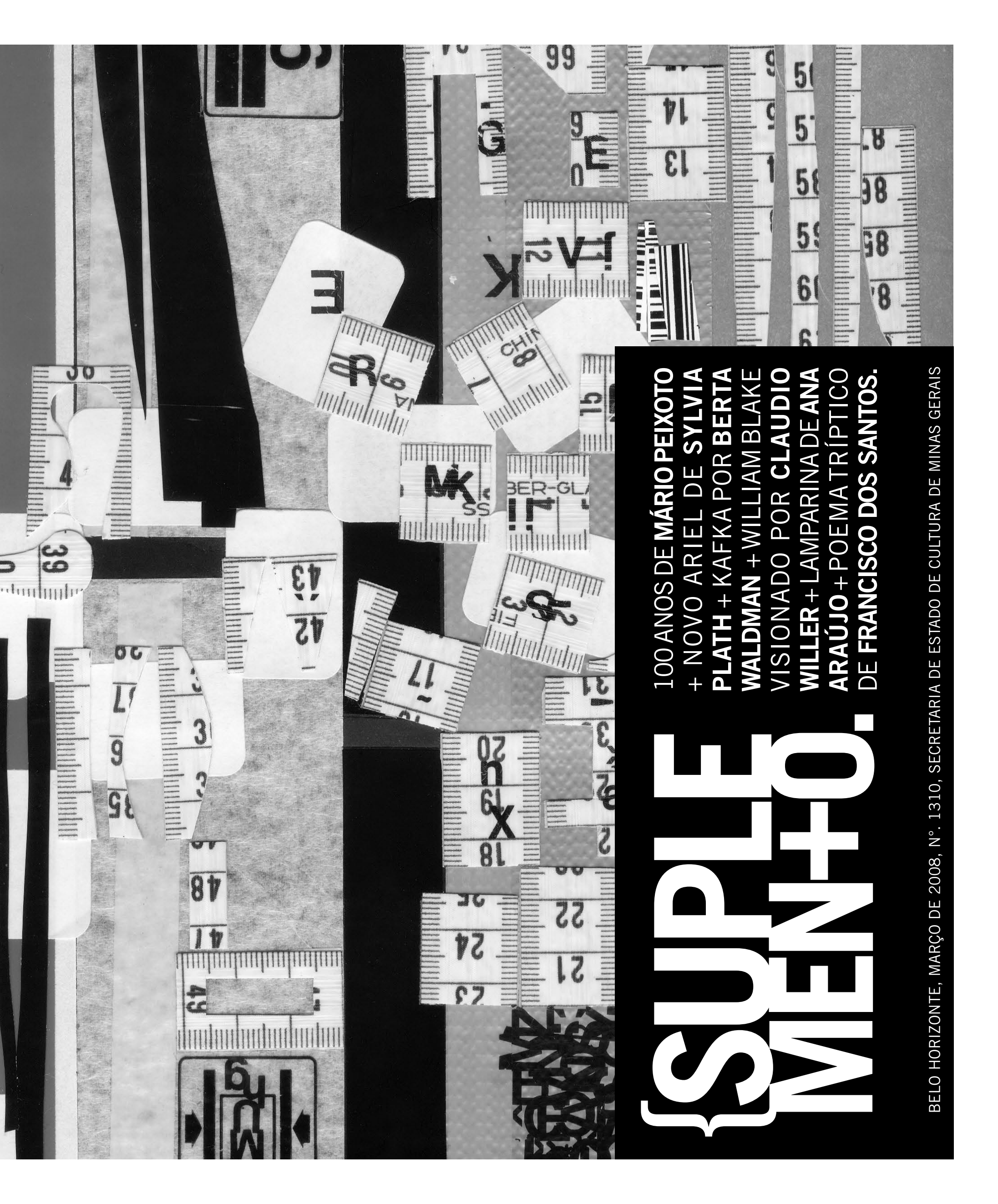




{SUPLENTO.

100 ANOS DE MÁRIO PEIXOTO
+ NOVO ARIEL DE SYLVIA
PLATH + KAFKA POR BERTA
WALDMAN + WILLIAM BLAKE
VISIONADO POR CLAUDIO
WILLER + LAMPARINA DE ANA
ARAÚJO + POEMA TRÍPTICO
DE FRANCISCO DOS SANTOS.

BELO HORIZONTE, MARÇO DE 2008, N.º 1310, SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS

NO RASTRO DOS VISIONÁRIOS

Se pudéssemos imaginar, hoje, como numa ficção sem lógica, o perfil de uma espécie de *escritor pré-histórico*, talvez ninguém fosse mais perfeito para encarnar esse delírio do imaginário que Franz Kafka. Não que ele fosse afeito a algum passado muito remoto, mas simplesmente porque sua entrega à literatura, ao trabalho da escrita, foi tão absoluta que a sua obra parece existir quase que à revelia de sua vontade, suspensa numa ancestralidade atemporal.

Composta, em grande parte, de livros inacabados, a obra kafkiana escapou do fogo para se afirmar como um dos mais importantes textos do século XX. E há exatos cem anos, em 1908, o jovem Kafka publicava pela primeira vez: nas páginas da revista bimestral *Hyperion*, de Munique, saía uma seqüência de oito breves contos, sob o título *Contemplanção*, que futuramente seriam reunidos no livro de mesmo nome. Assim, para comemorar a força e a presença – necessária – do texto de Kafka entre nós, Berta Waldman brinda-nos com uma bela e política leitura da novela *Na colônia penal*, a partir da imagem do exilado.

Ao lado do escritor tcheco – como uma espécie de *companheiro filosófico*, como diria Maria Gabriela Llansol ("tudo, aqui ou lá, continua a vibrar") –, homenageamos também o centenário de nascimento do cineasta e escritor Mário Peixoto. Autor de um único filme – *Limite*, de 1931, considerado “marco inaugural do cinema experimental no Brasil” – e de poucos livros, Mário nos legou, contudo, uma obra de importância e beleza extraordinárias. Cercado de mitos e histórias, *Limite* recebe o minucioso olhar do cineasta Carlos Adriano, que investiga o alcance de suas *ondas cinemáticas*.

