízes, não são peritos ou policiais. A força da poesia de Wordsworth ultrapassa toda e qualquer

restrição que a ele se possa fazer. Despindo a poesia da retórica e do esnobismo, dela fez uma máquina de lembrar. Máquina que acorda o leitor para as experiências e sentimentos que, por preguiça, por descaso, por medo, ele preferiu esquecer.

Contraposta ao mundo fechado e superficial de hoje, gerido por doutrinas duras e por modismos de mercado, sua poesia ganha, na verdade, um caráter futurista. Wordsworth resumiu sua posição de poeta em versos sombrios: “O mundo nos atém a toda hora,/ Ganhando e gastando, força desperdiçamos;/ Pouco vemos na Natureza o que é nosso agora”.

Em um mundo cego e tonto, no qual as verdades se devoram umas às outras em turbilhão, Wordsworth nos propõe a serenidade e o silêncio. Esquecer os preconceitos, as normas, os cânones, as verdades prontas e ater-se apenas ao que é – eis, em resumo, o que nos estimula a fazer. Não há, hoje, transgressão maior.

Deter-se no grande olho imóvel da vida, tomar distância, esperar e contemplar, eis o que nos pede. Só assim, serenos e quietos, poderemos ler o mundo. Sem exaltação, sem certezas, sem preconceitos e, sobretudo, sem os espartilhos dos ideais. Ler com os olhos pasmos do menino que lê.

Os poemas de Wordsworth nos estimulam, enfim, a não temer o descompasso e o vazio. É o que nos propõem todos os grandes poetas: que sejamos amadores, distanciando-nos das filiações e das submissões. Na era dos clérigos e dos profissionais, preferir a coragem solitária de correr riscos e de amar. (29/09/2007)

16.

Elogio da preguiça

A prosa é o terreno do conhecido, do exato, do útil. Políticos não discursam em versos, discursam em prosa; nada mais distante da oratória e sua arrogância que a poesia. Em prosa, cheios de fé nas palavras, escrevemos cartas, faturas, tratados científicos, boletins de ocorrência, manuais de uso, laudos médicos. Se o Estado encarna o racional e produtivo, dizia o romancista argentino Juan José Saer, a prosa é o instrumento por excelência do Estado.

Visitei Saer (1937-2005) no ano de 1998 em seu pequeno apartamento ao lado da Gare du Nord, em Paris, onde morava desde os anos 1960. Era um homem frágil, mas de ideias ardentes que, quando falava de literatura, ficava vermelho, prestes a explodir. Não sei dizer de que morreu, mas creio que foi do coração. Naquela tarde, ele me falou da luta interminável que travava com a prosa – e, sobretudo, contra a prosa – em seus extraordinários romances.

Saer escrevia para dobrar a arrogância da prosa, para quebrar sua soberba. De todas as artes, considerava o romance a mais atrasada, porque a mais presunçosa. Lugar da certeza pragmática – da claridade, da ordem, da utilidade –, a prosa lhe parecia um rinoceronte, o quadrúpede selvagem de um único chifre, cujo corpo se confunde com uma armadura. Como despir um rinoceronte de sua couraça sem matá-lo? Como dar à prosa a leveza da poesia sem dela abdicar?

Entendia Saer que prosadores são homens fracassados, reféns de recursos que, desde Cervantes e seu *Quixote*, os afastam (embora pareçam aproximá-los) do real. Sempre que julgam capturar o mundo, mais dele se afastam. Essas ideias resultaram em um importante ensaio, “A questão da prosa”, guardado em *A narração-objeto*, livro que o escritor argentino lançou em 1999.

Revivo a lenta conversa que tivemos, pontuada por silêncios indolentes e goles de vinho, enquanto leio *Da preguiça como método de trabalho*, do poeta gaúcho Mario Quintana (Globo). Reunião de contos, aforismos, crônicas, fábulas, em que o poeta gaúcho experimenta a posição de prosador. Quintana (1906-1994) escrevia prosa como se escrevesse poesia. Em vez da claridade, sombras. No lugar da ordem, desalinho. Em vez da utilidade, a preguiça.

“O verso é, antes de tudo, uma fórmula encantatória”, justificava. Voltam-me aqui as advertências de Saer, para quem os narradores deviam prescindir da prosa ou então modificar sua função. Se não conseguem fazer isso, um poeta – Quintana – faz por eles. Mario Quintana classificava sua prosa de “filosofança”. Explicava: “Não leio filosofias. Basta a minha filosofança”. O que a define? A preguiça. “A filosofança tem a vantagem – ó divina preguiça – de não armar sistemas, tratados, sumas.” Tem o benefício da lentidão.

Em consequência, não há uma ordem para ler *Da preguiça como método de trabalho*. Sequer existe um método: exige-se apenas entrega. Quintana apreciava a definição que um dia lhe deu o crítico Guilhermino Cesar: “Poeta de amplo espectro, como se diz nas bulas farmacêuticas”. Uma definição que, em vez de vedar caminhos, abre caminhos. “Há críticos que, em vez de me julgarem pelo que sou, julgam-me pelo que eu não sou”, reclamava.

Não é fácil fisgar uma prosa como a de Mario Quintana, que goteja, lenta, pelas páginas. Quando lemos um romance, Saer pensava, temos o vício de buscar o apoio firme de certo “realismo”, que nos ajude a imaginar e a ler. Acontece que, na escrita poética, os referentes se esfumaçam. Não é o leitor quem descobre um poeta, Quintana dizia. “É o poeta que descobre o leitor, que revela-o a si mesmo”. Não se trata de ler um poeta, mas de permitir que esse poeta nos leia. Mas se é assim, onde fica a realidade: no livro ou no leitor?

Dizia Quintana que “ser poeta não é uma maneira de escrever, é uma maneira de ser”. Também em sua prosa não há pragmatismo. Volto a Saer, um romancista em fuga da prosa, que me ajuda a ler Quintana, um poeta fora da poesia. Dizia Saer que “o pragmatismo é uma espécie de noção econômica da escrita, fundada na qualidade e na quantidade”. Como se apalpássemos tomates e depois os pesássemos em uma balança.

Contra esses expedientes de quitandeiro, Quintana preferia a vida estática de Robinson Crusoé, o herói que passava (perdia?) horas em sua ilha deserta a observar tartarugas. Na época de Crusoé, ele reflete, “não havia essa praga dos escritores especializados”, isto é, dos escritores “de resultados”. Ele os define: “Sabes como é, cada um cavando o seu buraco e nenhum espia o céu”. Arte de pragmáticos, a prosa deixa escapar a vastidão. Quintana preferia Robinson, que podia ver o universo todo no casco de uma tartaruga.

Para Quintana, a poesia era a única maneira de comunicar-se “com esse e com outros mundos”. Espécie de voo cego que, quanto mais parece não chegar a lugar algum, mais chega. Ao falatório da prosa, preferia a delicadeza do silêncio. “No silêncio da noite soluçam as almas pelas torneiras das pias”, escreve. Por

isso repudiava a poesia falada em recitais, em saraus, em festas literárias, ocasiões em que o poema se transforma em um “triste passarinho esgoelado”.

Volto a Saer, que, pensando no silêncio, gostava de lembrar de um texto de Franz Kafka, “O silêncio das sereias”. Escreve Kafka que muito mais terrível que o canto das sereias, tido como enfeitiçado e irresistível, é o seu silêncio. “Hoje vivemos no silêncio das sereias, debatendo-nos na realidade material bruta”, Saer compara. Nem o falatório nervoso dos declamadores, nem a desqualificação sumária das palavras, mas a dor da delicadeza.

Diz-se que a poesia é dolorosa, mas Quintana sempre suspeitou dessa dor de que falam (e fogem) os pragmáticos. “O sofrimento dos poetas é muito relativo”, escreve. “Se um poeta consegue um dia expressar as suas dores com toda a felicidade – como é que poderá ser infeliz?” O que parece dor, então, é só lentidão – é preguiça. Mario Quintana se definia como um “apanhador de poemas”. Poemas, dizia, são pássaros engaiolados. Como os gatos diante de gaiolas entreabertas, seu único recurso é a paciência. (06/10/2007)

17.

O primeiro escritor

Michel de Montaigne (1553-1592) foi, antes de tudo, um antiespecialista. Um leigo. Ao contrário dos grandes precursores do Renascimento, não foi teólogo ou astrônomo, filólogo ou matemático, diplomata ou general. Não foi um filósofo, pois não criou um sistema de pensamento. Tampouco escreveu para aprender a morrer, tarefa que muitos filósofos se atribuem, mas que considerava inútil porque, dizia, a natureza dela sozinha se encarrega. Também não foi um poeta nem um pedagogo, muito menos um erudito. "Montaigne permanece leigo mesmo onde parece compreender algo do assunto", sintetizou Erich Auerbach, o grande crítico alemão.

Volto a Montaigne (sempre retorno a ele, como um vício) justamente através de Auerbach (1892-1957), o autor de *Mimesis*, livro-chave da crítica literária moderna. Leio seus *Ensaios de literatura ocidental* (Duas Cidades / editora 34), reunião de quinze estudos breves, dedicados a Dante, Virgilio, Rousseau, Proust, Vico. O mais atraente deles, a Michel de Montaigne.

Quem, afinal, foi Montaigne? Para Auerbach, podemos dizer que ele foi o primeiro escritor. Ou, pelo menos, o primeiro a esboçar a imagem moderna do escritor. Para quem ele escreveu seus célebres *Ensaios* – cerca de mil páginas, redigidas ao longo de vinte anos? Para ninguém, afirma Auerbach, embora Montaigne sustentasse que escrevia apenas para si mesmo. Seu objetivo, dizia ainda, era traçar (e também dissimular) os limites de seu mundo interior. Resumiu assim: "É preciso fazer como os animais, que apagam as pegadas à entrada de sua toca".

Aos 38 anos de idade, Montaigne se recolheu à solidão. Restringiu sua vida, a partir daí, à busca do eu interior. "Não se trata de uma fuga", Auerbach analisa. Foi uma experiência que, no século XVI, ainda não tinha um nome. Falava de um território alagadiço e escuro que, só trezentos anos depois, Sigmund Freud conseguiu delimitar. Nos *Ensaios*, Auerbach nos mostra, Montaigne "abandona-se a si mesmo". Em outras palavras: mergulha em si. Não escrevia para a corte nem para o povo; nem para os católicos nem para os protestantes. Escrevia para

o leigo, figura distante e esfumaçada que, hoje, chamamos de leitor.

Tornou-se, assim, o primeiro modelo de escritor. Dois traços (duas ausências) desenham essa imagem: a falta de especialização e a falta de um método científico. Um escritor não se define por aquilo que tem, define-se pelo que não tem. Mais ainda: define-se pela posição – de dúvida, de luta, de atração – que toma diante dessa falta. Em vez de descartá-la, parte dela. Em vez de temer, deseja.

Montaigne foi, talvez, o primeiro leigo a ousar escrever sobre "temas importantes", diz Auerbach. Por exemplo, sobre o espírito, que desde a Antiguidade estava nas mãos endurecidas dos clérigos e dos teólogos. Definia-se como cristão, mas em seus *Ensaios*, Auerbach observa, não existem vestígios de esperança ou de redenção. "Seja como for, o espírito dos *Ensaios* é absolutamente não cristão", avalia.

Para Montaigne, a vida é apenas uma travessia. Uma longa viagem a cavalo, como as que ele tanto apreciava. "Não retrato o ser, retrato a passagem", disse. O homem está sempre sozinho, a morte é certa. Nunca está em casa, está sempre em viagem. O que possui, o que lhe resta? Só ele mesmo, pensava.

Com seu cavalo, Montaigne bordejava o abismo. Do sentimento vertical que exprime o abismo e também da consciência da morte, forjou o destino de escritor. Escravo da morte, desfrutou, com mais gosto, da liberdade. "Todos os dias caminham em direção à morte", escreveu, "o último nela chega". Dessa certeza tirou forças para viver. Começou a escrever os *Ensaios* em 1571. Três anos antes, sofreu uma grave queda de cavalo, que quase o matou. Assim descreve a experiência: "Pareceu-me que um relâmpago me revolvia a alma e que eu voltava de outro mundo". Esse bafejo da morte, clarão repentino, o levou a escrever.

A primeira edição dos *Ensaios* é de 1580. A primeira edição completa, de 1588. Costumamos achar que o mundo de hoje é turbulento e incompreensível, mas já é esta a imagem do mundo que, no século XVI, Montaigne nos ofereceu. Viveu na era das Guerras Religiosas, em uma França sangrenta e em desordem. Contudo, nunca se exclui do mundo que vê. Tanto que diz: "Sou eu mesmo a matéria de meu livro". Adota o desalinho como destino. A desordem como alma.

Para Montaigne, a vida não impõe leis, oferece possibilidades. Se vamos morrer, é porque temos a chance de viver. Se somos escravos, só por isso aspiramos à liberdade. Gostava da síntese que Lucrécio, ainda no século I antes de Cristo, ofereceu: "No manancial de prazeres, uma certa amargura sobressalta". Todo prazer traz consigo uma dose de mal e de inconveniente. É só

por contraste com a infelicidade que podemos experimentar alguma felicidade.

Uma nova edição dos *Ensaios*, publicada este ano em Paris pela Bibliotèque de la Pléiade, revela um Montaigne ainda mais provocativo. O tempo passa e Montaigne cresce. Como todo grande livro, os *Ensaios* deflagraram, ao longo dos séculos, uma série interminável de interpretações. Leituras muitas vezes antagônicas, que não cessam de se multiplicar. Quanto mais o lemos, mais portas se abrem. Quanto mais o lemos, menos o conhecemos. Desde Montaigne, o primeiro escritor, a literatura é isto: uma aventura sem fim.

Michel de Montaigne foi um apreciador da impureza que, feita de contrastes e de agitação, sintetiza o humano. Para ele, os deuses nos vendem todos os bens que nos dão – o que significa dizer que nada nos dão de puro e de perfeito. Pior: somos obrigados, sempre, a pagar com algum mal. Essa atração pelo impuro o afastou dos fanatismos e dos dogmas. E o aproximou do desassossego que caracteriza o ensaio.

Foi um homem de coração aberto, que não excluía a queda de sua existência. Não é por outro motivo que só depois de um acidente grave se torna escritor. Como excluir a queda da aventura? Por que satanizar a derrota? Montaigne apreciava uma ideia de Horácio: “Quem salva a alguém contra sua vontade, faz o mesmo que matá-lo”. (10/11/2007)

18.

Borges entre os volúveis

Encerrei a leitura de *O livro dos seres imaginários* (Companhia das Letras), de Jorge Luis Borges, já deitado. Adormeci abraçado ao livro e tive pesadelos. Hoje, porém, acordei apaziguado. Sonhando com os seres imaginários que Borges inventaria em seu livro, percebi como divergimos das imagens fixas, geladas que, todas as manhãs, os espelhos nos oferecem.

A imaginação não se detém diante do visível. Em vez de constituir uma fuga, como muitos pensam, ela é um mergulho no coração da realidade. No livro de Borges deparamos com seres cuja principal característica é dispensar as características. Seres instáveis, que se alteram e se deformam. Seres inconstantes e inquietos, como nós, homens, também somos.

Animais que, em vez de portarem uma identidade, se distinguem pela impossibilidade ou pela incongruência; que traem a si mesmos e ao que julgam ser. A vida, Borges sugere, não passa de um sopro. Somos, um pouco, como as harpias, personagens da *Teogonia* de Hesíodo. Divindades aladas, mais velozes que os pássaros, mais levianas que os ventos. Harpias, em grego, significa “as que raptam”. Mas também “as que arrebatam”.

Mesmo prezando a razão, nas horas extremas, como as harpias, somos arrebatados pela precipitação e pela fúria. Ainda que portemos um nome e um documento de identidade, como o *hidebehind*, criatura singular da mitologia dos machadeiros de Wiscosin e de Minnesota, estamos sempre ocultos. Somos cópias dos *hidebehind*, que Borges descreve assim: “Por mais voltas que um homem desse, sempre o teria atrás de si, e por isso nunca ninguém o viu”. Quem pode dizer, com certeza, quem é?

Franz Kafka fala de um animal que, não contente em ser gato e cordeiro, também quer ser cachorro. “Existe só um animal assim, porque seu possuidor sou eu e não outro”, Kafka observa. Cada ser imaginário é único – a ideia de um outro só vem atenuar a solidão. Foi também o escritor tcheco quem inventou o Odradek, “o que não se deixa capturar”. Ele pode estar em qualquer lugar, “no forro, no vão da escada, nos corredores, no saguão”. É um animal sem sentido,

que, embora viva em constante atividade, não tem uma meta nem um destino.

Em um sonho que teve em 1907, Franz Kafka viu um imenso animal com uma cauda de muitos metros. Tentava, sem sucesso, puxá-lo pelo rabo. “Costumo ter a impressão de que o animal quer amestrar-me; senão, que objetivo pode ter subtrair-me a cauda quando quero segura-lá?”, se pergunta. Amestrá-lo não na arte da certeza, mas da incerteza. O que, em resumo, é um sinônimo de viver.

Nós, humanos, guardamos também essas características extraordinárias, que, por pudor, ou por medo, preferimos atribuir ao fantástico. A superstição nos leva a acreditar nas fotografias. Por prudência, devíamos nos espelhar nos *baldanders* (nome que pode ser traduzido por “já diferente” ou “já outro”), seres volúveis que se assemelham ao deus egípcio Proteu, o mesmo que, na *Odisséia*, é perseguido por Menelau. Ele se transforma em leão, depois em serpente, em pantera, num javali, numa árvore, em água – e nunca se deixa capturar. Como é sempre “já outro”, comprova a inconstância do existir.

Há ainda o *banshee*, ser das montanhas da Escócia que ninguém parece ter visto, porque “é menos uma forma que um gemido”, Borges diz. E o *behemoth*, ampliação do elefante ou do hipopótamo, ou uma versão incorreta dos dois, que não passa de um punhado de versículos nos quais é descrito. Seres de grunhidos ou de palavras e, portanto, seres imateriais.

Borges se refere ao dragão, que julgamos conhecer, mas que, na verdade, assume muitas formas, todas impenetráveis. Na China, ele recorda, o dragão é associado ao movimento e, em consequência, às nuvens, à chuva e aos rios. Sua existência se resume a uma passagem (e aqui damos razão aos espíritas). Ele nunca está, é apenas “o que já passou”.

Também a esfinge é múltipla e vaga. No Egito, ela é um leão estirado no solo com a cabeça de homem; na Grécia, tem cabeça e peitos de mulher, asas de pássaro e cauda de serpente. Quando Édipo decifra o enigma que a esfinge lhe propõe, ela se joga do alto de sua montanha e, com isso, deixa de ser. Mesmo ausente, continua a frequentar a mitologia.

Heródoto falava dos grifos, monstros alados desprovidos de forma e que, por isso, induziam seus comentaristas ao paradoxo e à imprecisão. Os índios sioux se referiam ao *haokah*, um ser invertido, que chora quando está contente e ri quando está triste, destruindo, assim, nossas ilusões a respeito dos sentimentos. Há animais que, ao contrário, se tornam imprecisos por excesso. É o caso do *kujata*, que aparece em um mito islâmico e tem quatro mil olhos, quatro mil orelhas, quatro mil narizes, quatro mil bocas, quatro mil línguas, quatro mil pés – arruinando, com isso, qualquer possibilidade de síntese.

Todos eles se assemelham ao Minotauro, que é meio touro e meio homem. Preso em seu labirinto, ele foi morto, enfim, por Teseu. A fábula grega do Minotauro, Borges avalia, é provavelmente “sombra de outros sonhos ainda mais horríveis”. Por isso, mesmo depois de morto, ele se perpetua em nossos pesadelos. Como nos meus.

A ideia do único, nem mesmo ela tranquiliza. Um monge beneditino de Regensburg falava do aqueronte, monstro visto uma única vez por um único homem. Aqueronte, com o tempo, passou a significar o inferno – daí a ideia antiga de que o inferno é um animal com outros animais dentro. Outra forma do único é o uróboro, animal que aparece em alguns amuletos gregos. Significa: aquele que devora a própria cauda. Ele confirma a tese de Heráclito segundo a qual na circunferência o início e o fim são um único ponto.

Em meus pesadelos dessa noite, alguns desses seres me perseguiam. Pela manhã, ainda na cama, voltei ao livro de Borges. Deparei, então, com uma referência a sir Thomas Browne, o filósofo do século XVII. Ele é o autor de uma frase célebre que vem atenuar meus temores: “Todas as maravilhas que você precisa estão dentro de você”. Ou torná-los ainda mais graves. (24/10/2007)

19.

Clarice de peruca

Houve época em que a beleza feminina estava nos disfarces. Houve? Hoje as mulheres já não apreciam tanto os cílios postiços, os penteados com laquê, as perucas pontiagudas – mas suavizam as rugas com botox, aumentam os seios com silicone, desenham as nádegas com injeções de gordura. Quando Clarice Lispector era jovem, os disfarces eram externos; hoje eles são internos.

Clarice nunca precisou de artifícios para ser bela. Sempre foi muito bela, mesmo à beira da morte. Ainda assim, aos 23 anos, quando se casou com o diplomata Maury Gurgel Valente, viu-se obrigada a ser uma mulher que não era. Acabara de lançar seu primeiro romance, o surpreendente *Perto do coração selvagem*. Logo depois, mudou-se com o marido para Belém, e de lá para Nápoles, Berna, Torkay e Washington.

No período entre 1944, ano em que desembarcou na Itália, e 1959, quando se separou do marido e voltou ao Brasil, Clarice escreveu dois romances: *A cidade sitiada*, de 1949, e *A maçã no escuro*, de 1961. Escreveu também dois extraordinários livros de contos: *Laços de família*, de 1960, e *A legião estrangeira*, de 1964. Já era uma grande escritora, mas, casada com um diplomata, se via obrigada a ser uma mulher que odiava.

A máscara social a asfixiou. Seus desabafos eram dirigidos, por carta, às irmãs Elisa Lispector e Tania Kaufmann. Uma seleção de 120 delas, todas inéditas, surgem agora em *Minhas queridas* (Rocco). Nele, resiste a mulher singular que precisava se esconder para ser. Imagino a solidão de Clarice, fantasiada de madame, em meio às fofocas de coquetel e às futilidades de toucador. Nessas horas, repetindo Kafka, vejo-a lendo o mundo social não com os olhos, mas "com suas feridas".

Algumas vezes, ainda se aliviou pela maldade. "As portuguesas não se vestem bem, têm mandíbulas de cão e rosto meio duro", diz, em carta expedida de Lisboa. Também os protocolos literários a desesperam. Em carta de Nápoles, comenta: "O Congresso de Escritores terminou em parada de modas. Como diria uma legítima vice-consulesa metida a literata com um suspiro: o que é a vida

senão uma parada de modas?”.

A literatura de Clarice Lispector se opõe, com ferocidade, ao leviano e ao aparente. Conservar a pose “de peruca” a esvaziava. Em 1945, de Florença descreve: “Tenho um exaurimento cerebral enorme. Passo épocas irritada, deprimida. Minha memória é uma coisa que nem existe”. Em outra carta, escrita em Berna, diz: “Estou bem de saúde, só cansada, sem motivo”.

Às vezes, ainda se esforça para parecer normal. De Florença, comenta: “Uma novidade é que Maury me comprou um casaco de peles. Deveríamos ter comprado um melhor que durasse anos e anos. Mas as peles aqui não estão ótimas e são caras como se fossem”. Na Espanha, ela conta, mandou fazer um tailleur verde, só para combinar com sapatos novos, verdes também, que ganhara de presente. Não controla o espanto: “Quero apenas saber com que espécie de roupa e em que ocasiões é que usam esse tipo de sapato no Rio”.

Em ambientes frívolos, agarra-se, por vezes, ao misticismo. Numa passagem pela Cidade do Cairo, visitou as pirâmides. “Junto da Esfinge leram minha sorte na areia do deserto”, relata. “O maometano disse que eu tinha *white heart*, coração puro...” Em outra carta, ciente de que tem, na verdade, um coração selvagem, reclama da incompreensão. “Eu vivo me contendo para não abrir a boca porque tudo o que eu digo soa *original* e espanta”, diz. Lembra, então, de uma mulher de diplomata que sempre fugia das coisas originais. “Fomos ver uma exposição de modelos de Viena (sem grande graça) e ela dizia: esse modelo é original, mas é muito bonito.”

Narra, em carta a Tania, o réveillon de 1947, na casa de certa Madame Strasser. Nevava forte. Ao descer do carro, atrapalhada com um vestido longo, levou um tombo. Seu desamparo, contudo, encanta a anfitriã. Dias depois, vê-se às voltas com o problema de preservar a intimidade e se afastar da mulher. “Ela não é exatamente a amiga que eu escolheria.” E explica: “É meio intelectualizada, sem grande simplicidade”.

Em meio às torturas sociais, Clarice luta para terminar o romance *A cidade sitiada*. A peruca a engoliu: já não consegue se ver no que escreve. “Deus sabe que ele não vale nada”, diz a respeito de seu livro. “Acontece que vou encerrá-lo porque tenho nojo dele.” E, decepcionada, acrescenta: “Enfim, querida, o livro não presta. Não evoluí nada, não atingi nada”.

Fala, em outra carta, de uma brasileira que conheceu em Genebra. Depois de se desquitar, ela se culpa pela solidão da filha pequena. Compensa o tormento saindo, à noite, para dançar. “Para fazer o que seria inteiramente natural, ela arranja mil artifícios de imaginações que só a fazem sofrer”, diz. Companhias

assim a destroem. “Sou vulnerável às menores bobagens, às mínimas palavras ditas, a olhares até e, sobretudo, a imaginações.”

Reclama, ainda, que as irmãs a esqueceram. E pede: “Escrevam, por favor, por favor, por favor, por favor”. Tem, frequentemente, a impressão de que Tania e Elisa lhe escondem algo. Justifica sua desconfiança: “Receber carta às vezes tem o sentido que teria abrir as janelas de um quarto onde eu estivesse fechada há semanas”.

Clarice guardou sua agonia mais extrema para a literatura. Nenhuma das cartas reunidas em *Minhas queridas* tem a força, por exemplo, da “Crônica social”, escrita já nos anos 1960 – e que Joaquim Ferreira dos Santos inclui na antologia *As cem melhores crônicas brasileiras* (Objetiva). Nela, denuncia a naturalidade fingida que, tantas vezes, se viu obrigada a adotar. Sintetiza seu horror: “Quem sabe, se fingissem menos naturalidade ficassem mais naturais”.

Em meio ao vazio, só a literatura a resguarda. É conhecido um relato que, em janeiro de 1947, faz às irmãs: “Quem está se divertindo é uma mulher que eu detesto, uma mulher que não é a irmã de vocês. É qualquer uma”. Aferra-se à literatura, depósito secreto onde preserva o que é. Em carta a Tania, resume: “Já me baseei toda em escrever e se cortar este desejo, não ficará nada”. (01/12/2007)

20.

Poemas não são ponchos

Uma pessoa não sabe o que busca. Quando menos espera, encontra. Deve, então, aceitar o que encontra, que difere sempre do que procurava, e mesmo assim seguir respirando. Leio essa ideia em uma entrevista do poeta colombiano Álvaro Mutis, de 84 anos. Leio e ela me ajuda a ler *Mundo mágico: Colômbia / Poesia colombiana no século XX*, preciosa antologia organizada por Floriano Martins e Lucila Nogueira para as Edições Bagaço, do Recife.

Poetas colombianos lidos no nordeste brasileiro. O pernambucano João Cabral leu, a seu modo (cortante), as ruas em serpente de Sevilha e os artistas bravos de Barcelona. Dizia Cabral que só podia escrever com liberdade quando afastado de seu objeto. Deformo suas palavras: só quando tomamos distância, como fazem Floriano e Lucila, conseguimos realmente ler.

Os quarenta poetas reunidos em *Mundo mágico: Colômbia* se associam ora ao Modernismo, ora ao Nadaísmo, outras vezes à Geração Desencantada. Grupos, capelas, muletas para avançar em um terreno, o da poesia, onde só o particular vinga. O argentino Juan José Saer assinalou que, no mundo de hoje, só as pessoas incultas ainda acreditam na cultura – se por cultura entendemos a aceitação imediata e sagrada, e não o acolhimento incerto e problemático. Arrisco-me, agora, a arremedar Saer: só os poetas acreditam na poesia. Ela não é um totem. Não passa de um movimento (um desejo) que os faz avançar e escrever.

Há, na antologia editada no Recife, um poema narrativo de Álvaro Mutis que vem em meu socorro. Um homem desperta no meio da noite e sai de casa em busca de brisa fresca. Encontra, sentado sob uma árvore, outro homem – um homem que espera. Estou em “Notícia do Hades”, um dos cinco poemas de Mutis incluídos na antologia. Avanço em minha leitura e, com Kafka sempre na cabeça, recordo de suas cartas a Milena. Ele escreve: “Hoje não fiz quase nada, a não ser permanecer sentado (...). No fundo não fiz nada, a não ser sentir uma levíssima dor”.

Acossado pelas ideias de Kafka, volto ao poema dolorido de Mutis: “Suas

palavras tinham a felpuda independência,/ o opaco sotaque de uma região inconcebível", prossegue. O homem que espera relata sua viagem desde as "geladas parcelas da morte". Mantém-se quieto, sob a árvore, onde aguarda o nada. Depois de narrar sua história, ele estende a mão ao companheiro insone.

"Pareceu iniciar um gesto ambíguo com o qual, ao mesmo tempo/ em que se despedia me indicava que, em alguma forma/ para mim indecifrável, eu estava me iniciando em seus domínios". O homem que narra é um poeta. Só um poeta (mas não os de capela, ajoelhados sobre certezas) suporta o gesto ambíguo (poético) que ao mesmo tempo aponta e afasta. Os poetas de bando, ao contrário, preferem convicções e reverências. Um poeta da força de Mutis parte sempre de sua solidão.

Em um só poema, Álvaro Mutis reúne os procedimentos que governam sua literatura. A independência (de escolas, de grupos, de tradições), sem a qual um poeta não chega a si. E o inconcebível, nome que dá ao que é preciso suportar para só assim continuar a escrever. O apego a ideários e a memórias, em vez de fortalecer, debilita o poeta. Só o desapego o alimenta.

Está nos versos de outro poeta, Jotamario Arbeláez: "Jamais teve ideais./ Os ideais lhe pareciam doenças da ideia". No belo poema, "MCMLXIV", Jotamario fala de um homem chamado Jotamario que, no ano de 1964, usava um chapéu de aba. As pessoas lhe perguntavam: "Senhor Jotamario, o que você faz com este chapéu de aba?". E ele, intrigado, respondia: "Caras Senhoras, o que fazem vocês com essa pergunta?".

Dele esperavam, por certo, alguma resposta pronta – como os fios longos e firmes do poncho (na Colômbia: "*la ruana*", um patrimônio nacional). Mas poemas não são ponchos protetores. Ao contrário: rasgam e devassam. É Mutis quem recorda o dia em que, pela primeira vez, ouviu do pai a palavra "infinito". Atravessavam o Atlântico de navio e ele, ainda menino, comentou, admirado, que o oceano era "muito grande". O pai o corrigiu: "é infinito". Não entendeu de imediato a diferença que o pai assinalava, mas guardou consigo a palavra "infinito", que abrigou no peito. Foi depois de remoê-la e de desdobrá-la por muitos anos que Mutis chegou à poesia.

Outro grande poeta colombiano, William Ospina, vê a Colômbia de hoje um pouco como todos nós (apressados) a vemos: como um laboratório de conflitos. Mas Ospina supera o clichê: ele a vê, também, como um laboratório de soluções. Os jornais estampam a foto melancólica da senadora colombiana Ingrid Betancourt, sequestrada em 2002 e, desde então, mantida em cativeiro. Sigo a pista que Ospina me dá em seus poemas: ao mesmo tempo que sintetiza a dor, a

imagem de Ingrid é, também, o retrato de uma resistência.

O paradoxo outra vez. Apocalipse ou avanço? A pergunta, feita desde os anos 1960 por intelectuais como Umberto Eco, não cessa de nos agitar. Responde Ospina que, apesar da dor, ou por causa dela, a Colômbia começa a se sentir “no centro do mundo”. Centrar-se em si: eis a poesia. E que outra coisa o poeta faz? Na poesia (como Ingrid em sua selva) o poeta está sozinho. Uma imagem antiga e repetente me vem: a de Robinson Crusoé recolhido a sua ilha e pronto para o nada.

De pouco serve espelhar-se (identificar-se) no outro. A respeito dessa crença, Ospina diz em “Espelho”: “Sei que não posso ser esse homem que me olha,/ sei que a ele não alcançaram a ideia e o medo”. Insiste sempre em dizer que a Colômbia deve “explorar seu próprio rosto”. Ainda que ele seja um rosto quebrado e dolorido, como o de Ingrid Betancourt. Não importa: é o seu.

Um poeta não desiste só porque a palavra emperra. Ao contrário: é porque ela entrava seu caminho, porque o enlouquece, que ele avança. Na dor de Ingrid há uma força imprevista: a da resistência. A luta da mulher que, presa na floresta, conserva um centro, mantém-se fiel a si. Diz Ospina em um de seus poemas: “Na ponta da flecha já está, invisível, o coração do pássaro”. (08/12/2007)

21.

A arte de esquecer

Desprezar o passado e apostar todas as fichas no futuro. Essa é, em síntese, a sugestão do escritor francês Michel Serres em *Júlio Verne: a ciência e o homem contemporâneo* (Bertrand Brasil). Um vigoroso diálogo que trava com o pesquisador Jean-Paul Dekiss, o atual diretor do Centro Internacional Júlio Verne.

Diz-se, quase sempre, que é no passado que se guardam as grandes verdades. Diz-se, ainda, que ninguém pode viver bem se não olha para trás, se não inspeciona e disseca o que viveu. Serres duvida disso e propõe, ao contrário, uma opção pelo esquecimento. “Se lembrássemos tudo, não conseguiríamos viver”, afirma.

Ter em vista o futuro é estender laços entre mundos distantes. Um fio, por exemplo, sobre o abismo que separa literatura e ciência. Daí o interesse de Serres por Júlio Verne (1828-1905), o autor da célebre *Volta ao mundo em oitenta dias*. Enquanto um escritor como Marcel Proust parte de um inofensivo bolinho de baunilha, uma *madeleine*, para nos sugerir um retorno radical ao passado, Verne preferiu, antes dele, as fantasias que, à sua época, encarnavam o futuro. Deu-nos, assim, livros como *Da Terra à Lua* e *Viagem ao Centro da Terra*.

Nossa angústia deriva de nossas dificuldades com o futuro, e não com o passado, Serres sugere. Por exemplo, a dificuldade de, em um mundo veloz e em pedaços, estabelecer relações entre as coisas. A vida humana se resume em criar laços ou em desfazer laços para reatar laços novos. Quando isso falha – quando as coisas se parecem com dejetos que flutuam à deriva em um imenso mar –, o mal-estar ou, ao contrário, a loucura se instalam.

Única saída: abdicar do que sabemos. “Estou tentando escrever um livro, realmente, sem especialidade, ou me tornar um autor, realmente, sem especialidade”, ele admite a Dekiss. Menosprezo pelo conhecimento ou, ao contrário, expansão do conhecimento? Negação do rigor ou, em vez disso, fundação de um novo tipo de rigor, que não exclui a desordem e a liberdade?

Serres se espelha nas grandes figuras do Renascimento, como Leonardo da Vinci. Trabalhar com várias perspectivas teóricas, usar técnicas discrepantes e até excludentes, apostar a um só tempo em vários destinos pode parecer, ao especialista, um sinal de equívoco grave ou mesmo de incompetência. Mas não a Serres. As *Viagens extraordinárias* de Júlio Verne têm sua ênfase, diz, não no extraordinário, mas na própria viagem. Mover-se, deslocar-se, desapegar-se: eis, para Serres, discípulo de Júlio Verne, tudo o que nos falta.

Ele nos lembra que a palavra pedagogia se decompõe em duas palavras gregas, *paidós*, criança, e *agogein*, acompanhar. Ensinar é, portanto, acompanhar a criança em uma viagem. Escoltar, fazer companhia, mas não dirigir! É a própria criança, o aprendiz, quem deve traçar seu caminho. O bom mestre nada faz além de aliar-se a essa busca e permanecer a seu lado.

E a literatura com isso? Apesar de hoje menosprezado como um autor menor, argumenta Serres, Júlio Verne foi um grande escritor. Em seus oitenta volumes, compara, escreveu a *Odisséia*, de Homero, livro fundador da Grécia Antiga, e o *Ulisses*, de James Joyce, lançado dezessete anos após sua morte. "Cada viagem é um pedaço do ciclo homérico, o desdobramento de uma hora em Dublin", diz. Também em Homero e em Joyce, a chave está na aventura.

Muitos acreditam, porém, que a literatura já não serve para nada. Em resposta, Serres nos propõe nova visita à etimologia e ao verbo latino *augeo*, que pode ser traduzido por "aumentar". Dele deriva a palavra "autor". O que é um autor? Serres responde: "Autor é aquele que nos aumenta, que faz crescer um leitor". Um "aumentador", resume. "A única coisa que posso dizer sobre Verne é que da leitura de seus livros saí maior."

Para Serres, a invenção artística precede, muitas vezes, a invenção científica. O elo entre arte (literatura) e ciência, no entanto, é visto, hoje, como ameaçador. No mundo da moda, da produção em série e do bom senso, a repetição domina. Só valorizamos os copiadores do adequado. A esse apego ao igual, Serres contrapõe: "A única pergunta digna de se fazer é: o que você descobriu, onde está inventando?".

Ciência e literatura se encontram na invenção. De novo: em vez de apego ao passado, aposta no desconhecido. Ele recorda, a esse respeito, a sentença de Alfred de Vigny, o poeta do século XVIII: "Que me importam meus ancestrais, eles descenderão de mim!". Tanto o cientista como o artista agem como um jogador. "O que é um escritor, senão um homem que aposta sua fortuna a cada rodada?", ele pergunta.

A leitura do fascinante diálogo entre Michel Serres e Jean-Paul Dekiss leva a

pensar por que, hoje em dia, os cientistas desprezam tanto a literatura. Ela me faz recordar um aflitivo relato que ouvi, um dia, de um amigo, um experiente psiquiatra. No refeitório da clínica, um colega de profissão o viu agarrado a um exemplar de *O livro do desassossego*, de Fernando Pessoa. Inquieto, convocou-o para uma conversa em particular. “Em que posso ajudá-lo?”, meu amigo, sem malícia, perguntou. E foi obrigado a ouvir: “Creio que é você quem precisa de ajuda. Um médico psiquiatra que se dedicar a ler Fernando Pessoa não pode estar bem”.

Também os escritores gostam de satanizar a ciência. O abismo que se abre entre elas atormenta Serres. “Os latinistas não compreendem física; os físicos não sabem latim; quem lerá então meu trabalho sobre Lucrécio?”, pergunta, referindo-se a *O nascimento da física no texto de Lucrécio*, ensaio traduzido no Brasil pela editora da Unesp. Sente-se, sempre, muito sozinho. “Vivo numa interseção vazia”, resume. Vazio, contudo, de onde retira o vigor de seu pensamento.

Só se atravessa o abismo entre literatura e ciência quando abdicamos das certezas, Michel Serres insiste. Quando preferimos o futuro. As suspeitas de Serres a respeito da sacralização do passado evocam uma frase do escritor egípcio Alaa al Aswany, de 50 anos. Assim ele descreve o caráter implacável do que já passou: “Podemos dizer o que queremos, mas isso não mudará nada”. (29/12/2007)

22.

A lavadeira cega

Ah, como é falsa a entrevista verdadeira! – desabafa Nelson Rodrigues em uma das 85 crônicas reunidas em *A cabra vadia* (editora Agir). As crônicas, que fazem uma vigorosa defesa da invenção contra os supostos poderes da verdade, são uma seleta das "Confissões" que Nelson escreveu para *O Globo* entre dezembro de 1967 e outubro de 1969. As "Confissões" lhe renderam um segundo livro, *O reacionário*, de 1977, reeditado em 1995 pela Companhia das Letras.

Confissões íntimas? O leitor não se iluda. Não espere nada parecido, por exemplo, com as *Confissões de uma máscara*, romance em que o japonês Yukio Mishima se disfarça para revelar a própria homossexualidade. Nem a elevação e a mística das *Confissões* de Santo Agostinho, em que o bispo de Hipona expõe suas fraquezas para, por contraste, exaltar a grandeza de deus. Muito menos os desabafos sarcásticos e amargos de *As confissões do impostor Felix Krull*, o livro de despedida do alemão Thomas Mann.

Nelson Rodrigues nunca apreciou desabafos ou confidências. Em suas crônicas, ele faz revelações que ultrapassam as miudezas do eu e atingem zonas mais fundas, em que luta contra o caráter ambíguo e circunstancial da verdade. Declara-se um "ex-covarde", isto é, um homem que perdeu o medo e resolveu dizer tudo. E dizer tudo é ir além de si. É inventar-se.

Como é falsa a verdade! – podemos repetir com ele, quarenta anos depois. Como é frágil e indigna de confiança. São ingênuos os que creem na objetividade de nomes e palavras, Nelson mostra já na segunda crônica, dedicada à família Kennedy. Avisa: "Antes de falar da Sra. Jacqueline Onassis, quero falar da Sra. Jacqueline Kennedy". Julgamos, em geral, que esses são dois nomes adotados, em diferentes casamentos, pela mesma mulher – Jacqueline Lee Bouvier, seu nome de solteira. Nelson, no entanto, arruína essa certeza. Ele mostra como nomes não só designam, mas deformam quem os adota, do mesmo modo que um vestido justo ou um paletó largo demais distorcem e alteram os corpos de quem os veste. A mesma mulher, com outro nome, é outra mulher.

Palavras: haja paciência com elas! Muitas vezes, Nelson sugere, o mais correto é dizer a palavra errada, é falsificar e inventar. É mentindo, e não dizendo a verdade, que chegamos mais perto da verdade. Nelson pratica essa ideia em suas espantosas “entrevistas imaginárias”. Diálogos fraudulentos que, ele assegura, são muito mais verdadeiros que as entrevistas reais. “Depois de 42 anos de vida jornalística, posso repetir: – Nada mais cínico, nada mais apócrifo, que as entrevistas verdadeiras”, diz.

Para Nelson Rodrigues, o entrevistado verdadeiro “é sempre o mesmo”: alguém que se mascara e se dissimula. Em vez de pegar um carro, enfrentar o trânsito e chegar à casa da pessoa que deseja ouvir, o repórter Nelson prefere ficar na redação, em meio à zoeira das máquinas de escrever e à fumaça dos cigarros, na mais acompanhada das solidões. Dali ele se transporta (imaginariamente) até um terreno baldio, cenário nobre de suas crônicas e lar da Cabra Vadia. Mais prudente adotar as maiúsculas: ao contrário das outras cabras, conformadas com sua vida insignificante, a Cabra Vadia é um animal nobre. E sua nobreza vem, justamente, do ócio.

Mas por que uma cabra? Uma cabra não trai, Nelson justifica. “Nunca se viu uma cabra sair por aí fazendo inconfidências.” Com seu mau cheiro e sua ruminação ignorante, ela “é” a verdade. E o terreno baldio é seu campo de pensamento – é a própria filosofia! A nossos olhos objetivos, uma cabra miserável tem aparência sonsa e inútil; mas não é assim que Nelson a vê. Ele aceitaria, por certo, a sentença de Montaigne: “Não há nada inútil na natureza; nem sequer a própria inutilidade”. Voando mais baixo, penso em Laura, a galinha que Clarice Lispector criou em *A vida íntima de Laura*; uma ave burra e vazia que, no entanto, sob o disfarce de cacarejos e penas, guarda uma intensa vida interior.

No terreno baldio, a Cabra Vadia como testemunha, Nelson faz uma entrevista imaginária com o cardeal Dom Helder Câmara. Primeira pergunta (improvável) ao religioso: “O senhor fuma?”. Dom Helder prefere responder com outra pergunta: “A entrevista é imaginária?”. Nelson reafirma que sim, que se trata de entrevista inventada, e não de entrevista verdadeira. Triunfo da imaginação: Dom Helder, então, se sente pronto para dizer: “Se é imaginária, fumo”. A imaginação, Nelson mostra, desencava aspectos da vida que a objetividade subtrai. Revela, dentro de nós, um esquivo animal. Ocorrem-me, a propósito, as palavras certeiras de Jacques Derrida: “Que animal? O outro”.

Para Nelson, a imprensa às vezes usa a objetividade “como um simples brinquedo auditivo”. Romântico, ele confessa saudades das manchetes dos

velhos jornais, dramáticas e sonhadoras, que “choravam com o leitor”. Crê Nelson que a objetividade, em vez de nos aproximar da realidade, dela nos afasta. Ele a compara a uma lavadeira que, concentrada em seu tanque, ouve uma gritaria. Corre para espiar o que se passa e depara com um baixinho olhando por um binóculo. Entediada, volta ao trabalho. “Ali estava Napoleão e ali estava Waterloo”, Nelson descreve, “mas a santa mulher ignorou um e outro”. Prisioneira da objetividade, a lavadeira acredita mais no sabão e nas roupas sujas do que no que vê. Só vê o que espera ver. Não consegue ver a batalha, tampouco ver Napoleão.

As crônicas de Nelson nos fazem não só desconfiar das palavras, mas desconfiar de nós mesmos. Em “Os falsos canalhas”, ele nos adverte a respeito dos riscos de estigmatizar os outros. “Pergunto a mim mesmo se *o canalha* não é uma dimensão obrigatória de cada um”, diz. É muito fácil apontar pulhas e canalhas. Difícil é admitir a existência de partes canalhas dentro de nós. É o que Nelson Rodrigues, o grande dramaturgo, faz em suas peças. Como mexe em feridas antigas, ainda hoje muitos as classificam de indecentes. Elas são espelhos que refletem não só o exterior, mas o interior. Cristais que perfuram a casca da verdade, para dela arrancar o sangue vivo da invenção. (26/01/2008)

23.

Beckett pelos cotovelos

Personagens são feitos de palavras, são seres de linguagem. O que sobra, então, de uma narrativa quando as palavras entram em colapso? É do ponto zero, onde narrar se torna impossível, que Samuel Beckett escreve *Molloy* (editora Globo, tradução de Ana Helena Souza). Em plena falência da linguagem, em meio a entulhos e destroços, Molloy, o personagem-narrador de Beckett, luta, ainda assim, para contar sua história.

Molloy se situa além da literatura – ou, para ser mais exato: além do literário. A literatura, ninguém sabe o que ela é. Ela é mais uma pergunta, uma possibilidade, uma potência que um conceito. O literário, sim: ele é o ritual da Academia, é a ordem do mercado, a aprovação crítica, o "bem escrito". Talvez Kafka tenha pedido a Max Brod que queimasse seus livros porque percebia que eles estavam além da ordem literária. Se fossem reduzidos ao literário, nada deles restaria.

Para a literatura, o sistema do bem escrito, do celebrado, da consagração (ou da danação) não importa. Uma literatura em circuito como a de Samuel Beckett está muito além desses valores. O escritor sul-africano J.M. Coetzee, autor de *A vida dos animais*, assim definiu a obra de Beckett: "A arte de Samuel Beckett tornou-se, como todos sabem, a arte do zero. Mas nós também sabemos que uma arte do zero é impossível".

Aponta Coetzee para um impasse examinado, já nos anos 1950, pelo crítico francês Roland Barthes. Para ele, foi Albert Camus, com *O estrangeiro*, de 1942, quem inaugurou uma escrita indiferente ao literário, uma escrita em ponto morto. Nove anos depois, com *Molloy*, Beckett segue a indicação de Camus e aposta em um projeto impossível. Um projeto que nada deve, ou espera, de ninguém.

Mas, se era impossível, como Beckett escreveu *Molloy*? E como podemos, hoje, ler seu livro? Há quem se apresse a enquadrar *Molloy* na escola do Novo Romance, de Alain Robbe-Grillet. O problema é que o Novo Romance é só uma escola, inventada, aliás, por Grillet e desmentida em seguida pelas alarmantes

discrepâncias entre as obras de seus principais autores. Tal enquadramento, portanto, é inoperante.

Os críticos, que às vezes se parecem com os coveiros, desejam emparedar Beckett em alguma filiação. Se você se tornou escritor, eles pensam, você tem um pai. Onde está esse pai? Críticos se transformam, assim, em detetives – isso quando não agem movidos por impulsos persecutórios. Quem os persegue? A teoria. Mas os escritos de Beckett – como o longo e sinuoso discurso de Molloy – são textos movediços, que não cedem ao fecho de uma lápide.

Já se mostrou que, enquanto em seu teatro Beckett opta pelo silêncio, na prosa, ao contrário, ele aposta na compulsão de falar. No teatro, a falência das palavras leva à renúncia. Na prosa, à repetição. Já que as palavras não funcionam mais, resta o falar por falar. Falar pelos cotovelos – mais pelos cotovelos que pela mente – mas falar. A primeira parte de *Molloy*, em que o próprio Molloy fala, é um vespeiro. Evoca a fala delirante de Molly Bloom, com quem, no *Ulisses*, James Joyce inaugura o fluxo de consciência. Entre nós, traz à lembrança o diálogo a facadas travado entre o homem e a mulher em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar.

Pensa-se, em geral, que falamos para buscar um sentido. Em *Molloy*, Beckett mostra que, ao contrário, se falamos muito, não é em busca de um sentido, mas para expor nosso desespero de não alcançá-lo. Beckett não faz grandes reverências à literatura. Esse desprezo aparece quando Molloy, para suportar um inverno rigoroso, se enrola em tiras de jornal. “O suplemento literário do *Times* era perfeito nesse sentido, de uma solidez e não porosidade a toda prova”, ele diz. As folhas literárias (o literário) servem, apenas, para aquecê-lo e conter os gases que agitam seus intestinos.

Tanto Molloy como o investigador Moran – que o vigia de perto e que, num estilo mais organizado, narra a segunda parte do romance – se assemelham a cachorros. Não a qualquer cão, mas aos vira-latas de rua, entregues à ronda inútil e à fome insaciável, prontos para devorar qualquer lixo. Também Molloy, para não se perder no vazio, rumina a primeira ideia que lhe vem.

Lousse, que o ajuda a enterrar o cão que acabou de matar, assume, ela também, o lugar do animal. Para Molloy, esse é o lugar do prisioneiro que, sem saída, se submete. Para Moran, é o lugar do carrasco que, sem saída, sufoca em seu resto de poder. Na verdade, ser um cão não é ser isso ou aquilo; é, mais, estar acorrentado a um lugar, seja ele qual for. Também o miserável Lucky, personagem de *Esperando Godot*, a mais célebre peça de Samuel Beckett, ocupa o lugar do cachorro – preso à longa corda em que Pozzo o prende.

Ser um cão é estar preso – ainda que essa prisão seja uma liberdade concedida e vigiada, como é, por vezes, a de Molloy. “E eu, quando permanecia quieto, o que fazia a maior parte do tempo, ficava imóvel também, e quando me deslocava, era com extrema lentidão, como numa jaula fora do tempo”, ele diz. A ideia de uma prisão fora do tempo é decisiva: ela retira do castigo a força das circunstâncias (políticas, sociais, familiares). E a substitui por uma coleira metafísica – coleira que, em Molloy, é a própria palavra, em que ele se afoga.

Samuel Beckett escreve, sempre, no escuro. Como que encenando as palavras de Franz Kafka em seu *Diário*: “A palavra, eu não a vejo, eu a invento”. Pensa-se, ainda hoje, que a arte é um espelho luminoso, que reflete a realidade. Mas foi Kafka, também, quem nos alertou: “A arte é um espelho que adianta, como às vezes um relógio”. Aceleração que é o motor da fala convulsiva e inútil de Molloy.

Pressa que não exclui a imobilidade, mas que a radicaliza. Como se Beckett, em vez de pedalar uma bicicleta, montasse a célebre Roda de Bicicleta (uma roda fixada sobre um banco) que o pintor francês Marcel Duchamp apresentou ao mundo em 1913. Também Duchamp substituiu o “fazer arte” pelo “nomear”, trocou o ato pela palavra. Molloy galopa a roda imóvel de Duchamp e, em vez de avançar, ela o perfura. (02/02/2008)

24.

O fogo do silêncio

Em meio aos sons estridentes do Carnaval, uma pergunta longínqua, formulada por Fiodor Dostoiévski no ano de 1864, ressurge em minha mente: “Não será melhor dar um pontapé em toda essa sensatez, para que possamos mais uma vez viver de acordo com nossa estúpida vontade?”.

Tento afastá-la, pois parece inconveniente na mesa de bar que divido com amigos. Passaram-se 144 anos desde a publicação das *Memórias do subsolo*, livro que acabei de reler, com tradução de Boris Schnaiderman para a editora 34. Mas a pergunta insiste. No mais improvável dos cenários – um bar de Copacabana, em um fim de tarde –, quieto em meu canto, ela se repete.

Na mesma noite, busco em minha mala as *Memórias*, o livro em que Dostoiévski, depois de romances menores, se torna, enfim, Dostoiévski. A frase estará mesmo ali ou eu, embriagado pelo Carnaval e alguns chopes, a inventei?

Faço uma busca aos atropelos até que, na página 38, esbarro com a pergunta, que é um pouco mais longa, mas cuja essência minha memória preservou. No bar, enquanto eu a ruminava, uma amiga, preocupada, me perguntou se eu estava bem, se não preferia voltar para casa. Limitei-me a sorrir. Voltar para casa é fácil, pensei. O difícil é voltar-se para dentro quando todos (e isto define o Carnaval, isto é sua beleza) se voltam para fora.

Frases, porém, grudam em nossa mente. Só nos livramos delas quando as enfrentamos. Ou, como propõe Dostoiévski, quando as escrevemos. Ele se pergunta: “Para que, em suma, quero escrever?”. E logo depois responde: “Não sei por quê, mas acredito que, se eu a anotar, há de me deixar em paz”.

Escritores, que estão sempre em busca de relações secretas entre as coisas, às vezes parecem estranhos. Em nosso mundo veloz, esses sujeitos calados que passam horas a fio sozinhos com seus escritos funcionam, no entanto, como reservas de sentido. Em um de seus livros mais perturbadores, *Doctor Pasavento*, de 2005 e ainda inédito no Brasil, o escritor catalão Enrique Vila-Matas leva um de seus personagens, o professor Morante, a dizer: “A literatura consiste em dar à trama da vida uma lógica que ela não tem”. Em outras

palavras: consiste em inventar tramas. De modo ainda mais simples: consiste em inventar.

Não pense o leitor que sei todas essas frases de cor. Já disse que minha memória é frágil, até porque está sempre atulhada de frases e mais frases. Na verdade, sou viciado em cadernos – nessa manhã mesmo, sem saber por quê, comprei um caderno novo em uma papelaria da rua Barata Ribeiro. Estou sempre a anotar frases, ideias soltas, a resumir pensamentos e relatos. Como um escolar, carrego sempre cadernos na mochila.

A mania de anotar provoca suspeita. Aqui mesmo na calçada do prédio em que me hospedo, em Copacabana, vejo sempre uma mendiga, senhora de idade avançada e que fala sozinha, a anotar e anotar em pedaços e tiras de papel. Já tentei descobrir o que tanto resmunga e o que tanto escreve. Não consegui e, confesso, isso me incomoda.

Escrever (como pensar em silêncio) também provoca suspeitas – seja a escrita do romancista famoso ou a escrita da mendiga descabelada. E por quê? Porque, quando escreve, o sujeito se volta para si. Cai em si, como prefiro dizer – e essa queda para dentro, em um mundo em que tudo despenca para fora, se torna obscena. Em um mundo em que tudo se mostra, o obsceno não é mostrar, o obsceno é esconder.

Vem-me à mente, então, um ensaio em que Vila-Matas relata o espanto de Santo Agostinho quando ele, ainda jovem, entrou no quarto de Santo Ambrosio, seu mestre, e o surpreendeu lendo em silêncio. Vou ao livro de Vila-Matas: “Até ali, a leitura normal, comum, se fazia sempre em voz alta. Santo Ambrosio foi o primeiro leitor silencioso”. Mais uma vez: o que espantou Agostinho não foi que o mestre mostrasse o que lia. Ao contrário: foi que o escondesse.

Vila-Matas (que sem dúvida é um de meus mestres) é um leitor maníaco. Limita-se, no caso, a repetir uma história que leu em um livro de Alberto Manguel. Eu cheguei à mesma história enquanto lia um livro de Fiodor Dostoiévski. Lia? Ou, na mesa de um bar, entediado, ou apenas um pouco sonolento, silenciosamente (e a ênfase aqui está no silêncio), fui acossado por ela?

O silêncio incomoda porque expõe (como o avesso de uma saia) a ponta de um desejo. Quando fala do silêncio, Dostoiévski fala, na verdade, do desejo. Fala da subjetividade – e o tema de *Doctor Pasavento* é justamente a decadência da subjetividade em um mundo cada vez mais prático e mais extrovertido. Mas lá estou eu de novo a me desviar!

E por que o desejo é tão incômodo? Mostra Dostoiévski que, quando

desejamos, não respeitamos as normas do bom gosto, do bem educado e do belo. No subsolo do subjetivo, todos os valores se esfarelam. Nas *Memórias*, leio: “Ter o direto de desejar para si mesmo algo muito estúpido, sem estar comprometido com a obrigação de desejar apenas o que é inteligente”. O desejo não inclui a sensatez nem a utilidade. “Pode-se dizer tudo da história universal – tudo quanto possa ocorrer à imaginação mais exaltada. Só não se pode dizer o seguinte: que é sensata”, Dostoiévski escreve.

Em silêncio, pensamos tudo, até as piores coisas. Mesmo na era das psicoterapias e dos detectores de mentira, ainda é possível acreditar no seguinte: podemos pensar, e ninguém nunca saberá. Quando externamos os pensamentos, mesmo os mais livres e perigosos, eles passam pelo filtro do civilizado. Na vida social, tudo tem limites. Mas que limites? Hoje se fala muito em ética, mas que outra coisa é a ética senão o outro?

Já em silêncio, naquele lugar secreto a que ninguém mais tem acesso, tudo é possível. Nesse magma de ideias imprecisas e inconvenientes e de pensamentos instáveis e discrepantes, navegam os escritores. Por isso precisam escrever: para dar forma ao que, de outra forma, ferveria e ferveria, até destruí-los.

Sem o fogo do silêncio não há escrita. É preciso que haja silêncio, longo, misterioso, torturante, para que a palavra, quando enfim dita, quando finalmente escrita, tenha valor. (16/02/2008)

25.

A casa vazia

Um monarca árabe deve escolher um representante para negociar a paz com um rei cristão, que ameaça invadir seu país. Aconselhado por um vizir, ele indica para o posto um homem de quem nunca ouvira falar. Um homem comum, que parecia ser o menos competente para a tarefa.

O emissário desconhecido chega à corte cristã. Depois de saudá-lo, o rei lhe aponta o céu, e ele, sem vacilar, o imita. Ergue os dedos em direção a seu rosto, e ele dirige os seus para o rosto do rei. Diante de uma ceia suntuosa, o rei escolhe uma pequena azeitona, e o visitante, copiando-o, se limita a servir-se de um ovo. O rei, enfim, exclama: “Nunca vi ninguém mais entendido nem mais capaz”. A paz entre os reinos é imediatamente selada.

Quando, depois, lhe perguntam como conseguiu chegar a um acordo tão rápido, o viajante árabe assim descreve o rei que visitou: “Nunca vi ninguém mais estúpido, nem mais ignorante”. Havia em cena dois homens, mas na verdade quatro pessoas. Quando apontou o céu, o rei cristão quis dizer: “Deus é único”. Mas o visitante entendeu: “Eu erguerei você com a ponta do meu dedo” – e, ao repetir o gesto, repetiu a ameaça. O rei apontou o rosto do viajante para afirmar: “Todos os homens têm uma só origem, Adão”. Mas ele entendeu: “Eu arrancarei seus olhos com meu dedo” e, sem pensar duas vezes, repetiu a intimidação.

O rei cristão e o emissário islâmico usaram os mesmos gestos para dizer coisas diferentes. Retidos nas trevas da linguagem, terminaram por se entender mesmo sem entender. A paz, como quase todos os eventos da palavra, não passou de um equívoco. Mas nem por isso deixou de ser paz.

Leio esse relato, que resumo sem muita inspiração, em *Histórias para ler sem pressa* (editora Globo), antologia de antigos contos árabes organizados e traduzidos por Mamede Mustafa Jarouche, com ilustrações fortes de Andrés Sandoval. Em seu teatro mudo, o rei cristão e o emissário árabe encenaram o abismo escuro que a língua habita. Não que as palavras cheguem a ser inúteis; mas elas não servem para o que pensamos.

Foi com temor que comecei a ler a antologia de Jarouche: achava que encontraria só belas, sensíveis mas cerradas histórias moralistas. Na aparência, não só as antigas histórias árabes, mas os contos de fadas ocidentais se limitam a difundir ideias nobres, a pregar bons hábitos e a transmitir lições. As palavras, porém, são mais misteriosas que seus autores. Escrevemos um simples bilhete, passamos um telegrama formal, anotamos um recado e nem imaginamos o que estamos fazendo.

Artefatos humanos, as palavras carregam a mesma fluidez que define o homem. Em um ensaio de Juan José Saer, encontro um pensamento do mestre zen Lin Tsi que descreve isso. “Escondido em seu conglomerado de carne vermelha há um *homem verdadeiro sem situação* que, sem cessar, entra e sai pelas portas de sua casa.” Esse homem escondido, que está além de todas as circunstâncias, não é uma figura agradável. Seu interior obscuro está infestado de vísceras e outros conteúdos repugnantes. Mas não importa se isso nos agrada ou desagrada. É ali, em silêncio, que a vida se move.

O silêncio é o cosmos da língua. Pequena língua, ínfima agulha, a girar no escuro ou, para roubar os versos de Drummond, a flutuar em um “silencioso cubo de trevas”. Continuo em Drummond: “A soma da vida é nula./ Mas a vida tem tal poder:/ na escuridão absoluta,/ como líquido, circula”. O cubo, poliedro regular de seis faces, promete um equilíbrio que, na verdade, não tem. Simboliza, também, a terceira potência – e quando dizemos: “três ao cubo”, não falamos de três, mas de nove. Força que não está nem nas faces quadradas nem no interior vazio, mas que (como insistia Clarice) se dissimula nas entrelinhas.

A palavra é muitas vezes um veneno – como nas intrigas de vizinhos, na retórica de políticos e nos fuxicos das faladeiras. Um dos relatos da antologia fala do vizir Sáhib Ibn Abbád, que recebeu a denúncia de um roubo – crime medonho contra a herança de um órfão. A acusação é justa, mas o vizir sabe que, às vezes, mais medonha que o ato, é sua transmissão. “A intriga é detestável ainda que verdadeira”, resume.

A intriga – como se diz do enredo de um filme – pode ser eletrizante, mas nem por isso merece confiança. Um dos relatos conta a história de Abu Attarçúci, o mais avarento dos homens. No fecho, o autor, Aljáhoiz, um sábio árabe do século IX, se apressa a observar: “Essas coisas e outras semelhantes ficam muito mais saborosas caso você as veja com os próprios olhos”. E não se furta a sujar o que escreveu: “Pois a escrita não retrata todas as coisas nem revela suas essências, limites e verdades”.

Coisas falam mais que palavras. Um velho sábio pede que seus discípulos

narrem uma visita ao mercado. Eles descrevem as cores, as iguarias e, entre elas, um estupendo peixe frito. “E o que ele lhe disse?”, o mestre pergunta aos alunos. Um deles, cheio de si, logo reage: “E por acaso um peixe morto e frito fala?”. Furioso, o velho sábio o emenda: “Vocês alegam ser hábeis estudiosos, mas as coisas lhes falam e vocês não as entendem!”.

Em um poema famoso, Charles Baudelaire expõe seu temor a esse mundo errante: “Túnel que me esconde,/ cheio de vago horror, levando não sei onde”. O poema se aplica à história do Almutanabbi, autor de belos versos sobre a generosidade, que é obrigado a explicar por quê, contrariando o que escreve, é um homem avaro. Ele relembra sua juventude miserável para mostrar como o real o leva a, mesmo escrevendo sobre a bondade, praticar a maldade. A poesia nem sempre vem dos melhores sentimentos.

Em outro conto, enfurecido com a acusação de que sua ciência não serve para nada, o alquimista Yúçuf argumenta que ela, por mais incerta que seja, é mais potente que a ciência infalível dos farmacêuticos. “Quando se pede alguma coisa aos farmacêuticos, eles afirmam que a têm, mesmo que não tenham”, compara. A poesia, ao contrário, é a casa dos que sabem que não têm e, só por isso, se arriscam a tentar. (22/03/2008)

26.

Viver do pior

Cientistas políticos manipulam conceitos, tradições teóricas e acontecimentos. Escrevem em busca da verdade e da precisão. Não conferem grande importância ao inconstante. Tudo o que é vago ou indefinido não lhes interessa.

São poucos os especialistas das ciências humanas que se aventuram no pântano da literatura. Wanderley Guilherme dos Santos arrisca-se, em *Acervo de maldizer* (editora Rocco), a cruzar essa fronteira. Ele é autor de densos ensaios teóricos, como *O paradoxo de Rousseau*, sobre a eficácia dos plebiscitos, e *O Ex-Leviatã brasileiro*, uma reflexão a respeito das vantagens de um Estado forte.

Transpostos para a literatura, os princípios rigorosos das humanidades geram muitos enganos, senão o desastre. A precisão tem, para os escritores, outra utilidade: em vez de delimitar cenários conceituais, ela afia as palavras. Amplia seu poder de dúvida e de desestabilização. Um poeta como João Cabral, com sua poesia de faca, em vez de disciplinar os versos, expande sua potência.

É com uma linguagem precisa, quase técnica, que Wanderley Guilherme dos Santos escreve seu *Acervo de maldizer*. Atinge uma concisão pouco comum entre os narradores brasileiros. Em seu primeiro livro, ele enfrenta o último dos temas – aquele que deixamos sempre para depois, até que um dia ele nos golpeia: a morte.

São muitas as narrativas brasileiras que tratam, com competência, da morte. Ela se torna fonte de lirismo em *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, de Jorge Amado. Transforma-se em um instrumento de interpretação do mundo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. A morte como degradação social é o tema de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. A morte como experiência filosófica deu a Clarice Lispector um romance do vigor de *A paixão segundo G.H.*

Ficções geniais, todas elas tiram partido da morte para retornar ao mundo dos vivos. Amado apresenta a morte como subversão. Machado dela faz condição do pensamento. Graciliano usa a morte como metáfora do inaceitável. Clarice faz da morte um caminho para interrogar os subterrâneos da língua. Wanderley

Guilherme dos Santos, não: ele fala da morte para falar da morte mesmo, com suas dores, suas inconveniências, seus achaques, seus horrores. Da morte como experiência brutal, que não conduz a nada nem serve para nada e, no entanto, existe.

As ciências humanas quantificam a morte: podem distribuí-la pelas classes sociais, podem dividi-la entre as epidemias, os suicídios, as fomes extremas e os desfechos naturais. Podem descrever a morte e seus efeitos sobre o mundo, mas não reter o espanto nem o absurdo que a definem. Abandonando os recursos da ciência para se tornar escritor, Wanderley pega a morte pela goela. Ele rasga a longa cauda de alegorias e metáforas com que a disfarçamos. Se não a define nem a explica, expõe o horror que carrega.

Não foi fácil ler seu romance. Eu o li em Parnaíba, norte do Piauí, enquanto fazia uma pesquisa para o livro que escrevo. Também eu lidava com o passado, também eu manipulava coisas mortas. Tentava arrancar da ausência um fiapo qualquer de sentido. Nos intervalos, lia o romance de Wanderley. É bom dizer quando e onde lemos nossos livros, pois leituras não são experiências puras: o modo como lemos atravessa o coração do que lemos. Enquanto eu lutava para arrancar do quase nada alguma coisa, Wanderley faz o contrário: ao se defrontar com o nada, é com o nada mesmo que fica.

A morte não existe, pelo menos para os mortos; o que produz sofrimento é a sua antecipação. Ela começa a se instalar no corpo aos poucos e em silêncio. “A expressão geral do rosto hesitava entre o colorir-se ainda uma vez e o desânimo definitivo”, diz o solitário narrador de Wanderley Guilherme dos Santos. Para quem ele fala? Para o leitor ou para a própria morte que se avizinha?

Seu romance me faz lembrar dos ensaios de Otto Rank, o psicanalista austríaco, contemporâneo de Freud, que colocou no centro de seu interesse não o complexo de Édipo, mas a angústia do nascimento. Sentimento devastador que carrega dentro de si o seu oposto, a angústia da morte, já que só porque nascemos corremos o risco de morrer. Medo da vida e negação da morte estão sempre juntos.

Wanderley os desafia em seu romance Aos primeiros sinais da velhice, seu personagem sem nome – que carrega um pouco de todos nós – passa a lutar para dar fim às aberrações do corpo. Pílulas, ginásticas, cirurgias, técnicas esotéricas, nada ele descarta. Tudo vale para impedir a aproximação do pior. Esse esforço, se não serve de grande coisa, produz um efeito imprevisto: sofistica a linguagem. Na luta para expandir as possibilidades da vida, são as possibilidades da língua (são as palavras) que se alargam. Acreditamos, em geral, que a morte é uma

passagem, que se desenrola lentamente e que pode ser amansada e arrefecida. Mas, ele nos diz, a morte não é uma passagem, ela é uma interrupção: mesmo a morte anunciada vem quando menos se espera e deixa a vida pelo meio.

Já na irreversível descida, o narrador de Wanderley chega a uma constatação que devia ser ensinada às crianças, mas que costumamos encobrir com o recurso da esperança. “Este é o único mundo em condições de ser usado. É pegar ou largar.” Tanto os ideais juvenis de um futuro perfeito como os ideais senis de um fim que se adia só servem para afastar o homem daquilo que ele é. O presente é tudo o que temos. E, se há alguma chance de felicidade, é a partir disso que ela se torna possível.

Ao tratar a morte como ela é, sem paliativos, sem ilusões e sem retorno, *Acervo de maldizer* faz uma opção (nada fácil, mas a única possível) pela vida. Uma opção que inclui o seu fim. O relato é bruto, muitas vezes cruel. Sua visão da existência é, quase sempre, medonha. A crueza da escrita de Wanderley Guilherme dos Santos é incomum. Algumas vezes, quase cedi ao impulso de fechar o livro. Não porque o romance fracassasse. Era eu quem, abalado pela leitura, que enfim me vencia, me tornava um leitor. (26/04/2008)

27.

Alice para sensatos

Na volta de uma caminhada matinal, deparo com a frase rabiscada em um portão: “O impossível só existe quando é possível desistir”. As palavras se embaralham em minha cabeça. O impossível só existe quando temos escolhas, tento entender. Quando podemos desistir, com o argumento de que não dá, porque já não é possível seguir em frente, então existe o impossível. Mas se nos é negada a chance da renúncia, se já não podemos escolher, nada é impossível. Mesmo que seja, só nos resta enfrentar.

Antes de sair de casa, eu relia, com o espanto de um menino, a tradução de Jorge Furtado e Liziane Kugland para o texto original das *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (editora Objetiva, com ilustrações de Mariana Newlands). No dia 4 de julho de 1862, em um improviso, Carroll inventou a história fabulosa de Alice. Queria distrair três irmãs, Lorina, de 13 anos, Alice, de 10, e Edith, de 8, filhas de seu melhor amigo, Henry Liddell. Surgiu *Alice*. As inúmeras versões reduzidas, “para crianças”, de *Alice no País das Maravilhas* nos levam a esquecer da genialidade de Carroll.

Eu lia *Alice* e minha cabeça fervia. Para relaxar, resolvi dar uma caminhada. Nas trilhas do Jardim Botânico, temia tropeçar no mesmo buraco em que Alice caiu, queda que a transportou para um mundo insensato e incoerente. Voltava para casa, certo de que escapara, quando tropecei na frase maldita: “O impossível só existe quando é possível desistir”. Frases são assim: elas nos engolfam e, uma vez fisgados, não há volta. Ainda mais essa frase, que resumia meu espanto com a história de Lewis Carroll.

Lewis Carroll (1832-1898) não se chamava Lewis Carroll, mas Lutwidge Dodgson. E nem se interessava só por literatura, mas por fotografia, medicina e, sobretudo, lógica. Tudo o que diz respeito aos processos intelectuais que levam ao conhecimento lhe dizia respeito. Suas histórias estão cheias de episódios que invertem, deformam, subvertem, agitam nossa maneira de pensar.

Alice, a história de uma menina que muda de tamanho a cada página, trata da instabilidade do ser. “Nunca tenho certeza do que eu vou ser de um minuto para

o outro!”, ela reclama. Nós – com nossos títulos e diplomas, nossos sobrenomes e genealogias, nossos crachás e cartões de crédito – achamos isso estranho. As crianças, não. Elas o aceitam, elas se divertem. Quem se ilude? Certamente não os meninos. “Os bichos cantam e a verdade dança”, Carroll nos adverte já no poema com que abre seu livro. Não é fácil de suportar: “Quem conta, sua e cora e tenta cair fora”, ele diz nos mesmos versos. É bem difícil, para nós que somos sensatos e razoáveis, aceitar um mundo feito de surpresas e de inversões. Para nos livrar do horror, dizemos que são apenas histórias “para crianças”.

Para Alice, não. Para ela, tudo começa no ponto morto, no ponto zero, no vazio. Tudo começa quando ela, por distração, cai em um buraco “que não termina nunca”. A queda da menina encena o despedaçamento de nossas pobres ilusões. A queda é tão longa, e tão desprovida de sentido, que Alice começa a sentir sono, e depois tédio, até que se acostuma com a ausência de um chão. A vida toma o caráter de sonho. Mas sonhos (como nos alertam os pesadelos, que expõem as piores verdades) são espantosas aproximações do real.

Nesse reino em que tudo se inverte e se desmente, Alice convive com uma série de inutilidades: um salão de portas que nunca se abrem, uma chave que não serve para nada, animais que são julgados por acusações que desconhecem. Terá Kafka lido Carroll? É tudo tão sem préstimo que, desanimada, ela teme “apagar completamente”, como uma vela. O mundo em que se meteu a treina para o inesperado: ela se choca é quando depara, por instantes, com o previsível. “Alice já estava tão acostumada a esperar pelo inesperado que o esperado lhe pareceu muito bobo e sem graça”, Carroll narra.

Muito de nosso precioso saber não passa de preguiçosa repetição. Aqui ecoa a frase funesta de Medéia: “Continuo sendo o que era: um vaso cheio de um saber alheio”. A aventura de Alice é a experiência da surpresa. Quando a aceitamos, o eu se esfacela. “Será que eu fui trocada ontem de noite?”, ela se pergunta. “Quem afinal de contas sou eu?” Como toda criança, Alice está pronta para o susto que é viver. Ela me faz lembrar de meu sobrinho André, hoje um homem de 22 anos, que certa noite, numa travessia de barca entre Paquetá e o Rio, na varanda de uma barca, o céu negro erguido sobre nós, me perguntou: “Por que as estrelas não caem?”. E, enquanto eu procurava uma resposta, me fuzilou com uma pergunta ainda pior: “Será que as estrelas poderiam cair sem cair?”.

Só crianças se permitem essas questões, que estilhaçam nosso bom senso. Nós, que respeitamos a sensatez e a prudência, as afastamos. Só Alice pode se afogar em suas próprias lágrimas. Só ela pode concluir que, se a vida é tão aflita e instável, por que deveríamos nos surpreender se um rato vier a falar? Só ela pode

apostar uma corrida em que todos vencem ou aceitar que alguém lhe dê o que já é seu. Só ela sabe o grande segredo: que os eventos mais inverossímeis acontecem bem debaixo do nosso nariz, falta apenas saber ver. Às vezes, exausta, ela se pergunta o que deve fazer para que, enfim, o mundo se estabilize. Nunca encontra a resposta, mas nem por isso desiste de perguntar.

A uma velha lagarta que fuma seu narguilé, Alice confessa que já não sabe quem é. Sabe apenas quem era – ou quem julgava ser. Nós não achamos assim tão estranho que uma lagarta se transforme em uma crisálida e depois em uma borboleta. Mas, se um fio de cabelo branco a mais aparece pela manhã em nosso espelho, o mundo despenca. Diante do inesperado, agimos como a Rainha, que, enfurecida, só consegue gritar: “Cortem-lhe a cabeça!”.

O problema é que nem isso resolve. Palavras, ideias, pensamentos não têm cabeça. Nem são coelhos fujões que possamos perseguir e capturar. “Vou me atrasar, vou me atrasar!”, vocifera, em pânico, o coelho de Alice. Inútil gritaria, pois é na privação e na carência que a vida se passa. (17/05/2008)

28.

Gato por gato

Só dois animais não se comoveram com a morte de Buda: a serpente e o gato. As repulsivas serpentes, criaturas geladas que rastejam pelas valas e porões, têm seu nome, há muito, ligado ao Mal. Já os gatos, seres encantadores, nos atordoam. Sua imagem inconstante se divide entre o afeto e a traição.

Já tive um gato. Não resisto ao lugar-comum: não sei se fui eu quem o tive ou ele que me teve. Essas ideias prontas reaparecem quando nos deparamos com o incompreensível. Nada explicam a respeito de meu gato. Não me ajudam, também, na leitura de *Eu sou um gato*, romance do japonês Natsume Soseki (tradução de Jefferson José Teixeira, Estação Liberdade).

Soseki (1867-1916) foi um homem nervoso e débil, que abandonou a universidade, e depois a família, para se esconder na literatura. Seus romances se distinguem pela delicadeza e astúcia psicológica. Em *Eu sou um gato*, ele se encarna em um felino para observar e desmascarar a empáfia do humano.

Uma lenda hebraica diz que o gato foi criado em plena arca porque Noé, desesperado, já não sabia como conter os ratos que a infestavam. Sempre que pensamos em um gato, pensamos logo em um rato. Ainda assim, a figura dos gatos se liga ao ócio e ao inútil. Os cachorros zelam pela casa, as galinhas põem ovos, as vacas produzem leite; já um gato não serve para nada. Autônomos e preguiçosos, eles vagueiam pelo mundo denunciando nossa incapacidade de simplesmente viver.

O gato sem nome que narra o romance de Natsume Soseki dedica sua vida a observar os humanos. Sua presença causa desconforto. O nome verdadeiro de Natsume (este é o sobrenome, que os japoneses invertem de posição) era Kinnosuke. Em 1887, ele adotou o pseudônimo de Soseki, que em chinês significa “incômodo”. *Eu sou um gato* é, portanto, um título escorregadio. O eu que se apresenta talvez fale do próprio escritor.

Sem um nome, para falar de si o gato de Soseki adota um pronome, “*wagahai*”, que, no japonês do século XIX, era exclusivo de políticos e militares. Desafia, assim, seu dono, o professor Osan, um intelectual pedante que

raramente o olha. “Meu amo costuma me julgar apenas um monte de pelos ambulantes”, diz. Quem vê o mesmo gato em todos os gatos não vê gato algum. Eu, que tive um gato, sei disso.

Gatos possuem 24 bigodes, que usam para medir as distâncias. À noite, enxergam seis vezes mais que os humanos. Contudo, durante o dia sua visão perde o foco. Sob a luz do sol, tudo o que veem é um borrão. Como as serpentes, movem-se nas sombras.

Soseki ainda era um menino quando o romancista francês Jules Champfleury (1820-1889), pioneiro do Realismo, publicou seu belo *Os gatos*, que agora folheio. Comprei-o em uma loja nas imediações do Louvre. A livreira, uma mulher careca e áspera, me advertiu: “Se o senhor não ama os gatos, não o leia, pois não o entenderá. Perco um freguês, mas o senhor não perde a noite”. Sempre amei os gatos, então comprei o livro.

Ler Soseki me traz de volta a Champfleury. Livros são trampolins que nos roubam o chão. Ao contrário dos nadadores, que se contentam com um único trampolim, leitores precisam de vários. Pulam de um para outro, experimentam voos desconhecidos, inventam novos saltos – a piscina é só um espelho no qual jamais mergulharão.

Diz Champfleury: “Creio que a linguagem dos gatos é uma língua, já que eles empregam sempre o mesmo som para exprimir a mesma coisa”. Salto de volta a *Eu sou um gato*. Já não me parece estranho que Soseki atribua pensamentos a seu gato. O escritor, muitas vezes, é só alguém que sabe ouvir.

Minha edição de Champfleury traz belas vinhetas do pintor japonês Hok’sai, outro realista. Seus desenhos devolvem os gatos à esfera da natureza. Mas, descartadas as superstições da veterinária, o que há de natural em um gato? Feridos pela linguagem, em pleno sangue da língua, a natureza já não lhes basta.

O gato sem nome de Soseki bem merece o pseudônimo que o autor adotou: incômodo. O professor Osan o despreza, mas seus discípulos o valorizam. Entre os gatos, ele sim é chamado de “professor”. Assim o trata a gata Mikeko, criada por uma tocadora de *koto* como se fosse humana. Quando falam dela, não parecem se referir a um bicho. “Por um lado senti certa inveja”, o gato sem nome admite, “mas por outro não deixei de sentir certa alegria”. Alegria, talvez, por se ver vingado. É raso o abismo que separa gatos e homens.

Mikeko adoece e morre. Com o coração aos trancos, o gato sem nome ouve um comentário cruel: “Se em lugar de Mikeko aquele gato vira-lata da casa do professor morresse, teria sido perfeito”. Se não humanizamos os gatos, os reduzimos a perseguidores de ratos. Mas também o gato sem nome já não vê os

gatos como seres naturais. “Com a mesma empáfia dos humanos, sinto vontade de criticar suas ideias e comportamentos”, diz.

Gatos não são ratos, que fogem e se escondem. Quando perseguidos pelo homem, ao contrário, eles o fitam. É na borra desse olhar que somos fisgados. Também a figura incômoda de Natsume Soseki se dilui na imagem de seu gato. Não posso negar: quando olho a fotografia de meu falecido gato, num tremor, confesso que me vejo.

Ao fim do romance, já casado, o professor Osan se assemelha a seu gato. O longo despertar diante de uma esposa impaciente, no capítulo 10, resume essa metamorfose. O gato verdadeiro o observa. “Meu amo pertence à categoria dos imprestáveis”, ele constata. “Por ser imprestável, não é valorizado. Como não é valorizado, não há por que esconder sua frieza interior.” Conclui o gato que a indiferença faz parte da essência humana e que os homens honestos – como os gatos com sua negligência – não se esforçam para escondê-la.

O círculo se fecha, homens são gatos. Saio em busca dos versos que Charles Baudelaire lhes dedica: “Nos teus belos olhos de ágata e aço/ deixa-me aos poucos mergulhar”. Talvez não sejam os gatos que se desviem e se escondam. Talvez sejamos nós, que, por não conseguir fitá-los, sem coragem para mergulhar em seu interior, nos retraímos. Imitamos os bichos e nos escondemos. Onde vemos um homem, eles veem outro gato. (24/05/2008)

29.

O relógio arredio

A literatura não cabe nas engrenagens de um relógio. Talvez só de um relógio ilógico, infiel a qualquer cronologia, que meça não o marchar resoluto das horas, mas a instabilidade que elas, em vão, tentam deter. Em 1968, o escritor Sérgio Sant'Anna trabalhava nos contos de *O sobrevivente*, seu primeiro livro, que sairia no ano seguinte. Enganam-se os que imaginam que, em consequência, esses contos servem de espelho ao que se passou no Brasil daquele ano. Quando pensa hoje em seu livro de estreia, Sérgio o vê retido em uma "subjetividade pré-68". Acredita, com razão, que a atmosfera rebelde daquele ano heroico só apareceu, de fato, em *Notas de Manfredo Rangel, Repórter*, seu segundo livro, de 1973.

Na literatura de Sérgio Sant'Anna, as folhas do calendário se soltam e se embaralham. O ano de 1968 só acontece em 1973. Eventos políticos, movimentos de protesto, golpes militares sincronizam com seu tempo e podem ser lidos através das lentes fixas da história. A literatura, não. É imprudente empacotar escritores em escolas e fases literárias. Eles se guiam por um relógio arredio, que despreza a razão cronológica e que se movimenta não em linha reta, mas aos saltos.

Em uma das fotografias mais célebres da Passeata dos 100 Mil, realizada no centro do Rio de Janeiro em junho de 1968, Clarice Lispector – de óculos escuros, bolsa social e sapatos altos – aparece na primeira fila, entre o pintor Carlos Scliar e o arquiteto Oscar Niemeyer. Os menos informados talvez concluam que, naquela época, Clarice era uma escritora engajada. No ano de 1968, no entanto, Clarice dava o arremate em *Uma aprendizagem, ou o livro dos prazeres*, o mais lírico de seus romances. Lóri, a protagonista, não está em busca de seu tempo, mas em busca de si. Seu inimigo não é o poder ou a ditadura militar, mas a culpa ancestral que a impede de ser uma mulher. Em 1968, Clarice recebeu um prêmio literário, oferecido pela Campanha Nacional da Criança. Ele foi dado a *O mistério do coelho pensante*, seu primeiro livro infantil, a história de um coelho que cheirava ideias.

Indiferente aos clamores das ruas, o poeta João Cabral de Melo Neto – naquele momento cônsul-geral do Brasil em Barcelona – publicou, em 1968, a primeira edição de suas *Obras completas*. Cabral ainda festejava o sucesso de *A educação pela pedra*, de 1966. Em um de seus poemas, "Tecendo a manhã", encontro dois versos que denunciam o tempo não como um evento natural, mas como um acordo arbitrário entre os homens. "Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos." O que rege o tempo não é a sucessão das horas: é a invenção.

No mesmo ano de 1968, o poeta Carlos Drummond de Andrade publicou *Boitempo*. Folheio seu livro em busca de uma chave que me ajude a pensar. Encontro-a logo na abertura, em versos fortes: "De cacos, de buracos/ de hiatos e de vácuos/ de elipses, psius/ faz-se, desfaz-se, faz-se/ uma incorpórea face,/ resumo de existido". Estimulado por Drummond, retrocedo no tapete do tempo e chego às odes que outro grande poeta, Pablo Neruda, escreveu nos anos 1950. Entre elas, encontro uma que é muito apropriada, a "Ode ao tempo". Ali, uma ideia, em particular, me interessa: a do tempo não como um movimento externo, que nos cataloga e submete, mas como uma água profunda que, diz Neruda, "caminha dentro de nós". Em outras palavras: relógios são imprestáveis, pois não medem o mundo interior.

Salto para as páginas de outros escritores. O ano de 1968 levou Hilda Hilst, uma escritora sempre extemporânea, em direção a sentimentos remotos e esquecidos. Em descompasso com seu tempo, Hilda mergulhava em uma série de oito peças para teatro, que começou a escrever no ano anterior. A primeira delas, *A possessa*, trata da loucura como instrumento de saber. A última, *O verdugo*, encara o poder não como um evento externo, que se deve enfrentar e combater, mas como um carrasco íntimo, que o homem carrega dentro de si. No mesmo ano de 1968, Lygia Fagundes Telles rascunha *Antes do baile verde*, que sairia em 1970. No conto que empresta título ao livro, uma jovem se prepara para um baile de Carnaval. Enquanto isso, no quarto ao lado, seu pai agoniza. Em um mesmo instante, separados por uma parede, o futuro e o passado se igualam. Rumores de 1968 só ecoariam na obra de Lygia bem depois, com *As meninas*, romance de 1973.

Já não preciso de outras provas. O que tenho me basta: 1968 não está na literatura de 1968. Talvez seja melhor aferrar-me a Borges, que apreciava a lógica sinuosa dos antigos, segundo a qual o tempo é circular e indiferente ao avanço das horas. Ou apegar-me às ideias de um físico com porte de poeta como Ylia Prigogine, para quem nenhum saber afirmou a equivalência "entre o que se

faz e o que se desfaz". Na literatura não existem paralelos ou equivalências. Por isso, se na perspectiva da história podemos dizer que 1968 inaugurou o novo na política, na literatura isso não é possível.

Escritores portam um relógio emperrado, que se afasta de qualquer precisão – um relógio com os ponteiros soltos. A literatura se produz, em consequência, em hiatos. Ela se faz no silêncio que, diz João Cabral em "Noturno telegráfico", "nada parecia absorver, que obedecia a outra ordem de criação". Não é fácil aprender com os escritores: eles nos transmitem não ensinamentos, mas enigmas. Manipulam ponteiros que, em vez de girar e avançar, escapam e voam. Um filósofo-poeta como Friedrich Nietzsche nos mostra que a arte da linguagem se desenvolve não na disciplina e no acúmulo de conhecimentos, mas na construção solitária de seus próprios princípios.

Vêm-me os versos perplexos de Hilda Hilst: "Sou eu essa mulher que anda comigo?". Pergunta que, transposta para a história literária, talvez se formule assim: "Sou eu o escritor que deveria ser?". Em 1968, ainda que estivessem nas ruas ou nas passeatas, os escritores conservavam seu coração, como sempre fazem, em outro lugar. Anos? Dias? Horas? Melhor ficar com Guimarães Rosa: "Eu utilizo cada palavra como se ela acabasse de nascer". (31/05/2008)

30.

A crítica como aventura

Clarice Lispector dizia: “Não sou eu quem escrevo, são meus livros que me escrevem”. Falava, assim, da posição dupla do escritor, que se resume em uma ideia: a de sujeito. Sujeito é aquele que age – o sujeito de uma sentença, por exemplo. Mas é também, e paradoxalmente, aquele que está submisso a algo. Isto é, preso (sujeito) a forças que lhe escapam, que o submetem e que nele se inscrevem. Ou melhor: que nele se escrevem. A palavra sujeito vem do latim *subjectu*, o que significa “posto debaixo”.

Arrisco-me a seguir a pista de Clarice e dizer: “Não é o leitor quem lê um livro, é o livro que o lê”. E, claro, falo da literatura, e não dos textos científicos, compêndios técnicos ou escritos sagrados. Ao contrário destes, que se baseiam em conceitos, aferições e dogmas, a literatura se define pela liberdade e se volta para o enigma. Mira o que não se pode ver. E, por isso, “sofre” do que tenta ver.

Mas, se a literatura encara o enigma, e se o escritor (penso agora com Julio Cortázar) é aquele que rompe as barreiras da realidade, se é assim, que papel resta ao crítico literário? Sua tarefa não se reduz à crítica de conceitos, à aferição de estratégias e à contestação de dogmas. Muito menos à avaliação do bem escrito e do bom gosto. O crítico, mesmo o mais bem equipado dos teóricos, mesmo o mais bem treinado especialista, é antes de tudo um leitor. E, como qualquer leitor, encontra-se em posição de espanto e de desamparo. Está submetido (sujeito) ao golpe da leitura.

Hoje de manhã, em Maceió, regi uma oficina de leitura. À saída, em voz trêmula como se me revelasse um segredo, uma mulher me disse: “Confesso que estou tonta. Mas eu sei: isso quer dizer que, de fato, eu li Clarice”. Lemos juntos, linha a linha, palavra a palavra, “O ovo e a galinha”. Não foi fácil. Perdi a conta das vezes que já li o conto de Clarice, mas voltei, eu também, a me atordoar. Eu, crítico literário? Em um grupo de vinte pessoas, eu era só mais um – mais um a sofrer dos efeitos da literatura.

Por certo, “O ovo e a galinha” que li não é o mesmo que minha aluna leu. O que li em Maceió esta manhã não é o mesmo que li, há seis meses, em um

seminário em Curitiba. Cada vez que o leio, existe um “O ovo e a galinha” diferente. E também eu sou outro leitor. O que me autoriza, então, a ostentar minha leitura como superior? Toda leitura é íntima, subjetiva, secreta – e um crítico não está livre disso. Não serão as armas da teoria nem os escudos reluzentes dos títulos que irão poupá-lo do choque que é ler. Se eles o salvam, é porque ele não leu. Sem entrega, não só não há literatura: não há leitor.

Escrevo isso que se chama de crítica literária, mas não me considero um especialista. Embora, desde menino, desde as primeiras leituras de Bandeira, de Vinicius, de Defoe, de Lobato, desde então, eu “sofra” de literatura – como se sofre de uma alergia ou de uma fobia. Sou um amador: vejo-me não só como um não profissional (amador), embora ganhe meu pão do que leio e escrevo, mas também como alguém que ama (amador), que sofre de uma paixão e a exercita. É desse lugar incerto que leio; é dessa posição movediça que escrevo o que, por falta de outra palavra, chamam (pois eu mesmo não chamo) de crítica literária.

Ler é estabelecer laços secretos com uma escrita. É fazer o que Cortázar chamava de “conexões inexplicáveis” com as palavras. Dizia ele que a literatura é um tipo de possessão. Afirmava, por exemplo, ter escrito seu *O jogo da amarelinha* fora de si. As forças lhe fugiam. “Minha mulher me dava colo, me levava para tomar um pouco de sopa”, relatou. Ora, essas tensões extremas não se alijam de um texto. Se o leitor pragmático e profissional as descarta, joga fora o coração da escrita.

Escrever é perfurar a realidade. Ler é lançar-se nesse rombo, deixar-se cair (sucumbir) na grande aventura da escrita. Antes de ser uma técnica ou um saber, a literatura é aventura. O leitor é aquele que se aventura no coração do outro. Por isso, diz a crítica canadense Claire Varin, a leitura dos grandes escritores é uma espécie de telepatia. Uma comunicação à distância entre dois espantos. Diz Claire que, quando lemos Clarice, ou Cortázar, ou Pessoa, ou bem “somos” esses escritores, ou não lemos coisa alguma.

É verdade: o escritor é também aquele que inventa uma ordem, na esperança de aplacar o caos da existência. João Cabral se interessava por lâminas e por facas: para ele, escrever era talhar, na esperança de chegar ao osso das coisas. Dizia: “Escrevo porque tenho que me agarrar a uma ordem, já que minha cabeça é um caos”. Todo escritor inventa um método, o que não o livra do fracasso. Diz Garcia-Roza: “Uma ficção não é um problema, é um enigma. Um problema pede uma solução, um enigma não tem solução”. Clarice sugeriu que o escritor é aquele que lança a palavra como isca, na esperança de capturar o real. Mas, no fim, ele fica mesmo (e só) com as palavras.

Criticar, em consequência, não pode ser fechar ou reduzir. Se a crítica é alguma coisa, ela é a contemplação do enigma. O crítico deve se expor ao grande clarão da leitura. Eu sei: é preciso coragem. Os sistemas, diz Ernesto Sabato, são sempre “sistemas de tranquilidade”, que nos consolam, criando a ilusão de uma resposta. Mas em literatura não existe paz nem existem respostas. A literatura é o mundo das perguntas. A um crítico só resta perguntar também – ou estará em outro mundo.

Se é verdade, como sugere Cabral em “Uma faca só lâmina”, que o poeta é aquele que, através do corte, trabalha com a ausência e o deserto; se é verdade, como diz Clarice em “O ovo e a galinha”, que o escritor é uma espécie de agente secreto (secreto inclusive para si mesmo) que age em nome de uma esfera desconhecida; se isso é verdade, então o que resta à crítica senão sincronizar com esse desamparo e aceitar a aventura? Caminhar pelas incertezas do deserto, expor-se à luz atordoante das palavras, engajar-se em uma missão desconhecida: só isso pode ser a crítica. Ou ela não passará de uma fuga. (07/06/2008)

31.

Entre duas noites

Diz-se de Machado: um escritor de fina ironia. Sempre se repete isso. Muito se fala a respeito dessa ironia, apontada como marca da estética machadiana. Estratégia de pudor e de elegância – como as reverências dos senhores de pincenê nos salões cariocas do século XIX. Mas a ironia não se reduz ao sarcasmo inteligente, não é só o pudor que se disfarça em duplo sentido. A ironia é uma interrogação. Ali onde a palavra, poderosa, reluz, ela desmascara a presença do opaco.

A ironia é, antes de tudo, o lado instável da língua. Incerteza que me acompanha enquanto releio as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (editora Globo, prefácio de Abel Barros Baptista). Machado é difícil porque é irônico? Ou é difícil porque, sob os brocados da ironia, ele desmascara a indecência da dor? Sua literatura cava um inferno de perguntas. Vejam Brás Cubas: é um personagem que se esquiva e que se desvia. Sua inquietação é só um jogo de espírito? Certamente não. Há uma dor que ele carrega. A ironia não é só um disfarce que facilita, por delicadeza, a aproximação da verdade; ela é uma pinça incômoda que a repuxa e a aperta. A ironia com um grito de dor? É o próprio Cubas, no capítulo 41, quem responde: “A dor que se dissimula dói mais”.

Na ironia, dizemos uma coisa para dizer outra. Somos sutis e nos sentimos inteligentes. O que parece um disfarce ou uma proteção, porém, é mais um escândalo. Com ela, Machado investe contra as facilidades de pensamento. Se há uma vantagem em escrever memórias desde a fronteira da morte, como faz Brás Cubas, é que isso estanca a dança das ilusões. Já não existe o apoio das modas, dos consensos, das circunstâncias. Nem a leveza do transitório nem a proteção elegante do mundano. Nada.

Morto (fora de si ou, pelo menos, fora do próprio corpo) Brás Cubas, aí sim, cai em si. A narrativa de sua vida é isto: um arremate. Não que isso estanque o sangramento das perguntas. Morto, ainda assim Brás Cubas permanece no inconcluso. Escreve na esperança de uma solução que, porém, não virá. Creio que no centro das *Memórias póstumas de Brás Cubas* está a Teoria do Nariz, que

ele desenvolve no capítulo 49. Para livrar-se do circunstancial e do externo, o homem deve contemplar o próprio nariz, Cubas sugere. Só assim "embeleza-se no invisível, apreende o impalpável". Para ilustrar sua tese, ele narra a fábula do chapeleiro. Um chapeleiro se mortifica com o sucesso do rival. Sofre, até que, por exaustão, seus olhos se detêm no próprio nariz. Só então, quando se afasta da imagem enganosa do outro e se restringe a seus limites anatômicos, ele cai em si e se equilibra. A fábula do chapeleiro leva Brás Cubas a concluir que duas forças governam o homem: o amor (que garante a procriação) e o nariz (última fronteira da harmonia interior). Ironia ou destino?

Amigo de infância e pregador de uma filosofia da miséria, Quincas Borba (ao trazer de volta um "passado roto, abjeto") reaparece para denunciar a ineficácia de suas defesas. De nada adianta agarrar-se a um amor (Virgília), de nada adianta proteger-se com a capa sutil da dissimulação. Mesmo na embriaguez da paixão, mesmo na elegância da linguagem, a miséria continua. Borba cria o humanitismo, "sistema de filosofia destinado a arruinar todos os sistemas". Para isso, não parte da tradição nem do bom senso, mas da vida real. A vida, ele diz, começa na fase estática, grande magma anterior à criação; prossegue na fase expansiva, na qual as coisas proliferam; e chega, enfim, à fase dispersiva, em que o homem aparece com sua cauda de palavras. Homem-pavão: a ironia como a mais nobre das plumas. Mas nada disso o protege do incerto. A dispersão está nas memórias. Está na literatura. Já no prólogo que escreveu para a quarta edição das *Memórias póstumas*, de 1899, a última que lançou em vida, Machado de Assis fala de seu livro como "uma obra difusa". Mesmo depois de morto, o homem não se livra da instabilidade. De nada servem o túmulo solene, o busto de bronze, o epitáfio em versos. Nada se fixa.

Diz Machado, com razão, que seu livro "é e não é" um romance. O livro trafega entre o Sim e o Não. Impossível escolher. Lembro aqui de Eugênia, a Vênus Manca, amor fugidio de Cubas, com seus olhos lúcidos e sua boca fresca – bela, mas coxa. "Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio", ele anota. Eugênia é o enigma. E, diz Brás Cubas, "quando não se resolve um enigma, o melhor é sacudi-lo para fora da janela". É o que ele faz, e de nada adianta também. O difícil não é esconder-se sob a frase elegante, mas sustentar a pinça do paradoxo. Escolha que me cabe, também, como leitor. Desistir de qualquer solução. Dispensar a ilusão de um sistema ou teoria que explique o livro. "Este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda", Cubas me adverte. E em seguida desabafa: "Que melhor não era dizer as coisas lisamente, sem todos estes solavancos!". Mas seria possível? E

isso seria realmente dizer?

Iludimo-nos, acreditando que memórias, biografias, confissões solucionam e fecham o passado. Que nada. Machado nos leva a ver, ao contrário, como a reconstituição do passado é atordoante. Não só atordoante: como ela conduz a formas ainda mais graves de desconhecimento. Para se defender de seus críticos do futuro (nós? eu?), Brás Cubas tenta explicar o inexplicável. Lamenta-se: “Valha-me Deus, é preciso explicar tudo!”. Nem as boas palavras nem o desabafo sincero o salvam.

No fecho do romance, o narrador de Machado ainda se apega a um consolo: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria”. Escreveu suas memórias, mas não se livrou da esperança de uma solução! Seu desamparo me faz lembrar de Pozzo, o odiento (e irônico) personagem de Samuel Beckett, em *Esperando Godot*. Ele sintetiza com palavras firmes não só a aflição de Brás Cubas, mas o tormento de todos nós: “O nascimento ocorre sobre um túmulo, o dia brilha um instante, depois surge novamente a noite”. A vida é só um fio de luz. E é com isso que se lê. (14/06/2008)

32.

Coetzee fora de si

Na Festa Literária de Paraty de 2007, convidado para uma palestra, o escritor sul-africano J.M. Coetzee preferiu ler um trecho de *Diário de um ano ruim*, livro que chega agora ao mercado brasileiro (Companhia das Letras, tradução de José Rubens Siqueira). Não era uma rabugice, como alguns entenderam. Coetzee não crê que a literatura lhe confira autoridade para falar. Todo o poder que atribuímos aos escritores, pensa, se esgota nos livros.

As vanguardas do século XX puseram em dúvida a autoridade dos escritores. A crítica formalista confinou os grandes mestres do século XIX, como o realista Leon Tolstói – um escritor dono de si e que foi visto como um sábio –, na jaula suspeita da retórica. Apesar da grandeza de Tolstói, a literatura, hoje sabemos, não confere poder. Ao contrário: ela aniquila as ilusões de poder e nos comprime no pouco que somos.

Arranco essas reflexões do livro de J.M. Coetzee, um romance que reforça no leitor a desconfiança. Ele se desenrola em três faixas superpostas. No alto das páginas, em corpo maior, lemos "Opiniões fortes", ensaio político que o narrador, C., escreve por encomenda. Na faixa intermediária, em corpo menor, ele relata seu encontro com Anya, uma jovem que contrata como datilógrafa. Mais abaixo, em outra banda paralela, é Anya quem fala de seu patrão. O livro não se limita a carregar outro livro. A firmeza que atribuímos aos narradores se racha na voz duplicada da secretária. Ao leitor, resta avançar nessa via tripla, em estado de desequilíbrio, como um homem que, com três pernas, tivesse um único sapato para calçar.

Exercício de modéstia? Ou, ao contrário, de verdadeiro Realismo? Depois do século XX, aos escritores restou uma ideia do filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard: "Aprenda a falar sem autoridade". Mas, admite C., o narrador de Coetzee cuja identidade – como a do K., de Franz Kafka – se mistura com a dele próprio: "Ao copiar aqui as palavras de Kierkegaard, transformo Kierkegaard em autoridade". Não há saída: estamos sempre em busca de suportes – ainda que sejam de areia e se esfarelem ao primeiro toque. Mesmo para lidar com o

descrédito, um escritor precisa construir (inventar) um domínio pessoal. A alcunha de El Señor, que Anya lhe destina, é irônica, pois C. não é senhor de si. Só consegue escrever quando se coloca fora de si.

"As histórias se contam sozinhas, não são contadas", ele diz. "Nunca tente se impor. Espere a história falar por si." Não é uma espera para medrosos. Para escrever um romance, sugere, o escritor precisa ser como Atlas, o titã grego, condenado por Zeus a sustentar o Céu. "Segurar o mundo inteiro nas costas e aguentar ali meses e anos enquanto os casos vão se resolvendo", resume. É mais que paciência: é resistência. Resistir a quê? Antes de tudo, à própria derrota. E aqui, por vias tortas, volto a Tolstói: porque é fraco, o escritor precisa imaginar um Tolstói (um Atlas) dentro de si. Ou não suportará avançar.

Entediada, Anya tenta convencer o patrão a não escrever sobre política, a escrever uma ficção. Ela se indispõe com seu estilo áspero. C. retruca: "Estamos numa idade das trevas. Você não pode esperar que eu escreva de um jeito leve". Velho e sofrendo de Parkinson, o escritor pensa que a moça pode ser um anjo, que veio conduzi-lo para a morte. Mesmo assim, veste-se com elegância: nunca tira um paletó de tweed de cor de mostarda. O bom gosto é inútil, mas lhe dá um corpo em que se abrigar.

A convivência com Anya denuncia a debilidade de sua escrita. Ela não o leva a mudar suas opiniões sobre o mundo, mas, sim, a mudar suas opiniões sobre suas próprias opiniões. Quando Anya lê as transcrições em voz alta, ele vê no rosto da moça um assombro que faz observar, de outra maneira, o que escreveu. Defronta-se com o espanto do leitor – que, ao ler pela primeira vez um grande romance, se lê para valer, o experimenta "como se fosse seu". A literatura é uma mensagem pessoal que o escritor destina a um desconhecido. Lembro de Van Gogh, tonto e miserável, seguro de que a única riqueza era o assombro provocado por suas telas.

Em "Opiniões fortes", C. expõe sua perplexidade diante dos programas de culinária transmitidos pela TV. Ninguém se espanta ao ver, entre frutos, vegetais e temperos, alguns "pedaços de carne cortados poucos dias antes do corpo de alguma criatura morta de forma intencional e com violência". Com a mesma tranquilidade, frequentamos açougues para admirar bistecas e filés. C., ao contrário, não exclui do que vê o sofrimento dos animais. Ele compartilha com os leitores verdadeiros o mesmo "olhar estranhado" sugerido pelo crítico russo Viktor Shklovsky (1893-1984). Um olhar que, indisposto com o banal, não abdica de ver pela primeira vez.

A realidade é muito complexa para suportar a coerência das grandes narrativas.

Já nas primeiras páginas do romance, quando conhece Anya, por acaso, em uma lavanderia, C. desiste de inventar “felizes coincidências” que motivem outros encontros entre eles. “A vida é curta demais para tramas”, reconhece. Essa constatação produz uma dor que se aproxima da elevação. “Enquanto eu olhava para ela, uma dor, uma dor metafísica, penetrou em mim e não fiz nada para impedir”. Talvez o papel da literatura se pareça com o do Estado, evocado por C. no ensaio que escreve. Ele lembra as ideias de Thomas Hobbes, para quem o mito de fundação do Estado fala de uma “impotência voluntária”, que precede o desejo de ordem. Fora do Estado – fora do reino insuficiente das palavras – tudo é confusão. Também as palavras (as ficções) ordenam nosso caos interior. Estruturas vazias, prontas para o novo, elas nos ajudam a ser. Não fornecem respostas, mas nos conservam em um estado de atenção e de elevação que, enfim, chamamos de vida.

A Literatura (uso a maiúscula por prudência, não por certeza) é uma abstração. Um manto que costuramos para que, enfim, as palavras não nos queimem diretamente os olhos. Um tapete protetor – cheio de rasgões, de furos, de insuficiência – sobre o qual, ainda assim, desenrolamos a vida. (12/07/2008)

33.

A engolidora de almas

Em um poema de 1915, a poeta russa Marina Tsvetáieva fala de dois sóis que a atormentam. Eles se espelham, “um – no teu céu (o de deus), outro – no meu peito”. A duplicação do sol define um abismo. Ela se pergunta: “Como esses dois sóis – algum dia terei cura?”. A presença do fogo atravessa toda a poesia de Marina. Não só seus versos: mobiliza sua existência, como constatamos em suas confissões. Reunidas por Tzvetan Todorov em *Vivendo sob o fogo* (Martins Editora, tradução de Aurora Bernardini), elas conduzem o leitor através do clarão do ser.

Os poetas gelados agarram-se, por vezes, às ideias do francês Paul Valéry. Ideias como esta, colhida em *Monsieu Teste*: “Considerar suas emoções como tolices, debilidades, inutilidades, imbecilidades, imperfeições – como o enjoo”. Há aí uma confusão entre o sentimentalismo e a afetação e o grande redemoinho das emoções primitivas com que Marina Tsvetáieva (1892-1941) trabalha. Os poetas gelados leem as ideias de Valéry como se fossem sagradas. Mas, no mesmo *Monsieur Teste*, ele nos alerta: “As ideias são, para mim, meios de transformação”. Afirma ele que uma ideia é “um meio de transformar uma questão”. Elas não são, portanto, mandamentos ou pedras. Como nos diz Marina, a ideia é um fogo que só existe enquanto arde.

Sigo a obsessão de Marina pelas chamas e chego à imagem dos engolidores de fogo, que, nos circos e nas feiras, tragam suas labaredas. Também Marina fez da poesia um instrumento de colheita das ardências do mundo. “Serei fogo”, ela reafirma em 1921. E não se cansa de exclamar: “É tão bom viver no meio do fogo!”. Não era uma fuga do real, mas uma maneira de devorá-lo. “Eu nunca escrevo, sempre transcrevo”, ela definia sua literatura. Em outra carta, revela a expressão que gostaria de ler em seu túmulo: “Estenógrafa do Ser”. E mais nada.

Rigorosa taquígrafa da alma, Marina não considerava suas emoções tolices, debilidades, imbecilidades, mas, antes disso, saltos sobre o real. Seus versos são conquistas não de superfícies geladas ou de palavras vazias, mas dos ardentes segredos que constituem a alma das coisas. Ela duvidava, até, que seus poemas

merecessem o nome de literatura. “A literatura? Não!”, escreveu, em 1920. “Não a literatura – a autodevoração pelo fogo”.

Em seus breves, mas intensos, 49 anos de vida, Marina atravessou duas guerras mundiais e uma revolução, a de Outubro. Seu marido se engajou nas fileiras dos brancos para combater os bolcheviques. Uma de suas filhas morreu de fome e de inanição. A família se exilou. Quando, enfim, retornaram a Moscou, foram mais uma vez perseguidos. Atordoada pela invasão alemã de 1941, Marina chega a seu limite e comete suicídio. A mulher é mais fraca que sua poesia.

Em carta ao poeta Boris Pasternak, Marina faz uma distinção entre os poetas e aqueles que escrevem versos. Conheceu muitas pessoas que escreviam versos. “Escreviam admiravelmente seus poemas ou (mais raramente) escreviam poemas admiráveis. Isso é tudo.” Não admitia, porém, chamá-los de poetas. “A marca da labuta, que é a do poeta, não a vi em ninguém: ela chameja a uma versta de distância!”

Marina não tinha pudor algum em afirmar a superioridade das confissões sobre os poemas. “O principal: meus cadernos de notas – minha paixão, porque são – o mais vivo.” Nos diários, sentia-se mais próxima das “almas dançantes”, como a da poeta alemã Bettina Brentano (1785-1859), em quem sempre se espelhou. Até os 13 anos de idade, Bettina não sabia o que era um espelho. Um dia, sentada ao lado das irmãs, viu, refletida em um painel, a imagem de um grupo de moças. Reconheceu as irmãs, mas não uma estranha menina de tranças que a observava “com olhos de fogo”. Não foi fácil entender que aquela menina era ela mesma. A imagem de si como golpe. A visão do mundo como um incêndio que avança. Bettina se torna o espelho de Marina.

Mas nem essas imagens consoladoras a salvam do medo. “Tenho medo – de tudo. Dos olhos, do escuro, dos passos e, mais que tudo – de mim mesma.” O medo é, em Marina, a consciência do fogo. De uma realidade interior que queima, em descompasso com a indiferença e dureza da realidade. “No fogo da vida me criaste,/ na estepe gelada me atiraste!”, ela escreve em 1920. Não podia adaptar-se a um mundo em que as guerras eram jogos, em que a morte era burocrática, em que as palavras eram blocos de gelo. Sua escrita incandescente absorve os restos de calor que resistem nas fendas do planeta. Estenógrafa do Ser, a ela cabia anotar e transcrever, antes que ele se perdesse, o brilho do humano.

Espelhando-se ainda em Bettina Brentano, Marina se definiu como “uma dançarina da alma”. Escreveu: “De que preciso neste mundo? De minha emoção,

ponto mais alto de minha alma". Falava não da emoção barata e chorosa que Paul Valéry repudiou, que é só lamento e sentimentalismo. Referia-se a algo mais denso, que se desdobra em almas – não o princípio espiritual, mas o feixe de afetos, paixões e ideias que agitam o homem. Escrever poesia, para Marina, era transcrever essa convulsão das almas. Era devorá-la, para depois cuspi-la em palavras.

Sentia-se uma "desclassificada", isto é, alguém – por força da sensibilidade – fora "de qualquer casta, de qualquer profissão, de qualquer nível". Como aceitar, então, o rótulo elegante de poeta? Não podia suportar o rito de "incensório, genuflexões, monumentos em vida". Colocava-se, ainda, muito além dos miseráveis, que pelo menos têm uma perda a lamentar. "Atrás do imperador, há imperadores; atrás dos miseráveis – miseráveis; atrás de mim – o vazio."

Eu lia, assombrado, as confissões de Marina quando, em um intervalo, encontrei-me com Antônio Torres. Sem perceber o que me dava, ele lembrou a célebre fórmula de James Joyce, expressa por Stephen Dedalus no *Retrato do artista enquanto jovem*. Lá estão os três pilares joyceanos para a literatura: "silêncio, exílio, astúcia". Voltei a Marina Tsvetáieva. Nada mais silencioso que o crepitar de um fogo. Nenhuma sensação mais dolorosa de degredo do que a insuficiência das palavras. Só a astúcia dos poetas para fazer algo disso. (19/07/2008)

34.

Faulkner em chamas

A história é uma roda que gira. Ora estamos nas sombras, ora na luz. “No momento em que vivemos, ela se acha mergulhada na sombra”, diz, no ano de 1954, o escritor norte-americano William Faulkner. No bar do Hotel Esplanada, em São Paulo, ele conversa com o romancista brasileiro Lúcio Cardoso. O precioso diálogo ressurge na página 39 de *Dias de Faulkner* (Imprensa Oficial de São Paulo), romance do carioca Antônio Dutra.

Relata Dutra: Faulkner desembarcara em Congonhas, de um DC-6 da Braniff. Vem cheio de temores e demonstra grande mau humor. Um clarão interior o agita. É o convidado de honra do I Congresso Internacional de Escritores. A literatura, porém, o aborrece. Nas entrevistas, não se cansa de repetir: “O que interessa é o homem”.

Na rota entre Lima e o Rio, onde fez a conexão para São Paulo, William Faulkner viajou embalado por uma turbulência suave. Trepidação e inconstância que não se estancaram em terra firme. Instabilidade que, meio século depois, contamina (queima) o livro de Antônio Dutra. Será mesmo um romance o que leio? Verdade? Mentira? Nenhum dos dois: invenção. A narrativa de Dutra dispensa vínculos com a realidade, embora deles tire partido. Não é uma reportagem, que exige declarações, fatos e provas. Não é uma biografia, que se baseia em versões e documentos. É – e isso, para a literatura, basta.

Já à entrada, está uma ideia abrasadora do escritor francês Claude Simon: “Decida que foi desse modo que isso se passou e então isso terá se passado realmente aqui”. Poucos escritores ousam sustentar a afirmativa de Simon. Poucos leitores também. Nela, a roda do tempo se inverte: é o presente que precede o passado e, desse modo, é ele que cria o passado. A literatura se impõe, assim, como um ato de inversão. Não é testemunho, não exige provas qualificadas ou confirmações idôneas. É hipótese, é composição.

Deixo de lado o livro de Dutra para pensar melhor. Encontro, então, outro livro, *O real e seu duplo*, de Clément Rosset (José Olympio, tradução de José Thomaz Brum). E nele a ideia de que a realidade humana só existe em uma

“segunda vez”. É a aposta na “segunda vez” que leva o agricultor a sacrificar o primeiro alqueire de sua colheita, os jovens romanos a fazerem a Júpiter o sacrifício de sua primeira barba ou os supersticiosos a derramarem no chão o primeiro gole da cachaça. Só na “segunda vez” o mundo se encorpa. Quando? Só quando o confirmamos com palavras.

É na segunda vez (quando escrito) que o mundo se torna real. As coisas passam a existir quando são ditas, e não no momento em que acontecem. Inverte-se, aqui, o antigo sonho de Platão. Para o filósofo grego, a realidade era só um reflexo enganoso de um mundo ideal. A literatura afirma o oposto: é nesse reflexo, nessa “segunda vez”, que o real se apresenta. A ideia de Rosset, se a entendi bem, me ajuda a desvendar a estratégia de Antônio Dutra. Ele manobra as palavras não como cópia ou evocação, mas como fundação.

Um pesadelo que, ao acordar, esquecemos, não existe. Aquele nome que deixamos de anotar e escapou da memória, também. As histórias antigas que nossa avó nos contou e o tempo encobriu. Nada disso existe, embora tenha ocorrido. Existir é subsistir, é durar. Ao recriar a visita de William Faulkner a São Paulo, Antônio Dutra se torna o autor de William Faulkner. O escritor é reduzido, assim, à precária condição de personagem. E só assim o homem Bill, o fazendeiro que preferia o campo aos livros, aparece.

Em São Paulo, Faulkner foge dos compromissos oficiais, embriaga-se, quase nunca está onde o esperam. Os diplomatas americanos lutam para que ele conserve a compostura – “to get himself on his feet”, como dizem. Literalmente: “mantenha-se dentro dos limites de seus próprios pés”. Que mantenha a linha! Mas um homem como William Faulkner tira sua potência, justamente, do desalinho. Na mente – na escrita – de Faulkner não existe uma estrada principal, só becos, vielas e vias vicinais.

William Faulkner se embriaga para que seu corpo de alcoólatra corresponda a seu espírito de escritor. Os dois cambaleiam em um mundo (o literário) que é um inferno de perguntas. Repórteres, estudiosos, leitores: todos buscam o que Faulkner supostamente sabe. No latim, um amigo me ajuda, o verbo perguntar (*praecunctare*) remete a “duvidar”, a “vacilar” e, um pouco mais além, a “cavar a fundo”. Sim: perguntar é revolver. É também desdobrar-se – avançar além das próprias forças. Logo ressoa em minha mente, vinda lá sei eu de onde, uma ideia de Alberto Caeiro: “Tudo difere de nós e por isso existe”. O Faulkner inventado por Dutra diverge do Faulkner verdadeiro – e é justamente por isso que ele existe e nos convence.

Quando a palavra fisga o real, diz Caeiro, experimentamos “um choque

sísmico". A literatura é esse choque. A leitura, o gozo desse choque. Talvez por isso Faulkner dissesse que "o único mal do homem é a escrita". Nunca saberemos quem foi William Faulkner, sugere o ensaísta Edouard Glissant, citado por Dutra. Só a consciência da opacidade e do não saber autoriza Antônio Dutra a inventar o escritor norte-americano. Toda a poética, acrescenta Glissant, se indispõe (se estranha) com o outro. Em *Dias de Faulkner*, a viagem do escritor a São Paulo aparece em uma luta de três versões, que se guardam nas páginas 17, 25 e 33. Qual delas escolher? Qual a confiável?

Dutra vê Faulkner como um descendente do pintor italiano Caravaggio, o gênio do claro-escuro, "um homem entre tantas sombras". Ambos estendem, entre as trevas, um tênue facho de luz. Por isso sua arte arde. Antônio Dutra vê Faulkner como "um homem de 1,61 m consumido ou ele próprio a vertigem". Em uma vertigem, tudo gira em torno de nós, ou nós mesmos giramos. Algo se consome. Retorno ao ponto de partida: "A história é uma roda que gira", William Faulkner diz. O escritor habita um círculo de fogo. Em giros sucessivos, sua presença queima. Resume Faulkner: "Quando meu sangue começa a ferver, as ideias também fervem". (11/10/2008)

35.

Magris no elevador

Em uma carta de 1948, Graciliano Ramos compara o trabalho do escritor à rotina das lavadeiras. Fala das velhas lavadeiras alagoanas que, inclinadas sobre a água, em um ritual hipnótico, dão uma primeira lavada em suas roupas, torcem-nas, molham novamente, voltam a torcer, em um teatro sem fim. Só depois elas mergulham a roupa no anil e, enfim, a ensaboam. Mas tudo recomeça. Diz Graciliano: “Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota”. Da repetição interminável, arrancam a existência.

As palavras de Graciliano me chegam em outra carta, despachada do Recife pelo escritor Fernando Monteiro. Eu a uso, agora, como um marcador de páginas, enquanto leio *O senhor vai entender* (Companhia das Letras, tradução de Maurício Santana Dias), novela do italiano Claudio Magris. A carta de meu amigo contém outra ideia de Graciliano: “A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer”. Embaralhando os dois pensamentos, arrisco-me a pensar: com as palavras, lavamos nossa vida.

Uma lenta fricção, esfrega paciente da linguagem, dirige a novela de Claudio Magris. Fricção, ficção: palavras que se aproximam e que, no caso de Magris, se equivalem. A história da mulher que, recolhida a uma casa de repouso, rememora o dia em que o marido, sem sucesso, tentou libertá-la, ressoa à batida suave das lavadeiras. O livro é um longo (e errático) monólogo da mulher dirigido ao presidente da instituição. Autoridade sem nome, cuja existência ela apenas supõe, mas que, ainda assim, empresta um destino às suas palavras.

Fricção, ficção, infecção: uma infecção grave levou a mulher a se internar. Na casa de repouso, supõe-se que esteja livre dos riscos do mundo exterior. A narradora de Magris descobre, contudo, que, também na reclusão da Casa, a vida não se ordena. Conclui, então, que o mundo é uma ilusão, em que miragens se permutam. Uma espécie de espelho sem moldura e sem limite. “Suponhamos que estamos atrás do espelho, mas que esse reverso é também um espelho, igual ao outro”, ela sugere. Também dentro da Casa, as coisas mentem, se dissimulam

e mudam de cor. Onde está a cópia? Onde o original? O mundo de Claudio Magris é como esses espelhos paralelos que decoram as paredes dos elevadores e que reproduzem (devoram), ao infinito, os que neles se observam.

Às vezes, a mulher se esforça para acreditar que a Verdade, apesar de tudo, se esconde na assepsia da clínica. Poeta, o homem muitas vezes crê que ela está em sua poesia. A mulher, por fim, conclui que nem a Casa estanca a infecção de existir nem a poesia deixa de ser, ela também, um veneno. Este mundo espelhado reproduz a relação amorosa entre eles, com seus êxtases e suspiros, mas também seus achaques e horrores. Amor adoentado do qual, apesar disso, nenhum dos dois deseja abdicar.

O homem a ama ou apenas teme a solidão? Era a mulher quem cortava, corrigia, limpava seus versos, sempre derramados e prolixos. Era, arrisco-me a pensar, uma "lavadeira literária", que esfregava versos contaminados pelo câncer das palavras. Para a mulher, uma poesia não tem autor. "Não é o poeta que cria a palavra. É a poesia que tomba sobre ele e o faz poeta", diz. Também a poesia vem da desordem. O miserável poeta não passa de um veículo, que a transmite, mas não a domina. "As canções, até as suas, se confundem na algaravia e no murmúrio", a mulher diz.

Algaravia – "palavra-curinga" que carrega múltiplos sentidos. Algaravia é, em princípio, a língua árabe, mas a palavra fala também das línguas ininteligíveis e, ainda, das coisas difíceis de compreender. Para a mulher, o homem só consegue escrever "versos soltos e selvagens, como as buzinas pelas ruas". Era ela, mulher, quem o livrava (o castrava) e era dessa castração – corte violento e sem piedade – que o poema surgia. A mulher impunha uma ordem no falatório e no murmúrio. Uma vez doente, e impotente, vê seu homem exposto à fala das "sirigaitas" – mulheres espevitadas e astutas que enfeitiçam o macho com o saracotear das palavras e cujo exemplo mais célebre é a Sherazade, de *As mil e uma noites*.

A semelhança entre a Casa e o mundo exterior evoca, ainda, "O alienista", o famoso conto de Machado de Assis. Qual o lugar dos loucos: dentro ou fora do asilo? Como combater uma infecção: no abrigo e na clausura ou sob as luzes do mundo? "Não há uma grande diferença entre a Casa e o lá fora", sustenta por fim a mulher, já exausta de pensar. Nem dentro nem fora existe a felicidade. A ideia de felicidade arrasta consigo tudo o que nos falta. A felicidade é a falta.

As reflexões dos personagens de Claudio Magris me conduzem de volta a *Onde encontrar a sabedoria?*, antigo ensaio de Harold Bloom. Outro dia falei de Bloom – e nomes grudam. Diz ele que os que esperam a felicidade deveriam se

contentar com a sabedoria, pois só ela corresponde ao que nos falta. Não: o contrário da infelicidade não é a felicidade. É o saber. A sabedoria não traz conforto, e pode até trazer alguma aflição, Bloom adverte. Não adoça as coisas e nos conduz a um lugar de efervescência e espanto, que se situa entre a tragédia e a ironia. Nesse vão (como a Senhora D., de Hilda Hilst, metida no vão de sua escada), sem as exigências do passado e sem as ilusões do futuro, o que nos resta é a vida. Em outras palavras: o ato. Bloom recorda, a propósito, uma advertência sutil do rabino Tarphon, que de fato vem a calhar: “Não sois obrigado a concluir a obra, mas tampouco estais livre para dela desistir”.

Lugar doloroso, em que o ato se sobrepõe à esperança. Espaço que os dois personagens de Claudio Magris relutam em aceitar e que insistem em dividir entre o fora e o dentro. Mas, como mostram as lavadeiras de Graciliano, dedicadas à bela dança de bater e bater suas roupas, não há fora, não há dentro – há apenas o meio. O fazer. A rigor, não existe, sequer, diferença entre sujar e lavar. Tudo é ato, tudo se repete, e nos consola. Tudo o que temos está aqui. (18/10/2008)

36.

A perícia da noite

Muitas vezes, muitas mesmo, as palavras me traem. Nessas horas, luto para dizer uma coisa, mas digo outra. Foi o que me aconteceu, na semana passada, em uma mesa literária em São Paulo. Trocava ideias com F., uma intelectual que adotei como mestre. Nem sempre compartilhamos os mesmos pensamentos – mas um mestre não é um professor. Professores nos levam a repetir e adotar suas ideias. Mestres, ao contrário, nos incitam a renegá-las, para formar, assim, nossa própria posição.

Nesse dia, eu disse a F. que, cada vez mais, me esforço para abdicar de minhas habilidades intelectuais e, desarmado, ler como um leitor comum. Ela protestou: "Mas você não é um leitor comum e justamente por isso está aqui". Era verdade. Alguma diferença me levava a ocupar um assento naquela mesa de debates literários. Talvez a expressão que busco não seja "leitor comum", ideia que remete à mediania e à preguiça. Mas qual seria?

No voo de volta para Curitiba, a sorte me jogou nas mãos a seleção dos melhores poemas de Walmir Ayala organizada por Marco Lucchesi para a Global Editora (*Walmir Ayala*, Coleção Melhores Poemas). Respostas vêm de onde menos esperamos. Na página 91, no poema "O mundo interior" (que Lucchesi colheu em *Estado de choque*, livro que Ayala publicou em 1980), encontro palavras mais adequadas para dizer o que tentei dizer.

Explico. Walmir Ayala (1933-1991), poeta, romancista e crítico de arte, é um escritor esquecido. Seu poema é simples (é comum). Nem chega a ser um dos melhores poemas de Ayala – mas o que isso importa? Enquanto o avião sacoleja, leio e releio os versos que dizem, pela via secreta das imagens, o que eu não consigo dizer. Detenho-me nos dois primeiros versos. "O mundo interior já não é/ a área nebulosa da nossa mais alta privacidade". Versos sem brilho, comuns, quase banais, mas que me deixam – como o livro em que Lucchesi os colheu – em estado de choque. Neles encontro as palavras que me faltavam.

Eles ampliam uma ideia de Paul Valéry a que sempre retorno. Ela está em *Monsieur Teste*, ensaio de 1919, livro que nunca paro de reler. Aconselha Valéry:

“Enfastiado de ter razão, de fazer o que tem sucesso, da eficiência dos procedimentos, tentar outra coisa”. É o que procuro. Na aventura de ler, mais que a eficiência e o método, vale o estupor. Volto a Ayala, que, em outro poema, me ajuda ainda mais: “Para cada pensamento/ Um astro estremece e se destina”. A leitura é uma experiência íntima e exclusiva. Muitas teorias se oferecem como armas para a aproximação de um livro. Mas um leitor é, antes de tudo, alguém atravessado – fulminado – pela palavra do outro. São poucos os que, como F., com sua espantosa lucidez e sua coragem intelectual, conseguem se distanciar e ler como se não estivessem ali.

Eu, ao contrário, leio de outro lugar – nem melhor nem pior, apenas outro. Os versos de Ayala reforçam em mim a ideia (contrária às de F., mas não excludente) de que a experiência da leitura transcorre entre sombras. A leitura é, como diz a canadense Claire Varin a respeito de Clarice Lispector, uma aventura “telepática”. Palavra antiga, cercada de superstições e de suspeitas, mas não encontro outra melhor. A conexão entre um livro e seu leitor é uma experiência noturna; não transcorre no terreno da clareza ou da habilidade. Sem desarmar-se, ninguém chega a ler. A leitura é (como se diz dos telepatas e dos hipnotizadores) um exercício de submissão. Um amigo me sopra, em boa hora, uma frase de Gandhi: “O único tirano que aceito nesse mundo é a pequena voz silenciosa que há dentro de mim”. Agarrados a essa voz, lemos.

No mesmo dia em que estive com F., ouvi Fernanda Montenegro dizer (interpretar) uma crônica de Clarice Lispector. Chama-se “Encarnação involuntária”, e, embora não trate de literatura, veio em meu socorro. Relata Clarice que, às vezes, quando vê uma pessoa, sem decidir por isso, nela se encarna. Um dia, em um avião, viu uma missionária – e logo começou a andar com passos de “santa leiga”. Outra vez, deparou com uma prostituta – e, em um segundo, fumava com os olhos entrefechados para um homem. A encarnação voluntária é uma maneira de “ler” o outro, “sendo” o outro. Via cega, em que abdicamos do saber, para experimentar o susto.

Está, outra vez, nos versos de Walmir Ayala: “Eu me pergunto pela noite/ mãe do terror e da fantasia/ nutriz do sobressalto”. É dele, ainda, a ideia (que parece irracional e temerária) de que a luz permanente queima como um inferno. Poetas (Julian Fucks mostrou isto) são cegos. Também o leitor: só em uma atmosfera noturna, renunciando a nossas melhores ideias e convicções, penetramos, de fato, em um livro. Pelo menos nós, “leitores comuns”, como tentei dizer. Leitores que contam apenas consigo e com mais ninguém.

Via torta, mas potente, para um outro tipo de lucidez. Alerta-nos Clarice que

só depois de “desencarnar” das pessoas, ela consegue, enfim, ter uma vida própria. Mesmo dessa “vida própria”, porém, ela suspeita. “Vida que, quem sabe, talvez nunca tenha sido própria, senão no momento de nascer”, diz. Quando se livra das sucessivas encarnações, é ainda um espectro (seu próprio espectro) que nela se encarna. “Meu fantasma se incorpora plenamente em mim.” Das fantasias alheias, chegamos às fantasias (fantasmas) próprias. Nunca conseguimos emergir. O eu é um livro que escrevemos sem saber que escrevemos, e até sem precisar escrever. Nas frestas dessa ficção íntima, em súbitos clarões, despontam breves fachos de lucidez – que só pessoas especiais como F. conseguem acessar.

Walmir Ayala não foi um grande poeta, mas só um crítico habilidoso que se agarrou à poesia para descansar um pouco de si. Escrevia versos, como ele mesmo nos diz, “ansiando pela noite”. Ocorre-me agora uma ideia penosa de Truman Capote, que li num prefácio de Ivan Lessa e que fala não só dos escritores, mas também dos leitores: “Estou aqui sozinho na escuridão de minha loucura, sozinho com meu baralho – e, é claro, o chicote que Deus me deu”. (08/11/2008)

37.

Ensaios da ignorância

Um jovem entrega seu rascunho ao professor de criação literária. “Mestre, aqui está o que escrevi”, diz. Antecipando-se ao risco da crítica, acrescenta: “É péssimo. Dá-me a impressão de que foi outro que escreveu”. O rapaz está certo: a escrita, boa ou ruim, é sempre de um outro. A divergência o leva a pensar que um estranho o domina. O outro que nele habita, porém, ainda é ele mesmo.

A história do jovem atrapalhado com sua escrita está em *Ensaios íntimos e imperfeitos* (L&PM Editores), de Luiz Antonio de Assis Brasil. Reunião de especulações breves que desestabilizam um pouco tudo aquilo que o próprio escritor gaúcho ensina em suas concorridas oficinas literárias. De que serve transmitir habilidade e técnica se, em literatura, o mais importante fica sempre de fora? Mais: será possível acessar essa zona cinzenta na qual a voz de um outro – involuntária como um sonho – nos subjuga?

É, sim, mas não através de bulas ou de mordaças. E só se paramos para escutar (para ler) a voz desse desconhecido. Enquanto escreve, seja o que for, um escritor lê a si mesmo. E, para ler a si, nem as rotinas da biologia emprestam garantias. A desestabilização, sugere Assis Brasil, está no próprio corpo. Em um capítulo dedicado à anatomia humana, ele diz: “Nosso corpo é nosso estranho. É um outro que não dominamos”.