Para seguirmos no rastro dos visionários, Claudio Willer comenta a mais recente tradução de escritos de William Blake e seleciona fragmentos de “Milton”, incluído entre os poemas “simbólicos” do autor, “a parte mais complexa de sua obra”. Já *Ariel*, livro póstumo de poemas da escritora norte-americana Sylvia Plath (aqui resenhado por Martha Lages), ganha nova edição, seguindo de perto os datiloscritos deixados pela poeta, anteriormente adulterados pelo ex-marido, Ted Hughes, e agora “renascidos das cinzas”, poesia viva, para além da vida.

Camila Diniz (Editora) | Paulo de Andrade (Assessor Editorial)



CAPA: **CLARICE LACERDA**, 2007.

OS TRABALHOS PUBLICADOS NESTA EDIÇÃO FORAM DESENVOLVIDOS POR ALUNOS DA HABILITAÇÃO EM ARTES GRÁFICAS, CURSO DE ARTES VISUAIS DA ESCOLA DE BELAS ARTES/UFMG, SOB COORDENAÇÃO DO PROF. MARCELO DRUMMOND.

O Suplemento Literário de Minas Gerais está recadastrando seus leitores e colaboradores. Pedimos a gentileza de consultar o *site* da Secretaria de Estado de Cultura: www.cultura.mg.gov.br, onde se encontra a ficha cadastral, através do *link* “**ACESSO RÁPIDO: CADASTROS (SUPLEMENTO LITERÁRIO – FAÇA PARTE – LEITOR)**”.

{SUPLE
MEN+O.

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

Impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.

CARLOS ADRIANO

ONDAS DE CINEMAR: *LIMITE*, DE MÁRIO PEIXOTO

O que é o cinema? Começar um texto sobre *Limite* com esta indagação é mais do que uma licença – é uma justiça poética. Não só pelo que o filme evoca, mas sobretudo pelo modo como evoca e por todo o contexto de conexões que gera. Isso posto (aposto ao juízo de Pessoa: “o mito é o nada que é tudo”), poderia dar uma das múltiplas respostas àquela pergunta do começo. Quem conhece o cinema, sabe que ele é uma coleção de mitos, entendidos inclusive na acepção da nova história materialista.



Fotograma reproduzido do livro *LIMITE* - filme de Mário Peixoto, de Saulo Pereira de Mello (Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979).

Limite é um dos maiores mitos do cinema brasileiro. Logo de imediato, o dado de sua invisibilidade. Durante décadas, foi mote de alusões ilusórias: duas gerações seguidas, a do Cinema Novo e a do Cinema dito (sempre é bom repisar a advertência inapropriada deste termo) Marginal, tomaram o filme como alvo de culto ou de repulsa (conforme as circunstâncias do embate). Sem conhecê-lo na tela. Glauber Rocha atacou o “formalismo burguês” do filme. Até a idade do autor foi objeto de engano: o próprio argumentava que nascera em 1916 (idade que diminuía com o decorrer dos anos).

Mito de aura fundadora, *Limite* (1931) é o marco inaugural do cinema experimental no Brasil. Uma reportagem sobre a exibição anunciava: “Essa obra de arte, o primeiro trabalho de ‘avant-garde’ que se fez no Brasil, vai ser, assim, conhecido e apreciado” (*O Jornal*, 17/5/1931). Uma ressalva: a primeira manifestação cronológica do que seria o experimental no país talvez devesse ser *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929, Adalberto Kemeny e Rodolpho Rex Lustig). Minha restrição (ou talvez uma constatação do *específico Brasil*) é que, embora no compasso de Cavalcanti e Ruttmann, o filme traz um ranço ufanista estranho à euforia das trucasgens vanguardistas.

Os surtos de produção de filmes no país eram ainda tateantes e incipientes. Em 1923, a criação da revista *Cinearte* impulsionou uma campanha de mobilização pelo filme nacional, ao redor da qual surgem ciclos esparsos, como Cataguases. A produção do filme-modelo *Barro humano* e a fundação da Cinédia são indicadores da esperança.

Mas o cinema no Brasil ainda não se domesticara como convenção ou indústria. Como então poderia surgir um cinema de vanguarda, por definição sinal de diferença e signo alternativo? Alternativo ao quê, se o modelo dominante ainda não existia? É a condição de existência. No contexto histórico nacional, talvez esta seja (já em sua fundação) uma das especificidades do cinema experimental no Brasil: aparecer num momento que também o modelo dominante aparecia (ou, depois, em aparições pontuais, paralelas aos ciclos históricos). Ao contrário do que ocorreu em outros países: a vanguarda europeia dos anos 20 e 30 saiu de uma sólida tradição e a vanguarda americana dos anos 50 e 60 rebelou-se contra Hollywood.

A lenda imprimiu-se, segundo o adágio do filme de John Ford, literalmente, mesmo. Por quase sessenta anos acreditou-se que *Limite* fora objeto de um artigo de Eisenstein, publicado na revista inglesa *Tatler*, em 1932. Foi publicado em 1964,

na revista *Arquitetura*, do Instituto de Arquitetura do Brasil, com apresentação de Carlos Diegues (um dos artífices do Cinema Novo e um dos cineastas mais cinéfilos do Brasil): “Um filme da América do Sul: de sua significação mundial”.

O professor João Luiz Vieira cruzou os trajetos de Eisenstein com as prováveis exibições do filme na Europa e provou que o diretor de *Encouraçado Potenkin* e *Outubro* não poderia estar nas sessões alegadas. O jornalista Leão Serva checou os arquivos da revista e não encontrou qualquer referência a Eisenstein ou *Limite*. No começo dos anos 90, o diretor de *Limite* já admitia que o artigo fora escrito por ele mesmo. Diz-se que Georges Sadoul teria vindo ao Brasil em 1960, para pagar uma promessa e ver *Limite*, mas a sessão houve e ele não viu. Outra lenda desvendada cerca de cinquenta anos depois foi a opinião favorável (como propalada) de Orson Welles.