O tema da submissão involuntária se repete no capítulo que Luiz Antonio de Assis Brasil dedica ao destino. Nele, recorda a tarde em que o filósofo romano Cícero recebeu a visita de um amigo atormentado, o cônsul Hirtius, ansioso para saber o que é, afinal, o destino. O amigo esperava uma resposta, recebeu uma rasteira. Contorcendo as palavras, Cícero lhe mostrou que, quando falamos do destino, falamos, na verdade, de outra coisa. “Não se discute a existência do destino ao se pensar nele, mas se discute a liberdade”, resume Assis Brasil.

Interrogar-se sobre o destino só tem sentido se nos perguntamos a respeito da liberdade. É sempre assim: pensamos falar de uma coisa e falamos de outra. Esse deslocamento original é o tema dos pequenos, mas vigorosos, ensaios de Assis Brasil. Logo à entrada, ele nos diz que eles não devem ser de imediato aceitos; e,

se aceitos, não devem ser entendidos como categóricos. Sem nenhuma autopiedade, o escritor arremata: “Se entendidos como categóricos, devem ser esquecidos”.

O esquecimento está na origem das palavras. As velhas tias contavam que a primeira palavra do bebê foi “água”. Assis Brasil observa: “Como eram surdas, poderia ser isso ou qualquer outra coisa”. Piedosa, a mãe garante que as palavras iniciais do infante foram “Salve santo Antônio”. O adulto crê, deseja crer. Contudo, ele nos lembra, quando o bebê pronuncia sua primeira palavra, não há ninguém por perto. Esse é um ato sem testemunhas: “Um descuido da babá, da mamã, da vovó, e a criança diz a palavra secreta”. Assim, a real primeira palavra é “jogada ao silêncio, ao vazio, ao nada”. Sobre esse lapso, construímos nossos destinos. A partir dele, os escritores fazem literatura.

Também as últimas palavras vêm encharcadas pelas circunstâncias. Quando subiu ao cadafalso, Maria Antonieta, a última rainha da França, pisou acidentalmente no pé de seu carrasco. Sem pensar, ela murmurou suas últimas palavras: “Senhor, peço desculpas, foi sem querer”. Segundos antes da morte, as últimas palavras de Maria Antonieta não se referiam ao destino, ou à glória, ou a Deus. Mas a um pequeno acidente que, por acaso, ainda lhe coube viver. Conclui Assis Brasil: “Maria Antonieta comprova que, sim, podemos pertencer sem constrangimento à espécie humana”. Que se constitui não de passos lineares, mas de escorregões.

Daí o cuidado que devemos ter com as palavras. Elas são cápsulas de pouca resistência, com que encobrimos (escondemos) a ignorância. “Damos nomes às coisas para encarcerá-las no tempo”, diz Assis Brasil. Palavras, então, são cárceres. Com elas, carregados pelas miudezas do cotidiano, perseguimos alguma coisa do mundo. Alguma coisa que, como a primeira palavra do bebê, nunca se deixa pegar.

Daí outra ideia, que Assis Brasil defende com insistência: a de que escrever é “dar limites”. Mas dar limites a quê? Sob a crosta da escrita se abre um abismo. Ele nos leva à vertigem, nem os limites a atenuam. É o horror do vazio que nos leva, por exemplo, em pura exibição de desamparo, ao recurso dos adjetivos. “Na linguagem, os adjetivos representam o medo que o substantivo, sozinho, leve-nos ao Nada”, diz.

Os ensaios em fragmentos de Assis Brasil são, eles mesmos, com suas fendas e irregularidades, metáforas das privações que sustentam a literatura. Podemos compará-las ao que se passa no espaço cósmico, em que astros e estrelas (palavras) são apenas diminutos acidentes. Jovens escritores, ansiosos, creem

que a maturidade está em sua superação. Esquecem-se do exemplo da música, que não existiria não fosse a pausa – o silêncio. Recorda Assis Brasil: “Ali, na pausa, é que está a música”. Não houvesse pausas, não poderíamos ouvir. Houve uma pausa primordial, anterior à Criação dos místicos, ou ao Big Bang dos cientistas, que, ao descerrar (limitar) uma fenda entre a sombra e a luz, separou o caos do cosmos. Teólogos e cientistas, cada um a seu modo, tentam reconstituí-la. Ela está perdida para sempre.

Em um intervalo de minha leitura, recebo o e-mail de um amigo, M., ainda abalado com a morte recente, no Rio, do psicanalista Wilson Chebabi, que foi um mestre para toda uma geração. Escreve esse amigo, repetindo uma frase que ouviu na missa fúnebre: “Com ele aprendi a perceber que há o errado no certo e o certo no errado”. De novo, as interrupções bruscas, a ação radical do silêncio, os furos que reviram as ideias. Limites que meu amigo soube ler não em um livro, mas em sua tristeza. Volto a Assis Brasil, quando ele nos lembra que o sábio é aquele que “não desconhece que suas palavras são relativas, que seus dentes caem, que sua lógica é frágil”. Nenhuma dessas restrições o leva a desistir de saber, ao contrário, elas o levam a desejar saber. (13/12/2008)

38.

Cabral entre abelhas

No início dos anos 1990, gravei mais de trinta horas de entrevistas com o poeta João Cabral de Melo Neto. As fitas cassetes definham, hoje, em uma gaveta de meu escritório. As marcas afetivas dessas conversas, porém, nunca se apagaram. Entre as lembranças insistentes está a de certa tarde em que Cabral, disperso, desatento, mal conseguia responder minhas perguntas. Achei melhor desligar o gravador e sugeri: “Podemos tomar um café?”.

Enquanto nos serviam o café, em um silêncio que se assemelhava a uma meditação, o poeta se pôs a me observar. Esperava alguma coisa de mim, mas eu não sabia o que era. “Você está querendo dizer algo que não consegue dizer”, arrisquei. Um discreto sorriso de desafogo se abriu em seu rosto.

“Lembrava de uma frase de Plutarco”, o poeta me disse. Frase que lera, anos antes, em *A serenidade interior* – livro que, desde então, eu também não me canso de reler. Cabral se referia ao trecho do capítulo 5 em que o filósofo, falando da construção da serenidade, evoca a virtude dos homens secos. Plutarco os compara às abelhas, que tiram seu mel da erva mais árida e mais amarga. “Mesmo dos acontecimentos mais espinhosos, os homens serenos sabem tirar algum proveito”, o filósofo escreve.

Adoentado e melancólico, a secura deixara de ser, para Cabral, uma marca de estilo. Ela se transplantara para sua alma. “E de onde você tira, agora, o seu mel?”, ousei perguntar. Observou-me mais um pouco: “Todos dizem que meus versos são secos, mas hoje cogito se eles não são, apesar de tudo, doces”. Lembro que, em seguida, empalideceu, como se as palavras não mais lhe pertencessem.

Essa reviravolta interior, que Cabral me expôs como um tesouro, me volta à memória agora que releio seus poemas na nova edição dos *Poemas completos e prosa*, organizada e estabelecida por Antonio Carlos Secchin (Nova Aguilar).

O rigoroso Secchin não podia ter escolhido uma abertura mais apropriada para a nova edição: antes mesmo do título, ele estampa o poema “Retrato à sua maneira”, que Vinicius de Moraes dedicou a João Cabral. Diz Vinicius: “Exato e

provável/ No friso do tempo/ Adiante Ave/ camarada diamante!”. Vinicius de Moraes nunca se cansou de ironizar a secura da poesia de Cabral. Apesar da amizade, nunca deixou de zombar de seus “poemas de cabra”.

Bem à frente, na página 364, encontro a réplica de João Cabral à provocação do amigo. Ela está em “Resposta a Vinicius de Moraes”, poema no qual, além de se defender, Cabral relativiza a ideia de secura e aspereza que sempre cercou sua poesia. Diz, para quem quiser ler: “Não sou diamante nato/ (...)/ se ele te surge no que faço/ será um diamante opaco/ de quem por incapaz do vago/ quer de toda forma evitá-lo”.

O que os críticos literários leem como uma qualidade positiva, e uma opção estética, Cabral descreve como uma “incapacidade” (do vago) e, em consequência, como uma sina. Ele fala, aqui, do caráter autônomo da poesia, que nem sempre corresponde ao que os poetas dela esperam e, muitas vezes, refuta e desmente seus desejos.

No apêndice “João Cabral por ele mesmo”, o poeta nos fala de sua admiração pelo pintor Joan Miró, cujo ateliê frequentou em Barcelona nos anos 1940 e, depois novamente, nos 1960. Diz-se, sempre, que o pintor catalão foi um grande pensador da pintura. Cabral, no entanto, despreza essa tese. “Miró quase não tem teoria”, diz. “Quando leu meu livrinho sobre ele não entendeu nada.” Refere-se ao ensaio *Joan Miró*, que publicou em 1950 e que o leitor encontra agora na nova edição da *Poesia completa*. Também Miró “sofria” de algo cujo significado lhe escapava – sofria de uma insuficiência e dela arrancou sua pintura.

No fundo, Cabral guardava de Vinicius de Moraes uma dupla mágoa. Desgosto porque, em certo momento da vida, Vinicius se desviou da poesia para se entregar à música. Nesse aspecto, João Cabral é duro: “O poeta Vinicius de Moraes seria um grande poeta ou maior se não escrevesse musiquinha popular”. A segunda mágoa, mais intensa, vinha da incapacidade de Vinicius para compreender outra incapacidade: a inaptidão ao vago que, na verdade, é o motor da poesia de Cabral.

Também dos desencontros e das falhas, e não só das virtudes, fazemos muitas coisas. É só voltar a Plutarco, para quem todo homem deve buscar, entre tantas e tantas misérias íntimas, aquele “objeto único” que, apesar de tudo, lhe está destinado. É dessa singularidade que fala a Esfinge na célebre inscrição: “Conhece-te a ti mesmo”. Mas como identificar tal objeto? Diz Plutarco que ele se liga, sempre, a “uma aptidão natural”. Enfatiza, porém, que essa aptidão nem sempre é positiva. Sob esse “objeto único” nos escondemos, com ele fugimos, através dele nos mascaramos. Mas é nesta ferida – e em nenhum outro lugar –

que um homem chega a si.

Para Cabral, a pintura de Miró não pode ser reduzida a um punhado de leis. “Senão a leis negativas”, ressalva. Os que veem sua pintura como uma contestação às leis do renascimento, por exemplo, se enganam. “Miró não aborda as leis da composição tradicional para combatê-las”, Cabral argumenta. “O que Miró parece desejar é desfazer-se delas.” Mais do que livrar-se, o pintor desejava “lavar-se” dessas amarras. A pintura de Miró não dá uma resposta à tradição renascentista. Ao contrário, a ignora.

É dessa atitude fundamental de ignorância que também João Cabral parte. Por isso se surpreendia quando, sob a capa seca de seus versos, encontrava o gaguejar da doçura. Incapaz do vago, Cabral fez dessa inaptidão o motor (a potência) de seus versos. Não escreveu contra um velho mundo que não o interessava ou que não conseguia habitar. Em vez disso, limitou-se a inventar outro mundo – e por isso se tornou poeta.

A secura da poesia de João Cabral não é, como em geral se pensa, uma valorização da linguagem – mas, ao contrário, uma afirmação de sua incapacidade para dizer as coisas. Em um pequeno poema, “Anti-Char”, Cabral resume essa ideia: “É uma luta fantasma,/ vazia, contra nada/ não diz a coisa, diz vazio;/ nem diz coisas, é balbucio”. (27/12/2008)

39.

A estratégia do furão

Na literatura, o que importa está sempre ausente. Um romance não é uma tela que aprisiona o mundo, prende-o em uma moldura e depois o apresenta (como um criminoso algemado) ao leitor. A literatura está, mais, no esforço de perseguição do que na captura e exposição do que se persegue. Não chega a ser o que está dentro de um livro, é mais a luta que um livro esconde.

Essas ideias, que desarranjam nossa noção serena de literatura, se insinuam durante a leitura de "Visita à oficina", ensaio do escritor português José Cardoso Pires (1925-1998), que agora serve de posfácio à edição comemorativa dos quarenta anos de *O delfim* (Bertrand Brasil, prefácio de Teresa Cristina Cerdeira). No texto (publicado originalmente em 1977 na coletânea de ensaios *E agora, José?*), Cardoso Pires se atreve a uma experiência de que os escritores, em geral, se esquivam: a crítica feroz de si. Contudo, mesmo o escritor que decide escrever um ensaio, nos mostra Teresa Cristina, continua a ser um ficcionista. "Visita à oficina" é, de certo modo, uma segunda ficção a propósito de uma primeira ficção.

O crítico Cardoso Pires faz de tudo para encontrar traços perduráveis em seu protagonista, Tomás Manuel, conhecido como O Engenheiro. Persegue-o com a tenacidade de um furão – um desses mamíferos bisbilhoteiros que, obstinados, não se cansam de cavucar a terra. Apesar do esforço, ele nada encontra: nenhuma imagem fixa, nenhuma psicologia, rastro algum de uma "identidade". Fica com sua procura. Busca que, enfim, é seu romance.

Na aparência, *O delfim* é um romance policial. Sempre julgamos que, ao fim de uma busca, se formos aplicados e inteligentes e esforçados, chegaremos a um tesouro ou, ao menos, se revelará o nome de um criminoso. Em resumo: o esforço seria a garantia de um final feliz. Mesmo que infeliz, teríamos nas mãos um desses fechos polidos, que vêm restabelecer a serenidade e a boa digestão do leitor.

De certa forma, é o que *O delfim*, desde as primeiras páginas, promete. De que trata o livro? Um escritor viaja ao antigo condado da Gafeira, em Portugal, para

uma temporada de caça. Lá, ele se relaciona com os últimos descendentes da família Palma Bravo: Tomás Manuel, sua mulher Maria das Mercês e o servo Domingos. Seduzido pela atmosfera de província, ele toma notas para um romance. Quando *O delfim* começa, um ano depois, o escritor está de volta ao condado, disposto a repassar as primeiras anotações. Em um ano, porém, a história se revirou. Maria das Mercês e Domingos estão mortos – foram assassinados. O patrão, Tomás Manuel, desapareceu – fato que o transforma em um suspeito. Há, agora, um mistério a investigar, o que empurra o escritor e caçador para a aventura da narrativa policial.

Ele se vê preso, então, à "curiosidade, a terrível curiosidade que leva o ouvinte de lendas e de milagres a aflorar os lugares proibidos". A esperança de uma solução o agita. Tomás Coelho se torna, a partir daí, a figura central de um sistema de motivos e de suspeitas, que pede um desfecho. Mas a literatura não fornece soluções. Instrumento de duas pontas, ela arrebenta ali mesmo onde costura. *O delfim* está longe de ser um romance policial. É tudo menos isso. O mote detetivesco é só uma desculpa que permite a Cardoso Pires avançar sobre o que realmente o interessa: o ritmo rebelde e desconexo com que a vida se move.

Pode a literatura dar conta da vida? Não, não pode. E nem é para isso que ela existe. O escritor, mesmo um escritor com alma de furão, escreve para lutar, e não para conferir fecho ou diagnóstico. Escreve como alguém que sopra um fogo, não para apagá-lo (o que seria o mesmo que "solucioná-lo"), mas, sim, para atiçá-lo.

José Cardoso Pires gostava de repetir uma frase do poeta americano William Carlos Williams: "Sem ser católico, ouço os sinos". A frase separa a sensibilidade da crença. Lamentava-se: "Só muito de raro em raro consigo descobrir nos sinos qualquer pureza". Os sinos, que nos enganam com sua limpidez, anunciam não um encontro, mas um desencontro. Ali onde a literatura (os sinos) ressoa, nada se fecha.

Inevitável lembrar de *Por quem os sinos dobram*, a novela de Ernest Hemingway, escritor que Cardoso Pires sempre desejou ser. Ele falava da presença decisiva de Anton Tchecov e de Edgar Allan Poe em sua formação. Mas nenhuma delas, dizia, superava a influência de Ernst Hemingway. "Com ele aprendi que a separação entre o jornalismo e a literatura só convém aos jornalistas que escrevem mal." Para Cardoso Pires, o escritor, como o repórter, é um perseguidor. Mas, enquanto o repórter precisa encontrar, no fim de sua jornada, um objeto que lhe sirva de matéria, o escritor deve persistir na busca, contentar-se com ela.

O delfim nos mostra que, quanto mais o escritor busca, mais seu objeto, em vez de clarear, se desfigura. As várias investidas sobre o real, em vez de tornarem o mundo mais nítido, o tornam mais complexo. Cardoso Pires admirava a pintura de Henri Matisse, um artista que dizia não pintar as coisas, "mas as relações entre as coisas". Transposta para a escrita, essa fórmula o conduziu a uma literatura que, mais que reter o mundo, pretende alvoroçá-lo. Fixar o movimento: eis o ideal impossível dos escritores. Pois, uma vez fixado, o movimento se estanca, deixa de se mover. Do mesmo modo, uma vez capturado pela bala assassina, um furão morre. Sabedoria dos caçadores.

Um de seus maiores amigos, António Lobo Antunes gosta de lembrar os passeios noturnos que faziam juntos. A peregrinação (caça) de taberna em taberna, anestesiados pela mesma mistura de bebida e cansaço. Amálgama que levava Lobo Antunes a cambalear, enquanto o amigo, ao contrário, "flutuava à minha volta como um anjo de óculos". A figura etérea do anjo não é casual. Refere-se a um eterno flutuar, que nunca pousa. Falava de um sobrevoo. "Cada livro é uma tentativa de me identificar mais comigo próprio", dizia Cardoso Pires. Tentativas que, por nunca chegarem a um bom termo, formam a única imagem, inacessível, que dele nos restou. (10/01/2009)

40.

A maldição de Babel

Uma história, em particular, me atraiu a atenção durante a leitura dos *Contos filosóficos do mundo inteiro*, antologia organizada pelo historiador francês Jean-Claude Carrière (Ediouro, tradução de Cordélia Magalhães). Uma história simples que traça um retrato aflitivo do mundo contemporâneo e da relação funcional e vulgar que temos, em geral, com as palavras.

Nos primeiros anos do século XX, nos Bálcãs, havia um homem que viajava negociando palavras. Ele recolhia palavras em uma cidade, pagava por elas e as oferecia na cidade seguinte. Preferia comprar palavras fluidas, que não se referissem a um objeto fixo ou conhecido. Nomes de plantas ignoradas, de seres obscuros ou de animais inexistentes. Palavras que, precariamente, perseguem coisas que as repelem, como as emoções vagas, os assombros e os estados sutis do espírito.

Em seu caderno de viajante, o negociante dispunha as palavras por rubricas, mas nunca encontrava uma classificação adequada. Na verdade, duvidava que tal classificação existisse. Mesmo assim, acreditava que, negociando palavras, ajudava os homens a viver melhor. Nós, seres falantes, nos sentimos desprovidos daquilo que não conseguimos nomear. Muitas vezes, experimentamos algo que queremos capturar e transmitir, mas as palavras nos faltam. Nessas horas, um buraco se abre em nosso peito.

A partir da metade do século, o negócio de nosso viajante entrou em decadência. Com o pós-guerra, as línguas se dissolveram no mundo homogêneo do pragmatismo. A era do *ready-made* e do *prêt-à-porter* transformou a linguagem em um instrumento banal – como uma chave de fenda ou abridor de latas. A busca do funcional massacrou a beleza do singular. A maldição de Babel – uma infernal mistura de línguas incompreensíveis – se realizava ao contrário. No mundo de hoje, todos dizemos as mesmas coisas, usando quase sempre as mesmas palavras. A clareza é nosso deus. Com isso, temos a ilusão de nos entender; quando, na verdade, nunca estivemos tão distantes uns dos outros.

Contos filosóficos do mundo inteiro é uma espécie de segundo volume de *O*

círculo dos mentirosos, editado no Brasil em 2004 pela Conex. Nele, Jean-Claude Carrière se afirma, ele também, como um notável comerciante de histórias. Ele as recolhe em suas andanças pelo mundo e depois as oferece aos leitores. Foge, porém, das histórias míticas (que contêm explicações fechadas do mundo) e das moralistas (que se baseiam em princípios e certezas). Busca, ao contrário, relatos que – marca fundamental da ficção – digam aquilo que não pode ser dito de nenhuma outra maneira.

Certa vez, Carrière perguntou ao neurologista Oliver Sacks o que é, afinal, um homem normal. A resposta se refere mais à literatura que à neurologia: "Um homem normal é, talvez, aquele capaz de contar sua própria história". Para viver, precisamos habitar uma narrativa. O homem que nada pode narrar sobre si, diz Carrière, "não sabe mais nada, nem quem é, nem o que deve fazer". Não narramos, porém, para chegar ao verdadeiro – esse reino de pedra onde se guardam as certezas categóricas. Uma palavra não precisa ter um significado para ter força. A verdade, para as palavras, vem de outra esfera. É sua capacidade de surpreender e de agitar o espírito que define se uma palavra é verdadeira ou não.

O cineasta Alfred Hitchcock, lembra Carrière em outra história, detestava revelar os segredos guardados em seus filmes. Em *Notorius*, de 1946, intitulado no Brasil *Interlúdio*, toda a ação se desenrola em torno da luta pela posse de uma maleta. O que a mala contém? Terminamos o filme sem saber. Mas é justamente essa ausência de conteúdo que lhe confere poder. Para dar um nome ao que não pode ser nomeado, Hitchcock chama o segredo guardado na maleta de "McGuffin". Quando insistiam que ele explicasse o que isso significa, o cineasta costumava contar uma história.

Dois desconhecidos viajam em um trem. Um deles leva uma maleta. "O que há dentro dela?", o outro pergunta. "É um McGuffin", seu companheiro diz. O companheiro pede que ele explique melhor. Ouve, então, uma resposta sem sentido: "É um aparelho que serve para capturar leões nos Adirondacks". Os Adirondacks são um maciço, sem grande importância, localizado no Estado de Nova York. Todos sabem que lá não existem leões, o homem rebate, aborrecido. "Então pode ser que não seja um McGuffin", o outro se limita a dizer. Toda resposta esbarra em um desconhecimento que, sem sucesso, ela sem empenha em encobrir.

Jean-Claude Carrière é um admirador de histórias que nos deixam em alerta. Relatos que trabalham não com as "belas mensagens" ou respostas adequadas, mas com o casual, o brusco e o fortuito. Inimigo dos relatos categóricos, ele

privilegia as histórias que guardam a fluidez e a desordem das narrativas que, secretamente, contamos para nós mesmos. Estas podem ser desconcertantes, incoerentes e até mentirosas. Mas são as mais verdadeiras das histórias: porque são vivas.

As histórias reunidas nesses *Contos filosóficos* revelam, antes de tudo, e para usar uma expressão grata a Carrière, nossa "essência de vidro". Como não existem "explicações finais", nos sentimos sempre despedaçados pelos acontecimentos. Ficções nos ajudam a suportar a rispidez dos fatos. Muitas vezes, não precisamos sequer mudar de palavras, mas só de perspectiva. Como ensina uma das mais célebres histórias de Nasreddin Hodja, o lendário fabulista turco do século XIII.

Nasreddin sai de casa à noite, de camisolão, com os braços estendidos para a frente. Um vizinho, espantado, pergunta o que ele está fazendo. "Minha mulher contou para todo mundo que sou sonâmbulo. Eu quis verificar", responde. O vizinho, curioso, pede que ele explique o que conseguiu descobrir. "Psiu! Você pode me fazer correr um grave perigo! Sobretudo, não me acorde!".

Em um mundo dominado pela maldição de Babel, no qual tudo se explica e se demonstra, nos sentimos muitas vezes – como os psicóticos – acorrentados ao real. É bom recordar, aqui, as sábias palavras de Virginia Woolf: "Fatos são uma forma de ficção bastante inferior". (04/04/2009)

41.

Rulfo e seus fantasmas

A hipótese de que a realidade não passa de um sonho, que Jorge Luis Borges defendeu com obstinação, é, em geral, desprezada como um capricho intelectual, uma piada ou uma tese desprezível. Talvez um delírio, que merece tratamento, mas não crédito. Contudo, somos defrontados, dia a dia, com fatos inaceitáveis, ou inacreditáveis, ou mesmo intoleráveis. Eles guardam a consistência viscosa dos pesadelos e surgem de modo abrupto – como aparições ou vultos – naqueles momentos em que, entorpecidos pelas imagens banais do mundo, confiamos (em demasia) em nossas convicções.

A literatura, mais sábia, tira proveito (e potência) dessa matéria disforme que sustenta a vida humana. Outro argentino, Ernesto Sabato, disse que o escritor é "um homem que, em algo perfeitamente conhecido, encontra aspectos desconhecidos". É inofensivo sentir assombro diante de relatos fantásticos ou de histórias extraordinárias. Doloroso é quando esse espanto emerge da vida diária, aquela em que estamos habituados (os pragmáticos diriam: "treinados") a viver.

Ao se deparar com a débil pele que separa a realidade de seus fantasmas, a ciência a perfura, a filosofia a define e a religião a eleva. Só a literatura consegue parar e olhar. Alerta Sabato: "O romance não demonstra, mostra". Um das mais assombrosas dessas exposições aparece em *Pedro Páramo*, novela do mexicano Juan Rulfo (1917-1986). Um livro fundamental da narrativa latino-americana, agora com nova edição da Best Bolso (tradução e prefácio de Eric Nepomuceno). Lançado em 1955, *Pedro Páramo* é uma narrativa em que a desolação e o assombro se entrelaçam – como dois apaixonados. Como a nos dizer que, sem perder alguma coisa, não chegamos a outra.

Limitar a novela de Rulfo a seu enredo é o mesmo que reduzir um bolo a sua receita. Com a mesma meia dúzia de ovos se pode fazer um manjar raro ou um pudim banal. Mas, sim, um enredo ali se esboça. Para realizar o desejo de sua falecida mãe, Dolores, o protagonista Juan Preciado, narrador inicial, retorna a Comala em busca do pai, Pedro Páramo. Sua luta para reencontrar o passado o carrega a uma cidade que não existe, onde circulam, como vivos, homens e

mulheres mortos. Sua aventura se faz das vozes que ouve, e não das coisas que vê.

A história seria vulgar se Rulfo adotasse a lógica clássica, que afasta a realidade do irreal. Ocorre que, em *Pedro Páramo*, a realidade não é superior à fantasia; tampouco os mortos estão menos vivos que os vivos. A existência do próprio narrador não é digna de confiança. Fiel a seus fantasmas, de cuja companhia nunca abdicou, Rulfo escreveu a história de Juan Preciado como se tivesse só um olho, e não dois. Com o olho inexistente, ele se conecta a uma segunda realidade que, em vez de luz e firmeza, lhe oferece ignorância e tremor.

Ao fim, o leitor fica, ele também, com a sensação de que lhe contaram uma história pela metade. De que existe uma segunda história, que lhe foi roubada – e o ladrão seria o próprio Rulfo. Nesse momento, o desamparado leitor tem todo o direito de se apropriar das palavras do padre Rentería, um dos personagens do livro: “Saiu da casa e olhou o céu. Choviam estrelas. Lamentou aquilo, porque teria gostado de ver um céu quieto”.

É dessa verdade amputada, que quanto mais se revela, mais se esconde, que *Pedro Páramo* tira sua grandeza. Foi dela que grandes escritores como Gabriel García Márquez e Júlio Cortázar tiraram forças para compor suas grandes ficções. Depois de *Pedro Páramo*, a literatura hispano-americana deixou de ser um universo fixo, ancorado em uma realidade de pedra. Ela se transformou em um ponto de passagem, uma ponte precária pela qual transitam as fantasias do continente. Imita, assim, Colorado, o cavalo de Miguel Páramo, filho de Pedro, que, depois da morte de seu dono (como que desprovido, ele também, de um olho), passa a vagar, desesperado, pelas estradas.

Desde sua chegada a Comala, Juan Preciado percebe que entrou em uma outra formação do real. “Meu corpo, que parecia afrouxar-se, dobrava-se diante de tudo, havia soltado suas amarras e qualquer um podia brincar com ele como se fosse um trapo.” Carregado por forças das quais só captam estreitas tiras de luz, como se estivesse com os olhos vendados, ele se habitua, por fim, a entrever, em vez de ver. Entrever: divisar de forma parcial e confusa. Curioso que os repórteres, seguidores da realidade, falem, eles também, de uma “entrevista com fulano” e não de uma “vista”.

No senso comum, fantasmas são almas inquietas, que se recusam a aceitar seu destino. Em *Pedro Páramo*, Rulfo nos mostra quão redutora é essa ideia; o quanto ela asfixia não só os mortos, mas também os vivos. A realidade não é uma pedra, sólida e imóvel; ela é um líquido que circula pelo mundo e toma a forma de quem o recolhe. Foi na mesma zona de oscilação que Juan Rulfo

escreveu seu segundo livro, a coletânea de contos *A planície em chamas*, lançada dois anos antes de *Pedro Páramo*.

Borges dizia ser um absurdo supor que um homem é mais real do que um sonho. Antes de responder a essa pergunta, ele argumentava, “é preciso saber se o universo pertence à literatura realista ou à literatura fantástica”. O hábito nos leva a acreditar na primeira hipótese; a leitura de ficções como *Pedro Páramo* nos desvia para a segunda. A realidade, contudo, não está nem de um lado nem de outro; ela é um abismo que se abre entre os dois. Mesmo a mais bruta realidade se torna banal se dela excluímos a ficção.

No fim do livro, a morte de Pedro Páramo – que enfim o nivela à história que acabou de viver – aproxima a literatura da destruição. “Seus olhos mal se moviam; saltavam de uma recordação a outra, desfazendo o presente.” Morria ou escrevia? Volto a Ernesto Sabato, que, como um mestre zeloso, invadiu minha leitura de Juan Rulfo. Fala-se muito na crise da arte que, enfraquecida, inútil, não daria mais conta da realidade. Alerta Sabato: “O que está em crise não é a arte, mas o conceito de realidade. É a crença na realidade que começa a morrer”. (11/04/2009)

42.

A mentira da verdade

A literatura é um rasgão na placidez do mundo. Olhar enviesado, que nos pega pelas costas e de mau jeito, ela se impõe como um golpe e nos agita. Pode a literatura dar conta do mundo? Lendo Manuel Bandeira, deparo com uma de suas traduções do poeta espanhol Juan Ramón Jiménez, que me ajuda a pensar: "Colhi-te? Não sei/ Se te colhi, pluma suavíssima/ Ou se colhi tua sombra". Nunca chegamos ao que queremos. O mundo se assemelha a esses espelhos sinuosos que, nas feiras e nos circos, nos oferecem sucessivas imagens deformadas. Você se mira naquelas sombras, na esperança, tola, de uma convicção. À saída, não sabe mais quem é.

Ideias sobre os limites fluidos do ser me vêm enquanto leio *O outro*, novela do alemão Bernhard Schlink (Record, tradução de Kristina Michahelles). Um livro simples que – com a delicadeza cruel dos anestesistas, que nos embalam em sono profundo só para que nos retalhem – arranca a cortina de ilusões em que nos protegemos. Schlink (que é também o autor de *O leitor*, livro que Stephen Daldry transformou em um filme premiado) nos pega de jeito. Acredita-se, em geral, que ele seja só um inofensivo autor de best sellers. Você se deixa levar por seus relatos, neles se aconchega, como se abraçasse um animalzinho de estimação. Ao final, porém, o livro fica cravado em seu peito como uma adaga.

O outro é a história de Bengt, um músico que, depois de perder a mulher, Lisa, vitimada por um câncer, faz uma descoberta cruel: durante longos anos, sem que ele jamais suspeitasse, a esposa o traiu. A carta de Rolf, o Outro, lhe chega em meio aos cartões de condolências. Destina-se não a ele, o viúvo, mas a Lisa, a morta. Julgando-a viva, Rolf lhe escreve para falar do "pecado da vida não vivida, do amor não amado". Implora que volte a seus braços.

Bengt lê a carta do Outro com desespero. O ciúme o fere. Mais dolorosa, porém, é a ideia de que, provavelmente, não conhecia a mulher que amou. "Como saber se ela fora uma para ele e outra para o Outro?" – ele se pergunta. Não se interessa por Rolf, mas pelo lugar que o Outro ocupou na vida de sua mulher. Lugar não só de um terceiro, mas a partir do qual uma nova imagem de

Lisa – agora vista como uma estranha, ela também Outra – se descortina. Ao lado do Outro, Lisa era, por certo, a mesma mulher que ele sempre amou e a quem, com tanto carinho, ajudou a morrer. Mas era, ao mesmo tempo, uma Outra, uma desconhecida. A imagem da amada se divide. O que é pior: Lisa ter sido Outra ao lado do Outro ou ter sido a mesma? Quem, afinal, foi Lisa: a mulher que o amou ou a mulher que o traiu?

Bengt controla a raiva e, friamente, escreve ao Outro comunicando a morte da esposa. Quer dar a questão por encerrada. São apenas três frases secas: “Sua carta chegou. Mas já não chegou para quem você a escreveu. A Lisa que você conheceu e amou morreu”. Em vez de tomá-la como um comunicado fúnebre, porém, o Outro a lê como um pedido de ruptura, que a amada assina. Como são pérfidas as palavras! A carta – a mesma carta –, dependendo de quem a lê, se torna outra carta. As três linhas escritas por Bengt imitam a consistência fluida da literatura, massa pegajosa que, na mente de cada leitor, toma uma forma. Volto à sentença genial de Roa Bastos: “Um livro só existe na cabeça do leitor”. Para cada um de nós, um mesmo livro é, sempre, outro livro.

Um desesperado Bengt responde a carta em nome de sua mulher – “ressuscitando-a”. Ao ocupar o papel da morta, ele experimenta o prazer perverso de transformar Rolf em seu fantoche. Passa a lidar, assim, com um segundo Rolf: não mais o homem que Lisa amou, mas o tolo que ele, por vingança, manipula. Faz, assim, do Outro um terceiro. A partir daí, Bengt se entrega a um jogo sofisticado, no qual as regras variam de acordo com quem mexe as peças. Não é outra coisa a literatura senão um mundo arbitrário que, nas mãos de cada escritor, se transforma em algo distinto. A literatura é uma valise dentro da qual o escritor, iludido a respeito de seu poder, arruma as palavras. Mas só o leitor – cada leitor – lhes confere sentido.

A partir daí, Bengt passa a viver para o Outro, que, no entanto, já não é o Mesmo que Lisa conheceu. Que desassossego! O mundo sacoleja: as posições se desfiguram, os horizontes quebram. Com as cartas escritas em nome de Lisa, um temerário Bengt não só se intromete no amor secreto entre ela e o Outro, como inventa uma maneira (suicida, pois faz dele uma carta fora do baralho) de ressuscitar a mulher. O jogo se desenrola até o momento-limite em que Bengt, não suportando mais o solo quebradiço em que avança, decide procurar o Outro, Rolf em pessoa, para encará-lo. Acredita que, defrontando a verdade, pisará, enfim, em terra firme.

A verdade, porém, é deplorável: Rolf não passa de um pobre fanfarrão, um miserável janota. A verdade é uma mentira. O que Lisa via, afinal, naquele

imbecil? Bengt abandona, então, a busca da verdade e a substitui – para usar uma expressão do artista russo Wassily Kandinsky – pela invenção de uma "olhada interior". Abdica da nitidez e da perfeição e retorna a si. Também o Outro se duplica: Rolf era um homem para Lisa, passa a ser outro para Bengt, que, só assim pode fazer a travessia de seu luto. Ao leitor cabe, também, elaborar uma perda: a de suas ilusões a respeito do que lê. Não temos mais o direito de acreditar nesses personagens límpidos e coerentes que habitam as narrativas da tradição. Se eles ainda surgem em muitos relatos contemporâneos, já não passam de farsas.

Cabe, então, ao leitor se perguntar quem era aquele Outro que, em seu lugar, com sinceridade e boa-fé, lia com tanta candura. A crença cega, os dogmas, as certezas não lhe servem mais. A novela o leva a uma difícil descoberta: a de que as grandes narrativas são aquelas que nos libertam. Nem a beleza dá acesso à verdade, que é sempre inacessível. "A beleza não é meta suficiente para a arte", dizia Kandinsky. Vêm-me, agora sim, os versos de Manuel Bandeira: "Não quero mais saber do lirismo que não é libertação". (09/05/2009)

43.

O menino de Lewis

Gosto muito de uma ideia feroz de João Cabral de Melo Neto: “Escrever é estar no extremo de si”. Nessa última fronteira, em que o eu se desvanece, o escritor pisa a parte mais inóspita de si mesmo – aquela em que se transforma em outro. Literatura não é confissão, é invenção. Para refletir sobre isso, nada melhor do que reler, hoje, *Um experimento na crítica literária*, do irlandês C.S. Lewis (1898-1963), editora Unesp, tradução de João Luís Ceccantini. Um livro em que a literatura se afirma como enigma e aventura. E no qual o leitor, não mais reduzido à figura de um hermeneuta, ou, ao contrário, de um diletante, se torna, ele também, um inventor.

C.S. Lewis começa com uma crítica corajosa do *apartheid* que (ainda hoje) separa os autores profissionais, ou “cultos”, dos leitores leigos, ou “comuns”. Para ilustrar seu desconforto, ele recorda uma dolorosa experiência pessoal. Certa vez, na universidade, dividiu uma banca de exames com um velho amigo. A apresentação do trabalho já terminara, mas, entusiasmado, Lewis continuava a comentar o que tinha ouvido. A advertência de seu colega de banca foi assustadora: “Bom Deus, você ainda quer continuar com isso depois do expediente? Você não ouviu o sinal tocar?”.

Professor de prestígio, Lewis nem por isso abdicou da paixão pela literatura. Afastando-se dos leitores profissionais, que leem com as mãos revestidas de luvas e com o cronômetro em punho, ele faz uma defesa firme do leitor “comum”. Aquele que lê sem nada esperar, que lê simplesmente porque o livro o agarra e ele não consegue mais largá-lo. Nas famílias dos nobres especialistas, Lewis diz, muitas vezes a única experiência literária se passa “em um quartinho dos fundos, onde um garotinho lê *A ilha do tesouro* sob os cobertores, à luz de uma lanterna”. Esse menino que se abraça a um livro e que suja sua alma de palavras é, ele nos mostra, o protótipo do grande leitor.

Armados até os dentes, os leitores puritanos descartam (como perigoso) qualquer vínculo intenso com a literatura. Lewis, ao contrário, aposta que nessa ligação íntima está quase tudo. Ninguém pode acusá-lo de ser um defensor da

ignorância ou do obscurantismo. Basta lembrar que, na universidade, ele se tornou conhecido por seu rigoroso trabalho sobre a literatura medieval. Não é a posição que ocupa que define a qualidade de um leitor. Um leitor leigo pode ser só isto mesmo: superficial, relaxado e preguiçoso. A questão não é onde se lê – se em uma espreguiçadeira de praia ou em uma cátedra na universidade –, mas como se lê.

Ao garotinho que se agarra a *A ilha do tesouro* faltam, por certo, a erudição e a lucidez do professor. Mas, quando o alarme soa, ele o ignora e continua mergulhado em seu livro. Quando lê o romance de Stevenson, Lewis nos faz ver, esse menino está "dentro" do livro. Ele não o lê; ele o habita. Já o professor age como um anatomista que, com bons argumentos e instrumentos afiados, disseca um cadáver. Com o coração aos trancos, o garotinho, em vez de retalhar o cadáver, o ressuscita.

Mas o que nos liga a uma ficção? Recorda Lewis que, se muitos leitores iletrados confundem a literatura com a realidade – e com isso não conseguem reconhecer a existência da literatura –, muitos leitores puritanos transformam (reduzem) a literatura a um ramo da filosofia, ou da teologia, ou da psicologia. Em outras palavras: fazem da literatura um instrumento de conhecimento – transformam-na em uma pinça, com que revolvem o real. Resultado: não reconhecem a existência da literatura também.

Uma ficção, lembra Lewis, "não deve significar, mas ser". Escritores não dão lições nem defendem teses; eles descerram janelas, abrem caminhos, fundam novos mundos. É claro: um grande livro termina, sempre, por ampliar a visão que temos de nosso mundo. Mas o livro não é a ilustração de um saber consagrado; tampouco é um aferidor de verdades. Ao inaugurar um mundo inteiramente novo, a literatura é uma invenção que, em vez de explicar e dissecar a realidade, a potencializa e amplia.

A maioria dos leitores, profissionais ou leigos, não suporta essa experiência. "Estamos tão ocupados atuando sobre a obra que damos a ela pouca chance de atuar sobre nós", Lewis adverte. Livros não são enxadas com que revolvemos o chão. A grande leitura não exige perícia ou força; exige, ao contrário, desarme e paixão. Daí a necessidade de retomar contato com aquele menino que, cheio de espanto e agarrado a seu cobertor, contando só com uma lanterna, se lança de corpo inteiro no livro que lê.

A literatura, Lewis insiste, não é uma crença ou um saber organizado. Se é saber, é um saber desorganizado. Não é crença, no máximo uma descrença. Não é religião, filosofia, uma escola de ética, uma psicoterapia. Literatura é literatura

– um mundo à parte, que não se confunde com nenhum outro. E, só por isso, porque não deve nada a ninguém, ela consegue nos agitar e seduzir. E, quem sabe, nos modificar.

Lembra Lewis que a literatura “não é meramente *logos* (algo dito), mas *poiema* (algo feito)”. Quando abrimos um livro, entramos em um mundo paralelo, e desconhecido, desde o qual podemos observar melhor o nosso. Assim que pisamos esse “algo feito”, como frágeis aventureiros que contam só com sua coragem, alguma coisa enfim se move.

A literatura não é o lugar das grandes teses nem das grandes demonstrações. Não é a terra da retórica ou das teorias peremptórias. Não é uma transmissão, mas uma provocação. Os leitores que interessam a Lewis são aqueles que, como o menino do cobertor, abandonam toda uma vida de certezas em troca de um velho mapa, um cozinheiro perneta e meia dúzia de piratas barbudos.

Pensando nas palavras de Lewis, voltam-me os versos de João Cabral, agora a propósito do poeta francês Paul Valéry: “Sem nenhum medo, deu-se ao luxo/ de mostrar que o fazer é sujo”. Aventuras não se vivem com as mãos limpas. Ninguém tem o rosto mais sujo do que o menino que, imóvel em sua cama, devora um romance de Stevenson. A literatura lhe basta – e ele não está mais ali. (16/05/2009)

44.

A bofetada metafísica

Tenho um vizinho que se diz filósofo. Semana passada, em uma reunião de condomínio, como discordássemos em torno de uma questão hidráulica e sabendo de minha paixão pela literatura, ele me desafiou: “Kant dizia que a leitura de romances corrói o pensamento e aniquila a memória”. E, fechando a cara, prosseguiu: “Tome cuidado, porque a literatura pode provocar um grande mal”.

Mal sabe meu vizinho que, naquela tarde, eu lia, com grande interesse, *Monte Verità*, o mais recente livro de Gustavo Bernardo (Rocco, Coleção Jovens Leitores). Um romance filosófico que – mesmo retido na etiqueta comercial da “literatura para jovens” – trabalha justamente com algumas ideias de Imannuel Kant. Em particular, com as que compõem sua ética.

Antes de modificar o mundo, devemos modificar a nós mesmos, Kant sugeria. E nos dava outra sugestão ainda mais decepcionante: o importante não é procurar a felicidade, mas merecê-la. Não é agradável o conselho de que desistamos de consertar o mundo; mais dolorosa ainda é a proposta de que abdiquemos da felicidade. Contudo, só depois de abandonar a ilusão podemos, enfim, viver. E até melhorar um pouco o mundo e diminuir a infelicidade.

É o que faz o moçambicano Manuel, protagonista de *Monte Verità*. Depois de ter a mulher assassinada pela repressão política, só lhe resta fugir de Maputo. Não tem tempo, sequer, de apanhar a filha pequena que o espera na escola. Pouco antes, quando se deparou com a mãe morta, a menina lhe ofereceu um *insight* metafísico. Olhou o corpo vazio e disse: “Papai, Deus chegou atrasado”. Aceitando as brutais limitações impostas pela ausência divina, Manuel se refugia na Suíça italiana, onde se emprega como garçom no hotel Monte Verità. Nos intervalos do trabalho, escreve o livro que estamos a ler.

O livro de Manuel conta a história de misteriosas “intervenções” impostas ao planeta Terra, atos pragmáticos e “sem autor” que, no entanto, modificam nossa existência. Quem as propaga? Algum poder secreto? Seres de outro planeta? O próprio Deus? A primeira delas bane todas as armas. Nas intervenções seguintes,

combate-se a explosão demográfica, a poluição, a violência contra os animais e os crimes hediondos. Atos que, no entanto, não pretendem dar lições de vida ou "educar". O objetivo não é salvar ou amadurecer, mas, sim, levar o homem a abandonar a onipotência, para que suporte se ver como o ente vulnerável que é. O homem deve desistir da felicidade e da perfeição para, contando apenas consigo mesmo, merecer enfim esse nome.

Olhei para meu vizinho e pensei no modo altivo com que ele manipula as ideias, como se elas existissem apenas para lhe servir. Ocorreu-me, então, que a filosofia é, muitas vezes, uma forma mais obsessiva de literatura. Acontece que, enquanto os filósofos se agarram precariamente a seus sistemas e conceitos, os escritores – que não têm onde se amparar – agarram-se ao que lhes falta. Todo escritor parte, sempre, de uma ausência. Um grande vazio brilha na primeira página em branco.

Pensava nisso quando o porteiro me entregou um postal expedido por uma amiga que vive em Paris. Uma bela fotografia do escritor francês Louis-Ferdinand Céline, tomada seis anos antes de sua morte. Sexagenário, Céline – um escritor fabuloso sempre odiado por culpa de suas ideias fascistas, que são de fato hediondas – aparece em um jardim, vestindo roupas amarfanhadas, desolado e cabisbaixo, a observar seu gato. Ereto e solene, ao contrário, o animal ostenta o olhar altivo dos "homens que sabem pensar"; enquanto Céline, àquela altura entregue ao ostracismo e à derrota, é só um homem que luta para suportar a dor.

Duro e intransigente na vida, Céline fez da literatura, ao contrário, um lugar de liberdade. Não conseguiu livrar-se, porém, da leitura dogmática a que seus grandes romances, até hoje, estão condenados. A que torrente de olhares os escritores estão expostos! Há poucos dias, uma vaga absurda de incompreensão levou *Aventuras provisórias*, o romance de Cristovão Tezza, a ser recolhido depois de adotado pelas escolas de Santa Catarina. Aos olhos obtusos das autoridades locais, duas ou três cenas amorosas tornariam o livro ofensivo aos adolescentes.

É desse mesmo mundo duro e cego, em que romances são vistos como venenos, que trata *Monte Verità*. Ele é também o objeto de *Aventuras provisórias*, a história de uma traição que termina em um crime. A ética, para o escritor, porém, não está na submissão a princípios ou a dogmas. O escritor só tem uma ética: não pode trair a si mesmo, sob pena de se tornar, apenas, um escrivão. E é nessa condição inegociável que a potência da literatura se garante.

Em nosso tolo mundo do eu, os escritores se transformaram em celebridades. Escritores deveriam repetir, hoje, a frase de Manuel, o protagonista de Gustavo

Bernardo: “Eu não sou nenhum tipo de deus. Eu não sou sequer nenhum tipo de eu”. Universo vazio, no qual as coisas só existem em potência, a literatura produz narrativas tão distintas quanto *Aventuras provisórias* e *Monte Verità*; agrega – sem que isso signifique conflito, mas, ao contrário, riqueza – autores tão distantes quanto Cristovão Tezza e Gustavo Bernardo. É por isso que a literatura se torna ameaçadora: porque não exclui nada nem ninguém. Porque encara, sem medo, a precariedade do homem.

Julio Cortázar dizia, por isso mesmo, que só a literatura é capaz de desferir no mundo uma verdadeira “bofetada metafísica”. Não para fazer proselitismo ou pregação; tampouco para buscar seguidores ou produzir crentes. Ao contrário, a literatura só produz descrentes; sujeitos que, cientes da fragilidade do mundo, fazem da fraqueza a sua grandeza. Tal disponibilidade para o quase-nada rege, também, os verdadeiros filósofos. É dela, ainda, que o moçambicano Manuel se vale para continuar a viver. Conhecido por seu ceticismo, o filósofo escocês David Hume, um antecessor de Kant, afirmava que a filosofia é um saber vacilante, no qual “praticamente nada se pode dizer”. É também com esse “praticamente nada” que os escritores escrevem. (13/06/2009)

45.

Sophie, a encoberta

Nos tempos do *reality show*, dos blogs e das celebridades, a francesa Sophie Calle – autora de *Histórias reais* (Agir, tradução de Hortência Santos Lencastre) – inverte as expectativas de um mundo que se desnuda e faz da escrita um segredo e, da fotografia, um véu.

Seu livro é uma reunião de histórias pessoais a que se associam fotografias também pessoais. Nada mais frustrante, no entanto, para quem busca intimidade e escândalo. Ou talvez não, se considerarmos que o íntimo se refere não ao aparente, mas à esfera secreta das essências; e que, em sua origem latina, escândalo significa também obstáculo, ou armadilha.

Como fotógrafa, Sophie se comporta como uma escritora – sabe que as imagens são sinais arbitrários, condenados a roçar o que lhes foge. Como escritora, é uma fotógrafa – ciente de que as palavras estão encobertas por uma fina película, que, uma vez arrancada, expõe um vazio insuportável.

Do jogo entre palavras e imagens, Sophie Calle tira livros assombrosos, como este *Histórias reais*. Breves histórias, sob as quais abismos se escondem. Aos 11 anos, ela e a irmã Amelie praticam pequenos furtos nas lojas de departamentos. Para inibi-las, a mãe inventa que um policial descobriu tudo. Desistem dos furtos, mas (efeito da ficção sobre o real) põem-se a procurar o policial inexistente. Não o encontram e, para se consolar, furtam um par de sapatos vermelhos. Amelie fica com o pé direito, Sophie com o esquerdo. Precisavam correr mais esse risco: o medo é tudo o que lhes resta do falso policial.

O vermelho dos sapatos reaparece em uma foto da própria Sophie. Em seu pescoço, vinda do nada, aparece uma linha vermelha. Mesmo com o defeito (ou por causa dele), ela guarda a fotografia. Duas semanas depois (a arte antecipando o real, ou melhor: transcrevendo-o), um homem tenta estrangulá-la na rua. De novo, o falso encobre o verdadeiro.

Um de seus sonhos era receber uma carta de amor. Não pensa duas vezes: encomenda-a a um escritor de cartas. A falsa carta lhe custa cem francos. Ao lê-la, esbarra na frase verdadeira: “... sem fazer um só gesto, segui você por toda a

parte”. Fala das ideias, que nunca a abandonam.

A falsificação lhe serve uma segunda vez. Quando se casa – em uma cerimônia improvisada em Las Vegas –, não tem tempo para o ritual vestido de noiva. Muitos anos depois, reúne a família para uma cerimônia falsa, só para poder usar o vestido. Potência da ficção: “Eu coroava com um falso casamento a história mais verdadeira da minha vida”.

Sophie se lembra de uma tia-avó, Valentine, que, aos 100 anos de idade, lhe pediu que o anúncio de sua morte se resumisse a uma frase: “Ela fez o que pôde”. Também a escrita faz o que pode – e sempre fica pelo meio do caminho. As coisas escapam das palavras. Mas, em vez de enfraquecê-la, essa autonomia fortalece a escrita.

Muitas vezes, uma frase gruda na alma e sela um destino. Aos 30 anos, quando recusa o beijo de um desconhecido, ouve a agressão: “Não faz mal, você come como um porco”. Estavam em um churrasco, Sophie passara a maior parte do tempo grelhando salsichas e servindo os convidados. Não importa: a frase se sobrepõe ao real e o engole. “Não lembro mais nada desse indivíduo, mas ele continua sentado à minha mesa.” Palavras não morrem.

Para desfazer uma palavra, Sophie nos mostra, só mesmo outra palavra. O pai achava que a filha tinha mau hálito e a encaminha a um médico. Ao entrar no consultório, percebe que está diante de um psicanalista. “Houve um engano”, diz. “Meu pai me mandou a um clínico geral.” A potência das palavras está em nossa capacidade de contorcê-las. O psicanalista pergunta: “Você sempre faz o que seu pai manda?”. Naquele momento, empurrada pela força da língua, Sophie inicia sua análise.

Outras vezes, as palavras – fracassadas – registram apenas uma ausência. Uma moça, Mâkhi lhe pede que visite o apartamento de duas mulheres, recém-falecidas, que a criaram. Aceita o papel de substituta. Vai e fotografa a casa – fotografa o medo de Mâkhi. Missão cumprida, Sophie pede para guardar uma agenda das mortas. Na página referente ao Natal de 1980, encontra a anotação: “Não vi nada – ninguém”. E em 1981: “Natal – nada”. As palavras são véus; mas, se as erguemos, nada aparece.

Sempre desejou receber uma carta de amor; o marido lhe negava. Um dia, descobre uma carta de amor entre as coisas do marido. Não está endereçada a ela, mas a certa H. Não pensa duas vezes: rouba a carta. Risca o H. e coloca em seu lugar um S. A falsificação se impõe como uma verdade. “Essa carta de amor passou a ser a que eu nunca recebi.”

Sophie nos mostra que as palavras podem tudo. E, no entanto, esse tudo é

quase nada. Um dia, durante uma briga, o marido lança objetos sobre ela. Como uma cicatriz, fica um buraco na parede. “Foi então que entendi que era preciso fazer a única coisa que ele pedia: ouvi-lo.” Fazem as pazes. O que o marido tinha a dizer? Provavelmente nada – o que não diminuía seu desejo de escuta. Na parede, fica o buraco que representa esse desejo. Sobre ele, Sophie dependura uma fotografia de seu casamento.

Também o leitor de *Histórias reais* não deve se iludir: o livro nada lhe revelará. Mas é preciso ler esse rombo. A própria Sophie recorda de um amigo que, na arena de Sevilha, caiu fulminado por um touro. Uma chifrada no coração. O relatório médico registra: “Seu coração estava aberto em dois, como um livro”. Também o livro de Sophie é um coração que se rasga.

Quanto mais avanço, mais distante Sophie está. Como leitor, repito uma experiência que ela mesma viveu. Um dia, um amante resolveu abandoná-la. No último encontro, deu-lhe de presente um segredo. Uma história terrível, confiada só a ela, e a mais ninguém. Sophie não nos revela esse segredo – ela o esconde. Do segredo, resta o véu: “No mesmo instante em que me privava de seu amor, aquele homem me presenteava com a última prova de nossa intimidade”.

Ao fim da leitura, um segredo nos é confiado. Barrada de sua história, a própria Sophie o ignora. O livro é esse segredo. E esse segredo é tudo. (04/07/2009)

46.

O laboratório de Lucinda

Ao me conhecer pessoalmente, um leitor, Alberto, me disse algo que me intrigou: “Julgava que você fosse bem mais velho, que fosse um octogenário”. E justificou seu comentário: “Eu tenho sempre a impressão de que o leio desde menino”.

As palavras sinceras de Alberto me fazem lembrar de outra leitora, Marisa, que me escreveu para dizer algo parecido. Afirma Marisa que sente grande intimidade com o que escrevo, “como se já soubéssemos o que você nos fala e aquilo fosse apenas uma recordação”.

São duas avaliações que me fazem estremecer. Trato, logo, de afastar as ilusões da vaidade. Meu pequeno eu – essa imagenzinha a que me agarro – não tem nenhuma relação com o que me dizem. Não sou responsável, nem irresponsável por essas impressões; minha escrita não passa de um veículo através do qual outra coisa se fala.

Creio que meus leitores se referem a um efeito da linguagem que nos faz retroceder (ou avançar) a estágios remotos da existência. Quando escrevo – quando qualquer um escreve –, inscrevo-me em um circuito que me antecede e que me ultrapassa. É como pegar uma carona em um caminhão que vem de muito longe e saltar bem antes de seu destino final.

Também eu, como leitor, experimento essas sensações dúbias, que me assaltam quando as leituras me ligam ao inesperado. São esses vínculos súbitos e autônomos – e não a “novidade” ou o “estilo” – que nos levam a gostar de um livro ou a repudiá-lo.

Volto a sentir seu impacto durante a leitura de *Tempo comum* (editora 7 Letras), vigoroso livro de poemas da paranaense, radicada em Cuiabá, Lucinda Persona. Poemas que bordejam o mundo sem nada pedir em troca, nem uma gota de consolo ou de solução. Posição corajosa que Lucinda ilustra com o dizer de Clarice Lispector: “Eu amo os objetos na medida em que eles não me amam”. Ou seja: na medida em que nada esperam de nós.

Livros – como objetos – nada desejam de seus autores, embora os escritores,

quando escrevem, sempre sonhem com isso ou aquilo, busquem a fama ou a riqueza. Uma vez publicado um livro, o autor está “morto” – não passa de um dejeto, como os andaimes que usamos para construir um edifício.

A poesia, mostra Lucinda, está além da autoria. Se ela é voz interior (e sempre é), guarda, porém, uma zona autônoma, que opera por si, ou não opera, a depender de quem lê. Sem a confirmação do leitor, autoria não há. Escreve Lucinda: “Quase nada se sabe a respeito/ daquilo que une palavras rumorosas”. Depois, ciente do que escapa à linguagem, ela arremata: “Fora disso/ há o mundo”.

Tempo comum é um livro que desafia nossa confiança nas palavras. Os poemas de Lucinda são pensamentos que, ao se comprimirem em versos, exibem (sem pudor) a larga margem de incerteza que os envolve. Poemas que se submetem – não a leis ou a dogmas, mas à opacidade das coisas. Constata Lucinda: “É a menor coisa/ que me apanha e faz mudar”. Só “aquilo que o mundo/ mal chega a tomar conhecimento”.

Os versos de Lucinda me sugam para o interior das coisas, como se, de repente, livros se tornassem potentes microscópios (Lucinda é professora de Biologia). Nesse repuxo, deparamos com um bloqueio. Em um poema dedicado ao serviço de mesa, ela escreve: “Um prato não tem recôndito/ Aparenta longevidade/ mas é apenas um engano/ de eternidade”. E depois, fazendo uso do recurso devastador da repetição, ela arremata, para aniquilar nossas esperanças: “Só tem a fazer o que faz/ Só tem a fazer o que faz”.

Caminho com Lucinda até as fronteiras de seu laboratório. Também o espelho, por exemplo, simula um poder que não possui. Nele, a poeta se vê “ora aberta/ (crucificada em mim mesma)/ ora fechada/ (como um alçapão vazio de prisioneiro)”. Espelhos praticam a grande dança do ser e do não ser. Agem como deuses, a refletir e a apagar. Recorda a poeta: “Mas é o tempo e não ele/ que me franze a pele”.

A poesia nos remete a regiões distantes – como esta em que meu leitor Alberto me vê aos 80 anos de idade. É nela, também, que a leitora Marisa tem a impressão de já ter lido, no passado, o que só hoje escrevo. Abro um livro (o livro de Lucinda), afogo-me em suas páginas, debato-me em busca de algo (um tronco, uma boia) que me sirva de apoio. Nada encontro e só me resta apoiar-me em mim mesmo. É nesse momento em que, fazendo o livro de trampolim, retorno ao que sou, que me transformo em um leitor.

Grandes livros agem por refluxo. O que se engole das palavras sempre volta. Mesmo os pensamentos mais profundos são regurgitados, a toda hora retornamos

ao ponto de partida. Só temos mesmo as palavras, com seu brilho de espelho, mas também sua escuridão de cárcere.

Nada disso anula a força da escrita. Escreve Lucinda: “Sem que me sirva/ amo/ em cada minuto da vida/ a abundância do nada”. Escrever é retornar – toda leitura conduz de volta a seu porto, que é o próprio leitor. Leio para me ler, para voltar a mim. Ou, como diz a poeta, a “esse ponto fraco/ de onde emanam/ os dias comuns”.

Mesmo ciente da estreita margem de manobra que lhe resta, Lucinda não abdica de sua liberdade interior. Afirma: “Quero tornar novas/ todas as coisas”. Não é o senso de limitação, a forte tranca do real, que anula o desejo; ao contrário, ao delimitar um caminho, essa grossa corrente nos dá a chance de ser. A consciência do grilhão (coisa de poeta) redesenha a ideia do novo. Não mais qualquer novidadezinha, qualquer performance gloriosa; mas aquilo que nos resta.

A epígrafe de abertura, tomada dos *Filipenses*, a carta de Paulo aos habitantes de Filipos, resume tudo: “Não me aborreço de escrever-vos as mesmas coisas”. Só que, em vez de tirar dessa limitação uma fé cega, ou uma submissão a dogmas, o poeta dela retira sua liberdade. Posso pouco, quase nada, mas é nesse pouco, tênue fio de potência, que enfim posso.

É na circunscrição do mesmo, pequeno buraco em que o arcaico resiste que os livros nos capturam. Ali onde tudo está, e esse tudo quase nada é. Como diz, com sabedoria, minha leitora Marisa: já sabíamos, mas precisamos ler para, com a ideia encorpada em palavras, chegar enfim a saber. (25/07/2009)

47.

Poesia e terror

Ano de 1958. Já no fim da noite estalinista, chega às livrarias de Moscou a primeira antologia poética de Anna Akhmátova, uma das mais notáveis poetas da Rússia. Anna tem quase 70 anos. Sua poesia solar, em que o silêncio importa tanto quanto a palavra, seduz os leitores russos. Três anos depois, os 50 mil exemplares da segunda edição são vendidos em poucas horas.

Durante três décadas, o regime de Joseph Stalin proibiu as edições da poesia de Anna (1889-1966). Em 1921, seu primeiro marido, Nikolas Goumilev, é fuzilado. Em 1923, seus livros são banidos. Seu único filho, Lev, é perseguido e deportado. Sua poesia carrega, desde a origem, o veneno do terror.

Meio século se passa. Estamos no Recife. Uma foto esmaecida de Anna Akhmátova aparece na capa de um livro de Fernando Monteiro. A imagem é o primeiro golpe desferido por *Vi uma foto de Anna Akhmátova* (Fundação de Cultura Cidade do Recife). Os olhos distorcidos pela penúria, uma expressão em que o desespero se mistura com a bondade, as franjas antigas a decorar um rosto sensual e morto.

Escreve Fernando, sem nos poupar de nada: “Vi essa mulher, com meus olhos cegos./ Vi sua vontade de morrer”. O poeta assume, desde logo, sua cegueira – limitação que é, também, potência. Através dos versos (dos olhos foscos de Anna), ele contempla o crepúsculo de um mundo. Não apenas a censura e a perseguição política, mas uma dor muito maior, que só a poesia pode ver.

Os versos de Anna desmentem a rispidez da burocracia de Estado. Neles, as palavras são maleáveis e se deixam revirar. Aliás: é para isso que estão ali. O terror não é só o pavor que os poetas experimentam durante o império de Stalin. Terror – o poema hoje me permite ler – é, também, espanto. Os agentes que perseguiram Anna, os mesmos que fizeram do terror político um instrumento de dominação, sofreram de outro tipo, mais sutil e fértil de terror (estupor): o da beleza. Por isso amordaçaram Anna Akhmátova.

No poema de Fernando, beleza e espanto se igualam. Versos que são também “a receita para enlouquecer um poema”. Todo grande poema, na medida em que

assassina a poesia que o precede, se torna, sempre, um crime. Poema que leio com dificuldades, porque me dói, mas que também me desperta. Nele, o sofrimento vitaliza o presente.

A cada verso, as imagens explodem. Leio, penso e anoto – o livro, em pouco tempo, está imprestável. Mas é assim: ler é lutar com a escrita. Não é fácil duelar com um poeta hábil e de peito nu, um poeta que não se esquiva da dor. A fotografia de Anna Akhmátova chega às mãos de Fernando Monteiro durante um segundo crepúsculo: o da escrita. E escrever, para ele, é resistir.

Também em nosso mundo pragmático e "de resultados"– tanto quanto no mundo burocrático e "de ordens" de Josef Stalin – Anna Akhmátova se torna distante e irreal. Nem chega a ser uma mulher, é só um vulto. *Vi uma foto de Anna Akhmátova* ultrapassa os acontecimentos dessa ou daquela noite. Fernando escreve naquele ponto em que a poesia, ao recolocar em cena o que não queremos ver, desperta, sim – a palavra é essa –, outro tipo de terror. Acostumados com as facilidades do virtual e da pronta-entrega, nem sempre suportamos.

Nas circunstâncias dolorosas do stalinismo, a poesia custou a Anna Akhmátova um alto preço. Não lutou só contra um regime de força. Em outra frente, combateu os vanguardistas que, manejando novas algemas, aprisionaram a literatura em manifestos, obrigações, dogmas. Contra a palavra implacável e estreita, Anna defendeu o frescor da palavra plena. A palavra insubstituível que, em cada poeta, tem um rosto.

A tristeza é o pano de fundo, o contraste necessário contra o qual o poema se impõe. É preciso sustentá-la. Escreve Fernando: "Você pensa, então, que não está só – mas está". Todo leitor está sozinho. Assim é a foto de Anna: bela, justamente porque insuportável. Carregada de segredos, porque direta e simples. Uma fotografia que me leva para além da imagem; e que (como um poema) aumenta minha solidão.

Corajoso, Fernando Monteiro se assume como um poeta "que se desgoverna". Está cansado dos pedidos de que "se acalme", "não diga isso", "tenha cuidado", "meça as palavras". A poesia é o mar da intranquilidade. Nela tocamos nas piores coisas porque a beleza sempre nos salva. Zona de perigo, em que as precauções são inúteis. Terreno de liberdade no qual a escrita não se submete a medidas e não se amedronta.

Assim é o longo poema de Fernando: irregular (mas, por isso, magnífico); doloroso (e, por isso, comovente). Quanto a Anna, é só uma mulher que olha para a morte. Está em seu rosto: "Tudo tão dramático e tão breve que punge".

Dor que enlouquece, imitando a história do professor de violino que, depois da prisão da mulher, perde o juízo e afunda em um mundo parecido com “o crepúsculo indeciso de um quadro de K.A. Somov”. Sim: enlouquecer é o mesmo que se perder no interior de uma tela. Ou de um poema.

A foto de Anna Akhmátova surge no Recife. Mas podia estar em um bazar de Nova York. A lógica do terror, mesmo carregada de novos conteúdos, sobrevive. Terror que assim se define: “Não escolher as vítimas,/ não se compadecer delas,/ não poupá-las, nem deixá-las fugir”. Não se trata dessa ou daquela bandeira, desse ou daquele dogma. Há uma parede de granito contra a qual os mortos são derrubados. Contra ela a beleza se choca.

Também Fernando – ao contrário de Ivan Turguêniev, o primeiro escritor russo a conquistar a Europa – recusa “a língua elegante do Ocidente”. Aproxima-se, mais, de Fiodor Dostoiévski, um escritor em descompasso com o mundo, sempre empurrado para a sarjeta. Esse é o espanto (terror) que a poesia causa: ela nos escava e nos expõe; em um mundo de superfícies, brilhos e padrões, isso se parece com um crime.