Vinicius de Moraes obstinou-se por fazer o diretor de *Cidadão Kane* ver *Limite*, quando de passagem pelo Rio, em 1942, para rodar um episódio de *It's all true*. Houve a projeção, em que Brutus Pedreira (cuja participação em *Limite* é subestimada) reconstituiu a sincronização com discos (Satie, Debussy, Ravel, Stravinsky, Prokofiev) que fez para as primeiras projeções. Na sessão de 1942, compareceram Falconetti (a Joana d'Arc de Dreyer) e Otto Maria Carpeaux. Mas deu WO: OW, bêbado, dormiu durante todo o filme. Como foi dito por Serva, Welles não se furtaria a incluir Peixoto em seu *F for fake*, filme-ensaio sobre as imposturas da arte, também conhecido como *Verdades e mentiras*.

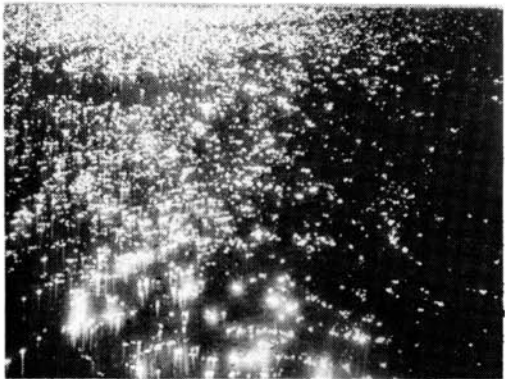
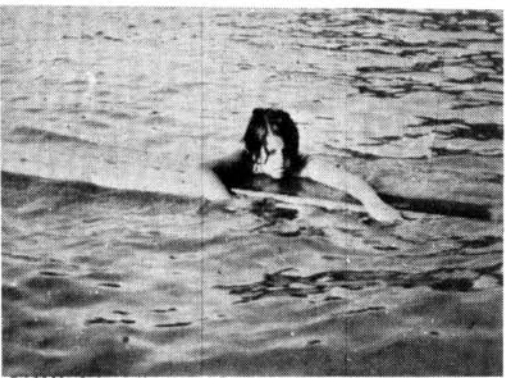
Limite também é mito por sua íntima relação com o Chaplin Club, do qual foi considerado por vezes “sua outra face”, como intuiu Saulo Pereira de Mello. Um raro caso de sintonia entre crítica e criação de cinema no Brasil. A primeira sessão pública do filme, numa manhã de maio de 1931, no Cinema Capitólio (Cinelândia, Rio de Janeiro), foi organizada pelo Chaplin Club. Fundado em 1928, por Octavio de Faria, gerou

uma atmosfera de entusiasmo cinefílico cristalizada nos debates sobre *Sunrise* (Murnau) e nas páginas da revista *O Fan*. Curiosamente, aquela (com *Limite*) foi a última sessão de cinema programada pelo Club, talvez sob a evidência de *fade out* (como a íris que se fecha nos finais de Chaplin) do filme silencioso.

Sob relatos de alvoroço, pancadaria ou desistência, a sessão no Capitólio foi capital, e fatal. A reação negativa feriu o diretor, em seu orgulho de autor de obra-prima, e o fez desistir de lançar o filme, retirando-o de circulação, assim como ele mesmo se retiraria em exílio, no refúgio do sítio Morcego, na Ilha Grande, e depois em Angra dos Reis. O gesto subterrâneo fez rima com o próprio gesto *underground* (claro que com um *upgrade* social) de sua produção “independente” (do sistema de estúdio): foi crucial o total apoio do rico tio Victor Breves, que cedeu instalações e pessoal da fazenda Santa Justina, criando condições ideais e idílicas de filmagem.

Mas todas essas mitificações seriam inúteis e desnecessárias para constatar um fato. Escrito, dirigido e montado por Mário Peixoto e fotografado por Edgar Brazil, *Limite* é, mais que um caso, um filme extraordinário.

Uma imagem na capa da revista *Vu*, justamente vista numa estação de trem parisiense, detonou a visão das outras imagens de *Limite* (essa imagem é a do rosto da mulher cercada de duas mãos algemadas). Concebido entre estadias na Europa e no Rio, surgiu o filme, sob a infusão de filmes assistidos na Europa, das discussões sobre a natureza do cinema, enfeixadas nos debates de 1928 sobre Murnau (as conversas com Octavio de Faria informavam e formavam Mário Peixoto), da visão de *Brasa dormida*, de Humberto Mauro, e das conversas que a equipe de *Barro humano* mantinha na casa da senhora Schnoor, em 1929. Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro foram procurados por Peixoto, mas recusaram, sob o mesmo conselho: só o roteirista seria capaz de dirigir aquele filme.



Fotogramas reproduzidos do livro *LIMITE* - filme de Mário Peixoto, de Saulo Pereira de Mello (Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979).

Não sei se Oswald de Andrade o elegeu filme pau-brasil, como sua poesia para exportação, *made in* Mangaratiba. Mas há um componente antropofágico em *Limite*, porque Peixoto foi educado na Europa, certamente informado de um repertório já codificado pela fotogenia de Epstein Et Delluc, a música da luz de Gance e a montagem de Eisenstein. Outros tabus na taba do totem.

Para alguns historiadores brasileiros, *Limite* é um caso insólito em nosso país, mas em sintonia com outras obras contemporâneas de sua época no mundo, no apogeu da linguagem do filme silencioso. Exceto pelas recepções relatadas (e forjadas) pelo próprio diretor sobre exibições até os anos 50, a opinião estrangeira atual não se anima. Para Anette Michelson, professora de New York e referência crítica da *avant-garde* americana, *Limite* exhibe com certa exaustão todos os procedimentos do filme experimental de seu tempo. A recepção à cópia restaurada no último festival de Cannes (maio, 2007) atestou, com as muitas desistências da platéia durante a sessão, o grau de incompreensão com que experiências da periferia são recebidas em círculos estrangeiros.

O 16º. Festival Internacional de Arte Eletrônica Sesc-Videobrasil (outubro 2007, São Paulo) elegeu *Limite* como eixo curatorial desta edição, que teve justamente por tema as relações entre cinema, vídeo e artes. Por ser marco cinematográfico da experimentação com a imagem no Brasil, a curadora Solange Farkas concebeu o núcleo expositivo sob os fluxos e eflúvios que se espalham do filme.

É uma abordagem coerente e fecunda no contexto da produção de imagens em movimento no Brasil. Apesar das tentadoras analogias entre o naufrágio representado no filme e a navegação no mar digital, *Limite* me parece uma obra (tal como chegou a nós) só possível no ambiente da película foto-química, produto da era mecânica. A composição dos enquadramentos e a cadência da montagem só poderiam ser fabricadas segundo a configuração de lentes e manivelas das câmeras dos anos 20 e a rotação de grifas e engrenagens das primitivas mesas de montagem.

A menos que algum Mário Peixoto do século 21, tal como Eva futura de uma ilha de Adam, tenha passado pelo mecanismo formador do cinema antes de embarcar no domínio digital. Alguns cineastas, justamente a partir do mítico ano de 2001, vêm montando seus filmes em computador. Constata-se que esta montagem não-linear, numa estação de edição digital, é corte de cinema e não vídeo, ressaltando a diferença tão alentada entre “montar” e “editar”. O fato dos cineastas (que agora usam o computador) terem montado seus filmes anteriores em moviola certamente é um componente decisivo.

Em meados dos anos 50, o filme teve uma última exibição na Faculdade Nacional de Filosofia (Rio de Janeiro), onde Plínio Sussekind Rocha era

catedrático. Até 1964, o filme foi recuperado e guardado por Plínio em seu armário na apropriada sala de mecânica celeste, da Física. A partir de 1958-1959, Saulo Pereira de Mello incumbiu-se da restauração, cuja montagem final deu-se em 1979. Em 1981, a Embrafilme repôs o filme em circulação. Saulo é o grande e apaixonado especialista da obra de Peixoto, com extensa pesquisa e inúmeros textos (cujas informações muito notearam este artigo).

Creio que o primeiro retorno de *Limite* à projeção foi também num ambiente universitário. Após procurar Plínio no Rio de Janeiro, o então aluno do curso de cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Bernardo Vorobow, foi aconselhado pelo mesmo a falar com Saulo.

Bernardo, que já no primeiro ano do curso levou nos ombros uma cópia do ainda inédito *O anjo mau* (Roberto Santos) para ser exibida numa aula, era fascinado pelo mito *Limite*. Talvez já houvesse aí uma semente de sua futura dedicação – Bernardo foi diretor da Sociedade Amigos da Cinemateca, na fase heróica no subsolo do Cine Belas Artes (1971-1975), a convite de Rudá de Andrade; coordenador de Cinema do Museu de Arte Contemporânea (USP, 1972-1976), a convite de Walter Zanini; criador do lendário setor de cinema do Museu da Imagem e do Som (1975-1985), a convite de Rudá; e organizador do departamento de difusão e divulgação da Cinemateca Brasileira (1982), a convite de Maria Rita Galvão.

Após algumas tardes tomando chá com Saulo, surgiu a idéia de se fazer uma exibição da cópia recuperada (ainda-em-progresso) na aula de Paulo Emilio Salles Gomes. Em alguma manhã perdida no tempo, ali por 1973, houve a projeção, que alcançou proporções inesperadas. A sala da USP ficou lotada, com a presença de cineastas (inclusive vindos do Rio), e, tragicamente, da imprensa. Para desgosto de Saulo e constrangimento de Bernardo, o *Jornal da Tarde* estampou

no dia seguinte uma longa matéria repleta de fotos. Até hoje não se sabe quem e como vazou uma exibição que deveria ser restrita a uma aula, mas é certo que tanto Saulo como Bernardo foram igualmente “vítimas”. Por defeito de ofício (“montagem de atrações”), não resisto ver a ponta que Bernardo fez no filme *Lilian M* (de Carlos Reichenbach, cineasta radicalmente autoral e outro dos mais cinéfilos) como um espectador filmado na salinha da SAC, em eco à ponta de Edgar Brazil em *Limite*, também como espectador numa cena de cinema (um programador, outro fotógrafo, cada um a seu a modo iluminando nossa visão de filmes).

Outro cineasta mítico, tanto por *O cangaceiro* como por sua personalidade folclórica, Lima Barreto não teve tanta sorte como o colega de *Limite*. Lima acabou abandonado num asilo pobre, para desespero de Walter Lima Junior. Peixoto ganhou de Walter Salles não apenas a preservação de sua memória – o Arquivo Mário Peixoto, fundado em 1996 com o espólio do diretor doado a Salles pelo herdeiro Arleu Valle da Silva e com os arquivos de Saulo, tem sede na produtora de Salles, a Videofilmes –, mas foi amparado financeiramente (remédios, enfermeiras, médicos), moral e afetivamente pelo futuro diretor de *Central do Brasil* (e cinéfilo generoso que viu ali um eixo central).

Foi graças a Walter Salles que a World Cinema Foundation, de Martin Scorsese, restaurou *Limite*. O cinéfilo diretor de *Touro indomável* convidou o brasileiro para integrar o *board* da fundação, dedicada à preservação de filmes, estabelecida em 1990 por ele com outros nove diretores, como Coppola, Spielberg e Kubrick. A versão digital de *Limite* restaurado foi exibida em Cannes 2007. Aguarda-se a cópia em película, que exhibirá as expectativas sobre os parâmetros da restauração. Peixoto sempre renegou a cópia em VHS, distribuída nos anos 90, e até mesmo com a cópia restaurada por Saulo ele implicou: para ele, faltava uma crucial cena final que, segundo Saulo, nunca existiu.