Escrita com sangue, a poesia de Fernando Monteiro (como a de Ana Akhmátova) imita a Natureza, que “é sem justiça e sem perdão,/ acende-se nos vulcões e nos corações”. Natureza que, se soubermos olhar, expõe nosso interior. Escreve Fernando: “Vi uma foto de Anna Akhmátova/ que me permitiu ver a alma na carne”. (22/08/2009)

48.

Variações Ajzenberg

Durante alguns meses, participei de um círculo de leitura de Fernando Pessoa. Éramos um grupo pequeno – uma bailarina, um físico, um filósofo, um psicanalista e eu. Havia um sexto participante: um médico, que chamarei apenas de doutor T.

Comovia-me o esforço do doutor T. para encontrar verdades e respostas nos poemas de Pessoa. Para seu horror, as lições que arrancava a fórceps dos versos eram logo destruídas pelos próprios versos. T. não suportava o mal-estar e as variações que a leitura de Fernando Pessoa nos impõe.

Um dia, abatido, anunciou sua saída do grupo. “Esse homem não sabe o que diz”, justificou. Seus olhos estavam embotados de decepção. Estampavam um segundo sentimento, mais doloroso: a vergonha, como se o tivéssemos flagrado em um devaneio infantil. Ela tornava seu olhar não só murcho, mas áspero.

Hoje encontro uma expressão melhor para descrevê-lo: os olhos do doutor T estavam secos. Soube, tempos depois, que passou a desaconselhar a seus pacientes, como potencialmente perigosas, a leitura de ficções. A uma pessoa do grupo que o encontrou, por acaso, em um shopping, ele disse: “Agora, sim, longe dos escritores, eu sei onde piso”.

Devo a expressão a Bernardo Ajzenberg e a seu mais recente romance, *Olhos secos* (Rocco). Uma incômoda narrativa sobre o duplo poder da imaginação. Sim: também a imaginação está regida por oscilações e variações. Grandes escritores, como Pessoa, a usam para ampliar o horizonte humano. Muitos de nós, porém, dela fazemos um uso bem menos sábio: usamos a fantasia para nos cegar.

Não sei se Leon Zaguer, o protagonista de Ajzenberg, chega a ser um fracassado, como ele imagina. A vida do Leon adulto, atolado na mornidão do casamento e em uma profissão que despreza, tem, em princípio, a aparência de um desmentido (de uma aniquilação) das aventuras do jovem Leon pela Europa e por Israel. Delas só restam anotações em um diário.

O romance de Bernardo Ajzenberg contrapõe esses dois Leons. Também eu,

enquanto leio *Olhos secos*, me desdobro. Continuo a ser quem inevitavelmente sou; mas me torno também, um pouco, Leon Zaguer. Com a força de um explosivo, a literatura escava veios imaginários no peito do leitor. Não para consolá-lo, pois não pretende solucionar nada. Mas para energizá-lo. Os grandes livros expõem as variações (sismos, cisões, desencontros) que, alternando em nosso interior, fazem de nós homens, e não feras.

Na música, o termo "variações" fala da apresentação de uma mesma melodia ou harmonia com modificações estruturais que as tornam aparentemente novas. Nas variações musicais, o Mesmo "é" o Outro, o que ilustra nossa condição bipartida, na qual, quanto mais desdobramos a fantasia (em vez de nela nos mirar placidamente, como crentes), mais nos aproximamos de nós mesmos.

Penso na mais célebre das variações musicais, as *Variações Goldberg*, magnífica obra para cravo composta por Bach. Um vizinho que estuda música me conta que ela é o resultado de uma encomenda do conde Kayserling, destinada ao cravista Johann Goldberg. O conde sofria de uma insônia grave; Bach compôs suas variações na esperança de adormecê-lo. Até hoje, as *Variações Goldberg* – consagradas nas interpretações do pianista canadense Glenn Gould – nos sacodem e despertam. O paradoxo é suficiente para ilustrar a autonomia da arte.

Também Ajzenberg é autor de um belo romance que trata da instabilidade do coração, *Variações Goldman*, de 1998 – a história de um homem atordoado pelas repetições do amor. Nas variações, a linha (o corpo) se mantém. Mudam as energias, o tônus, o espírito que nela (nele) circulam. Em *Olhos secos*, um mesmo personagem, Leon Zaguer, se divide não para fugir, mas, ao contrário, para se encontrar.

Leon Zaguer é o Goldberg de Ajzenberg. Em seu interior, os humores se alternam e a existência se move. As duas vidas de Zaguer não se chocam, embora ele pense que sim. O homem maduro, como um vampiro que suga o sangue do próprio pescoço, se alimenta do jovem; mas é a fantasia da maturidade que mantém o jovem de pé.

O leitor de ficção está absolutamente desinteressado das lições de vida que o dogmático doutor T tanto preza. A literatura não ensina nada. Ao contrário, nos defronta – como Leon Zaguer – com duas metades que jamais se encaixam. Esse homem "ficcional" – Zaguer, que muitos talvez tomem como uma falsificação – é muito mais verdadeiro do que o homem que se pensa verdadeiro.

Seu casamento é puro tédio. A um amigo, ele confessa que uma de suas raras diversões é "encaixar os ovos no compartimento da geladeira quando volto do

supermercado”. Talvez esses sejam alguns dos poucos momentos em que a ilusão do encaixe e da estabilidade se concretiza.

Jovem, viajando por Atenas, Zaguer pensa em uma ideia de Bertold Brecht segundo a qual não é triste o país que não tem heróis, mas aquele que precisa de heróis. Maduro, deprimido com a rotina no cartório, sofre do mal prenunciado por Brecht: agarra-se ao jovem que foi e supõe que só na juventude chegamos à felicidade. Fica-lhe uma frase do pai: “Talvez o monstro não seja tão monstruoso assim, talvez você, sem saber, seja até mais monstruoso do que ele”.

Quando admiramos alguém, uma imagem atordoante e luminosa sempre nos cega, lhe adverte o amigo Moti Ajzen, um dentista infeliz que carrega em seu sobrenome metade do sobrenome de Ajzenberg. A idealização nos deixa com os olhos secos, “petrificados, sem luz, nem água”. Retidos na dura borra dos ideais, afundamos na tristeza. Bem melhor (e mais bela) é a incoerência do real.

Lembro que, durante nossas reuniões para a leitura de Pessoa, o doutor T. se dizia deprimido porque seus ideais de juventude se esfarelaram e a vida o traíra. Sem fantasias que o protegessem (como alguém nu em um baile de Carnaval), o mundo lhe parecia fétido como um esgoto. Daí sua opção pela medicina, a arte da higiene e da cura.

Não podia entender o doutor T. que, ali onde a fantasia se desmancha, a vida começa. Desmascarada a solução imaginária, tudo o que temos, ainda, é a imaginação. Só que agora, em fez de nos afastar do mundo, ela nos joga em seu coração. (29/08/2009)

49.

O crítico aprendiz

Leio *A conjura*, primeiro romance do angolano José Eduardo Agualusa, lançado em 1988 e enfim entregue aos leitores brasileiros (editora Gryphus). Uma suposição marca (atrapalha) minha leitura: diante de um livro de estreia, espera-se que o crítico se coloque na tripla posição de decifrador competente, avalista autorizado e juiz rigoroso. Isto é, que leia o que ninguém consegue ler, que ateste e autorize um destino e que julgue sua potência.

Essa noção dominante aproxima a crítica literária da ciência, do sacerdócio e do direito. Mas a afasta da literatura. Quando lê um primeiro romance, mais do que nunca, faltam ao crítico os antecedentes com que possa confrontar e medir o que lê. Resta-lhe a mão vazia. Ele trabalha muito mais com a cegueira do que com a visibilidade.

Nesses casos, o crítico deve se colocar, ao contrário das boas regras, na posição submissa de aprendiz. Isso não quer dizer que sua leitura seja inocente, tampouco assegura a pureza de suas ideias. Quer dizer apenas que, diante de um primeiro livro, o crítico se vê obrigado a exercitar, mais que nunca, o fundamento de qualquer leitura: a capacidade de se assombrar.

Sei que a posição que defendo não é dominante. Alguns a descartam como fantasiosa, medrosa e submissa. Recentemente, em um debate literário, uma senhora da plateia – depois de se desculpar, como se fizesse uma observação quase obscena – me perguntou se não acho que minha posição diante da literatura é “feminina”.

Existem muitas superstições a respeito da suposta “passividade” das mulheres. Basta ler escritoras como Clarice Lispector, Virginia Woolf e Florbela Espanca, porém, para entender o quanto o feminino é, também, feroz e contundente.

Inverto a observação da gentil senhora. Penso que minha posição como leitor e (consequência, e não causa) como crítico se pauta por alguns atributos essenciais do masculino. Quem é o pai senão aquele que, apesar do papel de chefe e de provedor, está predestinado (basta ler os gregos) a ser “assassinado” pelos filhos? O que define um homem não é, enfim, sua morte?

Assim também acontece com o crítico, e não só com ele, mas com qualquer leitor. Se ele se deixa invadir pelo que lê (posição supostamente feminina), se aceita os pedidos e caprichos do texto (posição supostamente do homem), só assim ele chega, enfim, a ler um livro. Explico bem o que entendo por isso: a "sofrer" do livro, e não a dominá-lo.

Em *A conjura*, Agualusa narra os primeiros dias de uma nação, Angola. No século XIX, uma terra ainda a inventar. "Angola era terra de muitas e variadas mortes", narra, "ruim para tímidos e para fracos". Nessa colônia distante, onde um agricultor manda assar uma escrava para dar de comer a seus cães, os nascimentos vêm marcados pela fúria da morte. O passado é uma maçaroca de lendas e de crimes. O presente é um buquê de espinhos.

No romance de Agualusa, os personagens se misturam e se desencontram, como que perdidos em uma selva. Todos os projetos da colônia se resumem a um: o desejo de pacificação. Única forma de esboçar uma verdadeira independência. Estranho caminho: para pacificar é preciso fazer a guerra.

Nascimento remoto não só de uma nação, mas de um escritor, *A conjura* ilustra a luta de Agualusa para domar sua agitação juvenil, pacificar seus conflitos interiores e esboçar um retrato de si. Debruçado sobre Angola, ele aprende quem é.

Nas lutas do século XIX, o contrabando de armas alimenta os pequenos crimes, com que, enfim, as batalhas se decidem. Também Agualusa contrabandeia heranças do Realismo, da narrativa histórica, do romance de formação. A estreia é sempre um assalto ao passado. Todo escritor nasce de outros e escreve com as mãos sujas de sangue.

Hoje, jovens escritores afirmam – como se isto fosse um ato de coragem – que não gostam de ler. Pior: que não precisam ler. Supõem que essa recusa basta para livrá-los das heranças e dos antecedentes. Apegados à fantasia do nascimento absoluto, repetem, sem saber, as fórmulas antigas. Deviam ler Agualusa, para quem o passado é a estrutura do presente. Sem ele, a realidade desaba.

No século XIX, Angola paga um preço doloroso ao progresso. Uma nação, conforme avança, se destrói. A vida se torna mais complexa e menos ingênua. Também escrever um primeiro livro é desconstruir-se, isto é, livrar-se do que "naturalmente somos". Nada há de natural na literatura. Não se escreve sem, antes disso, destruir um mundo.

Em *A conjura*, o que sobra do velho projeto "natural" se encarna no papagaio Manaus, que Alicinha herdou do pai. Um bicho idoso, que perdeu as penas da cauda, rouqueja e está quase cego. "Ademais tropeçava nas palavras, confundia

as coisas.” Mais que o corpo, é a linguagem que, despida de sua ilusória bondade, passa a nos falhar. Só quando revira e torce a linguagem, um escritor começa a escrever.

A literatura não se interessa pela civilização e pelo progresso. Ela não é a montagem de ideais, mas, ao contrário, sua desmontagem. Nada assegura que um romance escrito no século XX seja superior (um “avanço”) a um romance do século XIX. A literatura é indiferente à lógica dos relógios. É extemporânea.

A cada palavra que escreve (que lhe sai), o escritor desmente a palavra planejada. Nos livros de estreia, ainda temerosos de se arriscar, os escritores em geral se agarram aos ideais antigos de boa educação, desenvolvimento e progresso. Ocorre que as torrentes da escrita são mais fortes. Se o autor escreve para valer, elas logo o arrastarão para fora de seu caminho. A isso se pode chamar de destino.

O projeto republicano da nova Angola se constrói à custa de dores devastadoras. É entre destroços e costurando feridas que uma nação se levanta. Também o escritor sofre de distúrbios que o ferem e modificam. Fazer literatura é, um pouco, “assassinar” o primeiro livro, destino de que José Eduardo Agualusa não escapa.

Ler *A conjura* é penetrar nesse momento inicial, em que as lições de escola e os ideais ainda comandam. Ao crítico sereno, resta seguir os primeiros passos do jovem escritor e aprender com eles um novo modo de nascer. (12/09/2009)

50.

As máscaras de Rhodes

Trouxe da ilha de Rhodes duas máscaras gregas. Estampam, uma, o sorriso traiçoeiro da comédia e a outra o horror da tragédia. Não se completam, se repelem. Fixei-as sobre a lareira de minha sala. Ainda estão ali, a me advertir que a vida é um sonho partido ao meio.

Meu cachorro, Gaudí, nunca se interessou pelas máscaras. Presos a fios invisíveis, elétricos, os cockers são obcecados pelo presente. Agitam-se sobre ele com entusiasmo e destemor. Não lhes interessa o longo rasto de passado que as máscaras arrastam.

Um dia, eu o encontrei sentado diante da lareira. Desafiava as máscaras com um rosnar furioso, como se elas fossem dois estranhos que acabassem de invadir a sala. Algum evento improvável, alguma onda do acaso, o levou a fixar a atenção sobre elas. A ver, finalmente, o que sempre esteve ali, e ele era incapaz de ver.

Uma máscara grega – que simboliza o ciúme – está na capa de *Querida* (Casa Lygia Bojunga), romance da mais premiada autora brasileira de literatura infantojuvenil. Escrevo com repulsa: “de literatura infantojuvenil”. Lygia é um dos grandes escritores brasileiros vivos e o clichê (a máscara) a reduz e esmaga. A restrição odiosa me força, porém, a pensar em sua grandeza. É pelo simulacro que chego à verdade.

Também, o herói de *Querida*, o menino Pollux, passa anos a fio sem conseguir ver o que está bem diante de si. Perde o pai. A mãe se apaixona por outro homem, um diplomata, que planeja se mudar com a família para a Austrália. Cego pelo ciúme, Pollux foge de casa.

Acreditamos, em geral, que os sentimentos são transparentes e puros, e que eles nos conduzem diretamente à verdade. Será? Dominado pelo ciúme, Pollux crê que o padrasto quer matá-lo. Primeiro, empurrando-o para os trilhos do metrô. Depois, afogando-o em um lago. Por fim, atropelando-o. Seus sinceros sentimentos o levam a ver o que não existe. Em vez de inofensivos e singelos, os sentimentos deformam a verdade.

Ao contrário, tendemos sempre a crer que as máscaras são mentirosas. Elas encobrem a realidade e disfarçam a verdade, pensamos. Camuflam, deturpam, falsificam. Mesmas suspeitas que cultivamos, em geral, a respeito da ficção. Máscaras, concluímos, não passam de mentiras. Não devemos levá-las a sério.

Sozinho no mundo, Pollux pede abrigo a um tio, Pacífico. O tio se afastou da família para viver uma paixão secreta ("mascarada") por uma desconhecida, Ella. O nome da amada, Ella, carrega em si a marca do neutro – isto é, das máscaras. Da falsificação e da mentira, penso com minhas ideias automáticas.

O casal tem uma coleção de máscaras, dispostas sobre a mesa da sala. Sempre estiveram ali, mas Pollux nunca lhes deu atenção. É só quando o livro se aproxima do fim que o menino (tomado pelo mesmo despertar súbito que sacudiu meu cachorro) consegue, enfim, vê-las. "Parou de estalo: o olho tinha batido na máscara do ciúme." Já não podia recuar.

A experiência não é nova. Houve o dia em que Pollux notou no semblante de Pacífico uma expressão – de torpor e alheamento – que desconhecia. Só depois compreendeu que seu tio chegava da primeira noite de amor com Ella. O amor não é só um sentimento profundo; ele deforma nossos semblantes. Ele nos desenha e condena.

Outro dia, Pollux esbarrou com Ella, subitamente transformada em uma velha. Apavorado, tratou de fugir. Só muito depois entendeu que Ella usava uma máscara. Ex-atriz, que se afastou dos palcos após um grande fracasso, a mulher de seu tio não perdeu o gosto pela simulação. Continuou a jogar com suas máscaras.

Acontece que, em vez de encobrir a verdade, as máscaras a ressaltam. É quando deparamos com o encoberto (e não com o nu) que vemos, enfim, alguma coisa da verdade – porque a verdade, ela mesma, nunca se deixa ver. Frescos e inocentes, os sentimentos, muitas vezes, nos cegam. Só as máscaras (a ficção) chegam a roçar o rosto da verdade.

Aos poucos, Pollux descobre que sofre de seus sentimentos. Frontal e escandaloso, o ciúme o cegou. Começa a valorizar a sutileza da mentira. Mais tarde, troca o sonho de ser astrônomo pelo sonho de se tornar escritor. Quem é o escritor senão aquele que, evitando a visão devastadora da verdade, enfim, por um relance, a vê?

Adulto, Pollux se torna um prestigiado autor de livros de viagens. Um dia, decide escrever um romance. Poucos o levam a sério – a experiência na ficção parece ser, apenas, um capricho. Pelo mesmo motivo, reduzimos Lygia Bojunga à figura (à mascara) de "autor infantojuvenil". Mas é justamente a máscara – o

rosto rígido a me desafiar – que, por contraste, me conduz à verdade.

Volto a Gaudí, meu cachorro, que um dia, enfim, descobriu as duas máscaras de Rhodes. Naquele momento, conseguiu, por instantes, “ler” minhas máscaras. Com isso, delas se apossou. Do mesmo modo, só quando, na borda da máscara grega, Pollux consegue “ler” seu ciúme, ele chega, enfim, a ser.

Há, ainda, o momento em que Pacífico vê sua mulher, Ella, de um modo que nunca tinha visto. Momento em que o sol poente a iluminava com uma luz especial, “chegava mesmo a projetar nela a sombra das grades deste portão”. Nas nuances do obscuro, a mulher, enfim, se revela. Pacífico conclui: “Agora, estava diante de mim, só para mim”.

A própria Ella esclarece o que se passou: “Vê? Eu não sou mais a mesma”. Atravessada pela incerteza de luz e sombra, encoberta pela máscara hesitante da vida, Ella se torna, enfim, uma mulher – e não mais qualquer mulher. Pouco depois, morre, mas já está inteira – isto é, pulsante e estranha – no coração de Pacífico.

Só depois de atravessar o longo corredor de máscaras, Pollux pode, enfim, voltar para casa. Não leva consigo a verdade toda, mas só alguns pedaços que, através daqueles semblantes duros, conseguiu fisgar. Agora sabe que jamais possuirá a verdade. E que é assim, com o rosto cortado ao meio, que se torna o Pollux verdadeiro.

Gaudí morreu há um ano. Ficaram as duas máscaras de Rhodes na parede de minha sala. Duas metades, duas figuras amputadas. Elas não são a verdade, pois para a morte não existem palavras. Mas não permitem que eu o esqueça. (10/10/2009)

51.

Canetti na cozinha

Sonho que Elias Canetti me convida para jantar. Recebe-me na cozinha, ele mesmo prepara a massa. Enquanto trabalha no molho, abrimos uma garrafa de vinho e conversamos. “Falo para seguir o método de Confúcio”, me diz. “Falar é uma maneira de desenhar nosso retrato espiritual.”

Digo que é uma pena que suas ideias se percam entre os vapores do carbonara. Ainda posso sentir o cheiro forte do toucinho. Canetti me encara. “Você tem razão. Devia ser possível dizer tudo em poucas palavras.” Suspira e continua: “Enquanto não se pode fazer isso, não há realmente o que dizer”. E, com o rosto borrado de fumaça, silencia.

Acordo. Encontro em minha cabeceira um exemplar de *Sobre os escritores* (José Olympio, tradução de Ivo Barroso), reunião de anotações e aforismos inéditos de Canetti, organizada por Penka Angelova e Perer von Matt. Eu o lia antes de dormir. Corro às notas dedicadas a Confúcio e a Heráclito; lá estão as frases que meu sonho, confusamente, repetiu.

Não é a primeira vez que sonho com frases. Semanas atrás, com a cabeça coberta por um turbante negro, Simone de Beauvoir me dizia em um pesadelo: “Não podemos jamais nos conhecer, só podemos nos narrar”. A frase me despedaça. Literalmente: pedaços de meu rosto – uma orelha, uma sobrancelha, a ponta do nariz – rolam para o chão. Acordo em pânico. É atordoante a ideia de que estamos condenados ao desconhecimento. Tudo o que nos resta, diz Simone, é inventar.

Mais calmo, folheio o livro de Canetti e esbarro em uma anotação dedicada a Chuang Tse, o discípulo de Lao Tse. Diz Chuang que os ventos são a maneira que o cosmos encontra para respirar. A vida é respiração. Penso nos vapores que nos envolviam em meu sonho: são a respiração da cozinha. Também nas anotações de Canetti, as ideias sopram.

Acredita Canetti que os pensamentos se parecem com as tempestades. Sopram e atordoam. Alguns filósofos nos dispersam: Aristóteles. Outros nos oprimem: Hegel. De alguns nos gabamos: Nietzsche. Outros nos fazem respirar – e aqui

voltamos a Chuang Tse.

Escrevendo sobre Confúcio, Elias Canetti observa a força do impalpável – como a que se esconde nos tremores, nos suspiros e nas ventanias. O impalpável nos preenche. Compara: “Como se as lacunas nada mais fossem que as conhecidas dobras de trajes”. As palavras são uma prova definitiva disso. Nada mais impalpável que a palavra. E, no entanto, sem ela não existimos.

Também Canetti escreve como quem respira. Suas anotações nos sacodem e nos vergam. Não se pega o vento: ele não se deixa aprisionar. Canetti escreve como um poeta, com arroubos e fervor. Através de sopros – como um deus criador. Em plena desordem, sem nenhuma esperança de coerência. Ele mesmo diz: “Sem a desordem da leitura não existe o poeta”.

Severo, porém, esclarece: “Eu não sou poeta, pois não sei calar”. Seu livro desmente essa afirmação. Ele mesmo, logo depois, se corrige: “Mas muitas pessoas dentro de mim – que eu não conheço – calam. Suas irrupções eventuais me tornam poeta”.

Gosto da ideia de que o poeta é – para roubar uma expressão de Antonio Tabuchi a respeito de Fernando Pessoa – “uma valise cheia de gente”. No meio da noite, muitas vezes, e mesmo sem ser poeta, também acordo com esse falatório interior. Frases se movem dentro de mim. Durante o dia, silenciosas, elas serpenteiam. À noite, de repente gritam.

Lembra Canetti que somos filhos da tradição da ordem. No romance, exemplifica, a ordem começa com Flaubert. “Ali não existe nada que não tenha sido peneirado.” Ela atinge sua perfeição em Kafka. Mas é tudo muito precário. Canetti percebe em Kafka, o metódico, o sopro desordenado de Dostoiévski, o louco. É a respiração ofegante do escritor russo que sustenta a ordem kafkiana. É a desordem que, submersa, alimenta a ordem.

Prefere Canetti, por isso, os “poetas desordenados”. Que podem dormir dentro de grandes narradores, como Charles Dickens. Não esconde, porém, a contradição de que se alimenta: não existe escritor que ele ame mais que o duro Stendhal. Aprecia, em particular, sua ingenuidade: “Ele não se envergonha de nenhum dos sentimentos”. Em Stendhal, tudo está exposto.

Volto ao sonho da cozinha. Com delicadeza, Canetti manipula a *pancetta* picada, o creme de leite, a pimenta. Como Flaubert, ele aposta na dosagem dos temperos – que não passam, aliás, de brisas com que refrescamos os alimentos. “Temperos sopram a comida”, ele me diz no sonho.

É o que admira em Stendhal: a capacidade de suspirar. “Jamais abri alguma página sua sem me sentir leve e iluminado.” E completa, para que não o tomem

pelo discípulo metódico que não é: “Ele nunca foi a minha lei. Mas foi a minha liberdade”.

Quando fala de sua predileção pelo silêncio, Canetti faz uma defesa da pausa e do recolhimento. Um escritor deve saber esperar. Como o cozinheiro que, paciente, aguarda que as cebolas dourem, também o escritor deve se conservar em compasso de espera, até que as palavras estalem.

Nas horas de silêncio, Canetti tomava notas – que agora tenho o privilégio de ler. Não para dizer, mas para que algo se dissesse. Na escrita, ele argumenta, o escritor é o último a saber o que diz. O próprio crítico (eu?) deve privilegiar a ignorância. Anota: “O crítico como ponte mnemônica, todos o entendem, mas ele não entende nada”. Não é fácil aceitar que o principal sempre escapa.

Com suas notas, Elias Canetti faz crítica literária. Mas criticar não é derreter um livro na gosma das leituras prévias, das teorias, das ideias prontas. “Há os que se entregam à língua para dissolvê-la”, Canetti diz. “E outros que estremecem ao tocá-la.” Não para mistificar as palavras ou para tomá-las como sagradas. Mas para aceitá-las.

Tampouco para delas fazer um glacê, pois a língua deve sempre preservar a aparência dos assados sangrentos. Diz Canetti: “Ah, como tenho nojo das palavras intencionalmente enigmáticas!”.

Canetti aposta no poder fundador da palavra. A palavra não é um espelho, um bisturi, um objeto de decoração. Ela é – e isso deveria bastar. Afirma: “O que um poeta não vê não aconteceu”. (17/10/2009)

52.

Carrero de óculos

Poucos meses antes de sua morte, fiz uma última visita a Hilda Hilst, reclusa em sua Casa do Sol. Foi uma mulher linda, o tempo a devastou. A gordura mórbida balançava sob a bata imensa. O semblante, encrespado pela decepção, tremia. Apoiava-se em uma bengala tosca, amaldiçoava seus amados cachorros e trazia os cabelos em tempestade.

Na mesa da cozinha, encarando-me, Hilda desabafou: “Tornei-me uma bruxa”. Falava da cisão cruel, grande fosso, que separa a existência das palavras. Resumiu assim: “Enquanto minha literatura vai para um lado, meu corpo inteiro se move para o outro”.

A frase assustadora de Hilda me volta enquanto leio *A minha alma é irmã de Deus* (Record), romance de Raimundo Carrero, livro com que ele encerra seu “Quarteto áspero”. Na protagonista, Camila, encontro a mesma desordem que atordoou Hilda em seus últimos dias.

Nos dias ásperos de hoje, muitos se apegam ao enigma da alma. Outros creem que o verdadeiro enigma está no corpo. Com as ideias, nos consolamos; o corpo despreza as abstrações. Lembro aqui de uma frase que, perplexa, minha velha mãe pronunciou, outro dia, diante do espelho: “Estou muito diferente de mim”.

Não é só um efeito da velhice. Em seu romance, Carrero trabalha com uma ideia estupenda de Samuel Beckett, que localiza melhor essa devastação. “O que chamam de amor é o exílio”, diz Beckett. O corpo não acompanha o sopro do humano – esteja ele nos sentimentos, nas paixões ou nas palavras. Lembro outra vez de Hilda, que, sem pudor, me disse: “Meu corpo anda cansado de mim”.

O deslocamento entre a matéria e o espírito (seja ele o que for) se expressa, com força, em um personagem secundário de Carrero: o camelô Alvarenga. Obeso e com cara de anão, ele não tira um velho gorro de Papai Noel, “embora deteste ser chamado de Papai Noel”. Um perplexo Carrero nos defronta: “Como é que uma pessoa não quer uma coisa e faz? Vá entender, vá”.

O pedido de Alvarenga – “Não me chamem de Papai Noel” – não combina com o gorro vermelho que leva na cabeça. Alvarenga quer o que não quer. Pensa

uma coisa, mas o corpo lhe diz outra. Por que palavras (os nomes) e corpos não sincronizam? Porque palavras – e nomes – são o destino. Escreve Carrero a respeito de sua delicada protagonista, Camila: “Só lhe restava cumprir o nome. É assim, sempre: um nome é um destino. E não se discute mais”.

Entre as palavras (a alma) e o corpo, contudo, algo se interpõe: o incêndio do amor. Algo sopra não deles, mas entre eles. Camila é “sequestrada” por Leonardo, o pastor da seita Os Soldados da Pátria por Cristo. O pastor não abandona seu saxofone: acredita mais na música que nas palavras. Como o flautista de Hamelin, dos irmãos Grimm, que arrasta com suas melodias os ratos para afogá-los no rio Weser, também Leonardo usa a música para capturar (para sequestrar) almas.

O amor não é só um exílio, ele é também um sequestro, em que algo nos afasta de nós mesmos. Camila sabe que o corpo é puxado por coisas que não controlamos, e por isso sonha em se tornar santa – isto é, ser apenas alma, e não mais corpo. Sonho falhado, porque a alma também aprisiona.

Muito além da biologia, o que se passa no corpo vem de fora. E nele se fixa, como um selo – o registro de um destino. Certo dia, Camila vê sua sombra refletiva no chão. “É por causa da sombra que eu sou Camila.” Mais que o corpo com vísceras e glândulas, mais que as palavras com seus sentidos e abstrações, há uma sombra que – empurrada para um vão, como a Senhora D., de Hilda Hilst, espremida no vão de uma escada – determina o destino pessoal. Sombra que marca as palavras com seus lapsos e gaguejos; e que fere o corpo com seus tremores, arrepios e paixões. É na sombra que quase tudo está.

Ocorre-me, aqui, outro romance de Carrero, *Sombra severa*, como instrumento para ler o próprio Carrero. Carrero contra Carrero. Em dado momento, um aflito Judas faz uma reflexão que me ajuda: “As ações não nasciam de sua alma atormentada, mas das emboscadas que o segredo sabe preparar”. A existência não está no corpo, muito menos na alma; está entre eles. Pode manifestar-se em um suspiro, em uma visão súbita, em quase nada.

Nem na alma nem no corpo: entre os dois. Na sombra. Hilda gostava de passar as tardes sob uma imensa figueira. Acreditava que era mágica. À sombra da árvore, ela se interrogava a respeito do existir. Poderia repetir a frase de Camila: “Não desejo saber o que estou fazendo no mundo. Quero saber por que tenho um corpo”. Quer saber mais: o que se faz com ele.

Um dia, o pastor Leonardo desaparece. Leva consigo a alma de Camila. Resta-lhe o corpo que, como um dejeto, ela arrasta pelas ruas. Seu corpo já não lhe pertence. Desiste de pensar nele (o que só a leva ao desamparo). Prefere arrastar-

se, como um réptil que serpenteia sem saber que existe.

Não é nem no corpo nem na alma que existimos, mas entre eles. No choque (do atrito) entre os dois. Camila deseja tornar-se santa porque “ter um corpo é tão limitador”. Não percebe que a ideia da alma também a diminui. A adesão ao pastor é, ela também, um rapto. Mas, então, onde está Camila?

Está no lixo, passa a levar uma vida de catadora, entre os ratos – como Hamelin. Só que, ao contrário do flautista dos Grimm, são os ratos que a arrastam. Não com a música, mas com seu silêncio. Silêncio que rói pelas beiradas os limites do mundo. Que transforma a existência em uma espécie de vazamento. Em um choro.

Os personagens de Carrero vivem entre ruínas – e aqui penso em outro romance do escritor, *As sombrias ruínas da alma*. Sempre a cegueira, sempre a sombra. Como se Carrero, para escrever, precisasse usar óculos escuros que o separassem do mundo (do corpo), mas que também lhe borrassem a visão (a alma). Só nesse vão – agachado sob a escada da existência – se escreve.

Volto a pensar em Hilda. Penso em Carrero. São escritores do deserto – que tateiam, cambaleiam, mas avançam. Não sei se chegaram a se conhecer. Talvez viessem a se odiar. Esse ódio (faísca) seria só um relâmpago. O leve roçar entre corpo e espírito, ali onde a escrita (como um tapete muito antigo) se desenrola. (24/10/2009)

53.

A cura que adoece

Há duas semanas, estive em Ouro Preto para o Fórum de Letras, da incansável Guiomar de Grammont. Cheguei no início da noite. Caía uma tempestade e, sem ânimo para sair do quarto, me deitei.

Antes de pegar no sono, retomei a leitura das *Cartas escolhidas*, de Michelangelo Buonarroti (editora Unicamp / editora Unicfest, prefácio, seleção, tradução e notas de Maria Berbara). Dormi agarrado ao livro.

Sonhei, então, que estava em Ouro Preto não para participar do Fórum, mas para visitar meu avô materno, José Pedro – que, na verdade, não cheguei a conhecer. Encontro-o em sua cama, magro e ofegante. Assustado, peço que chamem seu médico.

Abro a porta, é o médico. Na verdade, é Gabriel García Márquez, que veste um jaleco branco e empunha uma maleta de couro. Não ouso admitir que o reconheço. Nervoso, cumprimento-o e o conduzo ao quarto de meu avô.

Por que adotou a nova profissão? O que o levou a se mudar secretamente para Ouro Preto? A agonia de meu avô, porém, não permite que eu me detenha nessas divagações.

O doutor Márquez examina seu doente. Não gosta do que vê. Pede, então, uma cadeira e senta a seu lado. Da maleta de médico, tira um livro. Abre-o e lê em voz alta um poema.

Não consigo recordar os versos. Sei que são do próprio García Márquez. Enquanto escuta o poema, meu avô abre os olhos, a face se aviva, a respiração desacelera. Nos últimos versos, já está sentado.

Aliviado, acompanho o doutor Marquez até a saída. “É espantoso que um poema possa curar”, eu lhe digo. Gabriel García Márquez se vira e, com os olhos tristes, me diz: “A literatura cura quem lê. Mas ela adoece quem escreve”. Suspira e prossegue: “Veja como estou – e ninguém pode fazer nada por mim”.

Noto então que o escritor empalideceu, está trêmulo, que suas mãos vacilam. A dor do leitor (meu avô) agora é sua dor. Amparo-o até seu carro. Fecho a porta. Acordo.

Na manhã seguinte, o sonho com García Márquez me ajuda a ler a correspondência de Michelangelo. As 72 cartas selecionadas por Maria Berbara têm sua súmula em carta que ele enviou a Niccolò Martelli em 1542. Diz Michelangelo: “Vejo que me imaginaste como o que Deus gostaria que eu fosse. Sou um pobre homem de pouco valor”.

Modéstia? É bem mais que isso. Imitando o doutor Márquez, Michelangelo tinha consciência de que, diante da obra, o artista não passa de uma formiga. Alguém esmagado por sua própria grandeza e que sofre do que faz.

Não existem palavras para explicar essa experiência, e as cartas de Michelangelo – práticas, objetivas, frias – refletem essa consciência. Em uma delas, a Tommaso Cavalieri, ele admite: “Nada mais tenho a dizer. Lede o coração, e não a carta, pois *a pluma é incapaz de alcançar o afeto*”. Cita um verso de Petrarca; só a poesia (como em meu sonho) consegue dizer o indizível.

Com problemas de dinheiro, Michelangelo se lamenta com um prelado anônimo, que alguns identificam como Marco Vigerio, o bispo de Sinigaglia. O religioso procura acalmá-lo, sugerindo que se concentre em sua pintura. Michelangelo é áspero: “Respondo que se pinta com o cérebro e não com as mãos”.

Pinta-se (cria-se) com a mente, e as chaves da mente, muitas vezes, se guardam em zonas inacessíveis. Também a escrita – não falo das palavras pragmáticas dos burocratas, dos representantes comerciais e dos homens “cheios de si” – não se deixa normalizar.

Michelangelo acata a sugestão inútil do monsenhor, que fala em nome do papa. Mas adverte: “Não posso negar nada ao Papa; pintarei tristemente, e produzirei obras tristes”.

Sobre o mesmo tema, em carta a Tommaso Cavalieri, ele resume: “Farei do coração rocha, e avançarei”. Tem consciência de que o caminho da arte (como sugere o doutor Márquez) o adoece. Terá de suportar.

Suas obras, até hoje, espantam e maravilham. Elas nos curam da dor de existir. Pagou, porém, um alto preço. Ao cardeal Bernardo Dovizi, confessa: “Rogo, não como amigo ou servo, mas como um homem vil, pobre e louco”.

Em outra carta, ao pintor Sebastiano Veneziano, Michelangelo fala de um jantar que lhe pareceu muito agradável, “pois abandonei um pouco a minha melancolia, ou, melhor dito, a minha loucura”. Sua arte, que nos consola e encoraja, o corrói.

Para fugir de si, ele se detém em problemas práticos, como a falta de dinheiro, as dificuldades políticas, a longa espera pelos mecenas, a inveja dos

concorrentes, como Rafael. Contudo, aqui e ali, deixa sempre escapar algo de seu sofrimento.

Ao pai, Lodovico, logo depois de terminar a capela Sistina, ele diz: “O Papa ficou muito satisfeito, mas outras coisas não saíram como eu esperava; a isso culpo os correntes tempos, que são muito contrários à nossa arte”.

Numa última, e furiosa, carta ao pai, com quem rompeu relações no ano de 1523, depois de brigar com sua madrasta, Lucrezia, Michelangelo vocifera: “Cuidai-vos, e tende cuidado com que vos cuida, pois só se morre uma vez, e não se retorna para consertar as coisas malfeitas”.

Amparado pelas palavras de Michelangelo, retorno ao presente. Nossos tempos parecem favoráveis aos artistas (e aos escritores), que se tornaram celebridades e pontificam em festas, palcos e seminários. Isso é uma ilusão. Sempre me incomoda quando se rouba do artista – em nome do sucesso, do prestígio, da “assinatura” – um pedaço de sua dor.

Não que o artista tenha de sofrer ou esteja condenado à crueldade. Ocorre que a arte é um trabalho como qualquer outro, e por isso cobra seu preço e exige sacrifícios.

As cartas de Michelangelo derrubam o mito contemporâneo de que o artista é um astro sobre-humano, que leva uma existência glamourosa e fútil. Sem suor, sem feridas, sem desgaste, nada se faz. É o que o doutor García Márquez comunica em meu sonho: pode ser belo, mas não é fácil.

Devemos respeitar essa dor, que é mais preciosa que as luzes do sucesso e as pompas da consagração. As modas, as feiras e os circuitos comerciais que fiquem com seu fantasma inexistente. O artista – como Márquez e Michelangelo –, sempre intransigente, se manterá aferrado a sua dor. (21/11/2009)

54.

Jogo perigoso

Há uma ideia do poeta e crítico espanhol Angel Crespo (1926-1995) que aprecio muito. Mais que isso: uma ideia que sempre me ajuda a viver. Diz Crespo em um de seus ensaios: “Quando não tenho certeza da verdade, minto para me certificar”.

Os moralistas, ele dizia, só acreditam em três tipos de mentira: a dolosa, a jocosa e a piedosa. A primeira, a dolosa, se faz passar pela verdade. A jocosa quer, apenas, fazer rir. A mentira piedosa nada mais deseja que consolar. As três desprezam a verdade.

Angel Crespo defende, ao contrário, o que chama de “mentira poética”. Aquela que usamos para obturar o grande vazio que se abre diante da ausência inevitável da verdade. Com ela, trabalham os ficcionistas. Ela é um tapete estendido entre as três mentiras dos moralistas e a busca interminável da verdade.

Volto às ideias de Crespo quando acabo de ler *O campeonato*, romance de Flávio Carneiro (editora Rocco). Uma ficção em que o personagem principal é a própria ficção. Em que a mentira tem um lugar de honra e se equipara à verdade.

André, o protagonista de Carneiro, sofre do vício da leitura. Não consegue controlar seu impulso para os livros. Já nas primeiras páginas do romance, é demitido do emprego porque não consegue parar de ler.

Leitor obsessivo, André é capaz de abrir um livro nas situações mais inadequadas. Aflita, sua namorada, Raquel, acredita que a literatura o impede de viver. Deseja curá-lo da ficção. Leva-o a um terapeuta da moda, o doutor Epifânio de Moraes Netto. A terapia não funciona.

Apaixonado por romances policiais, André só recupera algum equilíbrio quando cria um laço entre sua compulsão à leitura e sua vida profissional. Isso acontece quando ele resolve se tornar detetive particular.

Não deixa de ler, continua a ser um leitor compulsivo. Só que, agora, a ficção não é mais um refúgio, ela se transforma em um instrumento. Os romances que lê o ajudam em suas investigações. Usa a literatura não como fuga, mas como

uma via de interpretação do mundo.

Já no primeiro anúncio que coloca nos jornais, usa uma frase de Auguste Dupin, o célebre detetive de Edgar Allan Poe. “Meu objetivo final é apenas a verdade.” Afirmação que, em vez de desmerecer a mentira (a ficção), reconhece seu status de verdade provisória.

O problema do escritor, dizia Virginia Woolf, não é buscar a verdade, mas “inventar formas de ser livre”. A literatura começa, em consequência, com uma operação íntima: a invenção de si. Ninguém cria ficções sem, antes disso, se inventar como autor. Ninguém se aproxima da verdade (porque a ela nunca se chega) sem amparar-se na mentira.

É a estratégia de André. Quando transporta a ficção literária para a realidade, ele nem despreza a literatura nem idealiza o real. Podemos dizer assim: ele faz o que é possível. A verdade é da ordem do impossível. A nós, pobres homens – sugere Angel Crespo –, só resta a mentira para lutar pela verdade.

Uma das chaves de *O campeonato* – um policial clássico, com investigações, pistas e ciladas – aparece na página 104. No momento em que André reencontra um velho amigo de faculdade, conhecido como o Santo.

O apelido vem de seu apego ao misticismo. Ficou o nome, desapareceu a origem. “Eu estava no caminho errado, irmão”, ele admite. O Santo procurou, durante anos, respostas para os mistérios – como se a verdade fosse uma pepita de ouro guardada no fundo de um baú. “Acontece que não há mistérios”, ele reconhece. Não existe pepita alguma, só existe a busca.

Recorda, então, dos Essênios, a seita judaica ascética, contemporânea de Cristo. Alguns acreditam que, entre os 13 e os 30 anos de idade, Jesus teria vivido entre eles – suposição que preenche uma lacuna em sua biografia. E o que teria aprendido? “Um dos segredos dos Essênios era saber lidar com o silêncio”, diz o Santo.

Acreditavam os Essênios que a voz humana, assim como as palavras, não deve ser desperdiçada. Eles nos ensinaram um grande respeito pelas palavras, diz o Santo. As palavras – representações do real – são, no fim das contas, a matéria da vida. “Não há verdade. Representações, é tudo o que há”, ele resume.

As meditações do Santo combinam com a obsessão de André pelos livros. Se tudo é representação, a leitura de ficções é tão importante quanto a busca de provas materiais. Em outras palavras (sempre as palavras): na aproximação da verdade, as ficções (as mentiras poéticas, não as dolosas, ou as jocosas, ou as piedosas) são tão importantes quanto os fatos.

É porque nivela realidade e ficção que André avança em sua busca. Do mesmo

modo, Flávio Carneiro escreve um policial clássico – com sustos, desvios, ciladas – para nos conduzir, iludidos pelas delícias da leitura, até a borda do real.

Podemos ler *O campeonato* na praia, no metrô ou mesmo – como André – às escondidas, no expediente de trabalho. Que não nos chamem de sonhadores ou de preguiçosos! O livro não se limita a nos divertir; contando uma história simples e despretensiosa; ele nos joga bem na cara da realidade.

Lendo, outro dia, a correspondência de Anton Tchecov, encontrei uma carta, ao editor Aleksei Suvórin, que vem em meu socorro. Diz Tchecov: "Eu vi tudo; a questão agora não é o que eu vi, mas como vi". Fatos brutos, indícios, provas não bastam, se você é incapaz de costurá-los. Se você é incapaz de perceber a perspectiva (limitada, subjetiva) desde a qual os observa. E se não consegue admitir que grande parte do que vê, na verdade, lhe escapa.

A lição de Tchecov serve tanto aos que se sentem donos da verdade como aos que, ao contrário, acreditam que "a imaginação pode tudo". Ela lhes ensina que a ficção é um jogo perigoso.

É nesse sentido que André, o narrador de *O campeonato*, se transforma em um modelo. Não de personagem perfeito, mas de personagem imperfeito. Ele se torna, ainda, um modelo de leitor – aquele que lê ficções (mentiras) não porque deseja enganar-se ou fugir, mas porque deseja saber.

Aquele que sabe que a literatura é muito mais do que uma distração para céticos e preguiçosos. (28/11/2009)

55.

Em defesa do leitor

Agora à tarde, tive um sonho. Eu chegava a uma seção eleitoral para votar. Não tinha dúvidas a respeito de meu voto. Na cabine, para meu espanto, via que o nome de meu candidato não constava da lista oferecida pela urna eletrônica.

Desorientado, me dirigi ao presidente da mesa. Ele me passou, então, uma lista oficial de candidatos, com o timbre da República, para provar que o nome que eu procurava não existia. “Você o inventou”, ele me disse, “só lhe resta escolher outro nome”.

O sonho não é tão absurdo quanto parece. Não fala da democracia brasileira, fala de mim – de quem mais? Trata, na verdade, das dificuldades que enfrento para encontrar um nome que defina o que faço.

Antes de pegar no sono, eu lia *A clave do poético*, coleção de ensaios de Benedito Nunes organizada por Victor Sales Pinheiro (Companhia das Letras). Detivera-me, com especial interesse, no ensaio que abre o livro, “Meu caminho na crítica”, uma reflexão de Benedito a respeito de sua formação.

Benedito Nunes tem uma trajetória intelectual densa, construída na leitura rigorosa e no embate teórico. Enquanto ele estudava e refletia, eu me desesperava nas redações de jornal, lutando contra as armadilhas da realidade. Ambos miramos a literatura, mas cada um de uma posição.

Afirma Benedito que o crítico lê, sempre, em nome de uma teoria. Enquanto lê, aplica princípios intelectuais ao livro. Alguma filosofia sempre está implícita na crítica literária. “Os métodos da crítica sempre têm uma maneira *a priori*, por assim dizer filosófica, de conceber e de avaliar o alcance do texto”.

Críticos literários leem, sempre, munidos de certa bagagem. Eles são como aquele viajante que, ao desembarcar em um aeroporto, quer abraçar o amigo que o espera, mas não pode, e se limita a acenar, porque tem as mãos cheias de malas. Esse viajante (ler é viajar) lê, sempre, em função de algo que envolve o livro – seja a linguagem, a sociedade, a história. Por mais que não queira, ele aplica seu percurso intelectual (sua bagagem) ao livro que abre.

Ainda que não idealize o poder da teoria e que evite o olhar dogmático do

especialista, quando lê, esse viajante interpõe sempre um *a priori* – uma lente espessa e dura – entre ele e a escrita. Num esforço comovente para se livrar da bagagem que o oprime, o próprio Benedito se define como “um tipo híbrido”, que procura se colocar entre o *a priori* (a bagagem) e seu objeto (o amigo). Que busca outro lugar: outro nome.

Diz Benedito: “Não pretendi nem pretendo aplicar a filosofia, como método uniforme, ao conhecimento da literatura”. Tampouco tentou o contrário: fazer da literatura instrumento de ilustração de verdades filosóficas. Foge das duas posições – busca uma terceira, ainda sem nome.

Qual é a luta de Benedito? Onde está a beleza de seu projeto? Ela aparece naquele momento em que, ao desembarcar, o viajante larga suas valises no chão e corre para beijar o amigo. Não que ele vá recusar a posse da bagagem. Também não irá abandoná-la, não só porque ela lhe pertence, mas porque ela é parte de si. No entanto, se não largar a bagagem, irá sufocar o amigo com seu peso. Abraçará não o amigo, mas a si mesmo.

Quanto a mim, que leio desde pequeno, nunca desejei construir certezas ou sistemas a partir do que leio. Sinto-me mais próximo dos românticos, que defendiam a existência de uma intuição intelectual. Intuição, como diz Benedito, “capaz de criar o objeto no momento de conhecê-lo”. Do leitor comum, desamparado e de mãos vazias, que lê não porque deve, ou porque busca, mas porque ama.

Ao largar a bagagem no saguão e avançar sozinho, as mãos limpas, o leitor se dá a liberdade de reinventar o livro que lê. Leitores comuns, que desembarcam na literatura vindos das mais longínquas procedências – a educação, a psicanálise, a física, as artes plásticas – compõem a maioria dos frequentadores (lá ia eu usar a odiosa palavra, “alunos”) de meus círculos de leitura.

Todos eles, é verdade, carregam também suas bagagens intelectuais. Cada um deles lê com o que tem (a educação, a psicanálise, a física etc.). Mais que isso: lê com o que “é”.

A diferença é que, em nenhum momento, eles supõem que suas valises possam conter, ou delimitar, ou ainda esclarecer aquilo que leem. Uma psicanalista (Carmen da Poian), um físico (Daniel Weller), um educador (Márcio Lemgruber), uma pintora (Guita Soifer) leem sem nada buscar ou desejar – e é por isso que a literatura os captura.

É verdade: mesmo deixando para trás, no saguão, suas bagagens singulares, ainda carregam grande parte delas dentro de si. É com esses restos, preciosos, que eles se põem a ler. Quando abrem um livro, imitam os leitores românticos:

em vez de decifrar o que leem, querem ser fisgados pelas palavras. São (re)inventores. São (co)autores.

Deles não se exige coerência, rigor, argumentação. Só se pede uma coisa: que se entreguem e, assim, na experiência da aventura, reconstruam o livro a partir do que conseguem ler. Não leem para testar teorias, ou para vigiar estilos, ou para conferir procedências. Leem para ser.

Não existem leitores “puros” – trazemos sempre alguma bagagem nas mãos. Mas existem leitores leigos: aqueles que largam suas valises pelo caminho e correm, de coração aberto, em direção a um livro. Mais ainda: aqueles que, ao se aproximarem de um livro, despem seus mantôs e sobretudos, abandonam chapéus e cachecóis, e se expõem, de corpo aberto, ao fogo da leitura.

São esses os leitores que me interessam: os que não encontram seu nome na lista oficial de candidatos a leitor. Esta é, também, minha utopia: ler como um leitor inventor, e não como um leitor que sabe o que quer.

A grandeza de Benedito Nunes é que, mesmo arrastando atrás de si uma vasta e preciosa bagagem, ele consegue ler com o coração desarmado. Surpreende-se, espanta-se, deixa-se afetar pelo que lê. E desse atordoamento faz sua crítica.

O próprio Benedito relembra, a propósito, uma ideia de Clarice Lispector: “A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias”. (05/12/2009)

56.

Que estranho viver

Li em algum lugar que o escritor português António Lobo Antunes sofre de problemas de audição. Seu avô materno, José, era surdo. Ainda moça, sua mãe, Maria Margarida, também passou a não escutar bem. Lobo Antunes convive, sem dramas, com as limitações que a genética lhe impôs. Da falta, faz combustível.

As vozes que vacilam no exterior se multiplicam em sua mente. Seus romances são um grande vozerio. Essas falas nos açoitam, de novo, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (Alfaguara). Vozes que lutam entre si, que se combatem, como se disputassem, a cada linha, seu lugar na página. António Lobo Antunes, o homem, é só o campo de batalha.

A experiência na guerra foi decisiva em sua formação. Em 1971, embarcou para Angola, onde lutou a guerra colonial. De volta a Lisboa, dois anos depois, era outro homem. "A guerra me obrigou a relativizar tudo", explicou. "Era tão simples morrer, e morríamos em plena saúde." Três anos se passaram e começou a escrever *Memória de elefante*, seu primeiro romance.

Finda a guerra, o combate se transferiu para o cenário interior. Os romances de Lobo Antunes capturam vozes que se desafiam. Aproveito uma ideia de José Saramago – seu mais notório desafeto: "Escreve-se com tudo o que se tem dentro, só com o que se tem dentro". Lobo Antunes escreve com sua surdez (que se torna vozerio) e com suas feridas de guerra (que se tornam combustíveis).

Mais uma ideia de Saramago: "Cada um de nós só pode escrever seus próprios livros. Qualquer livro que eu escreva não tira o lugar de nenhum outro livro, se limita a ocupar o seu próprio lugar". É a verdade. Eça não é superior a Machado, ou Pessoa superior a Drummond simplesmente porque Eça não é Machado e Pessoa não é Drummond.

Agora lembro onde li a história da surdez de Lobo Antunes: em uma longa entrevista a María Luisa Blanco (*Conversas com Lobo Antunes*, editora Dom Quixote, Lisboa, 2001). Ali, ele próprio dá razão a Saramago. Diz: "Não se inventa nada, a imaginação é a maneira como se arruma a memória. Tudo tem a

ver com a memória". A memória condena Lobo Antunes a ser Lobo Antunes e condena José Saramago a ser José Saramago. Ninguém pode ser mais do que é.

As vozes dos personagens de *Que cavalos são aqueles...*, emitidas por membros de uma mesma família, comprovam isso. O romance (parece, mas nada é seguro em seus livros) começa na voz de Beatriz, a filha que sobreviveu a dois casamentos infelizes. "Que estranho viver, como se faz, começa-se por onde, em que capítulo", ela desabafa, enquanto reconstitui a história da mãe morta.

Beatriz idealiza os livros, que seriam nítidos e coerentes. Adoecido da mesma ilusão, o leitor de Lobo Antunes sente o golpe. Que estranho o livro que leio! O que fazer dessas vozes que se misturam? Como separá-las? Como ordená-las? E, no entanto, é assim, nessa ventania de palavras – e não na planície límpida e seca da retórica – que vivemos.

Quem fala? Rita, a filha que um câncer matou na juventude, ou Ana, a que se entregou às drogas? João, o filho que esconde sua homossexualidade, ou o velho pai? Vozes e mais vozes que se enroscam e, em vez de esclarecer, nos ensurdecem. Que estranho ouvi-las.

Lobo Antunes lembra, a respeito, uma sábia reflexão de Kipling: "Demasiadas palavras, há sempre demasiadas palavras!". A constatação não o liberta do excesso. Escrito entre 2008 e 2009, seu novo romance tem 334 páginas. Que terminam por ser 668, ou quem sabe 1.336 – de tal forma ele nos obriga a ir e voltar, ir e voltar. Lemos, relemos, e nunca basta.

Quando lhe perguntam de que tratam seus livros, Lobo Antunes gosta de recordar uma ideia do escritor Francisco Manuel de Melo: "O livro trata do que está escrito nele". As palavras (e só elas) geram palavras. São palavras, ainda, que trazemos grudadas na memória – palavras que procedem, talvez, de antes de nosso nascimento. Nelas existimos, pensava Manuel de Melo. Por isso somos humanos.

Lobo Antunes sabe que a literatura não é explicativa; nem decorativa. Não "ilustra", não "exemplifica", tampouco "ensina". As palavras se limitam a roçar o mundo. Em dado momento de *Que cavalos são aqueles...*, a narradora, Beatriz, muito irritada, reclama de seu autor: "As palavras avançam depressa e o papel não chega, eis o António Lobo Antunes a saltar frases não logrando acompanhar-me e a afogar num tanque os gatinhos do que sinto para se desembaraçar de mim". Exprimir não é dar conta. A língua é mais estreita que a experiência.

Volta e meia, um personagem se pergunta: "És tu?". A dúvida acompanha o leitor até a última página. Como em um interurbano dissolvido em linhas cruzadas, nos perguntamos: afinal, quem fala? A voz de António Lobo Antunes,

o homem, se mescla às vozes fictícias e se torna, ela (ele) também, ficção.

Lá pelas tantas, ele escreve: “Este livro é o teu testamento, António Lobo Antunes, não embelezes, não inventes, o teu último livro, o que amarelece por aí quando não existires”. A ideia da despedida percorre todo o romance, como um sinal (escandaloso) da estranheza de viver. Tudo por um fio, sempre.

Em outro momento, é o filho João quem ouve uma pergunta de seu autor: “Escrevo assim?”. E ele, muito compenetrado, responde: “Escreva”. O autor (Lobo Antunes) não está seguro do que faz. Como um transmissor precário (um velho rádio, com chiados e interferências), ele bem que tenta. Ficamos com o que consegue fazer. Isso é um romance.

Em outro momento, é o filho Francisco, o ganancioso, quem desconfia das palavras. No escritório da família, ele inventaria os objetos. Encontra um que parece uma estatueta ou um vaso. Não sabe ao certo o que é. “Com a palavra estatueta e a palavra vaso sem sentido, descrevam-me o que chamam estatueta e o que chamam vaso para me lembrar o que é”, diz.

Ainda no fecho, o romance trepida: “Não sei se tenho casa, mas é a casa que regresso”. O romance (a estrada) acaba, mas a carruagem das palavras continua a avançar. Ao concluir seus livros, repetindo a frase célebre de Gogol diante de *Almas mortas*, Lobo Antunes costuma pensar: “Sempre tenho a tentação de lhe chamar poema”. (12/12/2009)

57.

O abismo que anda

A adolescência é uma suspensão do tempo. Um rombo no desenrolar do existir. O sujeito não é mais a criança que foi, mas ainda não chega a ser o adulto que será. Está em um vácuo, à deriva, incapaz de fixar imagens e de estabelecer limites.

É um erro reduzir a adolescência ao desleixo, à desatenção e ao descaso. Um erro grosseiro desconsiderar a dor que ela inclui. Tudo o que não faz João Gilberto Noll nos dois novos livros que acaba de lançar para o leitor infantojuvenil: *Sou eu!* e *O nervo da noite* (editora Scipione).

Noll não "adolesce" para escrever para os jovens. Não simula uma linguagem juvenil, tampouco finge que tem espinhas no rosto. Fala de seu lugar de homem grisalho e dali, sem abrir mão do que é, intransigente, escreve de igual para igual.

Não faz "literatura para jovens"; escreve como sempre escreveu, com fúria e corpo. Escreve, antes de tudo, para si, e não para os outros. Se trabalha com personagens incipientes, ainda em formação, isso não diminui seu ímpeto nem disciplina.

Adolescentes se atrapalham com as palavras, a fúria que levam no peito transborda as normas da gramática e não se fixa. Eles podem (e devem) suspeitar das noções estabelecidas. Habitam um não-lugar, e é de lá desse intervalo que nos falam. Mesmo quando silenciam, ainda é lá que estão, em um fosso.

Leio os dois relatos breves de Noll e penso em dois célebres "romances de formação". Primeiro, em *O jovem Torless*, que Robert Musil publicou em 1906 – o ano em que meu falecido pai nasceu. Nele encontro uma frase que captura a dor de crescer: "Torless andava inquieto, em vão tateava aqui e ali à procura de alguma coisa nova que lhe pudesse servir de apoio".

A mesma insuficiência se repete nas linhas finais de outro romance de formação, *O apanhador no campo de centeio*, que J.D. Salinger publicou em 1951 – ano em que eu mesmo nasci. Ali se lê: "A gente nunca devia contar nada a ninguém. Mal acaba de contar, a gente começa a sentir saudade de todo

mundo”.

Tomo esses dois romances de nascimento para ler os relatos de Noll. O longo intervalo de tempo (meio século, e depois mais meio) não os separa. Nem Musil nem Salinger escreveram seus livros “para jovens”, o que nunca impediu que eles, até hoje, seduzam jovens de todo o mundo. Noll também não. Nenhum deles buscou essa monstruosidade que é a “linguagem juvenil”. A web está cheia de idosos que gaguejam em internetês; a literatura contemporânea, repleta de jovens que, ao contrário, prezam a potência da língua. A linguagem nada garante a respeito de ninguém.

Nem Musil nem Salinger escreveram seus romances para “explicar” a juventude, para “ilustrá-la” ou para reduzi-la a “tipos psicológicos”, ou qualquer outra tolice do gênero. Nenhum deles perseguiu a “maneira de ser” juvenil ou planejou reduzir sua escrita aos clichês com que, em geral, a definimos. Basta contrapor as narrativas de Musil e de Salinger aos dois pequenos relatos de Noll para entender que eles não se contentam com o conhecido.

Sou eu! é a história de dois amigos que se encontram para um mergulho em um rio. Experimentam a adolescência como “uma pane em seus itinerários”; sofrem da necessidade urgente de um destino. Enquanto o rapaz da cidade se perde na contemplação da natureza, o outro – o “caipira” – prefere se movimentar. Meditação e agitação são duas maneiras de enfrentar o mundo.

Juntos, os dois amigos se embrenham na mata. Ela tem aparência de um “navio vegetal”. Embarcam: para onde? No coração do bosque, encontram um barco verdadeiro, guiado por um homem silencioso. O caipira salta para o barco; preferindo ficar em terra, o rapaz da cidade entende que foi salvo – mesmo sem saber de quê.

Mais tarde, quando se reencontram, entendem que a divergência de caminhos não os afastou. Olham-se, ainda agora, como em um espelho. Estranho laço, não de semelhanças, mas de ausências: o que falta a um é o que falta ao outro.

Quando o garoto da cidade volta, enfim, para casa, a mãe lhe pergunta: “Quem é?”. A frase que arremata o livro diz tudo: “Ele então encheu o peito e exclamou: – Sou eu!”. Sabe que se livrou da infância, mas não entende como fez isso. Nenhuma fórmula, nenhum método; nenhum roteiro autorizado de crescimento ou de desenvolvimento. De repente, chegou a si – como alguém que, num salto, se ergue de um lago escuro. A água da dor lhe escorre pelo rosto.

Mais abstrato, *O nervo da noite* traça, também, um percurso que não se deixa ver. Um garoto caminha a esmo, à procura de si. Pelo caminho encontra inscrições contorcidas, “palavras que não queriam dizer nada”. Nenhum sinal,

nenhum receituário, nada. Nesse estado fluido, só é reconhecido por seu cão, que não pensa no passado nem no futuro: está confinado ao presente. Enquanto nós, humanos, perseguimos um ideal, um cachorro se contenta com o que é. O presente lhe basta.

Chegam, ele e o cão, a uma casa em ruínas. Faz então a pergunta que ao mesmo tempo o isola e o aproxima de si: se há mais alguém no mundo além dele. Na paisagem imóvel, sente o ímpeto de agir. Intui que ser adulto é entrar na aventura – é mover-se. Sofre, porém, de um desconforto, "como se um nervo-mestre voasse instantâneo pelo seu corpo inteiro". Não tem certeza dos movimentos que deve fazer; tem apenas o impulso. E faz.

De repente, está em um palco. Vê-se em cena, sob os refletores, mas desconhece o papel que lhe é destinado. O relato termina bruscamente: diante dele, na plateia, rostos se multiplicam, "para a fala que o garoto apenas começa a preparar..." A encenação ainda não começou – estamos sempre nos antecedentes, vivemos sempre aquilo que ainda não é. Ser adulto é, um pouco, acostumar-se a isso.

Noll se recusa a consagrar disciplinas ou a apontar caminhos. Comporta-se como um mestre que, diante do aluno ansioso, em silêncio, se limita a puxar o tapete de certezas que o sustenta. A assinalar o grande vazio que ele habita. As coisas desaparecem, a vista se turva, as palavras escapam. Tudo parece impedir que ele avance. E, no entanto, é nesse abismo que se anda. (19/12/2009)

58.

Gide no armário

Minha empregada entra no escritório para espanar as estantes. É uma mulher silenciosa e digna, que parece invisível. De repente, dou com ela a me observar pelas costas. “O senhor olha para o computador como se estivesse em uma janela”, me diz. “Parece que vê alguma coisa muito distante. O que é?”

Em uma pergunta, ela capturou a grande agonia dos que escrevem. Que ideias atormentam os escritores enquanto eles trabalham? Antes de sair do armário com a obra pronta, no longo período que precede a exposição do texto à luz do dia, que visões os atormentam?

Que aconteceria se, nos intervalos da batalha, os escritores anotassem em um caderno as experiência da luta? Em *Os moedeiros falsos*, um dos mais importantes romances de André Gide, o personagem-escritor, Édouard, registra em um caderno a crítica precoce do romance que está a escrever – chamado, justamente, *Os moedeiros falsos*.

Escreve Édouard: “Imaginem o interesse que teria para nós semelhante caderno mantido por Dickens, ou Balzac. (...) A história da obra, de sua gestação!”. Ele mesmo se arrisca a responder: “Seria arrebatador... mais interessante que a própria obra”.

Pois, enquanto escrevia *Os moedeiros falsos*, o próprio André Gide seguiu o procedimento sugerido por seu personagem. O resultado, *Diário dos Moedeiros falsos* (Estação Liberdade, tradução de Mário Laranjeira), confirma a impressão de Édouard. Ou será o contrário?

O lançamento da edição brasileira do *Diário* faz parte de um pacote quádruplo, que inclui, além de *Os moedeiros falsos*, outros dois importantes livros de Gide: os romances *Os porões do Vaticano*, de 1948, e o inédito *O pombo-torcaz*, então inédito.

Na parte final de seu diário, Gide relata um sonho que teve com Marcel Proust. Está na biblioteca de Proust, que o convidou para um chá. Proust só lhe aparece de costas, escondido pelas grandes orelhas da *bergère*. Surpreso, Gide nota que um barbante lhe prende as mãos. O longo fio atravessa a sala e se liga a dois

livros nas prateleiras da biblioteca.

Não se controla: puxa o barbante com delicadeza mas determinação, até que dois livros despencam no chão. O barulho da queda interrompe uma história que Proust lhe contava. Não chegamos a saber de que história se trata, sabemos apenas que foi interrompida.

Proust se retira. Um mordomo entra na sala para recolocar os livros no lugar. Gide confessa: “Sabia que puxando o cordão eu os derrubaria, e o puxei assim mesmo. Foi mais forte do que eu”.

Não é por acaso que André Gide registra o sonho em seu *Diário* de trabalho. Na aparência, ele está deslocado, fora do lugar. Na verdade, carrega em seu coração aquilo de que, desde a primeira linha (o primeiro barbante de palavras), Gide tenta falar. Enquanto escreve, o escritor está sempre a manejar fios que não controla e a seguir instruções cuja origem lhe escapam.

Os fatos só interessam a um escritor se ele puder manipulá-los – como um fantoche com seus fios. Outra história ilustra bem isso. Em uma manhã do ano de 1921, Gide observa a vitrine de uma livraria de Paris. Vê um garoto que, atrapalhado, furta um livro. O menino aproveita um momento em que o vigia lhe dá as costas (do mesmo modo que Proust dá as costas a Gide) e enfia o livro no bolso. Ato contínuo, percebe que um estranho, à distância, o observa.

Com medo de ser denunciado, o garoto recoloca o livro em seu lugar. Comovido, Gide se aproxima e lhe pergunta que livro tentava roubar. “Um guia da Argélia. Mas custa caro demais.” O escritor lhe dá alguns francos para que o compre.

O garoto exibe seu livro, feliz. Para espanto de Gide, é uma edição de 1871. De cinquenta anos antes! “É velho à beça. Não lhe servirá”, o escritor comenta. O rapaz se surpreende: “Oh! Sim; tem os mapas. A mim o que mais me diverte é a geografia”. Não tentou roubar um guia de viagem. No interior do velho guia, guarda-se uma chave para o sonho, isto é, uma obra de ficção! Livros são máquinas de sonhar.

O episódio me remete a uma observação que André Gide anota durante uma temporada de descanso em Dudelange: “Às voltas com nuvens por horas a fio. Este esforço de projetar para fora uma criação interior, de objetivar o sujeito (antes de sujeitar o objeto) é extenuante”. A anotação resume, de modo cru, as ideias que movem o *Diário*. O mais difícil não é a escrita, mas o trabalho interior que a precede e do qual ela não passa de um resto. Uma sobra (fezes?), que mal e porcamente registra aquilo que se perseguiu.

O escritor, diz Gide, navega dias a fio sem nada à vista. Escrever é atravessar

essa “vertigem do espaço vazio”. Espaço disforme e sem sentido em que ele se engolfa. Durante a travessia, um escritor (qualquer escritor, eu mesmo) se parece com o Gide que, na biblioteca de Proust, em vez de ouvir as palavras do mestre ou de se deliciar com suas lições, prefere – imitando uma criança travessa – derrubar dois livros no chão.

Foi o que minha empregada percebeu quando me viu olhando “através” da tela do computador. Eu não olhava as palavras. Não revia o texto ou assinalava correções. Não pensava no estilo ou na sintaxe – nenhuma dessas questões técnicas que, em geral, supomos que atormentam os escritores. Eu experimentava minha pequena vertigem.

Buscava fios (barbantes) que segurassem o sujeito disperso e inquieto que sou. Até que, finalmente, comecei a escrever. O resultado é esse pequeno texto que agora vocês leem. Não é grande coisa, mas é isso.

“Escritores são navegadores de cabotagem que acreditam estar perdidos”, diz Gide. São homens, diz ainda, que decidem “tomar deliberadamente o partido de sua estranheza”. Minha empregada soube ver isso em mim. Não julgou que eu estivesse blefando ou fazendo pose, tampouco que estivesse louco. Carinhosamente, soube ver minha pequena solidão.

Por isso escritores estão quase sempre sozinhos. Não é fácil forçar as portas de seu armário interior. Estão sempre afastados, inclusive, da parca sabedoria que, a duras penas, acumularam. Distante, inclusive, de si mesmos. Anota Gide: “Nunca aproveitar o impulso já adquirido – tal é a regra do meu jogo”. (02/01/2010)

59.

O coração ausente

Recebi de Natal, de um amigo que nunca vejo, uma fotografia do Monte Atlas. Ele a trouxe de uma viagem a Agadir e, por algum motivo que não soube explicar, decidiu que ela me pertencia. Já estive no Marrocos, rastejei na medina de Marrakesh e respirei o ar opressivo de Fez. Jantei (e fui assaltado) em um restaurante de Casablanca. Desci com amigos até o Magreb, mas não avistei o Monte Atlas.

Junto com a fotografia, que mostra um abismo derramado sobre o deserto, veio um cartão: "Para você se lembrar do que nunca teve". Reli muitas vezes a dedicatória, não a decifrei. Mastiguei a dúvida durante dias até que, na última página de *Talvez uma história de amor*, romance de Martin Page (Rocco, tradução de Bernardo Ajzenberg), creio que encontrei uma chave.

O romance conta a história de Virgile, um publicitário parisiense que um dia, ao chegar em casa, encontra uma mensagem enigmática em sua secretária eletrônica. As palavras são fortes: "Aqui é Clara. Sinto muito, mas prefiro que a gente pare por aqui. Vou me separar de você, Virgile. Não quero mais".

O problema de Virgile é que ele nunca amou, ou mesmo conheceu, uma mulher chamada Clara. No entanto, a mensagem é firme e se dirige, claramente, a ele. Descobrir quem é essa mulher que dele se separa sem que ele nunca a tenha conhecido se torna, para Virgile, uma missão. O romance de Martin Page é a história espantosa de sua busca.

Salto as 157 páginas do livro direto às linhas finais, que remetem à fotografia que ganhei de presente. Não sei se estou (acho que estou) estragando um pouco a surpresa do leitor. Talvez não: o importante no romance de Martin Page não é o encontro de Clara, mas sua busca.

Lá está, no penúltimo parágrafo do romance: "O instante ausente de seu encontro permanecerá para sempre presente dentro dele como um órgão secreto que não se encontra em nenhum livro de anatomia, mas sem o qual o coração não conseguiria bater".

A fotografia do Monte Atlas me leva, da mesma forma, a esse coração ausente

que, no entanto, pulsa. Talvez seja só um órgão em potência – algo que "pode ser", não importando mais se é ou não. Vocês já se acostumaram comigo, eu espero. Já se habituaram a meu vício de ligar tudo, sempre, à literatura. Mas como deixar de pensar que, quando fala desse coração ausente que, no entanto, nos centra, Page nos fala da própria escrita?

Há outro momento na estranha aventura de Virgile que me interessa muito. Surge dez páginas antes. Na agência publicitária em que ele trabalha, todos o admiram. Decidem, então, promovê-lo a diretor e lhe dar um aumento de salário. Virgile, porém, recusa a promoção. Chega a recorrer, sem sucesso, ao sindicato, em busca de ajuda para permanecer onde está.

Um dia, desanimado, vem-lhe a figura de Antígona, que se opôs a Creonte porque ele a proibiu de oferecer uma sepultura a seu irmão. Foi presa e morreu sozinha. Pagou com a vida sua desobediência. Virgile não quer morrer. Sente-se frágil e descobre que precisa se proteger. Pensa: "Os pobres, os fracos, os sensíveis e os exilados precisam ser silenciosos e espertos".

Virgile lembra, então, dos elefantes, animais selvagens que, para não serem dizimados, para sobreviverem, aceitaram a domesticação. Passaram a trabalhar, com paciência e graça, em construções, ou como armas, veículos ou em circos. Aceitaram os mais degradantes papéis para continuar a viver.

Muitas espécies de elefantes, as que não se adaptaram (as que não obedeceram) – por exemplo, os elefantes de Atlas –, foram extintas. Aqueles que se dedicaram a divertir os humanos nos zoológicos, nas caravanas e nas arenas continuaram vivos. Virgile se vê como um elefante. Decide que quer viver. Aceita a promoção na agência.

No seu interior, como algo extinto (ausente), mas ainda assim presente (vivo), sobrevive o animal selvagem e livre que, um dia, ele foi. Esse coração inexistente é o seu centro. Ele sabe que esse centro, embora não exista, continua a sustentá-lo. É a descoberta desse centro, que ninguém acessa e ninguém destrói justamente porque não existe, que permite que Virgile viva.

Precisa dar um nome a esse vazio. Encontra o nome que procura em Clara. A mulher que nunca conheceu e nunca amou, e de quem, no entanto, se separou, se torna o centro de sua vida. A partir daí, pode obedecer, pode se submeter – pode se exibir no grande picadeiro da modernidade – que isso não mais o machucará. Dentro dele, existe um centro intocado. Ninguém pode roubá-lo. Ninguém pode roubar Virgile de si mesmo.

Descobre Virgile que a realidade "é uma grande provedora de feridas". Cascas, cicatrizes, calombos encobrem algo que ali não está. Sua psicanalista, a doutora

Zetkin, deseja pôr o dedo na ferida de Virgile. Deseja curá-la. Virgile sabe que ela não pode tocar o que não existe – e que só por isso é apenas seu. E só por isso, ainda, o sustenta.

Chegou a pensar que tinha alguma doença neurológica e se submeteu a uma tomografia. Submeter-se ao exame lhe devolveu o sentimento de existir. Mas, quando recebe o resultado, nada aparece. Na tomografia, seu cérebro se abre em oito cortes, "como se um açougueiro o tivesse destroçado a golpes de machado". Vasculha a imagem em busca de Clara. Ela deveria estar em algum lugar ali dentro, só que não está.

Um dia, Virgile lê o *Romance da múmia*, de Théophile Gautier. Espelha-se, então, na figura do arqueólogo apaixonado pela múmia da rainha Taousert, um amor impossível por uma mulher morta. Clara é sua Taousert. Amor impossível ou amor que torna todos os outros possíveis?

Volto a pensar na literatura, que trata de coisas que não existem e, no entanto, nos devolve a nosso centro. Um coração inexistente pulsa no centro das ficções. Não o pegamos, ele não existe, mas nos arrasta.

O sonho modesto de Virgile é reencontrar Clara para se desculpar. Sua amiga Faustine o questiona: "Desculpar-se de que? De ser o que você é?". Virgile se envergonha do vazio que carrega no peito. É uma tolice. Sem esse centro inexistente, que perfura a brutalidade do mundo, ele não seria livre. Não seria Virgile. (09/01/2010)

60.

O arqueiro apaixonado

Sempre os sonhos a me rondar. Falo deles porque sonhos pulsam no interior da escrita. A literatura não passa de uma maneira discreta de sonhar. Um sonho que se expõe e se camufla na letra.

Sonho que sou ministro de uma rainha. Estou sempre a ler contos de fadas para minha velha mãe – rainhas, reis, fadas e bruxas circulam em nossas conversas. Pois sonho que sou ministro de um reino. A rainha me convoca. Quer construir um monumento que simbolize seu reinado. Deseja copiar a forma de certa pedra primordial, perdida para sempre, que deu origem ao planeta Terra.

Minha missão (como nos contos de fadas) é impossível: devo reencontrar a pedra perdida. Mas em sonhos, como na literatura, podemos tudo. Recupero, então, a pedra original e a entrego a Sua Majestade. É uma pedra branca, que não só cintila, mas pulsa. Origem não só do planeta, mas da existência humana.

Já relatei aqui a história de um minúsculo meteorito, do tamanho de uma castanha, que, um dia, o escritor Marco Lucchesi me enviou de presente. Era tão pequeno que eu, sempre distraído, o perdi. Recentemente perdi um autógrafo de Luchino Visconti que outro amigo, Fernando Monteiro, me enviou do Recife. Vi aquele pedaço de papel com alguns rabiscos anexado a um DVD de *Morte em Veneza* que ele me mandava de presente. Detive-me no filme – e joguei, sem pensar, o autógrafo fora!

Muitas coisas escorrem pelas bordas de nossa visão. O mais importante (se é que ele existe) sempre nos escapa. É nessa zona de sombras que a literatura se constitui. Seu objeto é, justamente, o que somos incapazes de ver. Por isso a literatura se parece com a pedra primordial que entrego à rainha. De posse dela, roçamos o impossível.

Sonhos, objetos arcaicos, coisas perdidas. Essas ideias me vêm, em turbilhão, enquanto leio *Ficções de um gabinete ocidental* (Civilização Brasileira), coletânea de ensaios de Marco Lucchesi. Como não me lembrar do meteorito que Lucchesi me deu e eu perdi? Como não evocar o autógrafo perdido de Visconti? Como não pensar na pedra original que, em meu sonho, reencontro e

entrego à rainha?

Lucchesi é um ensaísta que escreve como poeta. Visita, como um arqueólogo, aqueles sedimentos onde o improvável se esconde. A cada ensaio, uma cortina se rasga. Uma luz, súbita, nos cega. Detenho-me, assombrado, em um comovente ensaio sobre a relação entre a poesia e a matemática.

Chama-se “A espiral e o sonho dos meninos” e começa na página 189. Todo o livro está ali. Quando pensamos em matemática, pensamos imediatamente em números, operações, equações, soluções. Pensamos no mundo duro e claro da exatidão. É essa a matemática que ensinam nas escolas. Aquela que “pode ser usada”, que “é útil” porque possibilita os negócios, os cálculos de engenharia e as projeções técnicas.

Mostra Lucchesi que essa matemática do prático é só a casca da matemática. Lucchesi faz da matemática um instrumento de acesso não à exatidão ou à perfeição, mas à poesia, que é sempre irregular e imperfeita. Alguém me lembra, a propósito, de uma ideia de Valéry: não se termina um poema; se abandona.

Lucchesi transforma a matemática em uma via para o infinito. Parte de um verso de René Char, que fala dos “infinitos rostos dos seres vivos”. Sim: a matemática não tem ponto de chegada – não tem “solução”. O infinito é seu destino, é seu objeto. Por isso, recorda Lucchesi, desde menino os números lhe causavam desconforto. “Não me sentia inclinado a trabalhar numa bateria de cálculos e trincheiras”, diz. Eu, que também fui péssimo aluno de matemática, o compreendo.

Mas Lucchesi avança onde jamais ousei pisar. Associamos a matemática, sempre, à habilidade; ele prefere ligá-la aos mundos circulares e às imagens incompreensíveis. Adolescente, durante as aulas desprezava os exercícios de cálculo e se detinha na beleza dos “números imaginários”, que Leibniz um dia definiu como “anfíbios entre o ser e o não ser”. Nem aqui nem ali. Ou melhor: aqui e ali também.

“A matemática me fazia sonhar”, Lucchesi diz. Ainda faz. Enquanto a matemática das escolas busca a ausência de erros, o jovem Lucchesi se aferrava às formas imperfeitas, em que a lógica naufraga. “Passava horas, dias, semanas, como um frágil arqueiro, lançando flechas de fogo para alvos impossíveis”, diz. Não se acerta o impossível. Ama-se o impossível.

Lucchesi não aceita que a matemática seja um pretexto para roubar dos meninos e das meninas o direito de sonharem. Em uma bela entrevista com o matemático Ubiratan D’Ambrosio, descobre que, sem a fantasia, ninguém pode ser um bom matemático. Em outras palavras: o bom matemático precisa ser,

também, um poeta. Diz D'Ambrosio: "Ambas, boa poesia e boa matemática, dependem da fantasia". Sem o sonho, a matemática murcha.

Na conversa com Lucchesi, D'Ambrosio nos lembra que, assim como um matemático habilidoso pode, apesar disso, não ser bom matemático, também um poeta que manipula bem as palavras pode, apesar disso, não ser um bom poeta. Relembra, a propósito, um trecho de *Franny e Zooey*, o romance de J.D. Salinger: "Quero dizer que eles não são realmente poetas. Eles são apenas pessoas que escrevem poemas, que são publicados e estão em antologias, mas eles não são poetas". A matemática, também ela, é outra coisa.

Aluno medíocre de matemática, meu pai me pagou, durante anos, lições particulares. Meu professor era um homem solene e frio, que não sabia sonhar. Suas lições me asfixiavam. Para me proteger, levava em minha pasta um livro de Bandeira. Nos intervalos, eu me trancava no banheiro para ler alguns versos.

Um dia, o professor descobriu meu segredo. Advertiu-me: "Não traga mais esse livro, poemas não servem para nada". Temos o direito de defender o que é nosso, independente do uso que façamos do que temos, Lucchesi nos faz ver. Ele recorda, a propósito, de "Visão do último trem subindo ao céu", o poema de Joaquim Cardozo. Está escrito: "O trem se desprende da história,/ da história torpe dos homens". Sobe para o céu, agora sem roteiro e sem destino. Já não serve para nada. Nada? Ele nos faz sonhar. (16/01/2010)

61.

Ítalo no exílio

Dois versos simples de Cacaso resumem o livro que tenho nas mãos: “Minha pátria é minha infância;/ Por isso vivo no exílio”. Leio *Destino: poesia* (José Olympio), coletânea de poemas organizada pelo crítico e poeta Ítalo Moriconi. Reúne cinco dos mais importantes poetas brasileiros dos anos 1970: Ana Cristina Cesar, Cacaso, Paulo Leminski, Torquato Neto e Waly Salomão.

Juntos, eles elegem o exílio (a poesia) como destino. Poetas para quem ela não era um gênero literário, mas um lugar de salvação. Exilam-se não para fugir, mas para ser. Leminski, Torquato e Waly, na verdade, vêm de antes – dos anos 1960. Os cinco têm percursos singulares. Dividem, porém, a mesma desconfiança em relação à realidade.

Os versos de Cacaso resumem não só uma geração (de poetas), mas um destino (o humano). Estamos sempre deslocados – em relação às crianças que fomos, ao futuro projetado por nossos pais, aos esforços fervorosos da educação. Às certezas (precárias) que aprendemos a aceitar. A vida é um desmentido.

Alguns (muitos) sofrem com isso. Outros, em especial os poetas, transformam o exílio em potência. Começo por Waly. No início dos anos 1990, dividimos uma mesa de debates em São Paulo. O mediador, discreto, preferiu se recolher à plateia. Ficamos eu e Waly diante de um microfone. Ele foi o primeiro a falar. Estava combinado que, a princípio, cada um falaria por dez ou quinze minutos.

Vinte, trinta, quarenta minutos – e Waly ainda falava. Envolvido, eu também, por sua fala, aquilo não me incomodou. Discretamente, comecei a puxar, aos poucos, a cadeira para o lado, cedendo a ele, o poeta, o centro da mesa. Alguns movimentos a mais, e eu já estava fora de cena.

De vez em quando, o doce Waly dizia: “Estou sufocando meu amigo. Já vou terminar”. Mas não conseguia. Sem perceber, eu seguia as instruções contidas em um de seus poemas, “Grumari”, que fecha a antologia que agora leio. Está dito: “Entra mar adentro/ Deixa o marulho das ondas lhe envolver/ Até apagar o blá-blá-blá humano”.

A fala inquietante de Waly aniquilava todas as expectativas a respeito de um

debate literário – o “blá-blá-blá”. Argumentos, réplicas, ponderações, teses, para quê? Sua fala era poesia fora da poesia. Fora? E por que a poesia só pode estar no papel?

Escreve Torquato, em um poema (“Hoje”) dedicado a Chico Alvim: “O que eu menos quero pro meu dia/ polidez, boas maneiras. Por certo,/ um Professor de Etiquetas/ não presenciou o ato em que fui concebido”. Torquato fala por Waly, que ao fim da mesa, amoroso, cochichou em meu ouvido: “Você me perdoe. Parece que nunca dou dentro de mim”.

Fiquei constrangido que ainda pagassem um cachê por meu silêncio. Besteira. Foi, talvez, porque me fiz de ouvido, que Waly se entregou ao prazer de falar. Ouvir, muitas vezes, é mais difícil que dizer – ler (ler bem), mais difícil que escrever. Não conheci Torquato, mas desde cedo aprendi a admirar suas canções. Letras ou poemas? A discussão só interessa aos inspetores e aos adestradores, não a mim.

“Quando eu nasci/ um anjo muito louco/ veio ler a minha mão”, escreveu Torquato. Esse anjo louco é o leitor, que se transporta para fora de si, ocupa o lugar do outro, se torna, um pouco, esse fascinante estranho – o escritor. Há uma dose inevitável de loucura (de delírio) em qualquer leitura. O leitor se apossa da palavra alheia. Acredita que lê o outro, quando lê a si. O outro é só um caminho. Palavras não são monumentos, são estradas.

Estive ao lado de Ana C. na redação do mensário *Beijo*. Ítalo Moriconi também estava lá. O jornal funcionava em um sobrado da Lapa. Dividíamos o andar com um alfaiate. As reuniões atravessavam a noite – com um fervor de noviços, votávamos tudo, do artigo de capa às legendas das fotografias. A experiência da democracia, em pleno regime militar, nos embriagava. O voto era (é) uma arte e sabíamos disso.

Em “Primeira lição”, Ana C. resume nossa estratégia. Escreve: “Olho muito tempo o corpo de um poema/ até perder de vista o que não seja corpo/ e sentir separado dentre os dentes/ um filete de sangue/ nas gengivas”. Está tudo aí. A experiência intelectual não como rito, pose, mas mergulho. O poema não suntuoso, ou retórico, mas vivo. Uma gota de sangue escorre dos versos. Naquele sobrado da Lapa, agarrados a uma esperança que parecia absurda, editávamos nosso jornal como se ele fosse um poema. E era.

Cacaso resume tudo em alguns versos. “Minha terra tem Palmares/ memória cala-te já./ Peço licença poética/ Belém capital Pará”. Nos anos 1970, a memória era um risco, o correto era o esquecimento. Poetas como Cacaso entenderam que, em um país assim, à poesia não bastava ser decorativa, ou contemplativa,

ou reflexiva – ela era o que restava. Só na poesia (“Belém capital Pará”) podíamos inverter o jogo. Luta dolorosa que, debochando, ele chama de “Jogos florais”.

Trazem a assinatura de Leminski os versos que capturam todo o calor do momento. Dizem: “Marginal é quem escreve à margem/ deixando branca a página/ para que a paisagem passe/ e deixe tudo claro à sua passagem”. Habitar a margem foi uma maneira de expor o grande vazio do miolo. Por isso, a poesia se lançou, em desespero, rumo à fronteira: em sua louca disparada, ela deixou à mostra um país inexistente. Os poetas marginais se alienavam, alguns diziam. Acho o contrário: se agarravam à vida.

Eles foram obrigados, pelas circunstâncias, a ser, também, cronistas. Daí seu interesse pelo cotidiano e sua insistência em, como quem não quer nada, com delicadeza, quase desleixo, meter as mãos sujas na realidade. Não para celebrá-la, mas para desmontá-la. Não devemos ter tanta fé na vida real. Ela é, muitas vezes, só um cenário. A poesia é o vento distante que a sacode.

Quarenta anos depois, Ítalo Moriconi recupera as marcas dessa retirada. Exila-se, ele também, não para fugir, mas para melhor observar. Não que a infância seja um paraíso ou as crianças sejam anjos: porque não são. Mas porque é lá, entre fraldas e pesadelos, que alguma coisa se esboça. (23/01/2010)

62.

Conhecer um poeta

As informações, na última página, são mínimas. O autor é professor de Estética e dá aulas na Universidade de Brasília. É seu segundo livro. E eis tudo. Contenho o impulso de pesquisar o nome de Gustavo de Castro na web. Decido ler seu livro *Poemas vis* (Casa das Musas, Brasília) sem nenhum apoio externo. A seco.

Vou direto aos versos. Na página 26, não com uma resposta, mas com uma pergunta, Gustavo me ajuda. "Três formas de abaixar?" E oferece, em seguida, três respostas. "A primeira forma é abaixar para cheirar a flor", diz. Aproximar-se, se render, ceder espaço ao que é. Chegar a cada coisa, e ali ficar, quieto.

A proposta de Gustavo me remete aos versos de Alberto Caeiro, que nunca me canso de ler: "A Natureza é partes sem um todo,/ Isto é talvez o tal mistério de que falam". O poeta se abaixa e cheira. Uma flor, e não outra. Isso, e não aquilo. Ali se detém, em silêncio. Nos dias de hoje, em que somos levados a querer tudo e não conseguimos parar, isso é bem difícil.

Propõe Gustavo uma segunda maneira de abaixar. "A segunda forma é abaixar a crista", diz, sem meias palavras. Diante da coisa – uma flor, uma cidade, um poema –, se resignar, aceitar. Não desejar mais nem procurar mais. Conter-se. "Menos, meu amigo", ele escreve.

Nesse ponto, me voltam os versos de Marianne Moore: "O sentimento mais profundo sempre se mostra em silêncio;/ não em silêncio, mas contenção". Eu os reencontro em "Silêncio", um dos *Poemas reunidos*, de 1951. Piadas do acaso: o ano em que nasci.

Última proposta de Gustavo: "A terceira forma é o exercício do abismo: de vez em quando observar os vendavais". Coisas de que fugimos: ventanias, tempestades, desastres naturais. Não fugir, permanecer e observar.

Ainda não sei quem é Gustavo de Castro, mas começo a entender o que ele busca. Na página 37, em um pequeno poema, ele me dá mais um sinal. Escreve: "Oh Vera/ Nem toda maçã/ Apodrece/ Nem toda laranja/ É de sumo/ Nem todo limão/ Emagrece". As garantias? Não temos, mas hoje quase todos se recusam a

aceitar isso.

Escapam os poetas, que por isso são poetas. Segue Gustavo: “Nem sempre a verdade/ É a realidade/ Vera”. E ainda: “O real que se vê/ Não se crê/ Vera”.

Para que serve a poesia, senão para desarranjar nossas medíocres convicções? Os grandes cientistas sabem disso: você chega a um ponto, mas não deve se dar por satisfeito; logo outro abismo se abre e o antigo ponto de apoio, que parecia tão firme, se esfarela. E você despenca.

Mais um salto e volto a Alberto Caeiro, que me ajuda a ler Gustavo: “Procuro despir-me do que aprendi/ procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram”. Não, não é fácil. É humano que não se consiga. Mais humano ainda que não se queira. Mas a poesia nos incita a uma aproximação.

Poetas desconhecidos incomodam. Ficamos aflitos: – É bom? É ruim? O leitor espera que eu o ajude nessa decisão. Um leitor quer saber onde pisa, ou se angustia. Crescemos assim, nossos pais nos ensinaram a não falar com desconhecidos. Devemos imediatamente conhecer, ainda que isso mate o que desejamos conhecer.

Sugere Gustavo em outro poema: “Submerso nas cores, o destino do poeta é ser porta-voz da noite”. Ecos tardios do Romantismo. Na Brasília do século XXI? E por que não?

Em seus versos, Gustavo propõe um “exercício do abismo”. Sua ideia me joga de volta em *A atração do abismo*, ensaio do catalão Rafael Argullol sobre a paisagem romântica, que leio em uma edição da Acantilado, de Barcelona. Ganhei o livro de Flavio Stein, que o trouxe de Buenos Aires. Não consigo parar de ler.

Diz Argullol: os românticos praticam uma “contemplação da contemplação”. O objeto dos românticos é a noite, isto é, um não-objeto. Não contemplar isso ou aquilo – permanecer na própria contemplação. Sabiam os românticos que o obscuro, servindo de moldura negativa, delineia e acentua a luz. Uma boa imagem é a sala de cinema. Para que nos concentremos na pequena tela, é preciso que, pelas bordas, acima, abaixo, atrás de nós, a escuridão domine.

Contemplar a contemplação é observar esse homem (Gustavo de Castro) que, precariamente, se apoia em um pequeno foco de esperança. Tanto que escreve poemas. A poesia não é tudo. É quase nada. Mas dela um poeta não se arrasta.

Continuo com Gustavo: “Quando a cortina de fumaça passou, tudo ficou vazio. Voltei então a me ver. O nada para me espelhar não necessitava de nada”. Só o poeta dispensa a cortina negra. Talvez nem ele: só em contraste com a memória esfumaçada, o espelho vazio enfim se imponha.

Vejam vocês como é difícil! Você começa a ler um poeta desconhecido. Abre as primeiras páginas, pisa os primeiros versos, cheio de receios e de esperanças. Deseja, logo, conhecê-lo. Gostei. Não gostei. Avança, mas os versos o atropelam. Não estão ali nem para que gostemos nem para que desgostemos. Estão ali à espera de uma leitura.

Volto, ainda uma vez, a Alberto Caeiro: “O que me apontaram nunca estava ali: estava ali só o que estava ali”. É pouco, mas é. Talvez por isso Gustavo chame seus poemas de “vis”. O próprio poeta os menospreza, os toma como coisa menor. Apesar disso, ele escreve. Escreve e publica. Por quê? Encontro uma resposta em outro de seus versos: “Quem ama verdadeiramente não busca refúgio em ninguém”.

Muitos, hoje, se dedicam à poesia na esperança de vantagens. De refúgios. É como ostentar um título, uma descendência ou uma conta bancária, imaginam. Volto ao amigo distante que, às vezes, me telefona para dizer: “Hoje escrevi um poema extraordinário”. Gustavo faz o oposto: já no título de seu livro, anuncia a debilidade do que oferece. Algo assim: “Não sei se presta, mas está aí. É o que posso”.

Foi o que me levou a seu livro. Um poeta que conhece a delicadeza do que faz, e não foge disso. Atitude de poeta, e não de esnobe, ou de hipnotizador.

Poemas que atravessamos sem a ilusão de que irão nos acolher para sempre ou resolver nossas aflições. Lemos, viramos a página. Volto a Marianne Moore: “Nem era insincero ao dizer: – Faça de minha casa sua pousada./ Pousadas não são residências”. (30/01/2010)

63.

Pensamento andante

Visito, em Copacabana, a biblioteca de Antonio Carlos Secchin. Fomos colegas de primário. Levei de presente uma cópia de nosso caderno de formatura, na Escola Dr. Cócio Barcellos – que ainda resiste em uma esquina da avenida Copacabana. Um vínculo antigo e vago (ralos vestígios) nos liga.

A biblioteca de Secchin é admirável. Mais do que as primeiras edições, os autógrafos célebres e os manuscritos originais, impressiono-me com a ordem severa que meu amigo lhes impõe. Rigorosa escala cronológica, ela se desenrola como uma viagem pela história da literatura brasileira.

Com sua mente de cientista, Secchin luta para ordenar e conter o que não se ordena nem se contém. A sombra de Borges, perfilada às minhas costas, me escolta pelos estreitos corredores. A literatura não cabe em um livro, tampouco em uma biblioteca. Livros e bibliotecas são esforços humanos insuficientes para ordenar o que não aceita qualquer ordem. A cronologia, que Secchin pratica com devoção, é insuficiente para dar conta da escrita.

Não é só em uma biblioteca fabulosa, como a de Secchin, que me vem esse sentimento. Um livro o produz também: por exemplo, *Pensamento alemão no século XX*, conjunto de ensaios organizado por Jorge de Almeida e Wolfgan Bader (Cosac Naify / Goethe Institut São Paulo). A reunião de onze ensaios, sobre Habermas, Adorno, Benjamin, Heidegger, me confronta, antes de tudo, com minhas insuficiências. Quanto mais leio, menos sei. Em vez de nos tornar mais sábios, a leitura nos dá a dimensão de nossa ignorância.

Penso na criança que, ao tentar agarrar uma pipa, só consegue reter alguns fios de papel. No astrônomo que, diante de seu telescópio, deseja devassar o cosmos, mas fica com o tênue rasto de uma estrela. No médico que, examinando um corpo doente, e mesmo de posse dos mais modernos instrumentos, se inquieta com o que não pode ver.

O mesmo espanto, eu imagino, sentiram intelectuais como Renato Mezan, Gabriel Cohn, Isabel Loureiro, Zeljko Loparic, diante dos pensadores que lhes coube retratar. Mesmo desassombro, ainda mais forte, que sinto enquanto avanço

pelos corredores da biblioteca de Secchin. Quantos livros não li! Quantos jamais lerei! A visão do que me escapa me massacra.

Por mais que lutemos, ficamos só com vestígios do que tentamos reter. Como o astrônomo a quem resta a imagem de uma estrela morta ou o médico que esbarra em um vírus invisível, é preciso suportar essa limitação. A palavra apropriada para essa experiência me vem, justamente, de *Vestígios*, a coleção de pequenas narrativas que o filósofo alemão Ernst Bloch publicou em 1930, objeto de um dos mais belos ensaios do livro, assinado por Carlos Eduardo Jordão Machado.

Há alguns anos, em uma edição espanhola, ou francesa – pois não conheço o alemão –, eu o li. Percorro as estantes de minha biblioteca em busca do livro, não o encontro. Sempre tenho a impressão de que minha biblioteca engole livros. Vários dos livros que li e amei nela desapareceram para sempre. Talvez eu os tenha emprestado. Talvez eu os tenha perdido. Não sei bem. Para simplificar, prefiro crer que minha biblioteca é um pequeno monstro devorador.

Por mais que eu a ordene, jamais me aproximarei da perfeição que Secchin pratica. Admiro o esforço e a concentração de meu amigo, mas, na verdade, não sei se os quero para mim. Não sei viver sem uma boa dose de desordem, ou não me sinto vivo. Aí pago esse preço: saio em busca do livro de Bloch e não o encontro. Pela internet, já encomendei outro exemplar, mas ele só chegará em abril.

Lembra Machado que *Vestígios* é uma reunião desordenada de fábulas, contos de fadas, lendas, provérbios, diálogos e citações das mais variadas procedências. É um livro em desordem – um livro que se assemelha (que é) uma biblioteca. Daí sua beleza, que desnorteia, mas inspira. Discretamente, nos corredores da biblioteca de Secchin, tento encontrar (ler) algum vestígio de instabilidade ou de caos. Nada encontro. Meu amigo transporta para as estantes a mesma postura impecável e gentil que exibe como homem. Divide com sua biblioteca um estilo.

Ando atrapalhado com alguns verbetes que escrevo para um dicionário de literatura. Quem sempre me salva, nas horas mais graves, é Secchin. Digo isso para que fique claro que não desprezo, mas admiro, sua obsessão cronológica. O que seria da desordem sem a ordem? Como “ver” a desordem se não tivermos a ordem como padrão?

Em *Vestígios*, lembra Machado, Bloch radicaliza sua estratégia do “pensar fabulando”. Vem-me a figura do Quixote, o cavaleiro andante, e eu a traduzo assim: “pensamento andante”. Fora da grade dos conceitos, distante das fases da história, longe, muito longe da ordem das escolas de pensamento, Bloch se

atreve a pensar através de peças secundárias, notas, historietas, lembranças – dejetos. Pensa com o impensável.

Aspectos como o gosto, a sensibilidade e a intuição se integram, assim, à filosofia. A filosofia se torna uma experiência pessoal. Machado recorda, a propósito, uma bela história contada por Bloch. Na velha Nankin, um grupo de escritores se reúne para “comer minuciosamente azeitonas”. Primeiro, elas são dispostas em um tordo. Então, o tordo é colocado dentro de uma perdiz, esta dentro de um pato, este dentro de um ganso, o ganso dentro de um peru, o peru dentro de um leitão, este dentro de um carneiro, o carneiro dentro de uma vitela e esta, finalmente, dentro de um boi. O boi é cozido lentamente. Por fim, os assados são retirados uns de dentro dos outros, até que as azeitonas ressurgem. Cada escritor tem, então, o direito de saborear três azeitonas. É tudo o que um escritor (um leitor) consegue digerir. Dois ou três livros.

Também na biblioteca de Secchin, desprezo muitas iguarias, para ficar com dois ou três livros preciosos. São minhas azeitonas, vestígios do leitor precário que sou. Ao ler a coletânea dos pensadores alemães, me defronto, do mesmo modo, com minhas insuficiências. Escolho o ensaio sobre Bloch, chego a minhas azeitonas. Agora é esperar que o correio me devolva o *Vestígios* que perdi para que eu possa, enfim, celebrar minha escolha. (06/03/2010)

64.

A arte de cair em si

Aprisionado por caçadores, um falcão vive, durante longos anos, entre os homens. Consegue, enfim, fugir e retorna às montanhas. Leva no corpo, porém, uma rede de guizos, usada pelos caçadores para vigiá-lo. Ao vê-lo com a estranha capa de prata, os falcões o rejeitam. “Entre nós, não existem redes nem guizos”, dizem. Mesmo assim, ele se recusa a abandoná-los. Incapazes de suportar a diferença, os outros falcões o matam a bicadas.

O conto, da antiga Taurídia, aparece em *Khadji-Murát*, novela de Liev Tolstói (Cosac Naify, tradução e prefácio de Boris Schnaiderman) já traduzida no Brasil, no passado, como *O diabo branco*. Ele sintetiza, de forma poética, o conflito que move o relato. Tolstói começou a escrever sua novela em 1895 e ao morrer, em 1910, ela ainda estava inacabada. Os originais, que levava consigo na hora da morte, chegaram a 2.166 páginas, enquanto a atual edição brasileira tem 222.

Essa novela sem fim – cuja grandeza se equipara à célebre *A morte de Ivan Ilitch* – retém, de alguma forma, a vida do próprio Tolstói. Quando, em 1878, ele completou 50 anos, era um artista consagrado, autor de *Guerra e Paz* e de *Anna Karenina*. Tinha dinheiro, glória, era famoso em todo o mundo, mas não tinha mais desejos. Vivia por viver, sem nada desejar, o que equivalia à morte. Era um mito. Estava fora de si.

Muitos consideram Tolstói um escritor cristão, já que a crise de meia-idade o levou à conversão ao cristianismo. Mas a palavra será mesmo essa, conversão? Ou não terá sido, em vez disso, uma queda? Apegou-se à figura de Jesus, mas rompeu com a Igreja Ortodoxa Russa e foi excomungado. Estudou os Evangelhos para se convencer de que as religiões desmentem as palavras divinas. Não via Jesus como Deus, mas como um simples homem.

Tornou-se vegetariano, por julgar que os matadouros equivaliam aos campos de guerra. Considerou que o direito à propriedade era maligno e distribuiu suas terras entre os servos. Passou a fabricar as próprias roupas, por julgar odiosa a exploração do trabalho alheio. Centrou-se em si, concluindo que a fé é, em essência, fé na vida. E a vida se concentra dentro de cada um de nós, com toda a

incoerência e espanto que isso inclui.

Aos 82 anos, Tolstói abandonou a família para se dedicar a seu caminho solitário. “O máximo de realização literária parecia pedir a superação da literatura”, comenta Schnaiderman. Viajou em trens de terceira classe e faleceu, de pneumonia, durante uma baldeação em Astapovo. Sozinho. Mas nunca esteve tão perto de si mesmo.

Também o guerreiro Khadji-Murát precisa da traição para chegar a si. Um paralelo com a figura de Tolstói me leva à pergunta: trair a si ou trair à imagem que, como uma rede de guizos, nos cobre? Como escritor, Tolstói traiu, muitas vezes, os ideais de seu tempo. Gustave Flaubert reclamou que ele filosofava em vez de escrever. Em seu leito de morte, Ivan Turguêniev lhe pediu, balbuciando, que se esquecesse das ideias e voltasse à literatura. Mas como separar os pensamentos das palavras?

Também Khadji-Murát decepciona os amigos e trai sua causa para não trair a si. Não é fácil cair em si mesmo. Lendário guerreiro tchetcheno, o anti-herói de Tolstói abandona seus compatriotas e o chefe caucasiano Chamil, que lutou contra os russos durante 25 anos, para se engajar nas fileiras dos inimigos russos. Entrara em conflito com o chefe, que agora o caçava “vivo ou morto”. Para sobreviver, só lhe restou mudar de lado.

O príncipe Vorontzóv lhe dá abrigo e ele anuncia que deseja se entregar ao tsar Nicolau I. Os russos se alegram, o inimigo poderoso agora está com eles. Guerreiro valente, Khadji-Murát quer agora enfrentar o soberano Chamil. Teme, porém, que os russos, desconfiados, o façam prisioneiro na Sibéria. A partir do momento em que cai em si, já não confia em ninguém. Repete a figura do falcão: os guizos de prata o afastam de todos.

Recusa o alimento que lhe dão, pois teme ser envenenado. Sabe que sua dupla condição, de herói mas também de desertor, o condena. Os russos o mantêm sob vigilância. Só tem uma preocupação: sua família ficou prisioneira de Chamil e, antes de enfrentá-lo, quer que os soldados russos a libertem.

Não é homem de falsear com as palavras: quando os russos o interrogam a respeito de Chamil, não lhe poupa elogios. “Bandeou-se, mas o elogia”, resmunga um deles. “Então, tu o consideras um santo?”, outro quer saber. Khadji-Murát não recua: “Se não fosse santo, o povo não o escutaria”. A “queda em si” abre as feridas da ambiguidade. Não somos pedras nem temos a alma inteiriça. Todo homem tem seus conflitos e, desejando ser sincero, o guerreiro expõe os seus. Mas os russos buscam um mito, e não um homem. A desconfiança aumenta.

Já não sabem o que fazer com Khadji-Murát, um homem que parece ter duas almas. Em sua fé cega na Grande Rússia, desconfiam dos que expõem seu coração partido. A família do guerreiro tchetcheno continua sob a guarda de Chamil. Iussuf, seu filho preferido, está preso em uma fossa na companhia de sete criminosos. O imame Chamil, a essa altura, já decretou a sentença de morte de Khadji-Murát. Ordenou que o cacem e que não o poupem.

Como os russos paralisam na dúvida, Murát resolve agir por si mesmo. Decide fugir para libertar a família. Essa segunda traição o transforma, aos olhos dos russos, em um homem sem alma. Sabe, porém, que tudo que o move é a fidelidade a si. Os soldados do czar o seguem. Khadji-Murát é cercado e ferido. Cai em meio ao campo, como uma flor esmagada por uma carroça. A mesma delicada flor que levou o narrador de Tolstói a relatar sua história.

A “queda em si”, que leva o herói tchetcheno à derrota, é a mesma que leva Tolstói, depois, a agonizar em um banco de estação. Não se trata de defendê-los ou de atacá-los – de tomar partido. A literatura não se interessa por essas simplificações, que só esmigalham a verdade. Fico com as palavras do narrador de Tolstói diante da delicada bardana que, mesmo torta, ainda sobrevive: “Que energia! O homem venceu tudo, destruiu milhões de ervas, mas esta não se rende”. (27/03/2010)

65.

Bandeira no trampolim

Ainda de calças curtas, sem entender bem o que acontecia, descobri a poesia de Manuel Bandeira. Na sala de aula, enquanto o professor falava das escolas literárias e da importância das influências, eu lia Bandeira, o livro camuflado entre meus cadernos, como algo vergonhoso ou obsceno. Lia e sufocava.

Um dia, um professor desmascarou minha paixão secreta. Perguntou-me o que tanto lia e, ainda com mais raiva, por que eu escondia meu livro. Lembro apenas que me veio um desses silêncios opressivos, que surgem entre a timidez e o orgulho, e que deixam os meninos com cara de patetas, mas a nós, homens maduros, com a máscara de sábios.

Indiferente às minhas razões, o professor exigiu que eu passasse a anotar as lições expostas no quadro-negro. E que guardasse os poemas de Bandeira – lembro bem de suas palavras – para "a hora certa". Continuei a ler Bandeira nos intervalos das aulas, nas mesas do refeitório ou escondido no banheiro dos alunos. Tornou-se uma paixão secreta.

Nunca soube explicar o que me prendeu a seus versos. Nem a Bandeira, que me trazia a sensação vaga de desmaio, nem aos poemas rochosos de João Cabral, que descobri pouco depois e que me feriam como socos. Nunca entendi direito o sentimento de plenitude, de ser erguido em pleno ar, que me tomou quando li os primeiros sonetos de Vinicius. Eles são os meus clássicos, os livros que me fundaram.

Agora, à sua sombra, me cai nas mãos um livro que pretende regrar a experiência devastadora por que passei. Chama-se *O prazer de ler os clássicos*, do norte-americano Michael Dirda (Martins Fontes, tradução de Rodrigo Neves). Conceituado crítico do *Washington Post*, Dirda faz um esforço comovente para nos aproximar dos grandes clássicos. Quero reafirmar, logo, que seu esforço, de fato, me comove. Espelho-me um pouco nele – eu que, há poucas semanas, só para dar um exemplo, terminei de escrever 45 verbetes para a versão brasileira do dicionário britânico *Mil livros para ler antes de morrer*, a ser lançado em breve pela Sextante.

Todos (eu mesmo) temos a ilusão de que é possível transmitir uma paixão. E apostamos nisso. No caso de Michael Dirda, os obstáculos se agravam, pois todos sabemos o quanto a expressão “os clássicos” nos assusta e intimida. A ela associamos o peso desagradável dos anos e o desconforto que nos provocam as coisas antigas. Parecem exigir de nós, ainda, um deslocamento excessivo, e perigoso, em relação ao presente. Achamos, todos, que devemos ler os clássicos, que é importante ler os clássicos, mas quase nunca os lemos.

O problema é: que clássicos? Em um vigoroso esforço didático, Dirda – para facilitar a vida do leitor, para protegê-lo – nos oferece uma visão “fatiada” dos clássicos universais. De um lado as “fantasias jocosas”, de outro “os mistérios do amor”, mais à frente os “relatos de viagem” e logo depois as “visões enciclopédicas”. Nessas prateleiras – como um respeitável gerente de livraria –, ele distribui autores extraordinários como Plutarco, Cícero, Espinosa, W.H. Auden, Kipling e Pound.

É sensato pensar: aqueles que dão os primeiros passos no obscuro cenário da literatura necessitam de alguma ordem, ou se perderão. Eu mesmo, muitas vezes, penso assim. Outras vezes, não penso. Volto a minhas calças curtas. Enquanto eu lia Bandeira, meu professor expunha no quadro-negro – como uma receita de bolo – a grade consoladora dos grandes períodos literários. Arcadismo, Romantismo, Realismo, Simbolismo – e, quase sempre, se detinha aí, pois o Modernismo lhe parecia impróprio para meninos. Eu mesmo, agora, enquanto escrevia os verbetes dos *Mil livros*, me apeguei, com fervor, a essas categorias – clássicas (eis a palavra) e, por isso, inevitáveis.

É verdade que, tanto quanto consegui, anotei as lições de meu professor e as estudei em casa. É verdade, também, que elas, ainda hoje, me orientam, como uma pequena lanterna que empunhamos no meio de uma floresta. Quem, na escuridão, pode dispensá-la? Eu, pelo menos, não posso, pois sei que – como óculos que pesam sobre o nariz e apertam a testa – elas me ajudam a ver. No entanto, preciso perguntar: foi ali, entre aqueles séculos bem divididos e lustrados, ou foi no fogo de Bandeira, que a literatura me pegou?

Talvez a resposta correta possa ser: eu não conseguiria chegar a um se não tivesse o outro. Tudo depende, também, de como lemos as lições que nos transmitem; para mim, nomes como Romantismo ou Simbolismo despertam, até hoje, o mesmo calafrio que sinto quando ouço falar das paredes do Everest ou do mar de Madagascar. Em sua introdução, o próprio Michael Dirda se apressa em afastar a literatura de qualquer forma de adestramento. Diz: “Os clássicos são clássicos não por serem educativos, mas porque as pessoas consideraram que

mereciam ser lidos, geração após geração, século após século".

Se hoje, enquanto leio Dirda, escrevo sobre Bandeira – que não aparece no livro de Dirda –, só confirmo suas palavras. Talvez devamos ler *O prazer de ler os clássicos* não para lembrar, mas para esquecer. Ele é o portal que nos conduz ao grande jardim. Como a Alice, de Lewis Carroll, diante de sua porta minúscula, que luta e luta para atravessar e assim chegar à luz do sol, nós também precisamos do esforço de uma travessia.

Penso nos nadadores olímpicos especializados em saltos ornamentais, cuja tarefa seria impossível sem a existência dos trampolins. Postados sobre eles, se aprumam, respiram, planejam seus movimentos. Da plateia, ansiosos, nós os observamos. Mas, a partir do momento em que eles saltam, aquele trampolim não existe mais, é só uma prancha de madeira que ficou, esquecida, lá no alto. Tudo o que nos interessa agora é a dança dos corpos no ar.

E no entanto, sem o trampolim – sem os livros de referência, sem os grandes resumos –, a beleza desse salto seria impossível. Contudo, não foi no trampolim, mas em si mesmos, na sensação de prazer provocada pela água, que esses saltadores (como eu em Bandeira) descobriram sua paixão. Mas sem um solo firme de onde partir, sem esse velho trampolim, nossa paixão não seria nada. (17/04/2010)

66.

Versos de vento

Assisti, por acaso, a um documentário sobre os universos paralelos. A hipótese de sua existência deriva da física quântica e aponta para a Teoria dos Muitos Mundos. Impressionou-me, em particular, a conjetura de que vivemos em um vasto campo de universos-bolhas, que flutuam em um grande vazio. Por motivos fúteis e incongruentes, eles se chocam e se fundem. A vida seria só um suspiro. De acordo com essa hipótese, habitamos um grande celeiro de universos – tese que desmente a própria noção de universo, que se refere ao Um.

Larguei sobre o tapete meu exemplar de *Sementes aladas*, antologia poética de Percy Bysshe Shelley (Ateliê Editorial, apresentação e tradução de Alberto Marsicano e John Milton). Avançava com prazer, mas com dificuldades, nos versos de Shelley. Quando voltei à leitura, ainda atordoado pela visão dos muitos universos, já não era o mesmo. A hipótese da existência de mundos paralelos surgiu em meados do século XX. Os artistas caminham, porém, à frente da ciência: dois séculos antes, de uma forma sutil e comovente, Shelley a antecipava. Os universos não passam de sementes com asas. Navegam pela escuridão e, em breves clarões, disseminam a vida. E – o mais aterrador – isso é tudo.

Era garoto quando, em uma velha enciclopédia, descobri as telas de William Turner (1775-1851), o pintor inglês contemporâneo de Shelley. As luzes sutis de seus quadros, que emergem de profundezas inacessíveis, ainda hoje me cegam. Como esquecer as bandas de luz que, como facadas, perfuram o mar de “O naufrágio”? Elas estabelecem uma conexão inesperada entre a banalidade do real e o desconhecido. Não é preciso descer às profundezas para chegar ao estranho. Basta ler, com paciência, a lousa da superfície. Que mais fizeram os românticos senão repetir que pisamos um abismo? Que, nas entrelinhas de nossa vida banal, outros universos, paralelos e secretos, nos vigiam e chamam?

Não é de outra coisa senão desse deslocamento, mundos jogados para além do mundo, que Shelley trata. Em “Mutabilidade”, ele resume: “Somos qual nuvens que velam a lua à meia-noite”. Diz ainda: “Qual liras esquecidas cujas cordas

dissonantes/ A cada sopro dão respostas variadas". Na mais plácida paisagem, no que parece mais sólido e imóvel, o movimento dá as cartas. Nosso planeta gira veloz pelo cosmos, mas, esquecidos disso, nos deitamos tranquilos à beira do mar e dormimos. O grande tema dos românticos é o esquecimento. Eles parecem nostálgicos, com seu apego excessivo ao passado; parecem sonhadores incorrigíveis. Contudo, é nos destroços e nas fissuras do mundo que leem a verdade do presente. É ali, ainda, que esboçam o futuro.

Em "Julian e Maddalo: uma conversação", Shelley resume a atitude romântica. Julian escolta o conde Maddalo em uma cavalgada entre as dunas. Atravessam um litoral desolado, que os leva a acreditar "que aquilo que enxergamos é sem limites". A acreditar ou aceitar? As ideias – como os universos-bolhas, que vagam pelo abismo – flutuam e escapam. Quem pensa não tem garantias: a única garantia seria não pensar, mas quem consegue? "O ligeiro pensamento alado de risos não se fixava", ele escreve. Por fim, desmontam seus cavalos e embarcam em uma gôndola. Em meio à tempestade, navegam para uma ilha que abriga um manicômio.

Chegam, então, a um mundo paralelo e gritante. O universo em desordem dos que, na aparência, perderam o eixo e se cegaram. Uma pergunta se impõe: estarão cegos ou veem demais? Fogem da realidade ou a ela se agarram? "Mãos torturadas batiam palmas,/ Gritos ferozes, uivos e lamentos viscerais/ (...)/ Gemidos, guinchos, palavrões e preces blasfemas". Em meio à desordem, os dois visitantes ouvem uma melodia. Julian considera: "Penso que haveria/ Um remédio para eles, com paciência e carinho,/ Se a música pode assim comovê-los". Chegamos ao coração do Romantismo, com sua aposta na evasão, seu culto à estabilidade do passado, seu apego às emoções. Rememoro as telas de Turner: em meio às tormentas, não a luz sábia e sedenta dos iluministas, mas a luz branda e opaca dos que resistem.

Lembram os tradutores de *Sementes aladas* que, em seu último poema, "O triunfo da vida", escrito em 1882, Shelley separa a vida do humano. O humano ordena a existência, se esforça para reter e acolher, e sempre insiste em dar nomes. A vida, ao contrário, é incerta e caótica, não tem interesse pelas palavras e se parece, mais, com uma guerra. O triunfo da vida – com suas formas paralelas e seus eventos incoerentes – nos dá, por fim, a última chance de autorreconhecimento. Não é fácil se reconhecer em um espelho partido, que nos devolve imagens incoerentes e que nos reparte em outras existências. Não é fácil, mas é isso. O que mais seria?

A poesia de Shelley se baseia na aceitação dessa dor e dessa inconstância. A

instabilidade, enfim, não como condenação, mas como cura. É preciso aceitar a vida que se desmente e flutua, só isso nos centra. Aceitar-se como alguém que está além de si. Está em “Ozymandias”: “Nada além permanece. Ao redor do desolamento/ Da ruína colossal, infinitas e desertas/ As areias planas e solitárias se estendem ao vento”. Pensamos, em geral, que a ruína remete à morte. Volto à tese dos universos-bolhas: quando dois mundos se chocam, em vez da morte, acontece o nascimento de um terceiro. A vida sexual talvez seja o exemplo mais banal disso.

Shelley – que tinha na navegação seu passatempo favorito – prenuncia, ainda, os atuais navegadores da web. Não mais um mar que se desdobra em ondas, mas em “janelas”. Não mais o terror dos raios, mas a pressão dos hackers e dos vírus. Sempre as ameaças, o que fazer? O poeta morreu em um naufrágio, durante uma viagem a Livorno. Seu cadáver foi achado em uma praia. A morte de Shelley encena o caráter cósmico de sua poesia. Foi um homem corajoso. Na aridez da realidade, soube ver a grandeza da vida. Ver, aceitar e dela fazer uma escrita.

Volto a ler seus versos. Neles reencontro, para roubar as palavras do poeta, “aquela luz cujo sorriso o Universo aclara/ aquela Beleza na qual tudo opera e movimenta”. O que mais posso querer? (22/05/2010)

67.

Sarmiento desaparecido

Passei a manhã trabalhando em uma coluna sobre Domingos F. Sarmiento – esta coluna que agora você lê. Minto: não esta, na verdade, mas uma coluna que escrevi e perdi. Trabalhei a manhã toda em meu notebook, que anda instável e arredio. A coluna estava pronta. Sarmiento me levou a pensar em *Os sertões*, de Euclides (o nosso Sarmiento?), e no *Menino de engenho*, de Zé Lins. Levou-me, com seu fabuloso *Facundo*, a fronteiras longínquas. Tão distantes que, como em um desmaio, eu me extraviei. Estou bem, não perdi os sentidos. Meu notebook encenou o desmaio por mim.

Quando me preparava para salvar a coluna em um pen-drive, ela desapareceu. Continua escondida em algum lugar do notebook, em alguma dessas brechas que eu, um leigo, sou incapaz de acessar. Tornou-se uma coluna secreta, que um dia, quem sabe, me voltará. Ou não. Mas isso já não importa: tenho um compromisso com o jornal, que devo honrar. Às pressas, desci até uma *lan house* para reescrevê-la. A mesma coluna, outra coluna: tudo aponta para Sarmiento, um escritor que fez da fronteira e da cisão a sua escrita.

Bobagem tentar reescrever o que escrevi. Uma escrita é sempre outra escrita. Melhor esquecer das coisas que disse e do sujeito que fui, para tentar ser outro sujeito que diz outras coisas. Foi o que fez Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), o fundador da literatura argentina. Antes dele, todos em Buenos Aires escreviam “à europeia”. Ser outro, ser europeu, era a única maneira de ser. Era ser o mesmo. Sarmiento acabou com isso, resolveu ser outro. Decidiu escrever um livro que seria o primeiro livro, e o fez.

Pensei em Euclides porque acho que, de outra maneira e em outro século, ele fez algo parecido. Tanto *Facundo* (Cosac Naify, tradução de Sérgio Alcides e posfácio de Francisco Foot Hardman) como *Os sertões* são livros marcados pela oscilação e pela indefinição. Nas primeiras linhas, *Facundo* parece um poema. Um poema ameaçador. Escreve Sarmiento: “Sombra terrível de Facundo, vou evocar-te, para que te ergas, sacudindo o pó ensanguentado que cobre tuas cinzas, e nos expliques a vida secreta e as convulsões internas que dilaceram as

entranhas de um povo nobre!”. Leio e penso em Camões, em Shakespeare, em Dante. A poesia se anuncia, mas *Facundo* não é um poema nem Sarmiento um poeta. Ou é?

O livro é também um ensaio biográfico sobre Juan Facundo Quiroga, o caudilho que governou a região de La Rioja e terminou assassinado. É, mas não é. Sarmiento trata a verdade sabendo que ela é um camaleão. Ora está aqui, ora está ali – e nunca está onde esperamos que esteja, se é que está em algum lugar. Por isso ele oscila entre os gêneros, esquiva-se, muda de rumo. Também Euclides nos legou um livro, *Os sertões*, que pode ser um ensaio, pode ser uma peça da história, talvez seja um trabalho jornalístico, tem a forma de um romance. Tem poesia? Acho que tem. Sempre que o releio, me pergunto: o que ele é?

Muito antes das vanguardas e do Modernismo, Sarmiento e Euclides anunciaram uma verdade devastadora: ninguém pode retratar o mundo. Podemos rondar em torno dele, puxar-lhe as barbas de velho (vejam como fraqueja nosso planeta), acariciá-lo, desafiá-lo – para que, enfim, acorde. Disso escorrem fragmentos, e mais nada. Mas que retratos extraordinários, ainda assim, o homem (Sarmiento, Euclides) consegue pintar.

Facundo é um livro sobre a crueldade – *Os sertões* também. Mais de meio século os separa, o que na verdade é só um sopro. Lançado em 1845, o livro de Domingo Faustino Sarmiento é resultado de uma perseguição real: a que lhe moveu o caudilho Juan Manuel de Rosas, obrigando-o a se exilar no Chile. Lá escreveu seu livro. Se o livro de Sarmiento é resultado de uma escapada, o de Euclides, ao contrário, é resultado de um enfrentamento. Ele só o escreveu porque esteve cara a cara com a loucura de Canudos. Mas nada disso importa. Escapando ou, ao contrário, se atirando sobre as coisas, os dois chegaram aos mesmos estilhaços. A literatura é indiferente a relógios e fórmulas. Na verdade, eles a asfixiam e matam.

Sarmiento, como Euclides, via a Argentina (o Brasil) dividido entre a civilização e a barbárie. Seria fácil se soubéssemos dizer de que lado cada uma delas está. Não sabemos. Na verdade, nós as carregamos dentro de nós. Ainda agora, eu mesmo, tonto com a perda da primeira coluna que escrevi, outra coluna que seria esta coluna, me desforrei com uma patada em alguém que não a merecia nem merece. *Facundo* está dentro de mim. Sarmiento, de certa forma, é meu autor. De todos nós.

Penso na lucidez esplendorosa de *Facundo*, um livro que não se limitou a romper com os laços que prendiam a literatura argentina ao passado colonial,

mas que lançou, para a frente, sempre para a frente, outros laços vigorosos, com que ela se agarra ao futuro. Lia *Facundo* e pensava em *Menino de engenho*, o livro de Zé Lins do Rego, que nos chega agora a uma elegante centésima edição (José Olympio). Li o romance de Zé Lins, pela primeira vez, quando era menino. Na semana passada, mais uma vez, eu o reli. Nas duas leituras, com desenhos distintos, o mesmo assombro. Eis outro livro que não receia mexer em feridas. Mais que isso: que se recusa a ver a literatura como uma cicatrização. Estes são os livros que nos fundam: os que se negam à visão cosmética e curada do real. Os que rondam em torno do mundo, sabendo que jamais conseguirão aterrissar em sua face.

Avalia Ricardo Piglia em seu prólogo: “Esse lugar incerto determina um aspecto incerto da obra de Sarmiento: o uso deslocado da ficção”. Piglia recorda, a respeito, uma avaliação do próprio Sarmiento: “Primeira vez em que as fantásticas ficções da imaginação me serviram para encobrir as fúrias de meu coração”. Sou um leitor apaixonado de Piglia, mas me pergunto se, nesse aspecto, ele chegou mesmo a entender Sarmiento. Se o próprio Sarmiento chegou a se entender. Uso deslocado da ficção? Visão da literatura como um placebo? Toda ficção sempre se desloca, toda literatura se esquiva e fere, ou literatura de fato não é. Escritores corajosos – como Sarmiento, Euclides, Piglia – sabem disso. Não importa se dizem isso ou não. (29/05/2010)

68.

A vertigem de sobreloja

Estive em Salvador, para uma mesa-redonda sobre Jorge Amado, e encontrei um querido amigo de infância, o médico Luiz Fernando. Juntos, visitamos sua mãe, dona Ilnah. Na sala de estar, deparo com uma foto de seu Fernando, pai de meu amigo, falecido em 2001. Datada dos anos 1960, ela mostra um homem jovial, capturado em um instante de introspecção. Pensei, secretamente, que na foto ele se parece mais com meu amigo Luiz Fernando do que o próprio Luiz Fernando de hoje. Eu também ando muito diferente de mim.

Diante da fotografia, dona Ilnah se lamenta por não ter atendido um dos últimos desejos do marido, que, durante anos, trabalhou na antiga Varig. Pouco antes de morrer, Fernando convidou a mulher para uma viagem a Nova York. Dona Ilnah argumentou que lhe faltava ânimo. “Nem precisamos ir a Manhattan”, ele disse. “Chegamos ao aeroporto, almoçamos por lá mesmo, esperamos o voo da noite e retornamos.” Agora, se lamenta de não ter atendido o incomum desejo do marido. “Se eu soubesse que ele morreria logo depois, teria viajado”, me diz.

Voltei de Salvador para Curitiba lendo, com grande prazer, as crônicas reunidas em *O espalhador de passarinhos*, novo livro de Humberto Werneck (Edições Dubolsinho, Sabará, MG). Em um canto de minha cabeça, continuava a ruminar a história relatada por Dona Ilnah – ela própria, uma crônica que não foi escrita. O que desejava o pai de meu amigo? Nova York já não o interessava. Seu desejo (como o dos passarinhos) era um só: o de, pela última vez, se entregar à leveza de um voo.

Também Humberto ostenta o que chamo de um espírito flutuante. Às vezes é irônico, outras é até mordaz, mas nunca abdica do amor pelas coisas do mundo. Só quem atribui um grande valor à vida desenvolve a atenção sutil que ele tem. Só escreve boas crônicas quem aceita as nuances da existência. O bom cronista despreza os grandes temas e prefere as migalhas oferecidas pelo cotidiano. Prefere se elevar e voar a agarrar e prender.

Infelizmente, muitos cronistas de hoje sofrem do que Humberto, em uma

tirada genial, chama de “vertigem de sobreloja”. Assim explica sua tese. “Imagine o camarada que, tendo subido um modesto lance de escadas, já se considera no topo do edifício”, compara. “Ainda não fez jus ao inebriamento lisérgico de uma genuína vertigem de altura, pois mal chegou à sobreloja – mas já começa a gastar por conta.” Como exemplo notável, ele rememora o episódio protagonizado pelo deputado cearense Paes de Andrade. Chamado a substituir o presidente José Sarney por uns poucos dias, “lotou o avião governamental para desembarcar triunfalmente em Mombaça, sua cidade natal”. A rápida interinidade foi sua sobreloja.

A viagem triunfal de Paes de Andrade encena o que João Cabral de Melo Neto chamava de “retórica de deputado”. Excesso, ostentação, pompa. Já seu Fernando, o pai de Luiz Fernando, fez o contrário: sonhou com um último voo a Nova York não para se exibir em um desembarque triunfal ou para se pavonear pela Quinta Avenida. Não queria, nem mesmo, sair do aeroporto. Seu único desejo era voar. Voar delicadamente sobre as coisas, experimentar o prazer da leveza, rondar a realidade – como fazem os grandes cronistas. Como faz, com arte e sabedoria, Humberto Werneck.

Imitando o pai, Hugo, personagem do relato de abertura, Humberto pratica a arte de borrifar a realidade com afetos. Seu Hugo tinha o hábito de colher passarinhos onde eles eram abundantes, “para semeá-los onde vão escasseando”. Não foi um criador, foi mais um “descriador” de pássaros. Penso em Rubem Braga, em José Carlos Oliveira, em Paulo Mendes Campos. Que outra coisa praticaram senão a arte de liberar o mundo das amarras da arrogância? O que é a crônica – gênero do eu e da confissão, mas também do mundo e da invenção – senão um artifício que nos leva a dar rasantes sobre o mundo, não como quem o agride e domina, mas como alguém que o acaricia? Em vez da “vertigem de sobreloja”, que só afasta da realidade e dos outros, o doce bordejar da existência.

Mesmo sendo o gênero do eu, a crônica não é o lugar da exibição e do triunfo. Penso em Rubem Braga, de bermudas e chinelos, tratando de seus passarinhos, na contramão da fama literária. Falhar: eis tudo o que um cronista deve saber. Humberto, ele mesmo, admite: “É sabida a minha incompetência para administrar o que quer que seja, a começar por mim mesmo”. Não o gênero da glória e da empáfia, mas o gênero da delicadeza e do fracasso. Um gênero, enfim, do humano. Cronistas são homens que aprendem a olhar. Homens que praticam o que Humberto Werneck chama de “olhares que iluminam”.

A crônica, ele nos mostra ainda, é uma “viagem prazerosa e vadia” pelo rés do chão. Viagem rasteira e serena, sem preparativos e sem agendas. E, quando voa

– e voar faz parte também de sua natureza –, o cronista imita seu Fernando, o pai de meu amigo baiano, para quem o próprio voo é mais importante que o destino. O cronista vê não o que os outros não veem, mas o que os outros, mesmo vendo, desprezam. O fotógrafo Antonio Augusto Fontes – um dos personagens de Humberto – é, por exemplo, um cronista.

Certo dia, Humberto o acompanhou à casa do poeta João Cabral de Melo Neto para uma entrevista. “Reparo que Antonio Augusto, discreto, silencioso, obstinado, se contorce na perseguição de um ângulo”, escreve. O fotógrafo, enfim, parece encontrar o que busca. Humberto nada vê. Só entende quando recebe a fotografia. Mostra Cabral sentado em sua poltrona, tendo às costas, abertas, duas escadas de pedreiro. Escadas miseráveis que Antonio Augusto “transfigurou para criar a sugestão de etéreo par de asas”.

De novo as asas, de novo o voo. João Cabral voando com as asas que não tinha na foto de Antonio Augusto. Seu Fernando, com o desejo de voar para chegar a lugar nenhum. Seu Hugo, o pai de Humberto, espalhando passarinhos pelos céus e, assim, voando um pouco com eles. Todos cronistas da melhor linhagem. Não homens orgulhosos que, cheios de si, desmaiam nas sobrelojas. Mas homens, como Humberto, que conhecem seus limites e deles fazem sua alegria. (05/06/2010)

69.

Rumo à face escura

Em “A tosse de uma senhora alemã”, um artigo breve que publicou em 1994 na revista *Proa*, de Buenos Aires, o escritor argentino Julio Cortázar defende a ideia de que a literatura é muito mais que um exercício de linguagem, e bem mais ainda que uma construção intelectual. Ela é uma espécie de operação fantástica, diz, que nos leva a “deslizar até um outro lado”. Lançados na face escura de nós mesmos, nossos poros se esgarçam. Experimentamos, então, sensações e ouvimos coisas que desconhecíamos. O artigo de Cortázar ressurge agora em *Papéis inesperados* (Civilização Brasileira, organização de Aurora Bernárdez e Carles Álvarez Garriga, tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht).