A meu ver, as hidrólises cravadas no suporte fotoquímico das imagens fazem rimas com as ondas profilmicas (o mar filmado), e já estão incorporadas à emulsão histórica do filme. Até poderia ler essa passagem como um entre-imagens (contrabandeando o conceito de Bellour para o trânsito entre as imagens do cinema, do vídeo e da pintura e transladando-o para a história do tempo que a película carrega): como se o profilmico fosse transformado pelo filmográfico em seu substrato mesmo, *alquímico* (uso o conceito de *profilmico* como definido por Etienne Souriau, em *L'univers filmique*, 1953: tudo que está na frente da câmera no ato da filmagem e é registrado pelo filme; *filmográfico* é a manipulação de parâmetros cinematográficos: montagem, movimentos de câmera, efeitos de laboratórios e animação).

Ao redor de *Limite* gravitam outros fragmentos de memória (de *Limite*, perdeu-se um trecho de três minutos, do qual restaram sete fotogramas – outra rima com os onze fotogramas que recuperei de Cunha Salles, em *Remanescências?*). Restam cerca de trezentos metros de copião não montado de *Onde a terra acaba*, cujo título original era *O sono sobre a areia*, e foi produzido por Carmem Santos.

Ela conheceu Peixoto justamente durante a montagem de *Limite*, entre dezembro de 1930 e janeiro de 1931, e o encontro sugeriu um acordo que permitiria Peixoto terminar o filme com a ajuda de Carmem e ele escreveria um novo roteiro que desencantasse o sonho dela de “atriz indiscutível”. Após desentendimentos, *Onde a terra acaba* foi dirigido por Octavio Gabus Mendes, como uma versão “moderna” de *Senhora*, de José de Alencar. Peixoto diz ter feito “um filme de estudo” com Edgar Brazil sobre *Onde a terra acaba* e teria ganho um certo Prêmio Mário de Andrade. Em *Limite*, Carmen chegou a fazer uma ponta como atriz, no papel da prostituta.

Ainda na seara da restauração, mas num sentido mais amplo, como instauração mesmo, tam-

bém caberia perguntar como *Limite* se introjeta na aguada corrente sangüínea do cinema brasileiro. Qual seu legado, como linguagem e ideologia? Dois filmes, apartados de uma década, fornecem subsídios de partida e interrogação.

Com sua erudição que transcende as fronteiras do cinema, Julio Bressane construiu um trajeto de filmes luminosos que remontam a uma constelação mitopoética (que chamei de cinema-paideuma), ao traduzir os signos de eventos – a Chanchada (*O rei do baralho*), o dueto do Modernismo de 22 com a Música Popular dos anos 30 (*Tabu*) – e de personalidades – Antonio Vieira (*Sermões*) e *São Jerônimo*. Nesse caminho, Bressane releu justamente *Limite*, em clave críptica e lacunar (ainda sob a raiz Belair), com uma estrutura de alusões descontinuas e sem teleologia (“este filme não tem fim; só início e meio; o meio é o fim”). Esse filme chama-se *A agonia* (1976).

Em *O cinema falado* (1986), Caetano Veloso propôs “um filme de ensaios de filmes”, com uma estrutura abertamente experimental que gerou muita polêmica e incompreensão. Num filme que a enunciação da palavra imanta e move o cinema, e cujo título é um achado que justamente sintetiza a proposta, há uma cena seminal. Foi incorporado à montagem um trecho do documentário “O homem do Morcego” (Ruy Solberg, 1980), em que Mário Peixoto conta magneticamente para a câmera uma cena que ainda queria filmar, um filme possível. É um achado extraordinário (“cinema falado”) sobre as sombras laterais da história imaginária, do cinema no limite entre a imaginação e o provável.

Talvez seja cabotino fazer menção a si mesmo num texto de própria autoria, mas ironicamente não seria tão despropositado por se tratar de um ensaio sobre um filme (*Limite*) cujos elementos de autopromoção e legitimação são ostensivos. As ondas de *Limite* talvez sejam vagas do mesmo mar de onde vieram as ondas registradas (não necessariamente “filmadas”, mas talvez “achadas”) por Cunha Salles em 1897 (ano em que J.J.

Thomson anunciou no artigo “Raios catódicos” a descoberta de corpúsculos elementares, que orbitavam ao redor do núcleo, num novo modelo de átomo). Das imagens originais de 1897, restaram onze fotogramas (menos de meio segundo de duração projetado na tela) e configuram um dos supostos marcos inaugurais do cinema no Brasil (se não como invenção, como apropriação – segundo uma teoria que desenvolvo em minha tese de doutorado). Tal *found footage* foi retrabalhado por mim em *Remanescentes* (1994-1997).

Essas ondas de cinemar pareceram repercutir, a partir da sala de cinema instalada no espaço expositivo (um jogo de dados entre o cubo branco do museu e a caixa preta do cinema) do eixo curatorial do 16º. Videobrasil, na edição que justamente tomou *Limite* como referência. Quase dez anos deste festival, Décio Pignatari escreveu (“Carlos Adriano: he’s reel!”) sobre *Remanescentes*: “uma mesmerizante ‘reelization’ do pensamento filmico, numa abstração de tresloucada reiteração, tal como as ondas se esbatendo na tela final dos limites mariopeixotanos”. Como alguns já observaram, os escândalos das projeções de *Remanescentes* no Brasil não faziam feio a uma conturbada tradição cuja matriz foi a barricada de Luis Buñuel contra as reações ao *Cão Andaluz* (1929). E nem seriam estranhos à sessão de *Limite* no Capitólio. A polaridade de opiniões prova o questionamento de valores e o choque de preconceitos.

Aliás, uma cópia restaurada do *Cão Andaluz* foi exibida no último festival de Berlim, noutro lance daquela sanha dos festivais-eventos pelo apelo de “obras-primas restauradas”, alvoroçada cada vez mais pela recuperação digital. Se já é ambíguo o gesto de restauração de filmes, inexoravelmente condenados pela própria matéria vida de que é feita a película (composta de substância química e orgânica), o que pode se pensar destes ímpetos de preservação, quando o objeto é uma obra de vanguarda, por definição refratária a toda conservação?

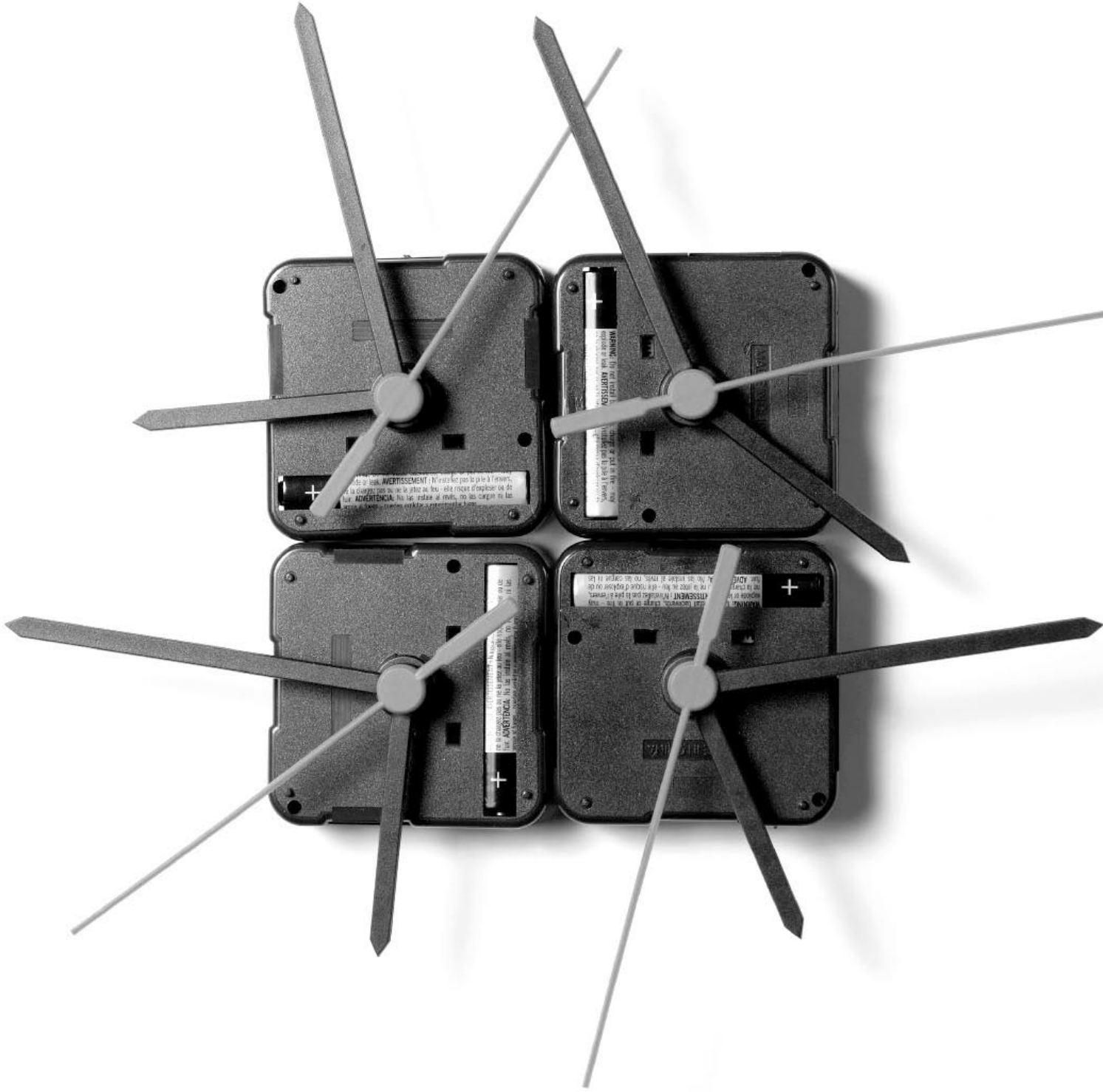
Limite, enigma e milagre em Mangaratiba, é uma sucessão de proezas. Sua sobrevivência ao tempo

e resistência no tempo são duas delas. Mário Peixoto e Edgar Brazil levaram suas duas câmeras a posições impossíveis, para produzir angulações insólitas e imagens misteriosas, alternando tomadas de rigor fixo e tomadas com bruscos movimentos. Para enquadrar o sonho na objetiva e fazer a lente captar a aura revelatória, construíram engenhocas acessórias à câmera.

É um filme sobre a ânsia de absoluto, mas sobretudo sobre o fracasso, a decadência a que estamos todos invariável e irremediavelmente condenados. Em seu próprio nome já está inscrita a angústia do ralo tempo que escoo (Mário Breves Peixoto; a locação, ou o cenário que *parece ainda construção e já é ruína*, é o sítio dos Breves). O monumental de seu livro *O inútil de cada um* é eloqüente alegoria. Como fragmentos do barco perdido no mar, como fragmentos de filmes nunca recuperados, termino este texto (como falésia num mar mallarmaico) citando os títulos significativos de dois livros de poesia de Mário Peixoto. Que a mera presença dessas palavras, na síntese poética, baste como alegoria: *Mundéu* e *Poemas de permeio com o mar*.

O resto é mar... é tudo que eu não sei contar?

{ CARLOS ADRIANO é cineasta e doutorando na Universidade de São Paulo. Sua obra completa foi apresentada no 56º. Festival de Locarno (seção “Cineastas do Presente”, 2003) e no 16º. Videobrasil (eixo curatorial, 2007). Seus filmes já foram exibidos no MoMA (NY) e em festivais em Bilbao, Bolonha, Paris, Roterdá, São Paulo e Toronto.