A viagem à face escura começa no dia em que o escritor ouve uma antiga gravação do “Concerto em ré”, de Beethoven, realizada em 1947. Gravado ao vivo pela Rádio Alemã, o concerto – que tem na regência o falecido maestro Wilhelm Furtwängler – permaneceu esquecido durante trinta anos. Nos anos 1970, ele ressurge nos estúdios da rádio France-Musique, que lhe destina uma audição especial. Exilado em Paris, Cortázar ouve o concerto. Emociona-se não só com a regência de Furtwängler e com a performance do violinista judeu Yehudi Menuhin. Algo o afeta mais ainda.

Em meio a um “pianíssimo”, surge aquilo que realmente o derruba: um único golpe seco e claro de tosse. Uma tosse de mulher, que não se repete – a tosse imprevisível de uma senhora alemã. “Impossível saber quem tossiu naquela noite”, Cortázar medita. “Nenhuma ciência, nenhum cavalheiro Dupin poderia rastrear sua origem.” Contudo, é na tosse bruta e inconveniente, que surge fora do lugar e que não interessa a ninguém, que ele fixa sua atenção. Mais que a melodia de Beethoven ou a habilidade do violinista, é nela, naquele ruído desagradável e absurdo, que Cortázar constrói um caminho.

Mesmo a ciência, que a tudo captura, reflete o escritor, mesmo ela se torna impotente diante daquela tosse. Abandonando a catedral cheia de intenções de Beethoven, e atravessando a performance impecável do violinista Menuhin, um voluntarioso Cortázar desliza até os subterrâneos da plateia escura onde, trinta

anos antes, uma desconhecida, atordoada por uma gripe ou por uma alergia passageira, não controla a tosse, permitindo que ela escape e se grave onde não devia estar nem devia se gravar.

Os críticos mais severos, por certo, lamentaram aquela tosse desnecessária e, mais que isso, inoportuna que por um ou dois segundos feriu a perfeição do concerto. Julio Cortázar faz exatamente o contrário: é daquele ponto deslocado e imprevisível que, ele percebe, algo vivo se desenrola e se fixa. É ali que a coisa está. Mas que coisa? Cortázar detecta naquela tosse "uma ponte e um sinal e um chamado". Ponte, sinal e chamado que abrem um rombo na noite e sobre os quais a literatura, enfim, se ergue. A literatura vista não mais como a costura impecável de uma trama, mas como um incômodo e um ferimento.

Ainda penso nas ideias de Cortázar quando me cai nas mãos um livrinho simpático: *90 livros clássicos para apressadinhos*, de Henrik Lange (editora Record, tradução e adaptação de Ota). Conservo ao meu lado a reunião dos inéditos do escritor argentino. Deixo os dois livros frente a frente; deixo que se desafiem e lutem. O que faz Henrik Lange senão buscar o sumo poderoso de noventa grandes romances? O que faz, ao contrário, Cortázar senão nos mostrar que este sumo não existe e que, mesmo que existisse, não teria importância alguma?

Detenho-me nas adaptações assinadas pelo desenhista sueco Henrik Lange de livros fabulosos como *Odisseia, Em busca do tempo perdido, Morte em Veneza* e *Dom Quixote*. Cada uma delas se comprime em uma única página, dividida em quatro partes, sendo a primeira, sempre, destinada ao título. Nas outras três, desenhos bem-humorados sustentam uma ou duas frases curtas, resumindo (comprimindo – como nas cápsulas fantasiosas vendidas para emagrecer) o livro que os preguiçosos não leem.

Lange se concentra no conteúdo das ficções, isto é, em seu enredo – naquilo que, em geral, supomos ser o próprio livro. Deixa de lado, assim, o que a ficção tem de mais próprio e que, de fato, constitui a sua alma: a voz singular (e feroz) de um autor. É claro: Henrik Lange extrai humor dessas reduções absurdas, mostrando o quanto é inútil se deter no enredo de um romance – como se bastasse a um doente ler a bula de um remédio para se curar, ou a um piloto estudar um guia de instruções aeronáutico para pilotar um avião. Ele denuncia, assim, o quanto é perigoso reduzir um livro a seu enredo. O quanto um enredo, em vez de fazer falar, amordaça e ilude.

Uma vez, em uma oficina literária, propus aos alunos que escrevessem uma pequena narrativa. Deveriam contar a história de uma mulher que, limpando o

quarto de empregada, se depara com uma barata, a espreme contra a porta do armário e depois a leva à boca. Meus alunos riram de minha proposta, que acreditavam ser apenas uma piada cruel. Riram e debocharam até que uma moça, um tanto aflita, os interrompeu para exclamar: “Meu Deus, isso é *A paixão segundo G.H.*, de Clarice!”. E era mesmo. Arranquei do mais genial romance que Clarice Lispector escreveu aquilo que ele tem de mais central, mas também de mais insuficiente, e lhes ofereci como um desafio. Tentei, assim, mostrar que toda escrita literária é lateral; que a literatura não se interessa pela boa organização, pelo relato coerente e pela ordem, mas, ao contrário, se debruça sobre tudo o que deles sobra.

Diz Julio Cortázar que a tosse da senhora alemã em meio ao concerto de Beethoven é “uma ponte e um sinal e um chamado”. Ponte que nos conduz a regiões que, em geral, desprezamos. Sinal da impossibilidade de normalizar o mundo real. Chamado para que tenhamos coragem de escutar o incoerente e o inconveniente. A literatura, nos mostra Cortázar, não é uma fantasia consoladora. Não é uma distração ou uma ilusão. Ela nos conduz aos limites escuros do humano e, assim, reafirma a importância de “viver porosamente, aberto a tudo o que habita e respira”. (03/07/2010)

70.

A dor que se repete

Estou perdido em um castelo. À beira da muralha, encontro um militar e pergunto se caminho na direção certa. Ele diz que não e gentilmente se oferece para me acompanhar em sentido contrário. Sem pensar, eu o sigo. Alguns passos mais e percebo que ele empunha uma arma e que me leva preso.

Na semana passada, em três noites seguidas, tive esse sonho, o mesmo sonho. Algumas variações – as torres do castelo que divergem em número, a farda do militar que muda de tom –, mais nada. Sempre dei grande valor às repetições. Em geral as desprezamos como vazias e preguiçosas. Mas só o que se repete (uma assinatura, uma impressão digital, um tipo de sangue) nos marca.

Dias depois, um amigo comentou: "Gosto de seus textos, mas você tem se repetido um pouco". Assinalava – como um enfermeiro que busca uma veia para tirar sangue – o fio precário de minha escrita. Gentil e simpático, o militar de meu sonho me desvia de meu caminho. A ajuda que me oferece é também uma prisão. A arma que empunha diz isso. Quis me oferecer uma direção nova, que me conduzisse a uma saída. Aceitei – e cometi o grande erro de sair de mim.

Pensei nesse sonho enquanto lia, na noite passada, as crônicas de Gustavo Corção, organizadas e prefaciadas por Luiz Paulo Horta (*Melhores crônicas / Gustavo Corção*, Global Editora). O sonho do castelo não se repetiu, tive uma noite sem sonhos. Talvez a ausência de sonhos corresponda, um pouco, às ideias de Corção, um escritor que teve sempre grandes dificuldades para sair de si. Que outra coisa é um sonho senão um salto no escuro?

Não posso dizer que suas ideias conservadoras me agradam, porque não agradam. Mas não se lê um livro para encontrar ideias que nos entorpeçam; os melhores livros são os que nos desafiam. Não se sobe a um ringue na esperança de que o adversário nos acaricie. Sempre desprezei as ideias de Nelson Rodrigues – o que não me impede de considerá-lo um gênio. Sinto-me muito próximo das ideias de Bernardo Carvalho. Nem por isso seus relatos me arrebatam.

Sempre divergi das ideias de Corção. Seus pensamentos – conservadores,

duros como uma muralha – me desagradam. Não posso negar, porém, que me desdobram, me lançam para muito longe de mim – e, em vez de eu me perder, como no sonho do castelo, eu me confirmo. “Às vezes errava a direção, ou a intensidade de seus raios”, admite, em seu prefácio, Luiz Paulo Horta. Gustavo Corção defendeu o golpe militar e combateu as reformas de João XXIII. No fim da vida, se aproximou do bispo ultraconservador Marcel Lefebvre e chegou a receber uma censura da própria Igreja. Por que, então, ler Corção? Suas ideias – como as muralhas de um castelo – me ajudam a fixar meus limites. Conferem mais nitidez ao que tento ser. Ao provar do que não sou, sou lançado de volta ao que sou.

Lia Corção e me lembrava de “Insônia”, o belo conto de Graciliano Ramos. No meio da noite, um homem (eu?) desperta com uma pergunta que o atordoa: “Sim ou não?”. Todo o relato se desenrola em torno dessa pergunta banal, mas nem por isso menos infernal. Aos poucos, porém, o homem descobre que a pergunta o impede de embrutecer. “Sim, não, sim, não. Um relógio tenta chamar-me à realidade.” A pergunta lhe martela a mente, a repetição é o sangue que circula em seu corpo. O sangue que circula em meu corpo e que meu amigo, com sua seringa, quis retirar.

Também a leitura de Corção me empurra de volta a mim. Sim, ele foi um idealista ortodoxo, para quem pensar por si era uma prova de “imaturidade psicológica”. Em “Io voglio”, combate os que fazem “mais questão de ter convicções e ideias próprias do que convicções e ideias certas”. Acreditava que, “por uma ironia do psiquismo”, são justamente os que desejam ter ideias próprias que mais recebem influências externas.

A pergunta de Graciliano seria insuportável para Corção: “Sim ou não?”. Não poderia ouvi-la. Em meu sonho do castelo, penso agora, foi essa a pergunta que me faltou e que, porque não me fiz, permitiu que eu me afastasse de mim. Pergunta que, para repetir o título que Corção dá a sua crônica, pode ser formulada de forma mais simples: “Eu quero”?

Em “Sessenta anos”, crônica que homenageia Alceu de Amoroso Lima, ele recorda o primeiro encontro que tiveram. “Nossa primeira conversa não chegou a ser uma conversa”, admite. Explica melhor: “Eu me calava e ouvia aquele homem entusiasta, de verbo fácil e riso pronto. E envergonhava-me de ser tão diferente”. A diferença constrangia e irritava Gustavo Corção, mal-estar que o transformou em um polemista feroz e, muitas vezes, injusto. Mas sempre brilhante.

Ao ler suas crônicas, eu, que estou em outro mundo, que nelas não me vejo,

me fortaleço. É por contraste, é quando colocamos à prova do outro o que somos que – em vez de nos perder – nos fortalecemos. Por isso os boxeadores precisam apanhar e apanhar: para saber quem são. Talvez eu precisasse mesmo seguir o guarda do castelo. Segui-lo e me extraviar para, no dia seguinte, entender melhor meu caminho.

Lembro de Vinicius, o hipocondríaco que, um dia, marcou uma consulta de emergência com seu médico, o escritor Pedro Nava. Preocupado, Nava lhe perguntou: “Afinal, por que tanta urgência, o que você está sentindo de tão grave?”. Vinicius foi direto: “O problema é justamente esse, eu não estou sentindo nada”.

Cada homem precisa de sua dor, precisa de um pulsar que o martele. “Sim ou não?” Tivesse eu, em meu sonho, feito essa pergunta, e não seria preso. Mas não acessamos os sonhos, eles se desenrolam em zonas bloqueadas. Tampouco os modificamos, eles estão imunes aos nossos desejos, até porque os expressam. Ainda sinto a pressão da espingarda em minhas costas. Levando-me por um caminho que não era o meu, o militar me mostrou qual era o meu caminho.

Com o mesmo desejo de retorno, leio agora as crônicas de Gustavo Corção. Um mestre (Corção foi um mestre) é isso: alguém que nos obriga a ser. Leio para não ficar como Vinicius, que um dia deixou de se repetir e, perplexo, já não sabia quem era. (24/07/2010)

71.

Adélia de joelhos

Há muitos anos, visitei Adélia Prado em Divinópolis. Levou-me para a cozinha e, enquanto descascava batatas, conversamos sobre Virgílio. Nos intervalos, enxugava as mãos em um pano e recitava poemas. O avental estava amassado e os cabelos presos com um elástico. Era uma mulher qualquer, sem pose ou orgulho. A poesia era tão simples quanto um prato de arroz.

Tantos anos depois, com a mesma voz sem afetação, Adélia Prado entrega a seus leitores um novo livro. Versos em que a palavra se mistura com a aflição. "Escreve-se para dizer/ sou mais que meu pobre corpo". As palavras lutam para ultrapassar a carne, mas ficam presas em suas fendas. Ninguém se livra de si. A poesia tenta disfarçar a dor, mas, em vez disso, a dor se duplica.

Escreve Adélia: "Os óculos do escritor o atestam/ lentes que para dentro olham". Como se não fosse poeta, observa a figura do escritor em seu gabinete. Observa a si mesma, que tem uma cozinha (peneiras, conchas, panelas) como sala de escrita. Enquanto escreve, Adélia entra em si mesma. Busca alguma coisa sem forma e sem nome que ela, religiosa, talvez chame de alma.

Não importa a palavra. *A duração do dia* (Record), seu novo livro de poemas, parte da ideia (tomada do poeta polonês Czeslaw Milosz) de que "a poesia é algo horrível". A beleza se mistura com o horror. Penso nos poetas pernósticos que pontificam, cheios de ideias, nas livrarias. Desconhecem o veneno em que afundam. Mas será que afundam ou, retidos na superfície, só esperneiam?

Não é fácil suportar o espanto. Ele não vem de fora, das esferas hostis do inimigo, mas de dentro. "Nasce de nós uma coisa que não sabíamos que está dentro de nós", Adélia diz. O poeta é um ser passivo, que se esconde nos fornos e nas dispensas, e não esse tagarela que pontifica nos bares. "Caminho sobre o planeta/ como os equilibristas em suas bolas gigantes/ não se sai do lugar/ de si mesmo não se pode sair".

Dizem os pedantes que Adélia repete sempre a mesma pergunta a respeito de Deus. Não percebem que essa ronda é a própria poesia. Preso em si, o poeta não habita o paraíso. Pode ver Deus, mas está no inferno. Adélia o descreve: "Amo o

deserto,/ mas por causa das cobras/ não alcanço o repouso/ de sua cama de areia".

Sempre que leio Adélia, me assombro com as figuras antigas que rastejam entre seus versos. Lentas e imundas, arrastam a placenta. Elas lembram o galo que, olhando fixo para lugar nenhum, "bruto como um profeta", anuncia "a luz arcaica,/ a que antes de tudo/ no coração da treva preexistia". Assim escreve Adélia: descascando o arcaico.

Persegue o território que antecede a palavra. Função da poesia: em vez de narrar, ou comunicar, ou evocar – entrar em contato com o que não se deixa dizer. Voltar aos tempos remotos em que gaguejávamos. Recuperar os murmúrios que antecederam as palavras e que ainda hoje, como cobras desprezíveis, rondam o cotidiano. Ali se guarda o pior, mas também o melhor.

Em um poema chamado "Divinópolis", Adélia evoca o pai morto. Quando o trem passou, uma grande composição, ele, o pai, corrompendo a palavra, disse: "cumpusição". Com ele, aprendeu a delícia de torcer a língua e gaguejar. Versos que brilham como relíquias de ouro velho "restam inaproveitáveis". Versos não devem reluzir, mas talhar. A poesia não é uma pose, mas uma queda.

Assim define Adélia: "Ao crepúsculo me visita/ essa memória dourada,/ mentira meio existida,/ verdade meio inventada". A poesia é, por definição, suja, e só por isso se aproxima de Deus. Ambos, Deus e poesia, não suportam a pressão do nome. Dizemos: poesia, Deus – mas o que isso significa? Palavras, ela sugere, não passam de miseráveis aparências. "Nome é tão importante/ quanto o jeito correto de se apresentar a entrevistas", diz, com ironia.

Palavras são disfarces, precárias fantasias. "As palavras cansam porque não alcançam/ e preciso de muitas pra dizer uma só". Ao contrário do filósofo que afia e cultua o conceito, o poeta enxovalha a palavra, a desgasta, retorce. Só a usa porque algo lhe falta. Tivesse mais, e se calaria. O silêncio é o ideal do poeta. Ao escrever, Adélia puxa uma pele atrás da outra e, como nas cebolas, chega sempre a um centro vazio.

"O orgulho fede como um bom cadáver", ela diz, como se ajoelhasse – não diante de Deus (ou que seja), mas do próprio corpo. Na verdade, não é Adélia que se ajoelha. Algo nela se abaixa e, quando vê, está deitada no silêncio. Conhece o horror que sai de si. "Ter medo é saber do inaudito/ ninguém até hoje explica/ por que batem as pálpebras", ela diz. Ajoelha-se diante do que não se pode dizer, não como reverência ou adoração, mas por cansaço mesmo. E isso, ceder ao peso do mundo, é a poesia.

Eu a vi refogando legumes, esfregando panelas. Gestos simples e mecânicos,

quase feios. Ali, entre ovos e xícaras, encontrei seu caderno de versos. “Não queria palavras para rezar/ bastava-me ser um quadro/ bem na frente de Deus/ para Ele olhar”. Basta-lhe o silêncio e os joelhos ardendo sobre a terra dura. Eis a poesia: no lugar do autor onipotente e falastrão, uma mulher que se esvazia e se cala. Em vez do brilho, a submissão. Eis, enfim, o erotismo. O gesto de seduzir e se entregar não é uma rendição, mas uma celebração.

“Ah, Adélia, isso não é poesia”, dizem. Quantos a recusam, só porque ela se nega ao brilho? O que não suportam? “Deus não é uma luz”, escreve, “Deus é pessoa”. Está a seu lado, junto ao fogão, talvez de cócoras. Juntos, observam as palavras, estendidas sobre a mesa, retalhadas pela dor, sangrando. Quase inúteis – porque não dão conta da carne. E, no entanto – eis o horror –, tudo o que um poeta tem é a poesia. “Ainda me restam coisas mais potentes que hormônios.”

Revejo Adélia, entre os filhos, abnegada. À distância, admira o marido, não porque ele seja especial (talvez seja), mas porque é um homem. A poesia de Adélia nos reaproxima da vida. Debruçada sobre a pia, perplexa, ela fita a água suja que escorre pelo ralo. Vigia a poesia, que não passa do que sobra quando, com a boca trêmula, lutamos para falar. (14/08/2010)

72.

O homem-sanduíche

Em um momento de tristeza, quando a poesia lhe parece insuficiente e o prestígio lhe esmaga os ossos, o poeta francês Paul Valéry anota: “Enfastiado de ter razão, de fazer o que tem sucesso, da eficiência dos procedimentos, tentar outra coisa”.

Mas o quê? Diz-se que, pouco antes de morrer, Valéry balbuciou: “Minha vida, eu te perdi!”. Guiou-o, sempre, o projeto de “ir até o fim dentro de mim mesmo”. Mas quem consegue isso? Optar pela poesia não leva ao sucesso, tampouco garante o consolo da eficiência. Não é garantia de nada – mas é aquilo que um poeta, se de fato aposta nas palavras, pode fazer.

Estar sempre “a caminho de”: que melhor expressão define um poeta? Sabe que não chegará, conhece os limites estreitos de sua escolha. Neles se move, entre eles se espreme, com eles escreve. Como Alberto Martins, no magnífico *Em trânsito* (Companhia das Letras), um livro que não paro de reler.

Martins fala do poeta como um “homem-sanduíche”, desses que, nas ruas, carregam no corpo anúncios de compra e venda. Avançam, espremidos entre o mundo e as palavras. São veículos, fazem conexões. Sob o peso das palavras, desaparecem. O poeta, Martins sugere, é uma torre de eletricidade, uma corrente de transmissão. Não trabalha só com palavras, mas com “energias”.

Essas energias – como o queijo que acomodamos em um sanduíche – escorrem pelas bordas. O poeta não as domina ou manipula; ele as representa (“alguém está dublando a realidade”, Martins escreve, e este alguém é o poeta). Espécie de fio condutor, ele se deixa moldar por forças secretas. De onde elas vêm? O que significam? – todo poeta pergunta.

Em um tempo de respostas práticas e de definições totais, o poeta persiste no indefinido, pois sabe “que cada passo é um erro, é um logro”. Só por isso desistir? “Quem não joga perde a vez e nunca mais volta para o jogo”, ele adverte. E por isso continua a escrever, mesmo sem saber para quê.

Há alguns meses, fui apresentado a Alberto Martins. Um cumprimento rápido e, de seu rosto, além do sorriso afetuoso, me ficou a imagem dos óculos

quadrados, um pouco desproporcionais – como se ele quisesse me dizer que não tem vergonha alguma (e tem até orgulho) de não ver, ou pouco ver.

Em um de seus poemas, “Na volta do oculista”, essa imagem de um Martins massacrado pelos óculos me volta. Como saber quais são as lentes corretas? Com um par de óculos novo, as letras crescem uma enormidade; mas sem eles o mundo perde a nitidez. Se, ao contrário, usamos óculos “para longe”, as coisas do mundo se avolumam, mas as letras se esmagam. Que danação!

Em Martins, os óculos servem como metáfora da poesia – imagem que ele, o homem Alberto, carrega no rosto. A poesia para quê? Ela é inútil em palanque político ou em um gabinete de empresário. Também de nada serve ao cirurgião ou ao pesquisador de laboratório. Mas se nos colocamos entre eles, se persistimos em um intervalo de contemplação, como dispensá-la? É nesse trânsito, entre o grande e o pequeno, que o poeta se posta.

Em outro poema, sobre Anchieta, um corajoso Martins, depois de observar que “não há nada no mar além do mar”, pergunta, um tanto perplexo: “Então por que meus lábios se abrem e a boca ferida prefere estes sons?”. A poesia, para quê? Volto a pensar nos óculos, que são, eles também, intermediários – linhas que conectam o olho e o mundo. Através deles circulam imagens, energias. Só fazem sentido se os usamos – um par de óculos, no fundo de uma gaveta, não passa de um dejeto. Só existem como transmissores. Sozinhos, nada são.

Sem seus óculos, o poeta (Martins) acorda de madrugada. Insone, busca um livro que o proteja dos pesadelos. Avança pelo quarto, procura, não encontra. “Dá um pouco de medo/ passar assim em silêncio/ entre as paredes/ rente a mim mesmo”, ele escreve. Quer o livro, só tem a si mesmo. Até que uma voz (a sua) o salva: “É por aqui, Alberto!”. Entre o homem e o livro (um sanduíche), esconde-se o poeta.

Mesmo que sirva de consolo, mesmo que possa ser usada como um sedativo, a poesia destampa e perfura. Permite que as energias circulem e escorram. Faz acontecer. Alberto Martins escreve belos poemas narrativos – como o dedicado a Attila József, o poeta húngaro que conviveu com os expressionistas. Não teve pai, não teve mãe. “Seus tios lhe disseram que seu nome não era um nome.” De um nome que não se diz, Martins tira um retrato de espantosa nitidez.

Acompanha o peruano César Vallejo, o “poeta da dor”, e a seu lado sofre. Segue o fotógrafo americano Robert Capa, para quem a fotografia mostrava o inexistente. Pobres retratistas! Depois, vai à padaria com o amigo Flávio Di Giorgi. Enquanto tomam um café, o poeta se recorda de Horácio, que encontrou uma ânfora com um vinho fabricado no ano de seu nascimento. Provou do

vinho, como quem toma a si mesmo. Confirmou-se poeta, que trabalha com o que é.

A poesia ardente de Alberto Martins me leva a pensar na tese enganosa (e dura) da mestria – que transporta para outro lugar (um lugar inexistente) aquilo que está bem aqui, em nós mesmos. A poesia começa onde o trabalho do mestre se esgota, onde a imagem do grande sábio se evapora. Martins resume: “Quem está formado segue ao sabor dos próprios erros”. A poesia se torna, com isso, a difícil arte de “cair em si”.

Essa “queda em si”, contudo, é só um resvalar. Não passa (aposso-me, de novo, das palavras de Martins) de um conservar-se “rente a si mesmo”. Seu livro, ele nos diz, se destina àqueles que usam os poemas “como um meio de transporte”. Com a mente em outro lugar, distraído (iludido), como se estivesse em um ponto de ônibus, você sobe em um poema e nele se aboleta. Que alívio! As palavras o carregam, e isso, a princípio, adocica e tempera o coração.

Por algum tempo, alguns versos, você se sente amparado. Entrega ao mestre das palavras seu destino. Mas, de repente, em um desvio, alguma freada brusca, percebe que subiu (caiu) em si. Que é você, leitor, quem está na direção. Espremido entre o mundo e as palavras, sua alma escorre e você treme – e isso é a poesia. (09/10/2010)

73.

A sombra de uma sombra

Meu falecido tio Luiz odiava retratos. Jamais apareceu nos álbuns de família. Quando precisava de fotos para documentos, ia sozinho, em hora e a estúdio desconhecidos, como se cometesse um ato vergonhoso, talvez um crime. Um dia, eu lhe perguntei a origem desse mal-estar. Negou que as fotografias o desnudassem ou lhe roubassem a alma. “Tudo isso é superstição.” Sua repulsa era de outra ordem: acreditava que elas revelam o vazio do ser. “Nos retratos, surgimos como os fantasmas que somos”, me disse.

Trinta e três anos após a morte de meu tio, leio que Plotino de Alexandria, o filósofo romano, também não permitia que o retratassem. Acreditava que, por melhor que fosse um retrato, ele seria apenas a sombra de uma sombra. Recorria a Platão, para quem não passamos de vultos esmaecidos de protótipos ideais. Fundador do neoplatonismo, Plotino pensava que o retrato não passa de uma duplicação, indecente e inútil, de outra duplicação. Meu tio Luiz, que se limitava a ler as páginas esportivas dos jornais, concordava com ele.

Chego às ideias de Plotino lendo *Atlas*, belo livro, que combina textos breves e fortes fotografias, assinado por Jorge Luis Borges e sua companheira Maria Kodama (Companhia das Letras). A referência ao filósofo romano surge em “O totem”, capítulo que traz a foto do fac-símile de um ídolo primitivo do Canadá. Borges define a foto: “A sombra da sombra de uma sombra”. Imagem tripla, se ela nos afasta cada vez mais dos ideais, nos aproxima do mundo, a respeito do qual temos uma inevitável visão falhada.

Em *Atlas*, um incansável Borges leva ao extremo sua convicção de que a literatura nada é, e só por isso, por nada ser, merece nossa paixão. A tese se confirma (duplica) em outro breve capítulo, “Esquinas”, ilustrado com a fotografia de uma encantadora esquina de Buenos Aires. Uma esquina qualquer – sua identidade e localização, diz Borges, não importam. Fantástico *Atlas* o seu, do qual está banida qualquer esperança de registro preciso e de posição fixa.

Fala Borges da esquina fotografada. “Pode ser a de Charcas com a Maipu, a de minha própria casa.” Divaga a respeito daquela esquina imprecisa: “Imagino-a

abarrotada por meus fantasmas, inextricavelmente entrando e saindo e cruzando-se". Quase ouço, atrás da sua, a voz áspera de meu tio. Uma esquina inexistente só pode ser habitada por um Borges inexistente – um Borges fluido, este Borges (homem desenhado pelas palavras) que tanto amamos. Também as fotografias, dizia meu tio Luiz, só abrigam sombras. Nelas a realidade, que com tanto esforço construímos e com tanto empenho cultivamos, se evapora. Revela seu caráter incerto e sua consistência fluida.

Inútil *Atlas*, que não serve para nada, que não conduz a lugar algum. Nos tempos do GPS, ele se torna uma velharia. Para Borges, um atlas era só um pretexto para a composição de sonhos. Abrimos um atlas, procuramos alguma coisa, localizamos – e parecemos a salvo. De que estamos realmente a salvo? De nosso medo de não existir. "Eu estou aqui", alguém pode pensar. "Este é meu lugar." E um alívio mentiroso nos invade.

Borges, não: ele usa seu atlas para nos deslocar e nos desconectar. Como se fosse uma bússola enlouquecida. Fala-nos, por exemplo, de uma ilha desconhecida, que se perde nas águas do Tigre, "um rio tão lento que a literatura chegou a chamá-lo de imóvel". À margem oeste do Tigre, se situa Bagdá, a cidade lendária que hoje, com desgosto, associamos aos atentados. Borges faleceu em 1988. A primeira Guerra do Golfo foi deflagrada em 1991. Não chegou a ter a visão do inferno. Ainda assim, sua ilha perdida é um sinal de que nem tudo, mesmo no brando Tigre, está em seu lugar. Onde estará a ilha? Que mapa, que atlas, poderá localizá-la? Só porque resiste a qualquer representação, a ilha perdida Borges representa a existência.

O *Atlas* de Borges é uma antologia de sonhos pessoais. Mas como um atlas pode ser pessoal? Não serão todos eles um pouco fantasiosos? Quando falamos do Tigre ou de Bagdá, esses nomes se dissolvem em visões que trazemos da infância, sopradas das páginas das *Mil e uma noites*. Eu, pessoalmente, quando vejo a Bagdá em destroços que a televisão me mostra, não consigo acreditar totalmente nela. As imagens estão ali – e me chocam. Mas alguma coisa falta. O quê?

Lendo Borges, aceito um pouco melhor esse sentimento que não sei explicar. Isso me leva a recordar de uma experiência pessoal recente. Há alguns meses, depois de muitos anos, voltei a um bairro de Teresópolis – a Barra do Imbuí – onde passei as férias de infância. Dizendo melhor: tentei voltar, mas não consegui. O lugar que me recebeu não combinava com o lugar que guardei. As imagens que trago comigo são mais fortes e mais convincentes do que aquelas que a realidade me apresentou. Em um pedaço de meu passado, meu falecido tio

me parece mais vivo do que as coisas realmente existentes. Mais vivos do que as bombas que explodem às margens do Tigre.

Mesmo nos atlas mais sérios, quanto haverá de fantasia? Não é a claridade, mas a sombra que nos aquieta. Em outra visão esfumaçada, Borges nos fala de dois gregos que conversam. Talvez sejam Sócrates e Parmênides. Hipótese impossível, já que quando Parmênides morreu, em 460 a.C., Sócrates não passava de um menino de 9 anos. Mas isso importa? Podemos confiar nas datas?

Sugere Borges, pensando nos dois homens: “Convém que nunca venhamos a saber seus nomes”. Também seu diálogo é abstrato. Falam de mitos dos quais ambos descreem. Não polemizam. Nada esperam um do outro, embora saibam que aquela conversa é o único caminho de que dispõem para chegar à verdade.

Posso pensar: talvez os dois homens sejam os verdadeiros autores do *Atlas* atribuído a Borges e Kodama. Como saber, ao certo, de onde provêm os acontecimentos? Como detectar, com precisão, a origem das coisas? Existirá um atlas capaz de, enfim, localizar o mundo em que vivemos? Volto a meu tio Luiz que, embora cético, acreditava em fantasmas. Não os via ao longe, a persegui-lo, mas dentro de si. (23/10/2010)

74.

Lições de autoficção

Ouvi de uma aluna, mulher plácida e silenciosa, uma história que nunca esqueci. Uma história antiga, dos anos 1980, mas que, pelo que guarda de indecifrável, permanecia viva. Um dia, de repente e sem nenhuma explicação, um dos irmãos de minha aluna desapareceu. Saiu de casa para comprar um jornal e nunca mais voltou. A família o procurou em delegacias, hospitais, asilos psiquiátricos, necrotérios. Apegando-se ao consolo de um ponto final, a mulher do desaparecido declarou-se, enfim, "viúva".

Dois anos depois, ela recebe pelo correio uma caixa. Abre-a e encontra uma coleção dos objetos mais pessoais do marido. A carteira de identidade, talões de cheques, os óculos, um amuleto, até o cachimbo. Os objetos lhe voltam em silêncio, sem nenhuma explicação. "Meu irmão só quis nos dizer que continuava vivo", minha aluna concluiu. "Não se acidentou, não enlouqueceu. Não estava morto, só decidiu ser outra pessoa."

Lembrei-me de *Noite do oráculo*, o romance de Paul Auster, que traz uma história parecida. O bem-sucedido Nick Bowen volta com a mulher, Eva, para seu duplex no West Village. Prepara-se para deitar, quando lembra que precisa levar uma carta à caixa de correio. Não existe carta alguma. Na rua, Bowen caminha sem direção. De repente, a cabeça de uma gárgula se solta do alto de um prédio e cai bem diante dele. Mais um passo, e estaria morto. Ainda sem saber o que faz, o personagem de Auster pega um táxi. Sem saber por quê, pede: "Para o aeroporto". No balcão de passagens, sem nenhum motivo, compra um bilhete para Kansas City. Só de ida. Empurrado por uma força que desconhece, começa a desaparecer.

Recordo, ainda, de Laura Brown, a personagem de Michael Cunningham, interpretada por Julianne Moore em *As horas*, o filme homônimo de Stephen Daldry. Leva uma vida feliz, tem um marido amoroso e um lindo filho, mas precisa fugir. Vai para o Canadá e se emprega como bibliotecária. De que foge? Não sabe dizer. Só muitos anos depois, quando recebe a notícia da morte de seu filho, agora um artista famoso, retorna a Nova York.

Eu mesmo tive (ou tenho) um tio, Mário, que um dia, sem deixar nenhuma pista, desapareceu também. Minha família fez o que pôde para encontrá-lo. Não chegamos a nada. Tornou-se um desaparecido. Não são vítimas de raptos, de sequestros ou de acidentes. Não são vítimas, mas autores – de uma nova e repentina vida. Se eu viesse a encontrar meu tio, provavelmente ele não saberia dizer por que fez o que fez. Simplesmente fez – e eu teria de aceitar isso.

Uma célebre frase de Paul Auster – "Escrever não é mais uma questão de liberdade, mas de sobrevivência" – sintetiza a experiência desses personagens. Não desaparecem por isso ou por aquilo; simplesmente precisam sumir. Com seu ato sem sentido, rompem as barreiras entre a realidade e a ficção. Pensei neles todo o tempo enquanto lia "Contratempo", o conto que encerra *O tempo envelhece depressa* – novo livro de Antonio Tabucchi (Cosac Naify, tradução de Nilson Moulin). Sugerindo que o desaparecimento antecede o ato de desaparecer, o personagem de Tabucchi não tem um nome. Também não planeja sua fuga, simplesmente foge.

Por que essas fugas imprevistas nos chocam? Não sei se a palavra correta é "fuga"; talvez seja "autoria". De repente, alguém abandona o papel de personagem e se transforma em um autor. Autor não de um livro, autor de si. O personagem de Tabucchi faz uma viagem à ilha de Creta. Durante o voo, folheia uma revista. A chamada é sugestiva: "As grandes imagens de nosso tempo". Entre fotografias célebres, que observa com alguma aversão, o desconhecido encontra uma foto que desconhecia. De alguma forma: espelha-se. Ela mostra uma laje de pedra, parte de uma casa em Hiroshima, no Japão, sobre a qual se desenha a sombra do corpo liquefeito de um homem. Ele morreu (literalmente: desapareceu) com a explosão atômica de agosto de 1945. Como no caso do irmão de minha aluna: deixou apenas pegadas.

Ao olhar a fotografia, o personagem de Tabucchi se percebe em desacordo com o mundo. "Aquilo tinha acontecido há mais de sessenta anos, como era possível que nunca a tivesse visto?" Um homem, dizimado pelo grande cogumelo, desaparece. Dele resta só uma sombra (uma assinatura?) impressa em uma pedra. Um rastro que mal se deixa ver. Ao se dar conta da extensão de sua cegueira, o homem sem nome entra em pânico. Entende a fragilidade da visão e a precária confiança que ela inspira.

No aeroporto, aluga um carro. Leva um mapa que orienta seu caminho até o Beach Resort, onde tem uma reserva. Tenta seguir as indicações do mapa, mas, sem saber por quê, de tempos em tempos desvia-se de sua direção. "Na verdade, não pensava, dirigia e nada mais", o narrador de Tabucchi resume. Tem que

pegar uma estrada; escolhe uma vicinal. Deve avançar para o norte, mas se dirige para o sul. Age “feito alguém que obedece a uma memória antiga, ou a uma ordem recebida em sonho”. Devia estar aflito, mas não está. Quanto mais sai de si, mas leve se sente. Quanto mais sai de si, mais próximo de si está.

Chega a um mosteiro, que não consta de seu mapa. Um frade muito velho lhe dá as boas-vindas. Sem saber por que diz isto, o homem sem nome comunica: “Vim render você”. Com essas palavras imprevistas, não é só sua identidade que se rompe: o próprio relato de Antonio Tabucchi também. Um salto no tempo e estamos em 2028. Dois jovens viajam pela ilha de Creta. Entre as ruínas de um mosteiro, encontram um homem velhíssimo. “O que aconteceu desde 2008?”, ele pergunta.

Por fim, é o próprio narrador de Tabucchi que entra em cena. Tenta escrever um relato – este relato que agora Antonio Tabucchi nos oferece. Falta-lhe, porém, uma âncora em que possa se apoiar. Também está na ilha de Creta, onde busca o mesmo Beach Resort. Também se desvia de seu caminho. Confunde-se com seu personagem. Pode ser o irmão desaparecido de minha aluna. Pode ser o Nick Bowen de Auster ou a Laura Brown de Cunningham. Pode ser meu tio Mário. O que importa: ele age. Enfim age. Compara Tabucchi: “Como quando enfim compreendemos algo que sabíamos desde sempre e não queríamos saber”. (13/11/2010)

75.

Candido na periferia

Na Balada Literária, de Marcelino Freire, em São Paulo, divido uma mesa com o doce filósofo Antonio Cícero. Na plateia, a presença nobre de Lygia Fagundes Telles. A bengala em que se apoia não lhe tira o porte de nadadora. A idade não lhe afeta a beleza.

Falamos sobre o medo, sentimento sem o qual ninguém escreve. Lygia toma coragem e pede a palavra. Recorda uma viagem que fez a Praga, na companhia de Clarice Lispector. Sempre teve medo de avião. No primeiro aviso de turbulência, apertou com força a mão de Clarice. "Não tenha medo", ouviu daquela voz cheia de erres. "Minha cartomante me garantiu que vou morrer na cama."

Lygia não teve dúvida: retornaria ao Brasil semanas depois de Clarice, mas antecipou a volta, só para ter certeza de que chegaria inteira. Rememora o episódio com a sabedoria de que reconhece no medo não um obstáculo, mas um combustível. O que é a ausência de medo senão a ignorância?

Em minha viagem a São Paulo, atravessei os céus agarrado a *O albatroz e o chinês*, coletânea de ensaios de Antonio Candido (editora Ouro Sobre Azul). Para enfrentar o avião, agarro-me a um livro. Mergulhado na leitura, viajo no livro, e não no avião. As turbulências mais graves vêm da escrita.

Detenho-me em "Crítica e memória" (p. 33), ensaio que me ajuda a pensar o que faço. A toda hora – na Balada Literária foi assim – me apresentam como "crítico literário". A denominação lustra minha vaidade, mas me incomoda. No ensaio de Antonio Candido, encontro enfim uma pista para entender o que sou.

Candido é um mestre. Mestres não são professores, que ensinam, transmitem, disciplinam. Ao contrário, eles nos levam a encontrar nosso próprio lugar. Em vez de espelhos, são lanternas. É assim que sinto Candido: como alguém que me aponta uma direção enquanto diz: "Coragem, vá em frente. Seu lugar não é aqui".

Fala Candido dos "arrabaldes do trabalho crítico". A crítica, em geral, se define pela análise objetiva e pela investigação rigorosa. Em sua periferia,

porém, uma segunda experiência, considerada menor, se desenrola. Ele escreve: “Dos livros que lemos, alguns se incorporam mais do que outros à nossa experiência, muitas vezes de maneira desproporcional em relação à sua qualidade”.

Trata de um lugar mais impressionista e difuso, no qual os argumentos perdem importância e o rigor se torna um vício. Lugar vago, mas intenso, em que nos apaixonamos por um livro e não por outro. Nessa perspectiva íntima, um livro menor – *Os três mosqueteiros* – pode ser mais importante que outro maior – *Os Lusíadas*. Sugere Candido: “Um capítulo vivo da periferia da crítica seria o que registrasse com o devido senso de oportunidade a história da nossa experiência afetiva com as obras”.

A leitura afetiva – que chamo de leitura sentimental – assinala meu lugar. Eis onde estou: na periferia. Com palavras firmes (de pai?), Candido me empurra, delicadamente, para meu destino. Não que me expulse – ninguém pode ser expulso de onde não está. Nem que me diminua ou menospreze. Eu tomo suas palavras assim: como uma leitura amorosa do outro.

Reconhece meu mestre – já ouso chamá-lo assim! – que os críticos literários muitas vezes caem em “certo purismo metodológico”. Primeiro, descartam o autor (e a “falácia biográfica”) com o argumento de que a literatura está na obra. Não satisfeitos, recusam “a espontaneidade das nossas emoções”, como se ler com emoção fosse ceder a uma segunda falácia: a autobiográfica.

Em resumo: eis o que faço! Nas horas de desânimo, apego-me aos poetas, acostumados a rastejar na sujeira e a aceitar a contaminação. O próprio Candido escreve seu ensaio para tratar de um dos maiores deles: o francês François Villon (1431-1463), poeta, alcoólatra, ladrão, assassino.

Empurra-me de volta a “Carta aos puros”, poema que Vinicius de Moraes escreveu nos anos 1950, mas que ainda hoje devia estar exposto nos quadros de avisos acadêmicos e nas redações de cultura como uma advertência contra o medo.

Sim: o medo de que Lygia falava. O mesmo medo contra o qual basta contrapor algumas palavras – que sejam as palavras da cartomante de Clarice. Vinicius, Villon: poetas periféricos. É o que, sem ser poeta, também faço: leio da periferia. Pratico, sim, as duas “falácias”: valorizo a biografia dos escritores e não disfarço o quanto minha precária autobiografia interfere no que leio. Sempre escrevi assim, mas agora um mestre me autoriza: ninguém menos que Antonio Candido. Se é que ele poderá aceitar o que faço aqui com suas palavras.

Mostra Candido o quanto o imenso esforço da crítica em busca da precisão

histórica na leitura da obra de François Villon, no fim das contas, não funciona. No caso de Villon, o esforço para a precisão é sempre inútil, até porque a imprecisão está no centro de sua poética. “Não se sabe se é mesmo dele parte do que lhe foi atribuído”, Candido reconhece. Na esperança de domar o indomável, Ezra Pound escreveu: “Em Villon, não é a arte que conta, mas a substância”. Palavra imprecisa, vaga, substância se refere a um ideal, não a um homem. O homem, François Villon, lhe escapa.

Para Candido, por fim, Villon “faz empalidecer o esforço contemporâneo de valorizar demais a palavra”. Esforço da crítica, no qual eu me incluo. Mas distingo: os livros só me interessam se infeccionam e afetam (“adoecem”) o homem que sou. Mais sofro das palavras do que as domino. Também Clarice sofria da fala de sua cartomante – e isso, pelo menos naquela travessia do Atlântico, a salvou. Sem nenhum rigor, sem nenhuma prova, sem nada, ela se apegou às palavras mágicas. Agarrou-se a uma ficção e isso foi o bastante.

Só assim, abraçando uma fantasia pessoal, Clarice e Lygia fizeram sua travessia. Só assim suportaram o voo. A bordo de um avião ou a bordo de uma ficção? Na periferia da linguagem, ali onde as palavras se deixam contaminar pelo mundo. Na borda da fantasia, na periferia dos ideais. Ali para onde Antonio Candido, sem me conhecer, delicadamente me remete. Que outra coisa é a crítica senão uma maneira de dizer: “Vá, seja o que você é”? (27/11/2010)

76.

Lógica da incoerência

Em laboratórios e oficinas literárias, jovens alunos me perguntam o que devem fazer para “escrever bem”. Pedem fórmulas, exercícios, truques e exigem a aplicação de provas, com as devidas notas, na esperança de, com rapidez, se transformarem em escritores. Não ousam: querem a metamorfose pronta, *prêt-à-porter*. A ideia de errar o passo, ou tropeçar, os horroriza. Veem-se como um bando, e não como sujeitos singulares, e a repetição – como nas grifes dos shoppings – os alivia.

É decepcionante que logo os mais jovens me peçam coerência, estratégias práticas e eficácia. Só me resta lutar para convencê-los de que a literatura não tem relação alguma com o pragmatismo ou com os bons resultados. Se nela vigora uma lógica, é a lógica da incoerência. Se algo pode ser transmitido, não é a receita ou a fórmula infalível, mas o estímulo a “errar bem”.

Por isso leio com redobrado entusiasmo *ContraBANDOS*, livro de estreia de Raphael Gancz, de 30 anos, publicado pelo Selo Edith, de São Paulo. Reunião de vinte textos breves e devastadores que, com maturidade filosófica, contrariam as belas ideias, o politicamente correto e o senso comum. Contra bandos, Raphael aposta firme no singular. Atrás de seus manifestos poéticos, uma sombra se insinua: a de Paulo Leminski. Mas ele também a mata.

Poeta do incomum, Raphael se apressa em avisar: “A coerência é uma tirana. Uma prisão de segurança máxima. Um cadeado encadeando sentidos”. Contida e covarde, ele prossegue, a coerência não passa de uma coleira, como as que arrastam os cães de raça. “Não gosta de improvisar, não gosta de andar a esmo, não utiliza o modo randômico.” Treme diante do imprevisto e do acidente. Raphael prefere os vira-latas.

A coerência exclui os eventos aleatórios e se agarra a sistemas e a padrões. Bulas de remédios, modos de usar, manuais de instrução a fascinam. Mas como fazer literatura com as mãos algemadas? A coerência é o adequado, mas a literatura nada tem a ver com o conforto. Literatura é desconforto, é desafio, e assim Raphael a pratica.

Feroz, ele salta sobre o pescoço de lugares-comuns sagrados, a começar pelos que rondam a própria poesia. “A poesia fala demais. Tem a língua maior que a boca”, escreve. Não vacila em compará-la a uma megera, magra, fingida, elitista; mulher horrenda que fala sem nada dizer e que, no fim, é só uma casca vazia. A poesia, ele insiste, é turva, é turra, é torta. Pelo menos a poesia que se quer poética.

Lembro, logo, de João Cabral, que desejava “despoetisar a poesia”, como se dedetizasse uma casa, para fazer uma poesia fora da poesia – e a fez. A mesma fúria de Cabral replica em Raphael, que, já na primeira epígrafe, apoia-se em Baudelaire e evoca outros poetas malditos (eu penso em François Villon, em Gregório de Matos, em Orides Fontela; ele provavelmente em Leminski) para inverter a moral de coisas que repudiamos, como o estupro, o veneno e a punhalada. Trabalhar pelo negativo: eis sua estratégia poética. Ver com novos olhos, mesmo as coisas mais repulsivas. Arriscar a subida a novos mirantes, ainda que à beira do abismo.

Com isso, Raphael afronta alguns dos mais mimados mitos contemporâneos. A viagem, modelo universal da diferença e da surpresa, em que enxergamos mais de longe do que de perto: “A viagem é um lugar-comum”. A clareza (o sol), que é óbvia, burra e cega e achata o mundo com sua luz. Nem a figura venerável da mãe escapa: “A mãe é uma mala. É um depósito. De ideias constrangedoras” – ele grita.

Aproxima-se da figura angelical do bebê para vê-la como um desconforto, que “dá ânsia, desgosto, depressão”. Sem recuar, Raphael escreve: “O bebê é um erro de cálculo. Um parasita expelido para ser cultivado”. Atropela a hereditariedade, os sentimentos naturais, a beleza do amor. E diz tudo, quando diz: “O bebê é um chefe. Dentro e fora do expediente”. Que pais, com o rosto coberto de olheiras, ousarão desmenti-lo?

Outras ideias sagradas despencam. O povo, Raphael escreve, é um formigueiro. “O povo é um saco.” Mesmo a doçura do carinho é repetitiva e obsessiva: “O carinho é um encosto”. Cento e dez anos depois de sua morte, Nietzsche reencarna em Raphael, que escreve para inverter valores, transpassar fronteiras e inverter certezas. Para ele, perigosas mesmo são as coisas inofensivas. Prefere as perigosas: elas nos mostram seus dentes.

Por isso, ousa fazer até o elogio da punhalada: “A punhalada não perde tempo com ameaças”. E ainda – grande alívio em um mundo de meias palavras e de protocolos vazios: “A punhalada é uma resposta”. Raphael não para. Pega um objeto hoje abjeto como o cinzeiro e o repensa: “O cinzeiro é uma peça íntima”.

E, sensível ao silêncio das coisas, acrescenta: “O cinzeiro é um ouvido virado para cima”.

É espantoso como Raphael agarra com mão firme os espinhos dos conceitos. Corajoso, defronta seu leitor com a preguiça de pensar. O quanto preferimos ideias prontas e em série, como camisetas ou jeans! Aqui é Gustave Flaubert, e seu *Dicionário das ideias feitas*, de 1913, que entrevemos.

No capítulo mais vibrante do livro, o XVII, dedicado ao câncer, Raphael assinala o perigo escondido em nossos valores industriais, que exaltam o desenvolvimento, o progresso e a reprodução. “O câncer nasce, cresce, reproduz. E mata”, ele começa seu tiroteio. Evolui, amadurece, se multiplica. “O câncer é um empreiteiro de visão. Analisa órgãos. Abre filiais. Faz as células renderem, ano a ano, cada vez mais.” A morte é sua comenda.

O câncer é produtivo. Prolifera. “Câncer é progresso” – e quem pode desmenti-lo? No capítulo final, invertendo nossa visão da morte, Raphael mostra que também o caixão é uma máquina de multiplicar. “É o vaso que acomoda o desabrochar das bactérias.” Fungos, larvas: “O caixão envolve nascimentos”. É uma nave entre a vida e outras vidas. “É um útero.”

Raphael tem 30 anos, vou fazer 60. Sua escrita me desdobra e desafia: não sei se chego a meio Raphael. Falência do tempo lógico e das leis biológicas. Derrota da coerência. Preciso reler *ContraBANDOS* e desaprender com Raphael um pouco mais. (04/12/2010)

77.

Schmidt no balé

A leitura de *Os melhores poemas de Augusto Frederico Schmidt* (Global Editora, seleção de Ivan Marques) me lança de volta a uma imagem que não me abandona. Ao contrário dos que acreditam que a literatura é um espelho, que reflete e reproduz ponto a ponto as coisas do mundo, prefiro pensar que ela é uma lanterna, antiga e inconstante, que, só muito precariamente, derrama um facho de luz sobre o real.

Quanto mais aposto nessa distinção entre o espelho e a lanterna, mais me convenço de que, sem essa lâmpada, talvez não se possa fazer poesia. Leio os poemas de Schmidt e eles, mais uma vez, me levam a encarar a escuridão que cerca os poetas. Define-se, em geral, Augusto Frederico Schmidt (1906-1965) como um "poeta católico". Tal simplificação – a troca de uma poética por uma crença – se comete também quando se fala de Adélia Prado. Prefiro pensar como o próprio Schmidt, que definiu a poesia, ao contrário, como "a imagem de um desespero sem forma". Essa ideia reforça a hipótese da lanterna, turva e imprecisa, que estilhaça a arrogância do espelho.

A claridade explosiva dos dias mata o poema. Isso não significa dizer que a poesia é um universo fechado ou indevassável. Schmidt tinha uma fórmula discreta: "A poesia é simples". Certa piedade cristã, assim como a noção de que a poesia se abriga no natural e no espontâneo, aí, de fato, se esconde. Simplicidade, sim, mas qual simplicidade? Nunca é demais interrogar as palavras, revirá-las como roupas que já cansamos de usar, mas que, um dia, expostas no varal, revelam um avesso que nos surpreende.

A defesa da simplicidade como condição da poesia abre a "Mensagem aos poetas novos", que Schmidt publicou em 1950. Ele a apresenta aos jovens como o início de tudo. "A poesia é simples", o poeta simplesmente diz. Poucas linhas depois, contudo, amplia e corrói essa definição: a poesia é simples porque é "livre e indiferente". Aqui, Schmidt luta contra os "poetas que sofrem" – aqueles que, dizia Pessoa, fingem a dor que deveras sentem. Afirma: "Simples é o mar, e não soturno/ e curvo como o enfermo poeta". Mas não é uma saúde fácil a que

ele afirma. Tanto que, para chegar a ela, o poeta precisa atravessar – e livrar-se – do desespero. A poesia é o foco precário que o poeta sustenta enquanto faz sua travessia. Nas trevas, agarra-se à luz vacilante de sua lanterna.

Não há piedade, mas indiferença. Não há verdade, mas invenção. Ao fazer a defesa da simplicidade, o severo Augusto Frederico Schmidt lutava contra os restos do Simbolismo que ainda o cercavam e afirmava, ao mesmo tempo, uma visão singular da modernidade. Não a modernidade feérica e rebelde dos modernistas de 1922, cheia de cores, palavras fortes e de holofotes; mas outra, livre "dos tumultos e inúteis agonias". Sutil feição moderna, cujos traços provinham, Schmidt acreditava, dos restos da infância.

Infância, simplicidade: ainda parece tudo muito idealizado. Melhor recorrer, aqui, ao "Poema de Natal", de 1958, no qual Schmidt toma o exemplo (novo espelho traiçoeiro) do poeta italiano Giuseppe Ungaretti (1888-1970), com quem ele conviveu nos anos 1930, quando o italiano passou uma temporada em São Paulo. Schmidt observa a figura impassível de Ungaretti não na USP, mas em sua casa da Via Remuria, 3, Roma. "O rosto difícil de florir um sorriso" – um homem trancado em si. A tristeza converte seu semblante em uma máscara, disfarce que, repetindo Pessoa, se transforma no próprio rosto. Não é, porém, uma tristeza refém das circunstâncias, não é um sentimento irremediável; mas os últimos sinais de um esforço que o reconduz "à cidade da infância".

Novo alerta: não se empolguem, aqui, os defensores da "autenticidade". Nem Schmidt e tampouco Ungaretti celebravam a infância como um tesouro mágico de "emoções verdadeiras" ou de quaisquer outras relíquias sagradas. Carregar no rosto as sobras da infância é, diz Schmidt, um sinal de quem "possui a sua própria dor a queimar-lhe o peito e a acompanhá-lo". Não é só possuir a própria dor; mais que possuir, é iluminá-la com o facho sutil de uma lanterna. Qual lanterna? A poesia.

Mais uma vez, os realistas (que deveriam reler com mais atenção as cartas de Flaubert) se apressam a dizer: "Schmidt, poeta da luz". Sim, de certa forma, como negar? Mas de que luz? Até hoje vivemos com o rosto chamuscado pelos flashes do iluminismo. No mundo contemporâneo, de brilho, transparência e imagens, uma luz feroz nos rói a face. Ela nos empurra e apequena. Schmidt, em vez disso, fala de outra luz, bem mais fraca: "a luz doce da poesia", como ele a define em um dos poemas de "Fonte invisível", de 1949.

Ela contrasta com a "sombra da manhã" – em que tudo é claro e luminoso, em que todas as coisas estão em seu devido lugar, mas onde tudo é absolutamente igual. Revela Schmidt que só nas entrelinhas e nas nuances, só nas sombras, um

homem chega a ter “o perdão de ser quem é”. Em outras palavras: chega a ser quem é. Existe melhor definição para a poesia senão esse encontro definitivo que um homem tem com sua voz?

Em outro poema, Schmidt compara a luz da poesia à da lua, das estrelas e do céu aceso. Em vez de esfaquear e definir, ela faz uma leve carícia no rosto do observador. Tudo muito breve, quase sem rastos. Quase nada podemos ver. Tudo muito imperfeito e – agora, sim, uso a palavra com mais convicção – “simples”. Por isso, em um poema decisivo como “Ars poética”, ele reclama dos que procuram conceituar a poesia para, com isso, velá-la (matá-la) com a perfeição. Afasta-se, ainda, dos que delimitam “com sinais agudos as fronteiras do domínio poético”. Na poesia, o único gesto claro é o silêncio.

Nenhuma nitidez, nada muito definido. Já Bandeira nos falava da “inutilidade dos esforços” que caracteriza a arte poética. Poesia: o fazer (o movimento) como seu próprio objeto. A indiferença à limpidez das avaliações e dos resultados. Define Schmidt: a poesia “é o grande engano que dança”. O poeta é um dançarino que ronda a realidade. E que, com seus movimentos frágeis, desenha algumas palavras. (11/12/2010)

78.

O sistema dos objetos

Há um sistema de objetos frios e impenetráveis que circunda o poeta. Uma constelação indiferente, mas da qual ele não se livra, tanto que – nave em descontrole – ela persiste e avança em sua viagem rumo ao poema. O poeta não passa de um refém dos objetos. Para o melhor, ou o pior, eles definem a poesia que escreve.

A imagem dessa constelação de objetos inacessíveis, mas mortais, me vem durante a leitura da *Poesia completa*, de Odylo Costa, filho, que seu filho Virgilio Costa organizou para a editora Aeroplano. Odylo, poeta injustamente esquecido, ele mesmo projetado para fora de si, parecendo um objeto que o circunda. "Coisificado", se diria nos anos 1950.

Odylo Costa, filho, nasceu em 1914, em São Luís do Maranhão, e faleceu com 65 anos incompletos, no Rio. A grafia de seu nome, de que nunca abdicou (não Odylo Costa Filho, mas o "filho" em minúscula, a vírgula a separá-lo do nome), indica, talvez, a atenção que o poeta conferia a esse mundo paralelo, barrado pela vírgula cortante. De um lado, o nome, herdado do pai, Odylo de Moura Costa. De outro, a filiação – a herança, essa longa série de laços inertes mas persistentes –, isto é, o "filho".

Filho de quê? A poesia de Odylo está repleta de pistas delicadas mas visíveis. Um passeio pelo índice de *Poesia completa* oferece uma rota de sinais. A noite, que arrasta o passado. As cartas de amor, as cantigas de amigo, as memórias da cidade natal, extensa cadeia afetiva que alimenta os poemas. Os anjos, a vida de Nossa Senhora, os bichos no céu, sistema de objetos do culto religioso. Correntes, longas caudas de vestimentas antigas, os panos reparadores da fé. Tudo o que um poeta carrega.

Penso em outros poetas. Muitos reclamam do catolicismo caseiro que pinga dos versos de Adélia Prado; da loucura latente, mas atordoante, que lateja nos poemas de Hilda Hilst; da fé política que alimenta a poesia de Ferreira Gullar; do lastro primitivo sobre o qual avança Manoel de Barros. Muitos os veem como vícios a serem no máximo perdoados. Ou como sintomas – talvez graves – de

ordem psíquica. Alguns, ainda, os tomam simplesmente como defeitos, que diminuem a poesia. Servem, enfim, de agasalhos, ou mordaças, com que os confinamos em longas séries de tradições, de escolas poéticas, de “fases”.

Grilhões do nome, dos quais um poeta não se livra. Se o poeta os abandona, mata-se. Basta ver o caso de Fernando Pessoa, estilhaçado em tantos heterônimos, como se fosse sempre outro e outro e outro. Contudo, vestígios constantes – de aposta na metamorfose – neles permanecem. Para o poeta, a poesia não é um objeto exterior, é um objeto interior.

Tomo os versos de Pessoa, que me ajudam a pensar: “O mundo exterior existe como um ator num palco: ele está lá, mas é outra coisa”. Que outra coisa? A mesma coisa – é o mesmo poeta que, nos objetos do mundo, como num espelho, se repete. Não será por acaso que a *Poesia completa* de Odylo se abre com um poema luminoso como “Ao leitor”.

“Vejo-me aqui repetido!/ E eu me quisera sempre novo,/ embora se repita a vida,/ repitam-se as canções do povo”, Odylo começa. Não: o poeta não aceita a repetição por preguiça ou por apatia. Não se trata de uma desistência. Não depõe suas armas de poeta, mas antes a elas se agarra com firmeza. O motivo aparece no último dos cinco quartetos: “Sempre é novo/ o olhar que inventa um novo mundo”. O poeta, pois, parte do olhar e não da coisa. A poesia não está nos objetos, que se repetem em ritmo maçante e massacrante, mas nas novas visões que ele descortina.

A poesia, portanto, não se passa no mundo. Tampouco se passa nas palavras. Passa-se entre os dois – passa-se no olho. Odylo foi um poeta do olho. No poema seguinte, “Epígrafe”, ele resume sua estratégia: “Se não tenho tudo o que amo,/ materialmente, tudo é meu/ noutra espécie transverberada/ que é para mim Inferno e Céu”. Mais forte que o sistema dos objetos é a pressão da fantasia que, em Odylo, se resume na dualidade do Bem e do Mal. Ela, sim, molda os objetos. Dela, sim, o poeta fala, os objetos como desculpas.

Nem é bem de Odylo que se trata, mas – novamente o olho – da maneira como o poeta vê. Todo poeta, mesmo o mais materialista, tem sua metafísica, grande armadura com a qual ultrapassa as coisas do mundo físico, os objetos inertes, e deles se apropria para chegar, enfim, ao poema. Em um poema chamado justamente “Objetos”, Odylo resume: “No fechado silêncio dos objetos/ mais simples mora um toque de magia”. Magia dos objetos ou do poeta que os observa? Das coisas ou do olho de poeta?

Lembra, então, de uma arraia pintada, dois séculos antes, por Chardin: “Disforme, aberta/ em sangue e dentes, agressiva e forte”. Observa Odylo que,

com a passagem do tempo, muitas glórias se emudeceram. Não essa pintura. “Aquela arraia sobrevive à morte.” A arraia, objeto indiferente que inspirou o pintor barroco? Ou o olhar do mesmo pintor?

Encontra Odylo uma imagem invertida de si no poeta espanhol do século XVII Lope de Vega. “*Dos libros, tres pinturas, cuatro flores*,/ pediu Lope para ser feliz.” Prendia, assim, a felicidade à posse de objetos, como se a ligação do poeta com o mundo se fizesse através de chaves e fortes cadeados. “Não falou de riquezas nem de amores./ Esse pouco de pobre – não mais – quis.” No fecho do soneto, “Glosa a Lope de Veja”, Odylo inverte, porém, o desejo de seu ascendente espanhol. “De coisa alguma havemos precisão”, escreve. “Livros, quadros e flores, que doidice!/ Basta-nos ser de um só Amor providos.”

É no amor, que resulta sempre de um olhar com o qual alguém se debruça sobre o outro, que as coisas se decidem, e não nas próprias coisas. A ideia-chave replica na epígrafe que Odylo toma de Luís de Camões: “Nos olhos me levais alma e sentidos”. Através do grande túnel do olhar, os objetos se arrastam e se ligam. E é nesse longo despejar para dentro que eles se transformam em poesia. Escrito o poema – invertendo a lição de Clarice, que descartou as palavras para ficar com o sentido –, podemos jogar os objetos fora. E ficar, como fazia Odylo, com a força das palavras. (25/12/2010)

79.

Édipo em Londres

Acreditamos, em geral, que somos “vítimas” de nossas sensações. Sensações são as reações espontâneas do corpo aos golpes desferidos pelo mundo exterior, pensamos. Guardam, portanto, o caráter de efeito, ou consequência, ou ainda de defesa. Acreditamos que “sofremos” disso ou daquilo – de uma visão turva, de uma audição deficiente etc. Tudo o que resta é tratar, ou atenuar, esse sofrimento, concluímos.

O neurologista inglês Oliver Sacks, de 77 anos, acredita, ao contrário, que somos na verdade “autores”, e não “vítimas”, de nossas sensações. Ele desenvolve sua tese em *O olhar da mente* (Companhia das Letras, tradução de Laura Teixeira Motta). Não me arriscaria a escrever sobre um ensaio de neurologia, não guardasse a tese de Sacks – ainda que baseada em argumentos e observações estritamente médicos – aspectos fortemente literários. Neles me deterei, deixo logo claro.

Penso que o ensaio de Oliver Sacks confirma certa concepção singular do mundo oferecida pela literatura e que, quase sempre, é contraposta às explicações supostamente mais dignas de crédito da ciência, da filosofia ou da religião, e por elas desautorizada ou, pelo menos, diminuída. Tento explicar – se é que consegui, de fato, entender o livro que acabo de ler. Estou convencido de que o livro do neurologista inglês interessa muito aos escritores e aos leitores de literatura, em geral tidos como pessoas fantasiosas e arredias aos “fatos da vida”.

Tudo começou no dia em que o neurologista recebeu um exemplar de *Touching the rock*, livro de um certo John Hull, catedrático de ensino religioso na Inglaterra. O autor teve uma catarata aos 13 anos de idade, sofreu ao longo de 35 anos com níveis crescentes de cegueira e finalmente, em 1983, aos 48 anos, ficou totalmente cego. Seu livro é o diário meticuloso de seu sofrimento.

Mas não é só o diário de uma doença: é, ainda, o relato de seu avanço gradual rumo ao que o próprio Hull chama de “cegueira profunda”. Com o agravamento da cegueira, ele perdeu não só imagens e memórias visuais, mas a própria ideia do que é “ver”. Noções banais como “aqui”, “ali” e “defronte” deixaram de ter,

para ele, qualquer significado. Também desapareceu a ideia de que os objetos têm uma aparência ou características específicas que os distinguem uns dos outros.

Homem de forte fé religiosa, Hull logo emprestou a essa experiência uma conotação mística. Depois de comparar seu diário à escrita de São João da Cruz, o frade espanhol célebre por sua poesia mística, Oliver Sacks conclui que, para John Hull, a cegueira profunda passou a ser "um mundo autêntico e autônomo, um lugar todo especial". Quase como um "outro mundo" – e aqui a relação do caso neurológico com a literatura começa a se esboçar. Afirma Hull que, na cegueira profunda, o sujeito passa a "ver com o corpo todo". Ele argumenta: a atenção antes destinada à visão é deslocada para outros sentidos, mudança que concede a quem a experimenta um novo tipo de poder. É como se as energias antes destinadas à visão se desviassem para outras direções, emprestando aos sentidos uma potência que os homens normais desconhecem.

Essa experiência transforma o cego não em um deficiente, mas, paradoxalmente, em alguém que "vê mais". Isso significa dizer que ele se torna o inventor de novas formas de visão – inventor singular, já que em cada homem essa transposição (ou invenção) se manifesta de uma maneira. "A descrição de Hull pareceu-me um exemplo perfeito de como um indivíduo privado de uma forma de percepção pôde redirecionar-se para um novo centro", diz Sacks. Refere-se à plasticidade do cérebro, mas podia estar pensando na arte.

Alguns anos depois, o neurologista recebeu uma carta do psicólogo australiano Zoltan Torey, que, após um acidente de trabalho, se tornou cego aos 21 anos de idade. Ele deixou cair um plugue em um tambor de ácido na fábrica química em que trabalhava. "A última coisa que vi com total clareza foi uma centelha de luz no jorro de ácido que engolfaria meu rosto e mudaria minha vida", escreve. Em sua carta, Torey relata o desenvolvimento posterior do que chama de um "olhar interior" – uma nova capacidade de trabalhar com imagens mentais –, o que lhe permitia realizar atividades impossíveis para os cegos, como trocar as calhas do telhado sozinho. Mais tarde, escreveu um livro, *Out of darkness*, em que relata sua espantosa experiência.

Sacks narra outros casos semelhantes, entre eles o do filósofo Martin Milligan, que teve os dois olhos removidos aos 2 anos de idade por causa de tumores malignos e que, com o tempo, desenvolveu uma técnica pessoal que lhe permite "ouvir" objetos silenciosos, como postes ou carros estacionados com motor desligado, pois "sendo ocupantes do espaço, eles adensam a atmosfera, quase certamente por causa do modo como absorvem e/ou ecoam os sons de meus

passos e outros pequenos sons”.

Ainda surpreso com os casos que relata, Sacks fecha seu livro com uma constatação importante. Escreve: “A linguagem, a mais humana das invenções, pode possibilitar o que, em princípio, não deveria ser possível”. Em outras palavras: ela cria o impossível. A conclusão de Sacks me conduz direto ao coração da literatura, que nos permite “ver” coisas que não existem, ou em ângulos desconhecidos, ou de perspectivas impraticáveis. A isso chamamos, banalmente, de invenção – certos de que falamos do poder arbitrário e das regras fluidas da imaginação. Ocorre que a imaginação não é gratuita, tampouco a invenção – mesmo a mais espantosa delas – é arbitrária. Motivos secretos estão sempre a latejar no interior dos poemas ou das ficções.

Quando escrevemos um conto ou versos, agimos como o cego que, porque não pode ver, inventa uma nova maneira de “ver”. Daí que a literatura tem, sempre, um laço secreto com a cegueira: é justamente para enfrentar essas partes cegas da existência e transformá-las que os escritores escrevem. Édipo já sabia disso. Nada há de gratuito em seu trabalho: estão sempre a fabricar substitutos – e, na maior parte vezes, nem sabem nomear o que lhes falta. (08/01/2011)

80.

O poeta do nada

O poema é uma mensagem que o poeta envia para si mesmo a respeito de algo que desconhece. Ele a lacra em um envelope – o poema. Quando chega ao leitor, a mensagem também continua indecifrável; por mais que tente, ele não consegue abri-la. Tudo o que lhe resta são as palavras. Ler um poema é tentar rasgar um envelope inviolável.

Os poetas escrevem no escuro, mas alguns, além disso, escrevem de olhos vendados. Lacrados em si mesmos, recusam-se a ver. A escrita se torna, então, a luta para inventar um sexto sentido que substitua a visão mutilada. Eis o que chamam de poesia. Sempre penso que esse é o caso do português Mário de Sá-Carneiro. Sua poesia (que releio em *Os melhores poemas de Mário de Sá-Carneiro*, Global Editora) é o resultado de uma cegueira sobreposta a outra cegueira. Por isso é tão enigmática. Por isso também é tão apaixonante.

Arrisco uma primeira hipótese: o grande personagem da poesia de Mário é a ausência. Personagem esquivo, ele não comparece aos versos que o celebram. Só aparece em negativo – como um ausente. É como se o mais famoso convidado de uma festa cancelasse, subitamente, sua presença. Ou o craque mais celebrado fugisse de um jogo decisivo. De que mais falar senão dessa ausência tão sentida? É sobre ela que Mário escreve. Não sobre algo que tem, mas sobre algo que não tem.

Na primeira carta da longa correspondência que manteve com Fernando Pessoa, datada de outubro de 1912 e enviada de Paris, um enfastiado Mário, já na primeira linha, anuncia: “Francamente não tenho nada de interessante a dizer-lhe”. Desembarca na França para estudar Direito na Sorbonne. Quatro anos depois, aos 25 anos de idade e com cinco frascos de arseniato, suicida-se. Assim que chega a Paris, em outra carta ao amigo e numa antecipação do ato final, escreve: “Hoje sou o embalsamamento de mim próprio”. Dias antes de cometer suicídio, na última carta a Pessoa, anuncia seu desejo de lançar-se embaixo de um trem. Mas quem acreditaria em um homem para quem a ausência era tudo? Morrer não seria, para ele, ausentar-se da ausência?

Curiosamente, sua morte nunca foi registrada em Lisboa, onde, portanto, o poeta continua oficialmente vivo. Também a burocracia, às vezes, é sábia. Como fixar uma vida que se pauta pela negação? E pior: como anunciar a morte de alguém que, para si mesmo, nunca existiu? As duas medidas parecem desnecessárias, e o próprio Mário se encarregou de registrar isso em versos. A poesia é um recurso mágico que permite dar forma ao que desconhecemos.

Em "Como eu não possuo", poema escrito em 1913, Mário se pergunta: "Serei um emigrado doutro mundo/ Que nem na minha dor posso encontrar-me?". Repenso minha primeira hipótese: reduzir sua poesia a sentimentos negativos, como a tristeza e o sofrimento, é, ainda, recusá-la. Aproximo-me, então, da segunda hipótese. Para Mário, não basta ter; pois ter ainda não é possuir. Mais à frente, escreve: "Se tivera um dia,/ Toda sem véus, a carne estilizada/ Nem mesmo assim – ó ânsia – eu a teria...". Esses versos apontam o objeto de sua poesia, que já não é algo que se ausenta, ou se recusa, e que um dia, quem sabe, se poderá ter; mas algo para sempre perdido. Não é a carne que não se tem, mas o desejo de possuí-la. Poeta da ausência? Talvez dizendo melhor: poeta do desejo.

Não a ausência disso ou daquilo, mas ausência do próprio desejo. O poeta pode ter tudo, mas ainda assim nada terá. Parece um homem a quem, já enfastiado depois de um longo banquete, se oferece um assado suculento. Não lhe falta o assado (o objeto), mas lhe falta o desejo de devorá-lo. Essa posição intermediária entre sujeito e objeto deixa Mário quase sempre "a ponto de". Dizendo de outra forma: transforma-o em um fantasma que ronda entre as coisas, quase as toca, mas sempre falha. Em "Quase", também de 1913, ele sintetiza: "Um pouco mais de sol – eu era brasa./ Um pouco mais de azul – eu era além". Falta-lhe justamente "um pouco mais", e esse passo a mais é o desejo, sem o qual nenhum contato com o mundo é possível.

"Na minh'alma tudo se derrama", ele descreve em outro verso, apontando a origem do sofrimento. Também o suicídio talvez se explique com os versos finais: "Pra atingir, faltou-me um golpe de asa.../ Se ao menos eu permanecesse aquém...". Ao aquém do mundo, isto é, ao nada, só se retorna com a morte. Aproximo-me, lentamente, de uma terceira hipótese: Mário, poeta do nada. Já que não consegue desejar, prefere abrir mão da posição intermediária, onde as coisas o chamam. Ele as ouve, sabe que deve ir – mas não consegue se mover, já que algo (a ausência do desejo) o impede. O que lhe resta, então, não é o vazio, resultado de uma ausência, mas o nada, lugar onde ninguém esteve.

Em Mário de Sá-Carneiro a poesia se torna uma escavação. Para escrever, em

vez de construir, ele arranca. “Desço-me todo, em vão, sem nada achar/ E a minh’alma perdida não repousa.” A poesia é uma prótese que preenche uma ausência? Não: ela é mais um adereço que sinaliza algo que nunca existiu. Que outra coisa é a língua, arbitrária e alheia, senão um substituto do inexistente? “Nada tendo, decido-me a criar”, Mário escreve. Constrói-se, então, fora de si, com a consciência de que a linguagem é tudo – mas nós somos outra coisa.

A consciência desse abismo entre o ser e a língua conduz um perplexo Mário, no mesmo poema, à terrível pergunta: “Onde existo que não existo em mim?”. Não é a ausência ou a falta do desejo que o impedem de encontrar. O que busca é o nada. Na dança em torno do nada se faz poeta. A poesia já não é prótese ou fantasia, mas objeto autônomo, que o poeta arranca de si.

A poesia de Mário de Sá-Carneiro afirma o poder da invenção. Ou temos a coragem de inventar a vida, ou vida não haverá. Em “A partida”, poema de 1913, assim resume sua condição de poeta: “Afronta-me um desejo de fugir/ Ao mistério que é meu e me seduz./ Mas logo me triunfo”. A expressão é clara: “me triunfo”. O poeta é aquele que vence a si mesmo. Que apesar de nada ter e de nada desejar, aproveita-se disso para existir. (22/01/2011)

81.

Literatura e ciência

Acreditamos que os homens mentem, mas a realidade não mente. As coisas, pensamos, são sempre verdadeiras. Mas por que confiar tanto no mundo real? Para desmascarar sua instabilidade, temos a ficção. A literatura não é uma fantasia ingênua, um divertimento sem consequências. Ao contrário: ela é uma máquina de interrogar as coisas. Com suas bordas frouxas, seu olhar "de banda" e sua inconstância, só a literatura pode desmascarar as ilusões da Verdade.

Ideias assim, que reviram o mundo de ponta-cabeça, agitam a alma do escritor português Gonçalo M. Tavares. Em uma bela caixa azul, nomeada *Breves notas* (editora UFSC / Editora da Casa), me chegam três de seus preciosos livros. O primeiro, *Breves notas sobre ciência*, é o que me interessa aqui. Mas os outros dois – *Breves notas sobre o medo* e *Breves notas sobre as ligações* – são igualmente imperdíveis.

Escolho as notas sobre a ciência porque, no século do poder tecnológico, ela costuma nos oprimir. Todos nos sentimos paralisados diante de um diagnóstico médico ou de uma perícia científica. Ditadas em nome da ciência, essas verdades podem até produzir alívio ou gerar belas demonstrações, quando nada mais fazem que repetir e levar ao mesmo lugar.

"Ser exato é encaixar a exatidão nas coisas", alerta Gonçalo. A exatidão é uma caixa que lacra a Verdade. Os obedientes e os crentes pensam que o mundo é perfeito, a imperfeição está em nós. Armado com sua artilharia de métodos, o cientista – nos alerta Gonçalo – cria dificuldades e conceitos para chegar ao que já conhece. Nada repugna mais aos sistemas detectores da Verdade do que a presença da Mentira. Só a Verdade, nada mais que a Verdade, pregam os cientistas, e o mundo que se dane.

Não é por outro motivo, diz Gonçalo, que a ciência está sempre atrasada em relação ao Desejo. "É como se os cavalos fossem o Desejo e a carroça puxada por eles a ciência", compara. Se os cavalos se separam da carroça, ganham velocidade, mas se tornam inúteis. Mas o pior sucede à carroça: "Se os cavalos se separam dela, ela não mais se moverá". Interessado em manter o controle da

carruagem, o cientista exerce uma coação feroz sobre as coisas. A ciência "embeleza" a vida, isto é, lhe empresta coerência e limpidez. "Queres trazer-te o novo?", Gonçalo pergunta. Ele mesmo responde: "Sai de ti". O novo está sempre deslocado em relação a nosso olhar. Está sempre fora de nós.

Chegar sempre aos mesmos resultados – acreditar que a Verdade está nas provas que se repetem, como faz a ciência, não é pensar, é imitar. A rigor, os instrumentos científicos não fornecem respostas ao desconhecido. O que fazem? Enquadram o desconhecido no conhecido e, assim, acreditam dominá-lo. O investigador vê o que seus olhos querem ver. "Isto é: vês os teus olhos." Quando a ciência não passa de uma luta com os objetos do mundo. Não se trata, portanto, de Verdade ou de Mentira, mas de forças ou de fraquezas, Gonçalo aponta. "O evidente é aquilo que é mais forte que nós."

A prova é uma questão de poder (de força), e não de Verdade. Se fosse sábio, o investigador observaria as coisas de banda, e não de frente. "Observar a realidade pelo canto do olho, isto é: pensar ligeiramente de lado." Isso é a criatividade, Gonçalo sugere. Seu livro é uma reunião de notas rápidas, trepidantes, que nos atravessam como choques. Por isso ele é um escritor genial: não escreve para tranquilizar, mas para acordar. Por isso faz literatura mesmo quando parece fazer filosofia: não abdica do singular. Mantém-se, firme, na esfera do "1" – título, aliás, de um de seus livros de poemas (Bertrand Brasil, 2005). Se o leitor é alguém que dorme, a literatura não é um cobertor (a ciência), mas um despertador (a arte).

Breves notas sobre ciência é um incomum, mas ardente, exercício de topografia. Como um topógrafo sutil, Gonçalo acomoda as coisas lado a lado, enfileira os conceitos e os pensamentos, e os confronta. A ciência parte do princípio de que as coisas são estáveis e "verdadeiras". Contudo, alerta Gonçalo, as coisas não são verdadeiras, as coisas mentem! "Um átomo não poderá mentir? Uma substância química não poderá mentir? Uma pedra?", se pergunta. Toda a ciência parte do pressuposto de que a realidade não mente; chegar à Verdade seria trazer à luz a realidade imóvel. Alerta Gonçalo: esse é um pressuposto não comprovado. Aí está a literatura, que, com seus rasgões e suas guinadas, desmascara esse real de gelo.

Afirmar a topografia é, pois, afirmar a inconstância da visão. "Há algo de místico na convicção de que a palavra descreve melhor a verdade do mundo", diz Gonçalo. Porque repudia o singular e aprecia a repetição, a ciência prefere as palavras que, como ovos, se acomodam com serenidade em uma caixa. A ciência foge do desenho, que achata e quebra os ovos, expondo o que não se pode

nomear. A ciência só se aproxima do ilógico para projetar leis que o acorrentem. Só a literatura persiste no ilógico e faz uma aposta corajosa no Um.

A ciência considera o singular (o Um) só um pormenor, mas o singular é a prova da inconstância (da mentira) das coisas. Muitos cientistas trabalham armados de mapas (modelos); mas se esquecem de confirmar se representam, de fato, o lugar em que estão perdidos. “A ciência parte sempre do princípio de que tem o mapa certo.” Tudo não passaria de uma questão de empenho. Por isso ela não suporta a metáfora, instrumento da linguagem ilógica que, em vez de acomodar, empurra. A ciência prefere os instrumentos sólidos, como o martelo, que bate sempre as mesmas coisas.

Contra a figura asséptica do cientista, surge o escritor, sem método e sem princípios, apostando tudo em seu olhar torto. A Verdade, nos diz Gonçalo, é sempre o resultado de um método; o resto é Mentira. Ocorre que, se mudamos o método, a Verdade também muda. O que leva à conclusão inquietante de que, no absoluto, nada é verdadeiro. Só a poesia suporta essa verdade feita de estilhaços. Resume Gonçalo: “Funcionar é repetir um raciocínio. Eis o martelo. Investigar é não repetir um raciocínio. Eis o difícil”. (05/02/2011)

82.

Reino da fantasia

A metade do mundo está escondida. Tudo o que vemos, vemos pela metade. A outra metade permanece no escuro – só a imaginação completa a forma dos objetos. Muitos acreditam que a imaginação é o oposto da verdade; que é sua inimiga. Mas ela é seu complemento. Sem a imaginação, não podemos ter certeza de que a xícara que levamos à boca tem um lado de trás. Sem ela, não podemos estar certos de que, sob as dobras de uma colcha, se escondem os pés traseiros da cama. Sem a imaginação, não podemos saber que o automóvel estacionado à nossa frente tem um outro lado.

Sem a imaginação, enfim, a verdade não existe, pensa Lynn Zapatek, a protagonista de *A camareira*, romance do alemão Markus Orths (L&PM, tradução de Mário Luiz Frungillo). Obcecada por limpeza, Lynn se emprega como camareira no Hotel Eden. Embora não receba horas extras, trabalha sempre até tarde. Ama o que faz: limpar. Nada lhe escapa: as frestas ínfimas entre os objetos, o espaço secreto entre o carpete e o chão, as bordas negras dos sanitários.

Lynn tem consciência de suas limitações. “Nós nos arrancamos para dentro de nós todos os dias. Todos os dias fazemos algo que não funciona.” Só porque conhece as falhas que definem o humano, ela nunca está satisfeita. Sabe que continuará a falhar, sabe que algo sempre lhe escapará, mas vai até o fim, mesmo que seja para se defrontar com a derrota.

Leva uma vida metódica: telefona para a mãe, frequenta um terapeuta, nunca sabe como preencher a folga semanal. Até que descobre um prazer que desregula, mas ilumina sua vida: passa a se esconder sob a cama dos hóspedes para acompanhar, secretamente, suas noites. O hábito, que a princípio lhe parece insano, expande sua imaginação. É obrigada a ver sem usar os olhos. Fantasia – e com isso Lynn se apossa de seu lado escuro. Aprende a imaginar quando não pode ver. Entende o lado fantasioso da verdade.

Até a noite em que Ludwig Maurer, o hóspede do quarto 304, recebe uma mulher. Chiara, ela se chama. Enquanto os dois se amam, e embora Lynn não

possa vê-los, começa a ver quem realmente são. Depois que se despede da mulher, Ludwig toma banho, borrifa um perfume, seca os cabelos. Desolada, conclui Lynn: “Vai fazer tudo e ser novamente quem ele não é”.

Enquanto o hóspede toma banho, ela aproveita para anotar o telefone de Chiara, deixado em um cartão. Sabe que, se o discar, tudo mudaria. “O que Lynn não sabe é se quer isso.” Entraria na fantasia do outro, provaria do suco sangrento do real. Não resiste e agenda um encontro com a prostituta. Não sabe se, com isso, acerta ou erra. Lembra da mãe, que lhe dizia que as conchas da praia “prendiam o mar” e lhe roubavam o som. Acreditou nisso por anos a fio, até o dia em que, por acaso, colocou um copo sobre o ouvido e ouviu exatamente o mesmo murmúrio. Jogou a concha fora, “porque tinha de repente pressentido que tudo na vida é um engano”.

Não é fácil admitir que a vida é feita, em grande parte, de ficções. Para testar os limites da fantasia, Lynn passa a se encontrar com Chiara e a fazer sexo com ela. Nas quartas-feiras, tem sua folga semanal. Nas quintas, telefona para a mãe. Nas sextas, vai à terapia. Nos sábados, Chiara. O mundo fosco e regular de Lynn esconde, em suas frestas, um grande brilho. Ele se parece com a luz que ela arranca do chão depois de escovar os assoalhos.

O patrão diz que Lynn trabalha demais, mas ela precisa trabalhar demais: só o trabalho a entorpece, só ele estanca o turbilhão de fantasias. Limpa com vigor porque imagina com vigor: antes de limpar, já “vê” o brilho que irá encontrar. O que pode se esconder sob um carpete? Que nódoa se refugia no vão da banheira? Que partes escuras o mundo lhe nega?

Um dia, deitada sob a cama em que Chiara e Ludwig se amam, seu segredo se revela. Alguma coisa cai no chão e a prostituta, embora não demonstre isto, a vê. Aprecia a delicadeza de Chiara e, pouco depois, resolve perseguir Ludwig Maurer. “Algo a obriga a isso. Algo que tem a ver com a grande palavra verdade.” Postada em um beco – “uma caverna, a boca de uma baleia” –, Lynn vê quando Ludwig sai do hotel. Pega um táxi e o segue até o subúrbio, onde vive com a mulher, Silvia. Agora tem um trunfo – limpou, clareou uma verdade –, mas não sabe de que isso serve. Precisa, mais uma vez, imaginar: só a fantasia completa o sentido precário das coisas.

Pensa em procurar Silvia Maurer e lhe revelar o segredo do marido. Mas que insignificância têm os fatos diante das fantasias! Seu terapeuta, Wilhelm Schlick, reage a seus relatos com o mesmo tique. Ela inventa sonhos que não teve, fala de coisas que não viveu, só para vê-lo balançar a cabeça. A imaginação move o mundo. Lynn quer ter o que não tem – quer ter a parte escura. Quer Chiara e, por

isso, decide agir. Procura Silvia Maurer, a mulher traída, e arranja uma desculpa para usar seu banheiro; obsessiva, em vez de pensar, desanda a limpá-lo. Por acaso, descobre que também Silvia tem um amante. Lynn entende, enfim, que a dureza do real quase nada diz a respeito da verdade. Limita-se a exibir verdades amputadas, verdades parciais. Sem a imaginação, Lynn pensa, o mundo não existe.

Entende Lynn, agora, por que gosta de se esconder sob as camas dos hóspedes. “Lá, embaixo da cama, você vê coisas que nunca viu, lá, embaixo da cama, se revela o avesso do mundo”. Lá, no escuro, você vê melhor. Faz, enfim, seu belo “monólogo sobre as coisas” (pág. 103). “As coisas, ela diz, têm personalidade própria.” A metade das coisas sempre está escondida. Uma garrafa de refrigerante, um lápis, um abajur, só os vemos pela metade. Conclui Lynn: “As coisas verdadeiras, perfeitas, estão sempre no escuro”.

Quando observamos uma casa, apenas imaginamos seus fundos. Pensa Lynn: “Eu apenas imagino o lado de trás. Eu o fantasio. Eu simplesmente parto do princípio de que ele existe”. Sem a fantasia, as coisas nos escapam. Sem a imaginação, o mundo não passa de uma borra, como as nódoas de sujeira que Lynn, com sua escova, arranca do fundo dos ralos. Nem sempre consegue limpar tudo – e só lhe resta imaginar como isso seria. (26/02/2011)

83.

A ética do biógrafo

Entre os ensaios biográficos reunidos em *Mecanismos internos*, de J.M. Coetzee (Companhia das Letras, tradução de Sergio Flaksman), um deles – o de número 15 – me serve como guia para a leitura de todos os outros. “William Faulkner e seus biógrafos”, se chama. É como biógrafo, e não como um ficcionista, que Coetzee escreve seus ensaios. Mas, ao falar de Faulkner e da luta inglória dos biógrafos para capturá-lo, fala, também, de si mesmo e de como Faulkner deles se esquiva.

Faulkner é um problema para os biógrafos. A relação que estabelecem com ele repete a estrutura de *Palmeiras selvagens*, romance que publicou em 1927, composto de duas narrativas paralelas que jamais se cruzam. Na primeira delas, um casal foge de tudo para viver um amor exclusivo. Na segunda, um presidiário idoso conquista a liberdade para ajudar em um resgate. Assim também, de um lado se desenrolou a vida real de William Faulkner. De outro, seus biógrafos produzem narrativas que se esforçam para narrá-la. Os dois lados nunca se tocam.

Coetzee cita o caso do biógrafo Jay Parini, para quem as bebedeiras do Faulkner seriam, de algum modo, úteis, abrindo “um tempo de descanso para a mente criadora”. Reage, com firmeza, ao elo entre alcoolismo e criação: “É da natureza dos vícios serem incompreensíveis para quem os vê de fora”. Acredita Coetzee que nenhum biógrafo conseguiu explicar o alcoolismo de Faulkner e que todas as hipóteses por eles oferecidas não passam de “um empreendimento equivocado”.

Ocorre que não é só um vício (o alcoolismo) que é inexplicável. Uma vida, qualquer vida, é inexplicável também, mas essa impossibilidade, em vez de abater os biógrafos, os estimula. Coetzee critica, com razão, aqueles pesquisadores que, submissos à teoria psicanalítica, fizeram de suas biografias instrumentos banais de interpretação. Frederick Karl, por exemplo, chega a afirmar que, se o álcool fosse removido da vida de Faulkner, “é muito provável que o escritor não existisse”. Ainda mais exagerado, Jay Parini reduz um

romance fabuloso como *Enquanto agonizo* a “um ato simbólico de agressão de Faulkner contra a própria mãe”. Coetzee não esconde sua fúria quando Frederick Karl conclui que a caligrafia impecável de Faulkner é “um indício de uma personalidade anal”.

Critica, com razão, a “boa dose de questionável psicologismo” que alimenta muitas biografias. Prefere, por exemplo, os momentos em que Parini abandona os aparatos teóricos e simplesmente lê Faulkner, nele encontrando um escritor de energia inesgotável, que “progredia como um boi avançando pela lama, puxando todo um mundo atrás de si”. William Faulkner é, provavelmente, o mais opaco narrador norte-americano do século XX. Na análise de sua obra, o recurso dos paralelos sempre fracassa. Isso não significa dizer que sua vida e sua obra sejam intocáveis nem que Faulkner tivesse razão quando, defendendo sua solidão, sugeriu para si mesmo um epitáfio lacônico: “Produziu seus livros e morreu”.

Os ensaios de J.M. Coetzee reunidos em *Mecanismos internos* não se submetem às regras da biografia clássica. Ainda assim, lidam, todo o tempo, com materiais biográficos. Tanto é possível tirar um bom proveito da perspectiva biográfica, que seu esforço resultou em um livro inspirador. Gênero fronteiriço entre o ensaio, a história e a ficção, a biografia se define, antes de tudo, por um dilema ético. Alguns o resolvem adotando o caminho mais preguiçoso da “biografia romanceada”, em que se fica com o pior das biografias e com o pior das ficções.

Mesmo sabendo que produz uma obra literária – a biografia é um gênero literário –, o biógrafo não pode se esquivar da luta com seu biografado. Precisa enfrentá-lo. Coetzee faz isso quando observa que a lealdade é um tema tão forte na vida de Faulkner quanto em sua literatura. Surpreende-se, porém, com a lealdade extrema do escritor a uma “mulher gastadeira, parentes sem tostão, contratos desvantajosos com os estúdios”, defeitos que ele suportava com tenacidade – até em detrimento de sua arte –, e neles vê uma “lealdade enlouquecida, ou fidelidade enlouquecida”. Também Coetzee arrisca um olhar singular sobre Faulkner e sua obra, sem pretender, contudo, que suas observações esgotem a alma do escritor e seus livros.

Pisa Coetzee, com grande delicadeza, na fronteira em que os biógrafos habitam. De um lado, o biógrafo deve cobiçar a objetividade e a distância; de outro, não tem o direito de esconder a perspectiva particular com que observa, ordena e classifica seu objeto. De nada adianta fugir para o reino supostamente protegido da “biografia romanceada”; de nada serve, ao contrário, acreditar que os fatos – bem apurados, bem pesquisados, investigados “até o fim” – falarão

por si. Fatos não falam por si; eles estão sempre mediados pela voz de um autor. A ética do biógrafo, portanto, não está na pretensão enlouquecida de capturar a alma do outro; mas também não está na desistência desse projeto. Parece estar entre os dois: buscar a vida objetiva sabendo que, sempre, resvalará na ficção; perseguir “toda a verdade” com a consciência de que, no fim, ficará apenas com partes muito frágeis dela.

Protesta Coetzee contra a tese de Frederick Karl segundo a qual os romances menos importantes de Faulkner trazem melhores revelações biográficas que seus grandes romances. Na arte da biografia, tanto a afirmação peremptória quanto a negação peremptória conduzem ao mesmo impasse. Uma coisa fundamental não falta ao J.M. Coetzee biógrafo: a delicadeza. Só com ela um biógrafo consegue se aproximar um pouco mais de seu biografado. Nem santificá-lo nem destruí-lo. Não aprisioná-lo em uma suposta “história verdadeira”, mas também não dissolver sua vida na borra adocicada – e fatal – do “romance”.

Acariciar a face do biografado e envolvê-la em um olhar frágil e parcial, eis tudo o que um biógrafo pode fazer. A consciência desse precário limite é a ética do biógrafo. Resta lembrar, a propósito, a advertência de William Faulkner: “Todos nós malogramos quanto a alcançar nosso sonho de perfeição”. (05/03/2011)

84.

O segundo Tolstói

Leio *Os últimos dias*, de Liev Tolstói (Penguin / Companhia das Letras), livro que resulta de um esforço conjunto de tradução de Anastassia Bytsenko, Belkiss J. Rabello, Denise Regina de Sales, Graziela Schneider e Natalia Quintero. Abraçado ao livro, pego no sono. A organização é de Elena Vássina, a seleção, de Jay Parini. Tantos nomes para dar conta deste "segundo Tolstói", o homem que se converteu a um espantoso cristianismo primitivo. Tantos textos, fortes, mas o cansaço me vence e adormeço.

Pego no sono enquanto leio "Três perguntas", narrativa filosófica que Tolstói escreveu em 1903. Dois anos antes, apesar da conversão religiosa, é excomungado pela Igreja Ortodoxa Russa por "escrever obras repugnantes para Cristo e a Igreja". Torna-se um profeta incompreendido – embora, em todo o mundo, seja lido e respeitado. Leva uma vida simples, abdica dos direitos autorais, torna-se vegetariano e luta contra a propriedade privada. Entre a penúria e a bravura, escreve "Três perguntas", delicada parábola a respeito da inutilidade das perguntas e a favor da potência dos atos.

O ensaio tem cinco páginas, eu já estou nas últimas linhas. O sono vem e sonho: um sonho distante de Tolstói e de sua Rússia. Eu sou um pianista. No palco de um teatro, em um piano negro, interpreto um "Concerto para piano". Meus solos são comoventes, eu mesmo não acredito que venham de minhas mãos. A música se infiltra em meu sonho; mais que imagens, eu sonho sons. Até que, em uma escala mais longa, noto, ao meu lado, um segundo pianista. Divide comigo o piano, veste uma casaca solene, tem a cabeleira branca. Só agora me dou conta de que é um concerto a quatro mãos. O pianista, meu parceiro, me ignora.

Sua presença, ao contrário, me fulmina. As teclas em que toco começam a soltar, meu banco range, minhas mãos deslizam. Por algum tempo, ainda mantenho o controle. Enquanto pensamentos atrozes me invadem, meu parceiro, sereno e sóbrio, limita-se a tocar. Quando dou por mim, dedilho sobre buracos, armo acordes sobre teclas inexistentes, bordejo o abismo. Uma pergunta toma

conta, então, de minha mente: interpreto um “Concerto para piano” ou um “Piano para conserto”? A pergunta – prova irrefutável de que o inconsciente tem a estrutura de uma linguagem – me atordoa. Aos poucos, acordo. Custo a entender que não estou em um teatro, mas em minha cama. Que não sou um pianista, mas apenas eu mesmo. A pergunta ainda me inferniza quando, já no banheiro, em busca de uma imagem mais firme, me observo no espelho.

Só quando volto para o quarto, me dou conta do livro de Tolstói aberto a meu lado. Sento-me na cama e, ainda trêmulo, busco um elo entre “Três perguntas” e meu pesadelo. Sim, foi um pesadelo: acordei ofegante e a pergunta ainda me inferniza. De alguma maneira, cujo sentido me escapa, o relato de Tolstói invadiu minha noite. Preciso entender o que me aconteceu. Venho para o escritório e, bem devagar, releio a parábola de Liev Tolstói.

É a história de um tsar que promete uma grande recompensa a quem lhe responder três perguntas. Como saber a hora certa de cada coisa? Como saber quais são as pessoas mais necessárias? Como não se enganar ao julgar, entre todas as coisas, qual a mais importante? Ninguém lhe dá respostas convincentes. Em busca de respostas mais verdadeiras, o soberano se veste de homem comum e, sozinho, viaja até a morada de um eremita. “O eremita era magro e fraco – enfiava a pá na terra e arrancava pequenos torrões, respirando a custo.” Mal dá conta de si, como poderá saciar sua fome de respostas? Mesmo assim, o soberano lhe faz as três perguntas. O homem ouve em silêncio, depois retoma sua pá e volta a trabalhar na terra.

Comovido com seu esforço, o tsar lhe toma a pá e começa, ele mesmo, a cavar. Surge, logo depois, um desconhecido, que, com as mãos trêmulas, segura o próprio ventre, coberto de sangue. Sem pensar no que faz, movido só pela compaixão, o soberano lhe rasga a roupa e cuida de seu ferimento. Depois lhe dá água fresca e o acomoda em uma cama. No dia seguinte, já melhor, o homem o surpreende com um pedido de perdão. “Não tenho por que o perdoar”, o tsar lhe diz. O desconhecido revela, então, sua identidade: é um inimigo do imperador, que executara seu irmão e lhe tirara todos os bens. Cheio de ódio, jurara vingar-se. “Eu queria matá-lo, mas você salvou minha vida.” Gestos silenciosos, e não palavras, salvaram os dois homens.

Antes de retornar a seu palácio, o tsar ainda tenta, pela última vez, obter do eremita as respostas que busca. “Pela última vez, sábio homem, lhe peço que responda.” O velho parece surpreso. “Mas elas já foram respondidas”, diz. A hora certa foi aquela em que o tsar tomou a pá do velho para ajudá-lo a cavar o chão. A hora certa foi, também, o momento em que decidiu tratar da ferida do

desconhecido. “A hora mais importante é agora”, o eremita resume. O homem mais importante é aquele com quem estamos no momento. A coisa mais importante a fazer é a coisa que o momento nos pede – e não pensar sobre isso. O eremita leva o tsar a ver que ele já não precisa de respostas. Ele mesmo as formulara através de seus atos.

Volto, incomodado, a meu sonho. Por que o intrometo aqui? A literatura é uma máquina de interpretar. Máquina sutil, que a cada página, a cada palavra, se move de maneira diferente. Máquina imprevisível, que nunca produz as mesmas respostas. Um “concerto para piano” ou um “piano para o conserto”? Sigo a pista que Liev Tolstói me deixou: há horas em que devemos nos entregar à beleza – a música que toco em meu piano – e preferir o silêncio. Há muitas horas em que as palavras não servem para nada. Mil palavras não valem um pequeno ato.

A literatura nos ajuda a ler a vida – ainda que se trate apenas de um pesadelo. Na vigília, eu admito, ainda me espanto com o Tolstói messiânico, que trocou a literatura pela fé. Prefiro o “primeiro Tolstói”, que escreveu *Anna Karenina* e *Guerra e paz*. Contudo, o “segundo Tolstói” existe – e agora tenho seus escritos em minhas mãos. Preciso aprender alguma coisa com ele. Alguma coisa precisamos sempre fazer do que lemos. (19/03/2011)

85.

Bartolomeu em seu barco

Viver é legendar o mundo, diz o narrador sem nome de *Vermelho amargo*, novela feroz e sedutora de Bartolomeu Campos de Queirós (Cosac Naify). “Viver exigia legendar o mundo. Cabia-me o trabalho exaustivo de atribuir sentido a tudo.” A literatura é isto: uma legenda. Sem ela, o real se torna ilegível. Leio o comovente relato de Bartolomeu e penso em Arthur Bispo do Rosário, artista e esquizofrênico, que carregou a missão de enquadrar os objetos existentes para, só assim, salvá-los do grande dilúvio. Bispo os acumulou em imensos painéis, presos em frágeis molduras de madeira. Sua arte era reter o que, sem a moldura, se perderia.

Bartolomeu repete, com as palavras, o esforço de Bispo. Seu anti-herói, cuja aventura é sobreviver em um mundo que se desmancha, pensa: “Dar sentido é tomar posse dos predicados. Trabalho incessante, este de nomear as coisas. Chamar pelo nome o visível e o invisível é respirar consciência”. Fala de sua luta para tomar posse da língua, mas aponta também para a literatura, que, sem ser algema ou estaca, ainda assim prende e sustenta, em um delicado fio de palavras, aquilo que, de outra forma, se perderia. Mais ainda: aquilo que, sem o contorno de um nome, não chegaria a existir.

“Dar nome ao real que mora escondido na fantasia é clarear o obscuro”, continua o desolado narrador. Que ele não tenha um nome já é, por si, a marca do que lhe falta. Tudo – mesmo os sentimentos mais remotos e obscuros – precisa de uma forma. Em seu amargo relato, a forma que dá corpo ao sofrimento é a de um prosaico tomate. O fruto vermelho que a madrasta, com precisão e ódio, reparte em lâminas finas, para depois coroar os pratos de comida com que alimenta a família, neles assinando sua presença.

Desde a morte da mãe, o menino sofre da falta de amor. A mãe partiu de repente, sem ser avisada. “A mão da morte soterrou até sua sombra.” Só há uma coisa que não se deixa escrever: a morte. Escrevemos a palavra, “morte”, mas ela não passa de uma casca. Sem uma palavra que corresponda ao que perdeu, o menino arrasta sua alma como carga. Ela só deixará de pesar no dia em que,

enfim, for escrita. A mãe morta ressurge, como fantasma, nas panelas, nos armários, nas flores. Falta-lhe, porém, uma palavra, que “é flecha para sangrar o abstrato morto”. Uma vez fisgado pela língua, o objeto morto encontra, enfim, seu destino: um nome. Palavras só falam de ausências. O real é aquilo que não se pega.

Entre a ausência da mãe e o ódio sangrento da madrasta, o menino se descobre no exílio. “A cidade partida me fazia, sempre, um morador do outro lado. Não havia opção: em qualquer lugar eu estaria em outra margem.” Defronta-se, assim, com a condição do humano, que é estar deslocado de seu centro. Somos, todos, descentrados; fomos, todos, expulsos do paraíso. O sentimento de exílio se radicaliza quando ele se vê deslocado também de seu corpo. “Sempre sou um outro morando em mim.” Descobre, desolado, que o sentido é mais uma pergunta do que uma resposta. Aproxima-se, de novo, da literatura que, sem pretender explicar o mundo, ou dele dar conta, contenta-se em acariciá-lo.

Sempre achei que a literatura é uma carícia. Ela nos oferece um caminho de delicadeza – o mais próximo do humano que já conheci. Lendo a bela narrativa de Bartolomeu, sinto isso de novo. Para fugir de um tomate que é “só cor e cólera”, o menino se apega à fantasia. Dizendo melhor: descobre que precisa encobrir o real com o manto das palavras. O real, sim, é o fantasma, pois só o vemos quando aparece envolto em um lençol branco. Ainda assim, o que vemos é o lençol, e não ele; sua forma apenas se insinua, nada mais. Também o menino, com a morte da mãe, aprendeu a “ler na ausência”. Lemos um lençol que nos sobrevoa e pensamos: “fantasma”. Mas o que ele esconde não sabemos.

Retida nas iras terrenas, amarrada a pequenos ódios, a madrasta, mais ácida, prefere conversar com o fogo. Apega-se a seu fogão: “Atiçava, e as chamas ressuscitavam, estralando em suspiros”. Enquanto ela assa seu rancor, a mãe morta dorme no Nada. No fundo, onde está agora, “o peso da terra é definitivo véu”. Nem a luz das palavras desfaz o breu da morte. “No bem fundo, não há palavra capaz de soar.” A morte é a morte da palavra. O que se enterra não é o corpo, mas a língua.

Ampara-se o menino em seus irmãos. No mais velho, que leva pedaços de vidro nos bolsos e, escondido, os mastiga. É o irmão que, com sua boca sangrenta, sabe ler: “Decifrava as palavras e seus escuros”. Observando-o, descobre que, mesmo distantes das coisas, as palavras o ajudam a existir. “Escrevia, por isso pensava – suspeitei.” Admira os irmãos de longe, sem ilusões, pois sabe que o coração do outro “é uma terra que ninguém pisa”. Sente, ao contrário, o coração pisado pelo amor. Está apaixonado. Mas um homem só

pisa em si mesmo. O outro é sombra.

Também sem nome, a irmã mais nova, que adotou um gato mudo, passa a miar. A mais velha, que gostava de bordar, depois de casar-se abandona sua arte. Antes, com uma agulha muito fina, passava as tardes a desenhar o mundo. Mesmo a fantasia, porém, precisa de um trinco, uma aldrava, um fecho – ou tudo se perde. “Quando a linha estava por terminar, ela dava um nó forte para não deixar fugir sua imaginação.” Caso contrário, a fantasia se desmancha. É como a língua, que precisa da pontuação, ou sufocamos nas palavras.

Conforme os irmãos partem, as fatias do tomate engrossam – pois a madrasta só corta um tomate por dia. O menino adota o fruto amargo como seu calendário. Comer um tomate é ter um tomate a menos para comer; é abrir espaço para a invenção. Só quando chega à escola, descobre o poder da língua. “As palavras eram meus barcos. Com elas atravessaria as ondas, venceria as calmarias, aportaria em outra terras.” Não é que a palavra fixe; ao contrário, ela empurra e descentra. Seres deslocados, precisamos de um mundo que se mova também. O ranger do tranco entre palavra e coisa é o que chamamos vida. Dar nomes às coisas, legendar o real, é no fim nosso pequeno destino. (09/04/2011)

86.

Evando existe

A teoria literária brasileira produziu pensadores respeitáveis. Nomes como os de Antonio Candido, Luiz Costa Lima, Silviano Santiago, Leyla Perrone Moisés, Flora Sussekind, Walnice Galvão enobrecem qualquer literatura. Entre eles alinho o de Alcir Pécora, com quem divido, aliás, uma grande paixão: pela obra e figura de Hilda Hilst. Seu trabalho de organização e apresentação da ficção e poesia de Hilda é, em si, um magnífico esforço crítico.

Acontece que a fronteira entre teoria e ficção é não só instável, mas problemática. Grandes escritores – penso em Cristovão Tezza e em seus preciosos estudos sobre Mikhail Bakhtin – são também competentes teóricos. Outros, como os argentinos Juan José Saer e Ricardo Piglia, mesmo sem adotarem os preceitos mais rigorosos da teoria, produzem pensamento de primeira qualidade a respeito de seu ofício. São inesgotáveis as aproximações possíveis entre literatura e pensamento, o que basta como prova de que a literatura está viva.

Vista de longe, a teoria literária muitas vezes se assemelha a uma construção abstrata e enigmática que, em vez de aproximar-se, se afasta em velocidade de seu objeto. Isso em parte é verdade, e é justamente esse intervalo de suspeita que lhe assegura sua idoneidade e força críticas. Abstrações, conceitos, sistemas teóricos podem funcionar, contudo, como armaduras com que pensadores se defendem de poemas e ficções. A crítica é um caminho bifurcado que conduz tanto ao coração da obra quanto à sua negação peremptória.

No recente debate produzido pelo “Prosa” a respeito das relações entre a crítica e a literatura hoje, identifiquei-me, em particular, com a posição do escritor João Paulo Cuenca. Sobretudo quando ele, referindo-se às teses vigorosas de Pécora, reage assim: “A gente pode discutir isso: se eu existo, se ele existe, mas sem que isso signifique que a gente se odeia”. Cuenca toca em um ponto que considero crucial: a diferença entre o debate de ideias e luta de vaidades e prestígio. Infelizmente, também as fronteiras entre eles oscila. Críticas vigorosas são reduzidas, de ambos os lados, a ofensas pessoais. O que

representa a morte, por banalização, da literatura e de sua crítica.

Não só a crítica tem muito a dizer a respeito da ficção: a ficção também tem muito a dizer a respeito da crítica. Penso nisso enquanto leio *Cantos do mundo* (Record), coletânea de contos de Evando Nascimento. Não é possível ignorar a existência de Evando: ele não só existe como afirma sua existência através de uma escrita inconfundível, que não se contenta em ser mera distração ou devaneio, mas se apresenta como um lugar de dúvida e interrogação ferozes. Ela expande, assim, as fronteiras da própria literatura (e, por isso, é excelente literatura), avançando sobre as coisas do mundo para desafiá-las.

Um conto, em particular, me ajuda a pensar o debate entre críticos e escritores. Falo de "O dia em que Walter Benjamin daria aulas na USP". O relato de Evando simula uma carta que o filósofo Walter Benjamin teria enviado ao amigo Erich Auerbach. Datada de junho de 1940, três meses antes de sua morte real, a carta fictícia prolonga sua vida verdadeira. Ele a escreve de malas prontas para embarcar para o Brasil, aceitando um convite para dar aulas de literatura alemã na Universidade de São Paulo.

A ficção de Evando Nascimento invade e fertiliza o território da crítica. Benjamin deve partir antes que o nazismo o esmague. Guarda a esperança de que, nos trópicos, resista algum vestígio da herança civilizatória que os europeus construíram e que Hitler se empenha em destruir. Mas o filósofo personagem não se engana: conhece bem a alma dividida que carregamos. Evando o leva a confessar suas aflições: despede-se com tristeza de "tudo isso que a civilização ergueu como monumento contra a barbárie, mas que guarda também em si o rastro da barbárie cometida para que a civilização fosse erguida".

É muito fácil (ainda que verdadeiro e necessário) olhar para Hitler e dizer: "Monstro". Muito mais difícil é admirar as telas da Renascença, os castelos da Alemanha, as avenidas de Paris e pensar: "Sob essa beleza algo de monstruoso também se guarda". A crítica mais dolorosa é a crítica a si mesmo. O Benjamin de Evando é um brilhante teórico que não a teme. "A estrada é estreita, a via de mão única não tem saída, há desvios e obstáculos por toda parte, nem sei mais quem sou." Duvida da própria existência. Eis o mais difícil: falar não do desaparecimento alheio, mas do próprio desaparecimento. Aceitar que, muitas vezes, é só com grande esforço e aflição que sustentamos aquilo – que somos? Melhor dizer: que tentamos ser. Escritores sabem que existem – seus escritos aí estão, como provas. Mas conhecem também a grande falha que sustenta essa existência. É com a mesma fragilidade, mas também com fome de existir, que os críticos literários trabalham.

O Benjamin de Evando me ajuda a pensar: “É preciso ter um alvo, mirada ou meta, não se pode viver sem destino”. Pécora precisa dizer: “Sou crítico”. Cuenca e Evando, por sua vez: “Sou escritor”. Com que precariedade eles sustentam essas afirmações. E que beleza, e grandeza, essa precariedade lhes empresta! É só com grande esforço que sustentamos uma posição no mundo. Que sustentamos um nome. Estamos, todos, confinados nas cavernas escuras do singular. Mesmo no mundo das cópias e das reproduções em série, a existência humana se desenrola na primeira pessoa. O plural é só um recurso a que nos apegamos para escapar da solidão. Vivemos naquela fronteira, diz o Benjamin de Evando, “que permanece ali, não como uma última e suspirosa essência, ou digamos uma misteriosa aura, mas como um dado irreproduzível, único”. É essa marca indefinível que distingue Walter Benjamin de todos os outros Walter. É ela também que torna críticos e ficcionistas insubstituíveis. “Não há essência, só modos de estar”, insiste o filósofo personagem. O amor ao único é, entre todas as tarefas humanas, a mais difícil. Daí a necessidade de ler ficções como as de Evando Nascimento, que nada nos prometem exceto a certeza de existir. (30/04/2011)

87.

Ibn Sina, o teimoso

Leio – tento ler, no meu jeito torto e precário de leitor solitário – o *Livro da alma*, do filósofo persa Ibn Sina, conhecido no Ocidente como Avicena. O livro (editora Globo, tradução do árabe por Miguel Attié Filho) arrasta atrás de si uma longa tradição filosófica. Ibn Sina entrou para a história do pensamento como o homem que, na virada do século X para o século XI, lutou para reconciliar as duas grandes tradições do passado filosófico: a filosofia severa de Aristóteles e as ideias elevadas de Platão. É nesse vão estreito entre as duas grandes muralhas filosóficas que eu agora, leitor comum, me espremo e luto para ler. Mais ainda: luto para escrever.

Perfilando-se entre as duas tradições, e imitando os alquimistas, Sina concebeu uma versão abstrata da pedra filosofal, em que a filosofia, devorando as duas grandes árvores do passado, se endurece em princípios rígidos (de pedra) e reluz. Ela se torna, assim, uma síntese de tudo o que os homens, antes dela, chegaram a pensar. Sina foi um perseguidor do Um – a unidade salvadora, que amansa e disfarça as contradições. Ofereceu-se como uma espécie de grande sintetizador, na esperança de que na síntese (fusão dos contrários) chegasse, enfim, ao verdadeiro. Foi, não posso deixar de pensar, um homem que usou a filosofia para perseguir a ideia de Deus.

Ibn Sina escreve para pensar o funcionamento da alma e apontar o lugar que ela ocupa em nossa vida. Em outras palavras: escreve para classificar e adestrar o imaterial, que se caracteriza justamente por sua aversão a qualquer ordem. Seu esforço ainda hoje repercute: o mundo contemporâneo se origina justamente do congelamento e da consagração dessas duas tradições. De um lado, o desejo de perfurar o real, de obturar seus vazios, de fatiá-lo com a lâmina do pensamento, para emprestar-lhe uma classificação e uma ordem – Aristóteles. De outro, o desejo de elevá-lo, de repuxar suas fronteiras para o alto, de inundá-lo com a grande claridade das ideias – Platão.

Entre esses dois caminhos – que até hoje se desenrolam –, Ibn Sina oferece-se como o construtor de uma terceira via – impossível – de equilíbrio e inclusão.

Ela se destina à cura da dor espiritual, tese que desenvolve em outro livro, batizado “A cura”. Aceitar o indizível, mas, ainda assim, insistir em nomeá-lo. Admitir a existência de uma grande escuridão, mas, mesmo assim, lutar para iluminá-la. Acolher o grande paradoxo que define o humano, mas, com devoção e teimosia, insistir em ordená-lo. Não foi pouco o que Sina tentou fazer.

Chego à literatura – que é sempre meu destino. Lendo Ibn Sina, acompanhando seu esforço desesperado para costurar o rombo que carregamos no peito, ocorre-me que, no mundo contemporâneo, este lugar terceiro é ocupado não por uma filosofia (uma síntese, em que Sina tanto acreditou), mas pela ficção (que é dispersão e fragmento). Nem a claridade cega (Aristóteles e suas classificações, de que derivam a ciência e a técnica) nem a elevação suntuosa (Platão e a alvorada das religiões monoteístas). Mas então o quê?

Imitando o pai que, em “A terceira margem do rio”, o relato genial de Rosa, pega sua canoa e nela se instala para isolar-se no coração de um rio (fluidez e mutação), a literatura oferece-se como o lugar por excelência do humano e da imperfeição. Instala-se como uma fronteira de precariedade e desamparo, sem nenhuma esperança de “solucionar” os grandes conflitos (ciente de que solução não há), resignada a contemplar (amar) o real naquilo que ele é. Não por desistência ou preguiça, mas porque sabe que nesta terceira margem o humano resiste.

Enquanto a literatura, desistindo do saber poderoso e da elevação, escolhe o centro do rio (água, imagem imperfeita e vacilante), Ibn Sina, em movimento oposto, deseja anular o rio ondulante, em eterno e desconhecido movimento – o rio ameaçador da vida contra o qual filosofia, religião e ciência se erguem. Lutando para sintetizar duas teorias da alma, Ibn Sina – arrisco-me a usar a palavra – comporta-se como um desalmado, que recusa e exclui a grande sujeira do humano. Sina, o teimoso, não desiste de buscar o que não há.

Agora eu – que vejo sempre a ficção espalhada por toda parte – leio (mais com meus defeitos do que com minha pequena lucidez) o esforço de Sina. E nele vejo, ao avesso, como um rio subterrâneo que escorre em silêncio, a imagem invertida da ficção. Nem perfuração nem elevação, mas acolhimento amoroso do que é. No lugar da pedra bem cortada dos sistemas, a beleza abstrata da respiração. Assim respiramos: primeiro puxamos o ar que nos mantém vivos, mas logo depois o expulsamos porque, retido no peito, ele pode matar. Ibn Sina não: tenta conservar para sempre o peito estufado com o ar filosófico. Crê que é preciso encher ainda mais esse pobre peito que sufoca. Quer Tudo. Aprisiona o diverso no saco do Um.

A ficção e a filosofia de Ibn Sina ocupam a mesma terceira margem que, no entanto, para cada uma delas é uma margem diferente. Ali onde a literatura acolhe e conduz o líquido benfazejo da dúvida, Ibn Sina – como um alfaiate metódico – costura a colcha do Um. Luta para cerzir com o fio do pensamento o rombo que define o humano. Sem esse rombo, porém, nada somos. Se Sina vencesse, em vez de alargar nossas almas, nós a perderíamos. Ali onde Ibn Sina retém e prende, a literatura descortina e rasga. Ficamos assim, de mãos vazias, mas cheias de desejo.

Entre os ideais elevados de Platão (perfeição) e as ideias bem afiadas de Aristóteles (técnica), entre um Platão que se assemelha a um profeta e um Aristóteles que joga de açougueiro, Ibn Sina se posta como uma sentinela, que zela pela porta de saída. Filosofou em um momento da história em que filosofia e ciência se misturavam. Escreveu na esperança de chegar a um grande oceano de ordem, no qual o rio do pensamento pudesse, enfim, desaguar. Pensou tê-lo vislumbrado. Enquanto isso, no meio do rio e desde os gregos, a ficção persiste. Não como solução ou salvação, mas como um reduto precário do humano. (07/05/2011)

88.

O corte de Machado

Sempre que se fala nos impasses da literatura realista, como agora em *O problema do realismo em Machado de Assis*, vibrante ensaio de Gustavo Bernardo (Rocco), minha mente é ocupada por uma mesma e insistente recordação. Refere-se à encenação de uma versão dupla da vida de Vincent Van Gogh, encenada, em 1990, no Rio de Janeiro, sob a direção de Marcio Vianna (1949-1996).

Primeiro, no subsolo da Aliança Francesa de Copacabana, encenava-se *Confessional*, montagem com treze atores destinada ao mesmo número de espectadores. Um a um, cada espectador era introduzido em um salão escuro e levado a uma cadeira que, depois ele descobriria, servia de assento a um confessionário católico. No posto de confessor, o convidado ouvia, sussurradas através de uma grade, as confissões de cada um dos treze personagens – além do próprio Van Gogh, seu irmão Theo, seus pais, o psiquiatra Paul Gachet etc. Eles falavam de suas difíceis relações com o pintor e sua arte.

Ao fim do espetáculo, cada espectador carregava consigo uma imagem parcial, fragmentada e, sobretudo, contraditória de Van Gogh. Em uma palavra: uma imagem viva. Acesas, enfim, as luzes do salão, mas conservando seus trajes de época, cada personagem dava a mão a um dos espectadores e o conduzia pelas ruas de Copacabana, até um ponto de ônibus. Quinze ou vinte minutos depois, desciam diante do Teatro Ipanema, onde eram conduzidos até seus lugares na plateia. Apagadas novamente as luzes, e emitidos os sinais sonoros de praxe, os atores (os mesmos atores) encenavam então uma visão clássica da vida de Van Gogh, agora batizada *Vincent*. A versão oficial consagrada pelos biógrafos, desempenhada em um clássico "palco italiano", isto é, "realista".

Em contraste com as complexas confissões ouvidas durante a montagem de *Confessional*, a narrativa realista expunha, de modo escandaloso, seus aspectos não só artificiais, mas fraudulentos. Os espectadores sentiam um grande desconforto, quando não irritação, diante daquela impecável encenação realista. Nela, o Realismo, com suas regras, vícios, falsificações, era desmascarado,

revelando-se não um “espelho da verdade”, como costumamos pensar, mas sim um assassino da verdade.

Enquanto a estética realista observa o mundo como um amplo e ordenado painel no qual os fatos da realidade se encaixam (palco italiano), a versão antirrealista de *Confessional* o mostra como de fato é: um mundo em pedaços, precário e incoerente, onde vivemos uma existência que por ser subjetiva (e não objetiva) e singular (e não geral, ou “típica”) conserva seu aspecto vivo. Em *Confessional*, o real – esse grande abismo em que, devorados por incertezas, lutamos para viver – se apresenta em tiras e em fragmentos. Acreditando no grande painel a que chamamos de realidade, ao contrário, *Vincent* o reduz a um monólito, máquina azeitada que só aceita o desempenho impecável, isto é, a repetição.

Chego, enfim, ao contundente ensaio de Gustavo Bernardo sobre Machado de Assis. No Realismo, o leitor observa o mundo (coeso e arbitrário) desde fora – e apoia-se nessa distância para supor que o domina. Quando tudo o que vê não é o real (que é desordem e acaso), mas a realidade (pura maquiagem, convenção).

Em *Confessional*, como na literatura de Machado, o mundo não é uma imagem plana e coerente (“italiana”), mas uma experiência cega e turbulenta (travessia de um deserto, tedioso e escuro, iluminado por escassos relâmpagos). Nesse mundo que é puro movimento, o escritor não se limita a copiar e retratar, mas nele se joga e atua, nele “é”.

A montagem dupla de Marcio Vianna, em que uma peça desmente a outra, me serve hoje como instrumento para, seguindo as pistas luminosas abertas por Bernardo, reler Machado. Já não como o grande retratista de seu tempo, mas como um homem nele perdido. Já não como o grande pai do Realismo brasileiro, mas, como afirma Gustavo Bernardo com coragem, como o “principal adversário do Realismo”.

A literatura de Machado, Bernardo mostra, nega a existência de uma realidade objetiva e descreve um real que é pura agitação, inconstância e movimento. Para conseguirmos viver, nós o enquadramos na moldura solene das convenções. O Realismo não mostra o real, mas o que dele resta quando o comprimimos nos corpetes da realidade – ela, sim, ilusão ordeira (“italiana”) de um mundo que é puro fluxo (“confissão”).

No palco italiano, a posição fixa do espectador permite que ele observe a cena como quem contempla uma pintura, sendo ele, espectador (leitor), uma espécie de “quarta parede”. É nesse lugar neutro e fixo que se coloca o observador realista. Machado, ao contrário, é um observador nervoso, que suspeita do que

vê (ceticismo) e o manipula à distância (ironia). Só por isso é um gênio, e não um simples retratista fanatizado por visões reconfortantes.

Lamenta Gustavo Bernardo que no mundo contemporâneo, dos manuais, graduações e apostilas, a literatura seja tratada como uma “disciplina”. Vista assim, como disciplina escolar ligada à história, à sociologia e às ciências humanas em geral, a literatura se enrijece e se transforma em um instrumento de controle. Essa atitude contemporânea, diz Bernardo, configura um danoso “veto da ficção”, que se passa sempre muito longe de qualquer ambiente vertical e disciplinar.

A domesticação da literatura, continua Bernardo, se esconde no falso problema que divide Machado entre o “romântico”, dos primeiros romances, e o “realista”, dos romances da maturidade. Ele crê, ao contrário, que as duas classificações promovem uma mesma forma de morte do singular. “Não passam de duas maneiras de denegar a ficção”, resume. A ficção está do lado da suspeita, e não do dogma, interessa-se pela dúvida, e não pela clareza, amplia e perfura o grande véu da realidade, em vez de costurá-lo.

A ficção não mostra o mundo como ele “deve ser”, mas como, apesar de nossas resistências e fervores, ele insiste em ser. Machado não escreveu para construir um espelho, plácido e luminoso, mas, sim, para forjar uma faca. Ainda hoje, precisamos de coragem para suportar o corte afiado de sua escrita. (28/05/2011)

89.

Nabokov na prisão

Livros não são prisões. Não são celas, que guardam interpretações fechadas a cadeado ou explicações em algemas. A riqueza de uma narrativa está em seu poder de gerar novas leituras. De arrancar, de dentro do mesmo livro, outros livros. Entre as muitas maneiras de ler *Lolita*, o lendário romance de Vladimir Nabokov, escolho uma que, em uma reversão inesperada, permite-me ler a alma do próprio Nabokov. Trabalho com a nova e impecável edição da Alfaguara, traduzida por Sergio Flaksman e com posfácio de Martin Amis. A contracapa traz uma eloquente, mas simplista, avaliação da revista norte-americana *Vanity Fair*: "A única história de amor convincente de nosso século".

Lançado em 1955 pela pequena editora francesa Olympia, depois de receber a recusa de cinco grandes editoras norte-americanas sob a alegação de "pornografia", o mais importante romance de Nabokov não pode ser reduzido, como fez *Vanity Fair*, a uma história de amor, ainda que "a única convincente" do século XX. Há muito mais em jogo. Reli muitas vezes *Lolita* e, a cada releitura, me deparo com um livro que fui incapaz de ler. A paixão louca de Humbert Humbert, um intelectual de meia-idade, pela provocante Dolores Haze, uma menina de apenas 12 anos, é muito mais que a história de uma obsessão erótica.

Não preciso dizer que a pedofilia é um crime hediondo, que merece o mais duro dos castigos. Ainda assim, a sinuosa Dolores nos permite pensar nos jogos sexuais das crianças e nos labirintos que escondem seus erráticos impulsos eróticos. Embora não devam ser molestadas, crianças também não devem ser beatificadas. Não são demônios, mas também não são anjos. Talvez Nabokov pensasse nisso quando disse que Lolita era sua "bomba-relógio". Citasse, ainda, a lendária sentença de Freud, pronunciada em sua chegada a Nova York: "Eu lhes trago a peste". Não porque Dolores seja uma encarnação precoce do diabo, mas porque ela é, ao mesmo tempo, um diabo e um anjo – e a peste é o abismo que os separa, mas une também. Humbert é capturado não por uma imagem doce e angelical, tampouco por uma menina nefasta e perversa, mas por um ser

ambíguo. A indefinição seduz mais que a definição. A seda esvoaçante que encobre uma silhueta invisível é mais arrebatadora que um corpo nu.

Também Nabokov, como o seu Humbert, estava em plena meia-idade – tinha 52 anos – quando começou a escrever *Lolita*. Também ele fazia sua travessia existencial, assim como Lolita ainda é uma criança inocente, mas já é uma adolescente fogosa. O pior é que não podemos dizer, para chegar ao consolo de uma síntese, que ela seja as duas coisas. Não é isso: não há soma no que Lolita é – não há soma na existência de ninguém, mas, sim, subtração. A Lolita perversa subtrai algo insuportável da Lolita inocente. O contrário também funciona: a Lolita angelical rouba da menina perversa algo que a torna mais fascinante ainda. Nesse desvão, entre duas Lolitas que se puxam e se anulam, surge uma Lolita que parece não existir, que não é provável nem coerente, e que por isso mesmo deixa Humbert louco. E ainda: que só por isso tornou-se um dos mais fortes personagens da literatura do século XX.

Penso em Nabokov. Nascido em São Petersburgo em 1899, começou a escrever na Rússia soviética. Depois de desistir da linhagem de Tolstói e Dostoiévski, escreveu, usando pela primeira vez o inglês, *A verdadeira vida de Sebastian Knight*, livro em que, como um cirurgião que se auto-operasse, abriu em si mesmo um rasgão interior, que soube transformar em uma duplicação. O tema do duplo já aparecera em outro de seus grandes livros, o fabuloso *Desespero*, de todos os seus romances o meu preferido, escrito ainda em russo e publicado em 1936. Começou seu primeiro romance inglês em 1938, logo depois de abandonar a Rússia e fixar-se em Paris. Narrada por seu irmão, que se apresenta apenas como V., a vida verdadeira do escritor Sebastian Knight é igualmente falsa – mistura que transforma a duplicação em decapitação.

Com *Lolita*, o duplo não se desdobra para fora – não é como o outro em quem, em *Desespero*, o protagonista Hermann Hermann um dia se vê. Em *Lolita* o duplo se verga para dentro – uma mesma menina, Lolita, é e não é muitas coisas. A cisão não se parece com uma assombração ou uma ameaça; é, ao contrário, uma contrição, espécie de arrependimento no qual duas metades desgarradas enfim se encaram. A alma rasgada de Lolita, muito mais que seu corpo de ninfeta, é o que atrai Humbert. Uma alma descosida, cujas duas metades não se encaixam. Muito mais que sua pele delicada ou suas formas nascentes, é esse vão que a menina porta no peito que arrebata Humbert.

Creio que poucas vezes um escritor falou, por vias discretas, mas de modo tão contundente, a respeito da condição ficcional. Não sei se, em *Lolita*, Nabokov fala “de literatura” – falamos muito “de literatura” e frequentemente quase nada

dizemos. Falou, talvez, daquele ponto secreto e autônomo – aquele enigma – de que a literatura trata. Livros de suspense ou de detetive lidam com o mistério, mas o enigma é algo mais assustador. O enigma não suporta explicação – ele apenas nos leva a balbuciar algumas palavras, e todas elas falham. O enigma não tem conteúdo, ele é uma caixa vazia dentro da qual colocamos nossas dúvidas. Que outra coisa é a ficção? Em quem mais pensar senão em *Lolita*?

Agora, relendo o romance, ocorre-me que Dolores talvez não seja só uma menina, mas uma pergunta escondida no corpo de uma menina. A mesma pergunta alucinante que leva Humbert a persegui-la, a se submeter a seus caprichos e a dela sofrer. Grandes escritores, como Vladimir Nabokov, escrevem para preencher uma caixa vazia, a que nenhum conteúdo corresponde. São, todos eles, incorrigíveis e fracassados perseguidores. Trabalham em estado de aflição, sem conseguir domar seu desejo, empurrados por forças incontroláveis. Escritores são prisioneiros. Livros não são prisões, mas escritores vivem em prisão perpétua, ou não chegariam a escrever. (18/06/2011)

90.

O gosto do neutro

Haverá uma teoria capaz de dar conta da poesia? Haverá uma gaiola em que se prenda tal ave? Acredito que, se algo assim existe, ou pode existir, é, ao contrário, uma poesia que inclua a teoria como parte, pedaço, até espinha, nunca como coração. Uma poesia capaz de amaciá-la, derretê-la, e que dela faça não princípio ou fim, mas meio.

É o que faz Rogério Luz no assombroso *Escritas* (Editora da Universidade Federal de Goiás). Ao se tornar adepto, servidor ou funcionário de um sistema de ideias (ao ceder ao conforto de uma grade teórica que o proteja da divergência), o escritor mutila sua escrita. Um termômetro mede a temperatura, e não os batimentos cardíacos. Um estetoscópio ausculta o coração ou os pulmões, e não a massa corporal. Uma balança registra o peso – e assim por diante.

Com a teoria X, assim também, só se chega a próprio X. Com Y, a Y, e assim vai. Por mais profundos e exatos que sejam, os recortes traçados pela teoria deixam escapar o Outro – isto é, tudo o que não lhe compete ver ou medir. A poesia, ao contrário, lança-se sobre o desconhecido. Não que tenha a ilusão de abarcá-lo ou esgotá-lo, não que pretenda tomar posse da Coisa. O poeta sabe que tudo o que vê não é o que vê, mas algo colocado em seu lugar. Não é a Coisa, mas um seu representante. Como se você conseguisse sempre jantar com o embaixador, mas nunca com o presidente.

Como uma prótese, nos mostra Rogério Luz, que se coloca no lugar de uma perna amputada. É, pois, a ausência e seu colar de substitutos que o poeta visa. A teoria “vê” para dar prova de si mesma. A poesia, ao contrário, “vê” para se sobressaltar com uma máscara. O poeta “vê” máscaras – nomes, palavras, metáforas. O mais terrível: se os perfura, encontra o nada, e não a Coisa, isto é, o real.

Em vez de uma “teoria da poesia”, me sugere o livro de Rogério Luz, o poeta instala uma “poesia da teoria”. O poeta pensa por si, e não em nome de. Parte do caos e da anomia, e não de um sistema azeitado de conceitos. A poesia magnífica de Rogério Luz pensa, todo o tempo e sem parar, mas esse não é um

procedimento prático, não é uma aplicação; é um sangramento. Pensa não para clarear ou organizar. Tampouco na esperança vã de dar conta do real. Mas para nele se sujar, se derreter, arder.

"As coisas são o modo de dizê-las/ dizer as coisas é criá-las para além da matéria." As coisas mesmas, a Coisa, será que existe? Ou ela é só um efeito dos recortes que – como crianças travessas com suas tesouras – fazemos com a faca atroz do nome? "O modo de dizer de uma coisa é a própria coisa/ para que não sucumba no abismo da desordem/ de onde nunca deveria ter saído." A desordem não é suportável. Ninguém aguenta entrar em uma casa desarrumada por ladrões (leitores) sem logo juntar alguns papéis, recolocar coisas nas gavetas, trancar portas.