MISTÉRIOS GOZOSOS [1]
MARCELO DRUMMOND

{ MARCELO DRUMMOND é artista gráfico e professor da Habilitação em Artes Gráficas da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutorando em Artes Visuais da *Universidad de Barcelona*, onde desenvolve tese sobre a gráfica vernacular no Brasil. É membro-fundador do Laboratório PIRACEMA de Design e pesquisador do Grupo GRAMMA - Ateliê, Reflexão e Memória das Artes Gráficas.

LA PRIMA

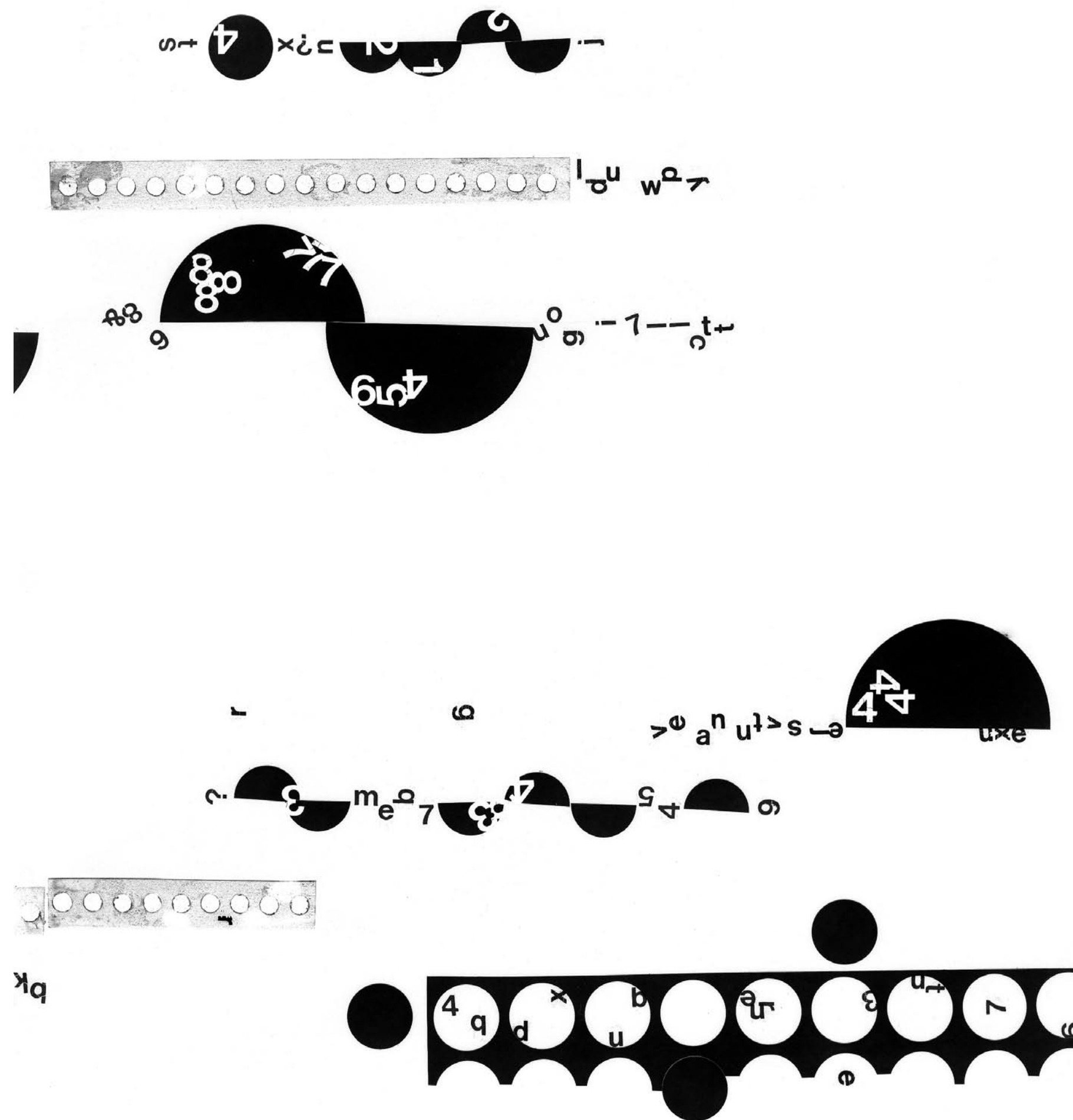
Pelo pequeno basculante rente ao teto entrava uma luz arroxeadada que tornava o cômodo mais escuro que se não tivesse luz nenhuma. Deitada no sofá, finalmente só depois de uma longa e exaustiva tarde de estudos, cercada de livros na mesa daquele mesmo quarto, Márcia se deixava ouvir o silêncio que podia ser subentendido em meio a ônibus, buzinas, freadas, sirenes e um indistinguível burburinho de vozes, sacolas, móveis arrastados, motores, rodinhas, fechos e *velcros* de carteiras e bolsas, tudo uma só massa sonora ondulante e sólida, de tal forma sólida que podia ser separada do silêncio sem esforço algum. Nesse silêncio alerta, Márcia via a luz aprofundar ao infinito a prega que um botão formava no sofá sob sua mão, e brincava de passear o indicador em espiral até o inexistente fundo do vulcão, imaginando um enorme cordão de pessoas de mãos dadas, que na busca de salvarem uma criança que caíra lá dentro iam se consumindo na lava como um pavio se consome no fogo, e que não se soltavam as mãos ou voltavam atrás pois tinham um e um só objetivo:

Essa imagem fazia Márcia passar repetidas vezes o dedo em espiral pelo rastro do cordão humano, tentando compreender o que havia de tão familiar naquela aterradora cena de cidadãos dóceis cegados pela clareza do destino. E, imperceptivelmente, o cordão se transformava num exército de homens em marcha com armas vermelhas, atirando na lua, pois ela se recusava a rebaixar-se à unânime e miserável condição em que eles viviam, com suas belas esposas grávidas de gêmeos e trigêmeos e heptagêmeos catarrentos e gulosos, que comeriam a lua se lhes fosse dada.