E isso é tudo. Escreve Rogério: "Não há nada anterior ou posterior à palavra/ a não ser seu nome (e ser)". O nome é o ser. Está bom: não é o ser, não é todo o ser, mas é o que dele podemos ter. O nome é tudo o que temos. Se amo, preciso dizer que amo, ou o sentimento murcha. Se tenho raiva, preciso desabafar, ou despenco para dentro. O nome, eis tudo. É claro: existe uma vida material, que no fim é a vida verdadeira. Essa vida sensível que a ciência luta para ordenar. Fora disso, nos diz Rogério, o que temos é vazio, treva – abismo.

As coisas são o modo como a faca das palavras recorta o caos. Existem facas ásperas e cegas: discursos, dogmas, normas. Mas existe a poesia, que é faca doce, "faca só lâmina", como ensinou João Cabral. Um sopro de silêncio, nos diz Rogério, atravessa "a matéria primordial de onde provêm as coisas". Não que o real não exista; não que seja uma ilusão. Ele está aí – aqui! Só não conseguimos pegá-lo e, para seguir em frente, o encobrimos.

Vivemos, portanto, em uma enrascada. Assim Rogério, poeta-filósofo, a resume: "Dizer a coisa afasta seu encanto/ e não dizê-la não a traz mais perto". Estamos, sempre, a um passo de – lugar por excelência da poesia, que nem aceita desistir, nem pretende alcançar. No intervalo entre o som (palavra) e a mudez, diz Rogério, há "a voz do galo/ um feito sem vez".

A palavra não é mãe, é madrasta. "Língua-mãe, língua pátria" – lembra Rogério os nomes de uma ilusão. Mas que mentira! O poeta (metáfora do enteado) é "aquilo que perdeu espaço". Não existe lugar para a poesia. Podemos entreouvir bramidos, pios, murmúrios, urros, mas nunca o poema. Ele não passa de um sobrevoo. Um pé de vento, invisível, que nos alisa. Escreve Rogério: "O olho vê o vento (que acaricia as coisas, penso eu)/ não as coisas".

A poesia é muda (sem sentido) porque tenta ultrapassar a face utilitária das palavras. Para chegar a quê? Aqui me arrisco a pensar (com Rogério, mas sem a

sua permissão) em Clarice: e chego ao neutro. Agora, sim, é Rogério quem escreve: “Serve a linguagem, dizem/ a dar sentido às coisas./ Não se alçariam a tanto os animais”. Os animais – o mundo selvagem – não se arriscam e por isso permanecem no silêncio ou nos ruídos incompreensíveis. Há em cada animal a mudez da poesia.

Muitos poetas, supostamente racionais, buscam a palavra precisa, exata – a palavra conceito, bem alinhavada, com um belo fecho de botões. Mas, recorda Rogério, a palavra precisa (perfeita), aquela que se encaixa na Coisa, é inarticulável. “Grito inarticulado/ que lembra a voz da luz/ a precisa palavra/ ao produzir cegueiras/ de todo recomeço.” O desejo de precisão mata a palavra, que é só uma carícia. Rouba-lhe o lado sensual – o poema. Enquanto você lê um poema, não mais escuta a vida. Enquanto aceita o poema, desiste da Coisa. “Há na poesia muitas vozes/ e um único sentido/ oco.”

A língua verdadeira é muda. Nada tem a dizer. É só um beijo que damos na face amada. “A língua da verdade/ arde com fulgor sobre/ absoluta mudez”, escreve Rogério. “A palavra é a sombra/ do que não vês.” É difícil aceitar que a palavra não passe de uma cegueira que ilumina. Aceitar que o presente, como o poeta nos mostra, transcorre sempre à margem do inexistente. (23/07/2011)

91.

A noite anterior

Como retornar à noite anterior a um nascimento? Será possível apagar uma vida para, com o coração vazio, seguir em frente? A resposta é não e quem a grita é o poeta e crítico Walmir Ayala, quando, no ano de 1990, vésperas de sua morte, escreveu *A viagem*, emocionante livro de poemas que deixou inédito. Ele é lançado, agora e enfim, pela editora Bem-Te-Vi, de Vivi Nabuco, com edição de Sebastião Lacerda.

Poeta da terceira geração do Modernismo, Ayala é, muito mais que isso, um poeta inconfundível, que transforma a poesia em uma fracassada, mas bela, indagação sobre o oculto. Escreve: "Assim no escuro te contemplo/ absoluto no que não te mostras". Poemas escritos em memória, mas também na esperança da volta de um surfista morto, *A viagem* é um livro que, afora os possíveis rastos pessoais, interroga a grande escuridão – página negra de tão branca – que antecede a própria poesia.

Ayala se oferece como um repórter da morte. "Sentado, frontal, simétrico,/ sou teu escriba", admite sem contorcer as palavras. "Agora estou sozinho, sou apenas um retrato terroso,/ E tu navegas para a glória." O poeta (difícil missão) é aquele que encara o que já não está ali. Mordomo do vazio, ele zela pela presença de um ausente. De nada lhe servem os consolos humanos: "Alguém me disse: 'tu não o perdeste, agora é que ele é teu". Não aceitou a metáfora, repeliu-a. Palavras são lençóis que só com grande esforço encobrem o corpo da vida.

O poeta-arqueólogo, porém, se põe a escavar os ossos da língua. Escreve Ayala: "E continuo cavando, cavando com as unhas maceradas/ como se o mistério fosse mensurável". Não só o mistério não é mensurável, como não é pronunciável. Melhor dizer: não mistério, mas enigma. Isso, porém, em vez de impedir o trabalho da poesia, lhe abre caminho.

"Eu o sinto agora como se fosse meu filho", diz ainda. Quem morreu? Um filho, um ser amado, um ideal? A grande colcha das metáforas encobre a imagem do surfista morto. Torna-a trêmula, esmaecida, uma sombra em que qualquer fantasma se acomoda. Qualquer, mas não qualquer um: sem um laço

(de paixão), ele não toma corpo. Anatomia invisível, que não se deixa ler – susto. O poeta diz: “Há um mapa a ser jamais interpretado”. Contudo, é só por esse “jamais” que a poesia se escreve. Poesia: lugar do jamais, posto do nunca.

Mas quem é o menino morto? O próprio poeta, tonto, se pergunta: “Quem é esse menino no retrato claro/ da sala vazia? Tem um ar distante”. A questão já não é o corpo que apodrece ou, até mesmo, se ele de fato existiu. Tampouco a personalidade que o encarnou. Trata-se de outra coisa: da imagem (memória) que o substitui. “– Quem era o menino? – Que importa. Hoje é apenas um retrato, um triste desenho do vento.” Sua alma está em outro lugar: não no retrato fosco, mas no poema.

“Eu o sinto agora como se fosse meu filho”, escreve o poeta, alçando-se, repentinamente, ao orgulho da paternidade. Sim: de onde mais escorrem os versos senão desse falso pai verdadeiro? De onde mais alguma coisa fala senão através desses versos? “Eu aqui tenho que compor com palavras a sombra/ desse transe.” Palavras ocupam o lugar do morto. Duras como uma lápide ou uma prancha de surfista, elas o sustentam. A própria ideia, “surfista”, é só uma palavra. O que ela realmente quer dizer?

À entrada, há, sim, um nome: “Em memória de Gustavo Adolfo Cox (1970-1989)”. Dezenove anos, e morto. Meu primeiro impulso é pesquisar essa existência. Algo (a própria poesia, que não precisa do mundo para ser), porém, me detém. Desconheço detalhes da vida de Ayala; algo me diz que é melhor persistir na ignorância. Deixar que a poesia tome o lugar do passado, em vez de reduzi-la a registro (História) ou a ressurreição (Religião). Que ela seja o que é, e isso me basta. Deve bastar.

Nenhuma ignorância – a cegueira em que, de propósito, persevero – tira, contudo, a paixão dos versos. Mapa indecifrável, eles me arrastam por vãos estreitos, ali onde uma legião de leitores ronda à espera de alimento. “Por ti farei da dor uma tensa poesia”, o poeta escreve, legitimando esse sentimento. E ele me ampara e me dá de comer.

A morte, nos diz, despenca um dia “como um anjo de asas despenadas”. Para que interrogá-la? Como acessar a Verdade da morte? Os médicos apresentam atestados, os jornalistas, versões, as testemunhas, seu choro. Mas a poesia está fora de tudo isso – e, no entanto, carrega tudo isso dentro de si. O surfista morto de Saquarema transformou-se em ar: “Paro um momento e te respiro”. A poesia, como a morte, tem esse poder: sem que possamos localizá-la, está por toda parte.

A poesia de Ayala é um bordado sobre a morte. O poeta escreve: “Bordo em teu peito um coração de madressilvas,/ desenho em teu lábio o carmim da

paixão". Ele precisa dessa máscara que encobre, mas realça, a ausência amada. Diz mais: "Assim no escuro te contemplo,/ absoluto no que não te mostras". O poeta não está cego: o poeta (todo poeta) é cego. Para além dele, inacessível, a vida escorre. Diz: "Éramos tão felizes que só viver bastava".

Poetas habitam uma noite anterior. Vivem antes. Não para reconstruir o que já não está ali, mas para provar daquele tempo que antecede o real, espécie de poço profundo do qual não só o poema, mas toda a vida emerge. Escreve Ayala: "Olho a noite que me abraça e nem precisa de imagem para ser sentida". Um tempo em que o corpo, suporte da vida, frágil prancha, ainda não a aguenta. Uma origem.

Tudo o que ele tem (página em branco) é um quarto vazio. "Tento mudar de posição os móveis, a cama/ onde dormias parece um tronco/ levado pelas águas." Fazer poesia é matar? Não deixa de ser: a metáfora, porque deslocada e torta, é sempre assassina. Mas é a beleza que ela descerra com seu gesto violento. É o osso trêmulo da vida que ela, ocupando seu lugar, nos permite ver.

Aceito, enfim, a frieza da Verdade: no ano de 1989, o jovem Gustavo Adolfo Cox cometeu suicídio em Saquarema. Tinha 19 anos e era filho de criação do poeta Walmir Ayala. Não nego que a informação empresta ainda mais dor aos poemas. O livro se torna um trabalho de luto. Mas será que isso acrescenta mais poesia à poesia? (30/07/2011)

92.

Wilson, enfim

Wilson Bueno escreveu ficções – arriscadas ficções – que não eram bem suas. Eram suas: mas sempre narradas em línguas alheias. Com sua alma de experimentalista, Wilson se escondia a cada novo livro à sombra de narradores imprevisíveis. Mais ainda: era como se a própria noção de autoria, em sua escrita, entrasse em pane. E o próprio Autor, ele, Wilson Bueno, se transfigurasse – se matasse. Sempre procurei, aflito, pedaços de sua voz em seus relatos. Nunca os encontrei.

Tivemos, é verdade, uma amizade instável, que terminou em um grande desencontro. Mas não era o que me afligia – embora afligisse também. A cada novo livro, por mais que eu me entusiasmasse, sentia-me obrigado a lhe perguntar: "Gostei, gostei muito, Wilson, mas onde está você?". Estive, até sua morte brutal, em maio de 2010, à espera de uma ficção que o trouxesse de corpo inteiro; dono (ainda que aos pedaços) de seu próprio estilo; em plena (ainda que precária) posse de si.

Em sua novela mais festejada, *Mar paraguayo* (Iluminuras, 1992), Wilson Bueno incorpora um portunhol forte, temperado com essências do guarani, estranha língua retalhada que, nele, caía como um manto impecável. Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (Planeta, 2004), simula um manuscrito do século XIX, com sua linguagem pedante, timbre antigo, pose solene. Como um médium que incorporasse vozes alheias emprestando-lhes o corpo para uma falsa ressurreição, Wilson tornou-se um inspirado inventor. Estranho inventor, porém, que parecia sempre ausente de suas invenções.

Agora que está morto, e em um doloroso movimento inverso no qual, já afastada de seu corpo físico, sua voz enfim se ergue, ele nos deixa o livro que dele sempre esperei. Um romance em que não se oferece como porta-voz ou representante, mas no qual, mesmo se reinventando, Wilson se desnuda. E dessa forma, como ele mesmo escreve, "sobrevive a si mesmo". Em *Mano, a noite está velha* (Planeta), ouvimos, enfim, sua voz verdadeira ainda que inventada – porque a ficção, como portunhol, é também uma experiência de fronteira. Era

essa segunda margem, essa banda “paraguaia” que agora se apresenta, o pedaço que nos faltava para vê-lo melhor. Ela ressoa agora entre a náusea e a alegria, entre a agonia e o prazer, ali onde se esconde o Wilson inteiro.

Não posso omitir a ideia repugnante: Wilson precisou morrer, brutalmente assassinado, para que agora, desprovido de um corpo, possa abandonar a posição de “cavalo”, ou de embaixador, para falar, enfim, em seu próprio nome. Para sustentar, finalmente, a voz única que ressoa, comovente, naquele que, afora todas as corajosas aventuras experimentais do passado, é de longe seu livro mais importante.

O romance guarda, além disso, um incômodo tom premonitório – anúncio da morte hedionda que o esperou, pelas mãos de um indiferente assassino, na noite de 31 de maio de 2010. Trata-se de uma longa conversa com o Além, representado pelo irmão morto. O escritor teve, de fato, um irmão, só um, que faleceu antes dele. As informações que esse narrador, Frederico, nos dá a respeito de si não nos convencem. Não passam de um disfarce mal-ajambrado que, só a muito custo, encobre a face do escritor.

Ali está um corpo – um narrador, um Autor? – que fala com alguém que já não está ali. Mais uma vez, o jogo entre presença e ausência, entre vida e morte; a existência por um fio em cujo deserto Wilson, um homem dado a emoções fortes e amores fulminantes, mas também dono de um humor ferino e de uma elegância nobre, apreciava se instalar.

Só agora, morto, enfim ele nos fala. Há uma referência insistente a certo Bolaño – que só pode ser Roberto Bolaño, o escritor chileno, falecido em julho de 2003; o autor de *2666*, outro romance póstumo, editado em 2004. Bolaño nele trabalhou durante seus cinco últimos anos de vida, enquanto esperava um transplante de fígado. Sem saber que fazia isto (ou, de alguma forma secreta, sabendo?), Wilson meses a fio o imitou, debruçado sobre seu *Mano*, na mesma posição de espera e despedida. Há, também, certa Hilda – que só pode ser Hilda Hilst, a escritora falecida em 2004 (mesmo ano em que *2666*, com Bolaño já morto, o traz de volta); e de quem Wilson foi caloroso amigo e com quem, pela via do precário, sentia grande afinidade.

Preciso deixar de lado as referências pessoais, refrear-me para voltar ao livro, que leio entre a dor e a alegria. É, sem dúvida, um livro de despedida – e aqui o caráter premonitório se torna assustador. Em Frederico, narrador de pensamento vacilante, persiste a sombra de Wilson: a solidão insistente e intransponível; o culto religioso da Mãe (assim mesmo, com maiúscula), cuja morte atravessa – com a força de uma faca – todo o relato. Há, ainda, um garoto morto, Maicon,

cuja beleza se perde em visões confusas, que deságuam em um cemitério de província. E sobram cães desdentados, gatos obesos, pássaros atordoados, muitos bichos; sempre, os bichos (mas aqui estou eu de volta ao horror do real!) que – com sua miséria silenciosa – tanto fizeram Wilson sofrer.

E persiste, mais que tudo, a imagem viril (ainda que às vezes feminina) do sobrevivente, que ultrapassou a juventude, que sobreviveu a tempos de chumbo e que sobrevivia, como um herói esquivo e problemático, ao presente. Sobrevivente, sobretudo, de sonhos futuros que nunca (e isso da morte não se pode cobrar) se realizaram. “Estou aqui, sim, eu sou o sobrevivente”, Wilson diz, pela voz de Frederico, com todas as letras, com toda a clareza. “Antes de mais nada, sobrevivente de mim mesmo”, ele insiste.

A poucos passos do fecho, o retrato assombroso que Frederico apresenta de si evoca, ainda, um Wilson exposto, horas depois de sua morte brutal, não nas elegantes páginas literárias, mas no sangue das seções de polícia. Wilson anteviu Wilson? “Cato meus restos pela sala. É assim como se eu fosse um boneco de pano do qual se retirou todo o enchimento. Sobraram braços e pernas desengonçados, a cara já sem forma, só uns olhinhos de botão, e o sorriso, rasgado, meia-lua de feltro vermelho.” Haverá antecipação mais arrepiante de seu injusto destino? (13/08/2011)

93.

Barthes amordaçado

Só um tema amordaça um grande escritor como o francês Roland Barthes (1915-1980): a morte. Em particular, a morte da mãe, que é, também, a morte da origem. Em *Diário de luto* (Martins Fontes, tradução de Leyla Perrone-Moisés), conjunto de 330 notas que o filósofo começou a escrever em 26 de outubro de 1977, dia seguinte ao da morte de sua mãe, e encerrou em 15 de setembro de 1979, as palavras estão sempre a lhe escapar. Elas o desprezam. Elas lhe fogem.

Barthes balbucia. Escreve seu diário apesar da sensação crescente de que a escrita sôfrega não dá conta de seu tema. Trata-se de luta destinada ao fracasso. Mas é justamente da escrita do fracasso que se trata. É dessa derrota anterior que ele, o escritor, precisa partir. Que nome dar à morte? Palavra vazia, que fala de uma ausência, não permite sínteses, tampouco suporta pensamentos. Ao contrário, ela os massacra. Ela os amordaça.

A primeira anotação traz só duas frases e uma dúvida: “Primeira noite de núpcias. Mas primeira noite de luto?”. As núpcias falam de um encontro, mas a morte é um desencontro. Noite, portanto, aniquilada, a partir da qual Barthes se impõe – como um menino agarrado à saia inexistente – a tarefa de escrever. Não para pegar ou para “chegar a”; mas para consolar e, talvez mais ainda, aceitar a inexistência de um consolo. A isso, aliás, chamamos luto. Não algo que se pega, mas que se atravessa.

Afirma Barthes: “Todos calculam – eu o sinto – o grau de intensidade do luto. Mas é impossível (sinais irrisórios, contraditórios) medir quando alguém está atingido”. Certo: a morte aponta para o impossível, coloca-o em cena. Mas uma pergunta ainda pode ser feita: o que é possível fazer do impossível? Que papel atuar? Em qual script confiar? Que máscaras vestir?

A mãe morta: ainda ousamos falar dela. Mas será dela mesma que falamos? Reflete Barthes: “Na frase ‘Ela não sofre mais’, a que, a quem remete o ela?”. A escrita esbarra em seu limite quando, na morte, tem como objeto o que já não existe. Não há objeto algum. Só palavras, e mais palavras, que Barthes espreme em fichas metódicas. Isso é um livro? Responde Barthes: “Tomando estas notas,

confio-me à banalidade que há em mim".

Sim, porque a morte conduz ao banal. Mortos, nos tornamos todos iguais: não passamos de restos. Dizem solenemente: "restos mortais". Do que fomos – as diferenças, as "personalidades", os estilos, os vícios, as manias – nada mais está ali. Não é da mãe que se trata, mas de um resto da mãe, atrás do qual Roland Barthes, outra vez como um menino em desespero, insiste em procurá-la.

A morte coloca a literatura sob suspeita. Aponta sua fragilidade, sua incapacidade. Diante da morte, a literatura é impotente. "Não quero falar disso por medo de *fazer literatura*", ele admite. Mas acrescenta: "Embora, de fato, a literatura se origine dessas verdades". De fato, a literatura surge de uma falta, caso contrário ninguém teria paciência de escrever. Ficções, poemas, para que servem? Diz Barthes: "O espantoso destas notas é o sujeito devastado submetido à *presença de espírito*". Não o espírito religioso que sobrevive à carne, mas o espírito humano – sensibilidade, inteligência, altivez – que só existe nos vivos.

Da mãe, restam as últimas palavras. "Meu R, meu R", ela murmura. "Estou aqui." E ainda, a um passo de abandonar a vida, mas sem largar o papel de mãe: "Você está mal, está mal sentado". As palavras como últimos sinais (fronteira) de uma presença. Sem as palavras, a dolorosa verdade: nada há. Ao lembrar do corpo que sustentou essas palavras de despedida, ele anota: "Cada vez menos coisas a escrever, a dizer, exceto isto (mas não posso dizê-lo a ninguém)". Não pode e, no entanto, diz. Admite Barthes a falência de uma língua separada de seu corpo. O silêncio, a repugnância.

Há, porém, uma vantagem no luto: a perda terrível já aconteceu. Assinala Barthes – "luto: região atroz onde *não tenho mais medo*". A morte anula todos os medos, porque os ultrapassa. O luto nunca é o que se pensa que seja. Diz: "Assusta-me absolutamente o caráter *descontínuo* do luto". Também o teatro da morte (o preto, o choro, o desespero) fracassa. Tudo, na morte, é fracasso. O pior: na vida, quase tudo também. Que se observem as palavras com seu gaguejar. Barthes luta (luto) para escapar de qualquer tipo de teatro – para ter "a morte em si". Repreende-se: "Não dizer *Luto*. É psicanalítico demais. Não estou *de luto*. Estou triste".

Luto: "Mal-estar, situação sem chantagem possível". Trata-se do irremediável. Não existe anestésico. Nada. Os bons sentimentos tornam-se inúteis. "Todos são 'muito gentis' – e, no entanto, sinto-me só." As próprias palavras se tornam traiçoeiras. Por exemplo, a palavra *desespero*, quase sempre associada à morte. Escreve: "Desespero: a palavra é demasiadamente teatral, faz parte da linguagem. Uma pedra". Isso porque as palavras, ditas em referência ao

inexistente, nada sustentam, limitam-se a pesar.

A morte embaralha o Tempo. Mais ainda: ela o destrói. Onde está o presente? “Sofro com o medo do que aconteceu”, Barthes anota. Dá-se conta, então, que repete um pensamento de Donald Winnicott: “Medo de um desmoronamento *que já aconteceu*”. Mas se o que está para vir “já aconteceu”, onde está o futuro? Eis o que a morte faz: impede a visão do futuro. Veda-o. Lembra Barthes que Marcel Proust falava de “*chagrin*” (“desgosto”) e não de “*deuil*” (“luto”). A morte ensina: é preciso ter cuidado com as palavras.

Tenta pensar, enfim, no desgosto que atravessa e nas coisas do mundo que se afastam. Encontra algo: “O que me parece mais afastado de meu desgosto, de mais antipático a ele: a leitura do jornal *Le Monde* e suas maneiras ácidas e informadas”. A morte não é ácida – ela não é. Não carrega nenhuma informação; ao contrário, é a ausência absoluta de informação. O que se sabe de um morto? Nada. Mesmo os necrológicos dos jornais, o que fazem senão embalsamar os que partiram? Sugere Barthes: talvez a morte não passe de uma “espécie de epopeia sem atitude heroica”. Eis o buraco (cova): devemos prestar atenção no “sem”. (22/10/2011)

94.

Flusser na neblina

A arte rasga neblinas ideológicas, permitindo que o mundo (turvo ele também), enfim, apareça. Só através da arte – ainda que dita "ciência" – nos livramos das carcaças do artifício e chegamos à neblina do real, isto é, ao mundo tal qual é. O pensamento verdadeiro é aquele que vem depois dessa decepção com a objetividade, nos obriga a pensar Vilém Flusser em seu extraordinário *Natural:mente* (editora Annablume). São pensamentos difíceis. É preciso desacreditar no conhecimento objetivo para que ele, débil, precário e um tanto ficcional, comece a funcionar.

É impossível pensar bem sem essa decepção com nosso falso "saber objetivo", Flusser (1920-1991), sem piedade, insiste. Só é possível pensar, portanto, se o sujeito, em vez de se distanciar de seu objeto, a ele se agarra. Mas que visão infernal para os assépticos homens de ciência! Em outras palavras: se o sujeito enfim admitir a grande rede de ficções que, como as grades de uma cela, mas também como pontes, permeiam sua relação com o mundo. A ficção – logo ela! – está na base do conhecimento. Não do conhecimento transcendente, arrogante, "objetivo", mas daquele que é aproximação e carícia, mas também névoa e atropelo. Que é, em uma palavra, humano.

Trata Flusser em seu perturbador livro, em particular, da ideia de Natureza – manifestação máxima, nós costumamos crer, do "mundo real". A Natureza existe, indiferente a nossos desejos ou ambições, pensamos. Nós a observamos de longe, nós a modificamos e dela tiramos proveitos; mas a Natureza continua dona de si, a exibir nossa impotência. Contra a Natureza, erguemos, homens civilizados que somos, a muralha da Cultura. Mostra-nos Flusser, porém, que a Cultura, em vez de libertar o homem da Natureza, se transforma em uma "segunda Natureza". Uma máscara natural, consoladora e benévola, com que encobrimos o natural insuportável.

Não é que, ao longo dos séculos, tenhamos avançado desde a Natureza – bruta, primitiva – até a Cultura – complexa e sutil. Afirma Flusser que se deu exatamente o contrário: da Cultura, ainda que arcaica, avançamos, lentamente,

como cegos, à ideia de Natureza que hoje nos oprime. Sim, a Natureza é uma invenção humana – uma ficção! Não que inexista um mundo dito natural; mas ele está tão distante de nós, está envolto em neblina tão espessa, que dele só percebemos alguns traços.

A antiga ideia de Natureza (a "*physis*" grega) tinha como objeto um conjunto animado de coisas: o vivo. A nova ideia de Natureza, fruto da Física moderna, limita-se a estudar os corpos inanimados: aquilo que podemos observar. Mostra-nos Flusser que demos um medonho salto para trás. Finda a Idade Média, a ciência tratou de afastar os homens da nebulosidade das coisas, para que eles as observassem de longe, calmamente, "com objetividade". Esqueceram os cientistas, porém, que os homens estão sempre implicados no que observam. Mais perturbador ainda: eles são parte do que observam.

Assim como os antigos "estavam obrigados a carregar nas costas o aristotelismo" – compara Flusser –, "nós somos obrigados a carregar o fardo muito mais pesado dos conhecimentos objetivos". Teria chegado a hora, porém, de furar a "barreira da objetividade" e retornar, com firmeza, embora com receios, à vasta neblina. Só isso nos permitirá chegar ao humano. "Enquanto o saber científico perambulava por regiões extra-humanas, nas quais o homem não está existencialmente interessado, era possível manter a ficção do conhecimento objetivo."

É o que Flusser nos propõe: que nos arrisquemos a observar a objetividade contemporânea – expressa não só na ciência, mas na mídia, na economia, nas guerras, no pragmatismo – como uma "segunda ficção". Mesmo a Natureza, ele diz, não passa de um "horizonte ficticiamente objetivo". A objetividade, em resumo, não é um olhar, mas um tampão. À entrada do século XXI, a ciência avança (ou recua?) desde o distante (o objetivo) ao mais próximo (o subjetivo). Só há ciência, agora, se o sujeito estiver incluído. Sim, o sujeito, com seus sonhos, suas fantasias, suas ficções. Logo ele! Resultado: é preciso aceitar de uma vez que o conhecimento inclui sempre a ficção.

É atordoante, mas também inspirador o livro de Vilém Flusser. Conjunto de delicados ensaios dedicados aos pássaros, à lua, às montanhas, à grama, aos ventos, à neblina, Flusser – ensaísta checo que viveu no Brasil entre 1941 e 1972 – desmonta, uma a uma, nossas mais caras ilusões. Lança-nos, assim, em uma Natureza nebulosa, encoberta pela miragem do sonho natural – seja ele o que eleva os alpinistas ou o que degola as vacas. Afunda-nos, com isso, na grande borra da existência. Contudo, só a partir dela é possível pensar.

Que resultados geram essas ideias? Responde Flusser: "Admitida a

objetividade como ideal impossível, o distanciamento passa a ser desejável, porque não pode mais ser confundido com a transcendência irresponsável". Em outras palavras: só depois da decepção com o mundo objetivo, só depois de aceitar o quanto nele estamos implicados, é possível dar novo passo atrás, para observá-lo já não mais como algo distante, mas como algo que nos inclui.

Afirma Flusser: "A objetividade no sentido de conhecimento de um sujeito que paira por cima do conhecido é ideal impossível e quiçá indesejável". O sujeito que observa não paira; afunda. Observar o mundo é, ao mesmo tempo, vivê-lo. E vivê-lo não de maneira "pura", mas com todo o conjunto de fantasias e de ficções que desenham nossa existência.

Os ensaios de Flusser alargam, ao extremo, a noção de ficção. Neles, a ficção deixa de ser um gênero literário para se tornar um elemento fundamental não só na constituição do sujeito, mas na produção de conhecimento. O sonho, a mentira, a ilusão são, enfim, bem-vindos! Não como farsantes ou falsários, não como elementos de deformação ou falsificação; mas como partes essenciais da grande neblina que nos define enquanto humanos. Somos homens das névoas, Flusser nos obriga a aceitar. É disso que devemos partir, ou nada teremos. (05/11/2011)

95.

A coragem de Tezza

Abram com cuidado, muito cuidado, mas também com muitas esperanças, *Beatriz*, o novo livro de Cristovão Tezza (Record). Poucas ficções nos levam, com tanta lucidez, aos interiores do mundo contemporâneo. Muito poucas desnudam, com arte e ferocidade, a própria literatura – pelo menos tal qual nós hoje a praticamos.

Território da liberdade interior, a literatura se vê envolvida por uma incômoda camada de protocolos sociais, estratégias de marketing, interesses. Não só os livros são atingidos, mas os próprios escritores. Estes vestem, a contragosto, uma espécie de casca que os protege, mas que também expõe aos efeitos da fama e da detração. Aos efeitos de nosso inacreditável presente.

Detenho-me nas explosivas primeiras 28 páginas de *Beatriz*. Elas agrupam dois escritos fortes. Um prólogo em que Tezza, contrariando as superstições que cercam a figura dos escritores, se desnuda diante de seu leitor. E um primeiro relato, "Beatriz e o escritor", verdadeira devassa na alma enfraquecida, mas fértil, dos escritores contemporâneos.

Salvo exceções nobres, escritores não conseguem viver de seus direitos autorais. Para sobreviver, cultivam uma segunda identidade, a do performer, ou do homem que vende a si mesmo. A sociedade do espetáculo os convoca para bienais, feiras, mesas-redondas. Ali vende não só sua fala, mas sua imagem.

Não é fácil sustentar o duplo papel. Ele expõe conflitos e feridas, que Tezza encarna em seu escritor-protagonista, Paulo Donetti, o homem que se envolve com a inquieta Beatriz. Há, sim, uma encenação – ainda que, muitas vezes, se trate da encenação da verdade. Quando fala de si, em uma contorção interior, o escritor fala também de um outro – alguém que é mais efeito de sua obra do que expressão de sua sinceridade. Em resumo: mete os pés na cisão de que somos feitos. Expõe-se, mas também se esconde, ainda que sob a máscara do "verdadeiro". Atua: a literatura se transforma em uma cena e o autor, em ator.

Já em seu prólogo, Tezza desmascara o mito de que "a ficção fala por si", sob o qual tantos escritores medrosos se escondem. Verdade insuficiente, "porque

depois, nas entrevistas, (eles) tentam dizer tudo o que disseram no livro, com aquele ar gaguejante, meio fraudulento, de quem afinal não sabe bem o que escreveu".

Ocorre que, nesse gaguejar, não há propriamente uma fraude: o que se abre é uma ferida. O Autor (figura tão festejada) não é o sujeito de carne e osso que escreve seu relato. Ao contrário: no simples ato de "sentar para escrever", a ficção dele já se apossa. O Autor é alguém que o escritor inventa para escrever em seu nome. Entre ele e seu texto, fenda atroz, surge uma terceira figura: o narrador.

A literatura resulta de uma experiência em abismo. Uma aventura de que pelo menos quatro personagens participam: o Eu, o Autor, o Narrador e o Protagonista. Terreno instável, tão propício às fraudes quanto aos mal-entendidos. Nosso tempo – em que, diz Tezza, "ninguém sabe mais exatamente o que é literatura" – não é, porém, um tempo de derrota, mas de potência. É aqui, na ferida enfim rasgada, que a literatura rascunha seu futuro.

Confessa Tezza – o que seus relatos desmentem – que se considera "um escritor de pouca imaginação fabular". Sofreria da dificuldade de chegar a personagens que "falem por si". Mas será que tal autonomia é possível no mundo em que vivemos? "Beatriz e o escritor", o relato em que o prólogo se desdobra, é a história de um escritor, Paulo Donetti. Em uma mesa-redonda, ele despe sua fantasia de Grande Autor e passa a falar tudo o que pensa. A experiência de purgação, contudo, é também uma experiência de ficção.

Esquece-se Donetti que o Autor que ele apresenta é, ele também, uma invenção. Ficção assinada não por um (ele), mas por vários autores, já que os leitores também são autores dos livros que leem. Em seu corajoso prólogo, Tezza chama Paulo Donetti de "paranoico". Mas será? Ao rasgar as entranhas, não estaria ele, ao contrário, acercando-se da lucidez? É verdade: em um mundo fascinado pelas imagens, o desnudamento sincero se parece sempre com a loucura. Não deixa de ser – pelos riscos que inclui. O que não lhe rouba, porém, um segundo caráter ficcional.

Em seu surto – vamos aceitar provisoriamente isso –, Paulo Donetti despe uma performance para vestir outra. Deixa de ser "o escritor que faz pose" e se torna o "escritor sincero". O caráter moralizante da transformação é indisfarçável. Em seu monólogo, ele busca uma regra universal. Ele quer Tudo – em um terreno, a literatura, regido pelo Um. Sua avidez pelo Todo esmaga as singularidades, inclusive sua própria.

Destila desprezo pelo leitor, a quem chama de "crédulo". Reduz seu parceiro

de mesa a simples “romancista municipal”. Transforma seu “discurso verdadeiro” não em uma aproximação amorosa da verdade, mas em um ataque feroz a ela. Apesar disso, diz coisas importantes: quando afirma, por exemplo, que “escrever é sempre a expressão de um fracasso”. Em vez de tomar, porém, a aceitação do fracasso como uma condição da ficção, Donetti, o grande moralista, sofre porque os escritores (ele inclusive) não são perfeitos.

Chega a dizer: “Se escritores fossem boas pessoas, exerceriam alguma atividade decente”. Seu esforço de aproximação da verdade se torna uma destruição da verdade. Chicoteia-se: “Eu errei o tom porque estava, de fato, acreditando em cada palavra que dizia”. Buscou a grande Verdade, mas continua a ser falso. Em nome da perfeição inexistente, duvida de si e ataca os outros. Julga-se, enfim, uma vítima do “pecado mortal de acreditar em si mesmo”; não entende que esse esforço, apesar de comovente, não é garantia da verdade.

Quando arranca sua máscara de escritor, sob ela surge o semblante de um moralista. Ao inventar Donetti, Tezza rasga a cortina que encobre a solenidade da literatura. Ocorre-me o título de uma peça de teatro em cartaz: “Te quero como queres, me queres como podes”. Ele resume as condições em que não só escritores mas todos nós vivemos: a insuficiência do possível. A coragem de Tezza não está em desmascará-la, mas em aceitá-la. (12/11/2011)

96.

O paradoxo de Pamuk

Durante séculos, diz o ficcionista turco Orhan Pamuk, escritores e leitores tentam, sem sucesso, chegar a um acordo a respeito da natureza da ficção. “Não quero dar a impressão de que tenho alguma esperança em relação a esse acordo”, ele nos adverte. “Ao contrário, a arte do romance tira sua força da ausência de um consenso perfeito entre escritor e leitor sobre o entendimento da ficção.”

O paradoxo que Pamuk nos oferece está em *O romancista ingênuo e o sentimental* (Companhia das Letras, tradução de Hildegard Feist), transcrição de seis conferências que fez nas Charles Eliot Norton Lectures, um ciclo de palestras na Universidade de Harvard. O título se refere ao clássico ensaio *Sobre poesia ingênua e sentimental*, do poeta alemão Friedrich Schiller (1759-1805). Livro que, recorda Pamuk, foi decisivo em sua formação intelectual e cujas ideias ele, agora, transporta da poesia para a ficção.

O livro de Orhan Pamuk está repleto de perguntas inconvenientes (sem resposta, perguntas infernais), mas, justamente por isso, estimulantes, que perturbam a mente dos ficcionistas. Quando escrevemos uma ficção, substituímos a realidade verdadeira por outra falsa ou só a ampliamos? A ficção é o desejo de tornar-se outro ou de convencer os outros disso? O que se passa na mente do leitor enquanto lê uma narrativa: ele lê uma ficção ou uma ficção o lê?

“Quando lemos um romance, oscilamos”, diz Pamuk. De um lado, “vemos” personagens e paisagens (eles se materializam em nossa mente). De outro, “somos” esses personagens e essas paisagens, na medida em que, para reconstruí-las mentalmente, utilizamos nossa memória, história pessoal, sensibilidade. Em resumo: servimo-nos de tudo o que somos. Enquanto lemos, diz Pamuk, “nossa mente e nossa percepção trabalham diligentemente, com grande rapidez e concentração, realizando numerosas operações simultâneas”. Observada de fora, a leitura se assemelha à quietude e à paz; contudo, em seu interior, a mente do leitor ferve e um vendaval de imagens a sacode.

Chega Orhan Pamuk, assim, à distinção entre o leitor ingênuo e o leitor sentimental proposta por Schiller. Ingênuo seria o leitor, que, enquanto lê, não se

preocupa com os aspectos artificiais do que lê. Simplesmente se entrega, acredita com inocência em sua história e nela se dissolve. Já o leitor sentimental tem consciência dos artifícios da ficção, sabe que a literatura é uma máquina de ser e não se deixa iludir com sua aparente inocência. De um lado, a entrega. De outro, a reflexão e a suspeita. Qual o leitor ideal? Mais uma vez, a resposta é impossível. Ou melhor: ideal, sugere Pamuk, é o leitor que oscila entre as duas posições, se entrega à fantasia, mas não abdica de duvidar.

Também os escritores sofrem dessa cisão. De um lado, estão aqueles que acreditam "escrever espontaneamente" – a ficção como um espelho que acolhe o mundo. De outro, os que afirmam "escrever deliberadamente" – a ficção, já agora, como uma máquina de ser. Exemplifica Pamuk: de um lado, Goethe, com sua naturalidade, serenidade, autoconfiança; de outro, Schiller, mais inquieto, mais reflexivo, com a alma atravessada por dúvidas, um homem que escreve apesar das incertezas que o sacodem.

Recorda Pamuk que essa cisão, de certa forma, se reflete na própria história da literatura. Até o Realismo, líamos um romance "para saber o que vai acontecer". A partir do Modernismo, ao contrário, nós o lemos sem nenhuma esperança de resposta. Por que lemos, então, autores enigmáticos como Kafka, Joyce, Pessoa? Lemos não na esperança do conhecimento; lemos, unicamente, para nos impregnar de suas "atmosferas", de sua visão retalhada do mundo, dos pequenos terremotos que se escondem entre suas páginas. O leitor moderno lê na esperança de chegar não a uma firme estrada de respostas, mas a um instável "centro" ficcional. Isto é: de chegar ao coração do romance. Recorda Pamuk, aqui, a fórmula simples, mas devastadora, de E.M. Forster: "O teste final de um romance será nosso afeto por ele".

Críticos, doutores, estudantes, leitores comuns: todos temos os romances que nos devastaram. Que nos levaram, de alguma forma, a pensar: "Este livro foi escrito para mim". No fim das contas, mesmo abdicando de espelhar a existência, a ficção dela se aproxima de forma radical. Argumenta Pamuk: "Um romance é uma estrutura única que nos permite ter pensamentos contraditórios sem constrangimento e entender diferentes pontos de vista ao mesmo tempo". A ficção nos permite ser ambíguos, indecisos, paradoxais. É do paradoxo, e não da afirmação, que as afirmações retiram sua potência.

Quando Pamuk publicou, em 2008, *O museu da inocência*, a história de Kemal, um homem obcecado pela paixão, muitos leitores lhe perguntaram: "Senhor Pamuk, tudo isso aconteceu realmente com o senhor? Senhor Pamuk, o senhor é Kemal?". Gustave Flaubert pareceu nos dar uma resposta clara a essa

dúvida quando disse a célebre frase: “Madame Bovary sou eu”. Pamuk nos faz recordar, porém, do óbvio: Flaubert era um homem, e não uma mulher; ao contrário de Emma, nunca se casou; sua vida foi completamente diferente da vida de sua heroína. O que quis dizer, então, quando fez sua famosa afirmação? Falava não de uma identidade, mas de um estilo. É a “maneira de ser” de um escritor, e não sua biografia, que o carrega para dentro de seus livros. E isso o expõe de modo muito mais escandaloso do que podemos imaginar.

Também o leitor, quando se apaixona por um livro, não compara conteúdos, mas maneiras (estilos) de olhar, de sentir, de perceber. “Entendemos uma cena porque a relacionamos com algo que já vivemos”, Pamuk diz. Não porque tenhamos vivido aquela cena, mas porque ela evoca outra cena guardada em nosso interior. E é dessa conexão – desse atordoamento, como um homem que leva um choque – que a leitura se alimenta. Nas ficções, realidade e fantasia se fundem de uma maneira tão intensa que é impossível separá-las. “A força da ficção está na ausência da solução e de acordo”, Pamuk insiste. Está na incerteza, uma vez que jamais chegaremos ao centro (ao coração) prometido. (03/12/2011)

97.

Lúcio, o enfeitiçado

Ergo, do vasto campo de poemas de Lúcio Cardoso – reunidos, enfim, por Ésio Macedo Ribeiro, em sua *Poesia completa* (Edusp) – três poemas que me ajudam a perfurar sua obra. Em vez de deslizar sobre a grande galáxia, em busca do Todo, sobre ela deslizo até encontrar esses três poemas, apenas três brechas, que, por perfuração, como prefiro quase sempre trabalhar, me levam ao coração do livro.

A travessia de sua espantosa poesia de 1.112 páginas não é simples. Sempre julguei que Lúcio Cardoso fosse, apenas, um poeta ocasional, ou tímido. Agora entendo que nunca o entendi. Nascido em Curvelo, Minas, em 1912, a ele nos referimos, em geral, como um homem antigo e atormentado. Ele foi isso também – mas não só. Aos 18 anos, já trabalhava com Augusto Frederico Schmidt. Lia Ibsen, Pirandello e Dostoiévski: formava-se. Aos 21, toma coragem e mostra a Schmidt seu primeiro romance, *Maleita*. Rabisca os primeiros versos.

Maleita dá início a uma obra densa e profunda, que tem seu apogeu em 1959, com a *Crônica da casa assassinada*. Bem antes, em 1941, momento crucial de sua formação, aproximara-se de Clarice Lispector. O derrame cerebral que paralisou parcialmente o lado direito de seu corpo, em 1962, o empurrou para a pintura. Aos 50 anos de idade, já não pode falar nem escrever. Morre em setembro de 1968. No mesmo dia em que o cineasta Luiz Carlos Lacerda apresenta, pela primeira vez, o curta-metragem *O enfeitiçado*, sobre sua vida e obra.

Recuo para mostrar como, em sua vida, a poesia esteve sempre latente. Talvez a poesia tenha sido seu segredo – e isso se confirma não só nos romances, mas em sua figura pessoal. Lúcio caminhou sobre o fio da navalha que separa o Bem do Mal. Sua formação religiosa acentuou essa imagem. Escritor fronteiriço, foi um homem enfeitiçado pela palavra, ou talvez até – o AVC, que o lançou no silêncio profundo seria uma prova – dela adoecido. O primeiro estudo sobre sua poesia, lançado pela Nankin Editorial em parceria com a Edusp, só apareceu em 2006, isto é, 38 anos após sua morte. Lúcio foi sempre lento e tardio.

Chego, enfim, aos três poemas que escolhi para minha perfuração. O primeiro deles, na página 391, se chama “A casa de solteiro”. É uma espécie de autorretrato de um homem que, com a alma trêmula de metafísica, a mente atravessada pela poesia e o corpo impulsionado pelo amor homossexual, viveu em limbo eterno, no qual o resultado da espera era, sempre, a própria espera. “A casa de solteiro é alta e de paredes de angústia”, Lúcio começa seu poema, pincelando os primeiros traços de um sinistro castelo, ou prisão. “Há quatro anjos sentados no teto solene e casto”, prossegue. Descreve as figuras do ideal que, ao mesmo tempo, o elevava e o oprimia.

Pois, além dos anjos, há o contraste do corpo: “Há flores quentes e de carne, flores mesmas,/ cor de whisky, de pêssegos feridos, e raízes/ quentes de sofrimento e decomposição”. Resume: “A casa do solteiro é o sol posto”. Ali, tudo falta. A opressão, diz mais à frente, procede da imobilidade, pois não há vertigem, espaço ou sossego. “Tudo sucede como se morrêssemos aos poucos”, diz. E mais: “A casa de solteiro flutua/ e é como uma vasta cortina de sangue e maldição”. Os elementos do feitiço que oprimem o poeta deságuam (sangram) nos versos. Não é o retrato de um rosto, mas de um cerco. Não é a expressão de uma voz, mas de uma mudez. Ao contrário do múltiplo Pessoa, o esquivo Lúcio escreve a poesia de um poeta que não chegou a ser.

O segundo poema, na página 583, é mínimo. Chama-se *[O gênio é uma morte a cavalo]*, assim mesmo, entre colchetes. Trata-se de uma espécie fugaz de intervalo em que, em um relance, o poeta vislumbra a si mesmo. Já o primeiro verso iguala a dor à aventura: “O gênio é uma morte a cavalo”. Sim, o gênio cavalga, veloz, mas isso não lhe garante a nitidez do avanço, já que – como um cavalo louco que deixasse a pista e invadisse os bastidores – “cavalga fora das raias”. Há uma cegueira essencial, espécie de pagamento que o poeta (feito gênio) deve aceitar para escrever. “Não demora, nem distingue/ o seu; mas visto às vaias/ luz o que luz sob seu fascínio.” Terreno onde nem as pequenas árvores sobrevivem, e onde mesmo os minerais se mostram escassos, nele se guarda o vazio absoluto de sentido (deserto) que é, justamente, o que o move.

Na página 766 surge, enfim, o terceiro poema que me interessa: “Negação da poesia”. Letra de um poeta que não sustenta o próprio nome – e aqui entrevemos a figura difusa de Clarice, que também não aceitava a palavra “romancista”. Nele, Lúcio se despe daquilo que os outros veem como poesia e que ele mesmo vive não como poema – luz –, mas como dor – encobrimento. “Não sou poesia,/ que poesia não é,/ mas simplesmente está” , escreve, tentando separar-se não só (por medo) da beleza, mas (por insuportável) do que lhe parece uma praga. Um

feitiço.

"Não sou poesia,/ sou é ânsia", o poeta diz. "Não faço versos/ grito apenas." O vínculo entre poesia e existência é, para Lúcio Cardoso, um nó que é incapaz de desatar. Encruzilhada em que, se a vida alimenta o poema, este (com as palavras cheias de dentes) invade e estraçalha a vida. Antes, o poeta afirma ainda que "ninguém aprende poesia,/ pois poesia nasce,/ como fé para o irremediavelmente perdido". Lúcido, ele reconhece o caráter aleatório da existência. Cheio de culpa (religiosa), Lúcio o toma como um castigo, e não como liberdade. Ao equiparar poesia e fé, ele não só relativiza sua crença espiritual, como ergue a poesia a um patamar – de vida ou morte – do qual nossos poetas "de imagens", com seus malabarismos visuais e suas teses de gabinete, abdicaram completamente. Por coragem? Não: por medo do turbilhão que a palavra arrasta, só me resta pensar.

Nos três poemas, Lúcio Cardoso se afirma como poeta da entrega. A poesia como doação feita por alguém que para ela está despreparado; que não a suporta e, por isso, a entrega ao leitor. Como, à margem de uma estrada, o andarilho solitário encontra, enfim, uma companhia com quem dividir seu peso. Essa é sua hora, leitor. (17/12/2011)

98.

A viagem para dentro

Como entrar em um livro? Por que gargantas descer até lhe tocar o fundo? Tenho perseguido, cada vez mais, uma leitura íntima. Uma leitura que, em vez de deslizar pelo brilho das páginas, realize uma descida vertical, rumo ao centro obscuro das ficções. Uma viagem vertical ao coração da literatura – e aqui tomo de empréstimo a expressão de Enrique Vila-Matas, em seu fabuloso romance *A viagem vertical*, de 1999. Viagem que seu protagonista, Frederico Mayol, define como uma descida "em direção à incerteza".

É o que tento, outra vez, na leitura dos *14 contos*, do japonês Kenzaburo Oe (Companhia das Letras, seleção e tradução de Leiko Gotoda, introdução de Arthur Dapieve). Perfilo-me diante do livro como se me detivesse à entrada de um grande palácio, decorado com catorze portas. Avanço na leitura, e essas entradas, como veias, se multiplicam. Preciso escolher uma porta: rumo, então, em direção a "Os pássaros", o relato que se guarda na página 96.

Por que o escolho? Entre os belos contos de Kenzaburo, nenhum fala mais diretamente da própria literatura que "Os pássaros". É a história de um rapaz de 20 anos que conversa com aves inexistentes. Vive trancado em seu quarto, um cômodo cheio de pássaros, que batem as asas freneticamente sobre seu corpo, "fazendo-as farfalhar como folhas numa floresta". Vive, ele também, sua viagem vertical em direção ao centro da existência. Perfura sua vida – assim como tento perfurar o relato de Oe – na esperança de que a desestabilização e o desassossego lhe sirvam de caminho.

O rapaz sabe que está sozinho. "Esses sujeitos, do lado de fora, não têm olhos para vê-los, nem ouvidos capazes de detectar o ruflar de suas asas e jamais conseguirão apanhá-los." A cegueira das figuras que circulam pelo mundo exterior não só protege os pássaros de ataques cruéis, mas o próprio rapaz, que se conserva em seu voo interior. Um voo que se assemelha a uma queda. Em quê? Em si.

É como se, diante do conto de Oe, eu lançasse uma corda e descesse por poço escuro. Preciso sustentar minha descida. O rapaz se recusa a sair de seu quarto.

Ele controla os pássaros (ficção), mas não a realidade externa (pacto, convenções, arbítrio). Não se importa: a realidade não possui nem a gentileza nem a delicadeza das aves. Elas, sim, como uma manta invisível, o agasalham.

Um dia, chega um visitante. A mãe o apresenta: “Essa pessoa quer falar com você a respeito dos pássaros”. Ele se anuncia (áspera ficção) como um especialista em pássaros. Na verdade, é um psicólogo. Com uma conversa amorosa, usando palavras doces e traiçoeiras, convence o rapaz de seu real interesse pelas aves que o cercam.

Os pássaros lhe surgiram depois que abandonou a faculdade. “Porque me dei conta de que, excetuando os pássaros, todos eram estranhos para mim.” Às vezes, levita em meio às aves, enquanto elas batem suas asas com fúria. “Amparado nessa profusão de asas, meu corpo chega a flutuar”, diz. Escapa, então, da realidade conhecida. Do pacto surrado a que chamamos de realidade. Nesse momento de elevação, desgruda-se do chão para colar-se a si. A ficção é sua cola. Acaricia de leve, então, a face neutra do real, que é inacessível e impenetrável.

O rapaz chega a admitir que “há algo sexual” em sua relação com as aves. O psicólogo, então, convence-o a acompanhá-lo. Comovido por encontrar um amigo, o rapaz cede. Os pássaros ainda se manifestam dentro do carro, o que convence o rapaz, em definitivo, de sua existência. “Eles são realmente parte de mim”, pensa. Pensa mais: que estranhas são as pessoas que não possuem pássaros (ficções)!

O instituto é, na verdade, um asilo psiquiátrico. O homem se transfigura: é submetido a um tratamento à base de brutalidade e violência. É despido – e ele se agarra, como um pássaro despenado, à rala penugem que tem entre as pernas. A ideia do psicólogo é “tirar” (matar) os pássaros que cercam (enlouquecem?) o rapaz. Tirar a única coisa bela que ele tem. Há uma metamorfose: o homem se torna arrogante e prepotente – a ficção, para ele, é inadmissível. Quando dá por si, o rapaz já é um interno. Perdeu-se de si.

“Me dá raiva ver loucos não convictos como você”, o psicólogo reclama. Dois pássaros, muito tênues, ainda surgem em torno do rapaz, mas ele, irritado e decepcionado, logo os espanta. Conclui que conversar com pássaros é “apenas um truquezinho para enganar crianças”. Perdeu-se de si e de seu sonho. Sem os pássaros, nada tem. Pior: sem sua fantasia, nada é. Torna-se um trapo – sombra, inerte, do que foi. Diante de um derradeiro esboço de reação, leva um chute feroz do psicólogo (último ataque contra o sonho) e bate a cabeça (casa da fantasia) contra o vidro de uma janela. A parede dura da realidade bloqueia seu

caminho. Nela se gruda, como uma mosca que dorme no teto.

A narrativa dá um salto – uma elipse substitui o tempo em que esteve desacordado. Já está de volta ao seu quarto, com dores lancinantes, a cabeça envolta em bandagens. A mãe e os irmãos, arrependidos, o levaram para casa. Com carinho, a mulher lhe serve uma sopa quente, que sorve com dificuldades. A mãe afirma, de repente, que, já pode ver os pássaros que antes negava. “Creio nisso agora”, exclama. O rapaz, porém, já não pode vê-los. Cegou-se. É a mãe, enfim, quem se apega à fantasia (ficção) para suportar a realidade brutal. Que tenta se sustentar no mundo com o apoio da ficção. O rapaz ainda pensa: “Na certa terei de levar uma vida insuportável de agora em diante. Além de tudo, com uma mulher louca seguindo-me por toda a parte”.

A viagem do rapaz rumo ao vazio se parece com um livro rasgado. Tudo o que tinha, tão pouco, lhe foi roubado. Pior: aprendeu a odiar o que tinha de melhor. Horror da ficção: para os que a negam, ela se torna insuportável. Mas encará-la, como faz o rapaz dos pássaros, é avançar em um túnel profundo, onde só passa uma pessoa de cada vez. Ninguém sonha acompanhado: o sonho é o último reduto do Um. Ao abandoná-lo, o rapaz se desfigura. Seu corpo, derramado no chão duro do quarto, evoca um punhado de sementes mortas, que pássaro algum sorverá. (24/12/2011)

99.

Manoel entre pássaros

Há poucos meses, reli o *Livro de Manuel*, romance que o argentino Julio Cortázar publicou, em Paris, em 1973. É um livro anárquico, um mosaico de ideias, lembranças e fragmentos. Conta a história de um casal de argentinos que, exilado na França, recorta notícias de jornais sobre as ditaduras latino-americanas. Formam, assim, um álbum de recordações históricas (o próprio livro), para que seu filho Manuel, que está para nascer, conheça, no futuro, o mundo em que foi concebido. A coragem intelectual transformou Julio Cortázar em um dos mais importantes narradores do continente.

Seu estranho romance me volta à mente quando começo a ler *Escritos em verbal de ave* (Leya), o mais recente livro do poeta Manoel (este com "O", e não "U") de Barros. Trata-se, também, de um livro incomum, que ao ser aberto se transforma em um cartaz de oito faces. E isso (inferno das associações!) me faz lembrar, por insistência, de outro livro de Cortázar, *Octaedro*, coletânea de contos lançada um ano depois de *O livro de Manuel*.

Vivo assim, cercado de livros que enlaçam e abraçam outros livros, formando serpentes de relatos. É nesse cenário disperso que me surge o novo livro de Manoel de Barros. Ocorre-me ainda outra coincidência: na semana passada, comentei aqui um conto do japonês Kenzaburo Oe (1935) que se chama, justamente, "Os pássaros". E agora, uma semana depois, dessa vez nas palavras de um poeta, as aves insistem em retornar. Só me resta acolhê-las.

O livro-cartaz é um conjunto de 32 poemas sem título, cada um deles com apenas três versos. Ou será um único poema de 96 versos? As maneiras de ler são infinitas: cada um lê não só como quer, mas como pode. Parto dos três primeiros versos: "Madrugada/ A voz estava aberta/ para os passarinhos". Como um médium, Manoel incorpora os pássaros. Admite, até, que adota sua língua: "Fosse bem:/ que as minhas palavras/ gorgeassem!". O poeta é um veículo que acolhe a voz alheia, a transforma e a transfere para novas dimensões. Assim Manoel faz com as aves. Não só as imita: ele as gagueja.

Essa gagueira de passarinho dá um tom musical aos poemas. Poemas escritos

“em verbal de ave”? O poeta logo se transporta para o corpo de outros bichos. Escreve: “Vi a metade/ da manhã/ no olho de um sapo”. E ainda: “Vi uma lesma pregada/ na existência/ de uma pedra”. A pedra (imóvel e tensa) lhe parece, talvez, mais viva que a lesma (que rasteja e se alonga na vida). Resume Manoel, então, o objetivo de sua poesia: “Visões descobrem/ descaminhos/ para as palavras”.

Manoel, poeta dos descaminhos. Poeta que parte sempre da inocência (o ponto zero) das palavras. “Palavra abençoada/ pela inocência/ é ave.” Não dá importância ao peso dos dicionários, com seu enxame de significados. Prefere partir do dia do nascimento: escreve como uma parteira, que dá a palavra à luz. Transporta-se para cada um dos bichos de que trata. Isso é doloroso, mas inspirador: “Pedaço de mosca/ no chão/ meu abandono!”. Divide-se não para se perder, mas em busca do todo. Que, como sabemos (e ele também sabe), nunca se captura.

O poeta reconhece: “Abandono de um ser/ seria maior/ que o seu deserto?”. O que Manoel quer dizer com isso? Releio os versos, e outra vez, e mais uma, eles me espetam. Logo à frente, deparo com algo que se parece com um carinho ou um aconchego: “Significar/ reduz novos sonhos/ para as palavras”. A significação – que os dicionaristas tanto prezam e que sacia a fome dos verbetes – pode matar. Pelo menos: corre o risco de reduzir (prender) o que solto (como um pássaro) chegaria bem mais longe.

A beleza – um poeta sabe disto – não tem face. Não importa saber se ela existe ou não, mas se somos capazes de vê-la ou se a cegueira nos impede. “Quem não vê/ o êxtase do chão/ é cego”, Manoel nos adverte. E descreve, para nossa surpresa, a atitude ambígua que isso lhe inspira: “Tenho um gosto/ elevado/ para o chão”. Miudezas não o levam a rastejar, mas a voar. Também as coisas mais elevadas (por exemplo, os profetas ou os anjos) nascem desse rastejar. “Profetas nasciam/ de uma linguagem/ de rãs”, diz Manoel. Insiste que encaremos o chão, que nos debrucemos sobre ele. Que abandonemos a arrogância do olhar elevado, para fazer uma espécie de elevação para baixo. Algo que, se nos engrandece, é justamente porque nos achata. Vá se entender os poetas! E no entanto, sem eles, que deserto...

Confessa Manoel, por fim, o desejo de alçar voo, de ter asas, de ser um pássaro. Escreve: “Queria que um passarinho/ escolhesse minha voz/ para seus cantos”. É ainda mais específico: “Queria dar ao nada/ uma voz/ enlouquecida”. Suaves diabruras, que só um poeta que inveja as crianças pode se permitir. Ainda constata, com alegria, mas sem nenhum espanto: “Caracóis/ vegetam/ em minhas

palavras”. Tomado por seus bichos, sendo ele mesmo um bicho solitário em um mundo de dentes vorazes, o poeta impõe sua voz de passarinho. Suja, rasteira, lamacenta; mas com sobrevoos sinuosos e livres, voz que se refresca na fonte farta das imagens.

Volto a pensar em Cortázar, que, meio século antes, também teve seu momento de Manoel. Também aceitou despregar-se, lançando-se na lama fresca das manhãs, espreitando as palavras ali onde, antes delas, alguma coisa (um latido, um mugido, um gorjeio) as anuncia. Manoel, senhor dos bichos, não para segui-los ou ordená-los, ou mesmo (devorador de carnes) para matá-los. Mas para perder-se em sua desorientação, dela arrancar sentidos, dela fazer poesia. Tão pequena e delicada como um pássaro.

Na contraface do poema-cartaz, esbarro com um poema mais longo: “Uma desbiografia”. Uma lição aos biógrafos, para que controlem sua arrogância e certezas bem documentadas, e aceitem o inevitável desconhecimento. “Bernardo morava de/ luxúria com as suas palavras”, ele começa. Assim: escrever como quem ama. Escrever das mesas de parto, onde a placenta ainda lateja. Sugere o poeta: “Bernardo sempre nos parecia que/ morava nos inícios do mundo”. Ali onde os poetas, sem nenhuma sinalização ou o agasalho de uma língua, sozinhos e frágeis como pássaros, dedicam-se a cantar. (31/12/2011)

100.

Proust no casulo

Em muitas de suas fotografias, Marcel Proust aparece vestido com um clássico e frondoso sobretudo. Evitava dele se afastar: era seu casulo. Usava-o mesmo quando estava em casa, sozinho, debruçado sobre seus escritos. O casaco foi uma espécie de escudo protetor, último recurso de um homem hipersensível para se contrapor aos golpes do real.

Um século depois, a jornalista italiana Lorenza Foschini, autora de *Sobretudo de Proust* (Rocco, tradução de Mario Fondelli), reencontra o célebre sobretudo guardado em uma caixa de papelão no Museu Carnavalet, em Paris. O museu é dedicado à preservação da história da capital francesa; Marcel Proust é, ainda hoje, a alma da cidade.

Descreve Lorenza, sem dissimular o espanto: "O sobretudo está diante de mim, acomodado no fundo da caixa, em cima de uma folha branca que quase parece um lençol, enrijecido pelo forro de papel que a preenche: parece realmente vestir um morto". Das mangas, como lagartas, saem tufos de papel de seda. O casaco parece estufado, o que reafirma a presença perpétua de Proust em seu interior. Descreve Lorenza ainda: "Tenho a impressão de estar vendo um boneco sem cabeça e sem mãos". Tão vivo quanto o próprio escritor a quem vestiu, o sobretudo resiste como um destroço.

É trespassado na frente e fechado por uma fileira dupla de botões. Aflita, Lorenza o desabotoa, em busca de algum segredo – talvez um rasto do espírito do escritor. Nada encontra. Nervosa, chega a revistar os bolsos, mas só esbarra com o vazio. O que, na verdade, ela encontra? A morte de Marcel Proust, sua ausência definitiva – buraco de que o sobretudo é uma casca. Em uma das laterais da caixa, só então, ela percebe a inscrição fria: "Sobretudo de Proust". Lorenza agradece ao diretor do museu, Jean-Marc Léri, e se vai. Como se saísse de um velório que atravessasse um século.

Dentro do sobretudo, Lorenza já sabe enquanto desce as escadarias do museu, se guarda não só um fantasma, mas um livro. O livro que agora estou a ler. Conta a história do célebre casaco, que, mais que uma peça de roupa, é uma

relíquia. Quase sagrada, ou talvez sagrada mesmo – se alteramos um pouco a ideia de sagração.

Logo após a morte de Proust, em 1922, o sobretudo foi recolhido por seu irmão, o doutor Robert Proust, famoso cirurgião parisiense, que também se tornou o responsável por seus manuscritos. Eles incluíam longos trechos inéditos de *La recherche*. Esses manuscritos, assim como o casaco, foram parar, mais tarde, nas mãos do colecionador e industrial do perfume, Jacques Guérin. Relíquias, assim como almas perdidas, percorrem tortuosos caminhos até encontrarem seu descanso.

Em torno da história do sobretudo, o livro de Lorenza traz à cena outros célebres personagens da intelectualidade parisiense, como Violette Leduc, Pablo Picasso e Erik Satie. É Paris, um pouco, que ressuscita naquele casaco. Essas celebridades, contudo, simplesmente murcham diante da peça de roupa perdida em que Proust se escondeu ao longo de tantos anos e dentro da qual – como um bicho-da-seda em seu casulo – produziu seu tesouro. Hoje, observado por olhos distraídos, não passa de um invólucro qualquer. Uma velharia. Não é qualquer um que consegue enxergar, naquela roupa roída pelo tempo, a presença perpétua de uma alma.

O pequeno livro de Lorenza segue o fascínio dos historiadores contemporâneos pela história das miudezas. É escrito no estilo de um falso romance, mas pode ser também (e talvez seja mesmo) uma reportagem. Não importa. Em associações rápidas, ele evoca outras peças do vestuário de grandes escritores de que só com dificuldade separamos seus donos. Invólucros também, em que alguns nacos da vida se perpetuam.

Penso no célebre turbante de Simone de Beauvoir. Na peruca (ou falsa peruca, pois os cabelos também enganam) que certa vez avistei, como folhas murchas, escorrendo na cabeça da portuguesa Agustina Bessa Luís. As batas esvoaçantes e exageradas de Vinicius de Moraes, em sua temporada baiana, e também de Hilda Hilst, em seu sítio místico de Campinas. O antigo colete de cavaleiro do apocalipse usado na Normandia, em seus últimos dias, pelo francês Alain Robbe-Grillet, paradoxalmente, chefe da escola do Novo Romance.

Os ternos impecáveis de José Saramago. As camisas amarfanhadas de Nelson Rodrigues. As echarpes elegantes que ainda hoje Lygia Fagundes Telles, como uma rainha, desfila pelas livrarias de São Paulo. Os cabelos longos e inacreditáveis de Ferreira Gullar, que evocam poetas que o precederam, mas, de certo modo, desmentem seus versos. As bermudas vagabundas de João Antônio.

A lista dessas pequenas intimidades é interminável. São detalhes, quase

desprezíveis, a que poucos atribuem importância e que, talvez, não mereçam importância mesmo. Contudo, observados de certa perspectiva, eles anotam um estilo. Mais que um estilo: se parecem com os selos de cera que, no passado, vedavam as cartas secretas.

São sintomas, na verdade, de corpos – manifestações sutis, em uma cabeça, um pescoço, um tronco, uma perna, sinais de alguma coisa que, antes delas, já se apresenta na obra. São expressões, talvez vícios, como no caso de Proust, e, no entanto, é preciso levá-las a sério. Uma fotografia de Marcel Proust com seu sobretudo tirada em Evian no ano de 1905 resume o que tento dizer. Ali está um estilo, não porque esteja escrito, mas porque está vestido. Porque toma a frente da cena e transforma seu portador em um segredo. Uma parte, portanto, da própria ficção, que nada mais é do que a arte de ocultar mostrando.

Proust fez de todos nós, como observou William Sansom, "computadores ambulantes, carregando conosco as gravações do passado". Não passamos, talvez, de filmes projetados do nosso passado que, capturados no presente, destinam a nós, sim, a nós mesmos, homens de carne e osso, e não a peças lendárias como o sobretudo, um aspecto irreal. Poucas coisas são tão reais, ainda hoje, quanto o sobretudo de Marcel Proust. Ele carrega dentro de si não um homem, mas um mundo que jamais perderemos. (10/03/2012)