Retornando ao vulcão e buscando na luz roxa o inexistente fundo, Márcia constatou com a indiferença tranqüila com a qual se constata o passar dos dias que não era comunista. Não nascera com esse fim. Na verdade, percebia que não nascera com finalidade alguma, que nada existia com real finalidade, e sentindo-se de repente abandonada pelo longo cordão e dele liberta, foi-se afundando em redemoinho para dentro do infinito vulcão, a começar de um dedo indicador até a ponta do outro, sem poder chegar a qualquer desenlace, uma vez que tonta de cair pela cratera sem fim.

ANA ARAÚJO

ANA ARAÚJO é graduanda em latim pela FALE/UFG. Atriz, participou da dramaturgia de dois espetáculos, em 2006 e 2007. Na graduação, tem trabalhado com contação de histórias e com a tradução poética de textos clássicos em grego e latim.



ANGELA BACON, 2007.

MILTON

Esta é a Natureza do infinito:

Todas as coisas possuem seus próprios Vórtices, e quando um navegante da Eternidade Passa este Vórtice, percebe que ele turbilhonante gira para trás
E torna-se uma esfera que se engloba a si mesma como o sol, a lua, ou como um firmamento de constelada magnitude
Entretanto prossegue em sua maravilhosa trajetória pela terra,
Ou como forma humana, um amigo com o qual conviveu-se benevolentemente.
O olho humano, seu Vórtice abarcando, vislumbra o leste & o oeste
O norte & o sul, com suas vastas legiões de estrelas
O sol surgente e a lua no fulcro do horizonte
Os seus milharais e vales de quinhentos alqueires
A terra é uma planura infindável, e não como aparece
Ao ignóbil transeunte confinado às sombras da lua.
O céu é um Vórtice já há muito transpassado;
A terra, um Vórtice ainda intocado pelos navegantes da Eternidade.

.....

E os quatro estados da tranqüila Humanidade em seu Repouso
Foram-lhe então mostrados. Primeiro o de Beulah, o gostoso Sono
Sobre os sedosos leitos ao suave modular das melodias e das Flores de Beulah
Doces formas Femininas aladas ou flutuantes no cristal do ar.
O Segundo Estado é Alla & o terceiro Al-Ulro.
Mas o quarto, o fantástico, é denominado Or-Ulro.
O Primeiro localiza-se na Cabeça, o Segundo no Coração
O Terceiro nos vasos seminais e o Quarto,
No Estômago e Intestinos, terrível, letal e indescritível.
E aquele, cujos Portais se abrem nessas regiões do Corpo,
Pode nestes Portais vislumbrar estas deslumbrantes Imaginações.

[...]

Toda fração de Tempo menor que um pulsar de artéria
Equivale a Seis Mil Anos.

Pois neste Ciclo é criada a obra do Poeta, e nele os Grandes
Eventos do Tempo se iniciam e são concebidos
No fulcro de um instante, Pulsação arterial.
O céu é uma Tenda Eterna erguida pelos Filhos de Los;
E o vasto Espaço que o Homem contempla em sua morada
Na cobertura ou jardim no cimo de uma colina
De vinte e cinco pés de altura, é seu Universo;
[...]
Tal é o espaço denominado Terra & tal sua dimensão
Enquanto essa falsa aparência que se apresenta ao racionalista
Como um Globo rolando através da Vacuidade, é uma decepção de Ulro.
E disto nem desconfiam o Telescópio ou o Microscópio;
Alteram os parâmetros dos Órgãos do Espectador, deixando intocados os objetos;
Pois cada Espaço maior que um Glóbulo vermelho de sangue Humano
É visionário e foi pelo martelo de Los criado.
E cada espaço menor que um Glóbulo de sangue estende-se
Às larguras da Eternidade, da qual esta terra Vegetal não é senão a mera imagem.
O Glóbulo vermelho é o insondável Sol por Los criado,
Para mensurar o Tempo & o Espaço aos Mortais a cada manhã.

* BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Seleção, tradução e apresentação de Alberto Marciano. Porto Alegre: L&PM Editores, 2007. p.78 a 88.
Os trechos aqui reproduzidos foram selecionados por Claudio Willer.

WILLIAM BLAKE

BLAKE, O VISIONÁRIO



Leitores brasileiros dispõem de algumas boas vias de acesso à poesia de William Blake. A mais recente, *William Blake: O casamento do céu e do inferno e outros escritos* (L&PM Editores, 2007), seleção, tradução e apresentação de Alberto Marsicano (também de Marsicano, em parceria com John Milton, saiu há pouco uma elogiada seleção do romântico inglês William Wordsworth).¹

Outras aproximações a Blake podem ser através de *Canções da inocência e da experiência*, tradução, prefácio e notas de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (Crisálida, 2005); de *O matrimônio do céu e do inferno/ O livro de Thel*, na tradução de José Antônio Arantes (Iluminuras, 1987). Há ainda, de Paulo Vizioli, tradutor notável, *Poesia e prosa selecionadas* de William Blake (J. C. Ismael Editor, 1986); esta porém esgotada, acessível apenas aos vasculhadores de alfarrábios.

A edição de Marsicano é a ampliação de *Escritos de William Blake*, esgotados há tempos. O interesse por ela justifica-se por alguns motivos. Um deles, o preço acessível da coleção L&PM *Pocket*. Outro, a seleção: além de *O casamento do céu e do inferno*, leitura obrigatória, traz uma seleção dos poemas esparsos de seu caderno de notas, e boas amostras dos poemas “simbólicos”, a parte mais complexa de sua obra, a exemplo dos excertos de “Milton” aqui selecionados.

Trechos como esses de “Milton” e de outros de seus extensos poemas proféticos e visionários contribuíram para consolidar sua reputação de louco. O que não impede sua decifração, tomando como ponto de partida a poesia do próprio Blake. Por exemplo, este poema famoso, de seu caderno de notas:

Num grão de areia ver um mundo
Na flor silvestre a celeste amplidão
Segura o infinito em sua mão
E a eternidade num segundo.

Em uma condensação, Blake proclamaria, em *O casamento do céu e do inferno*, que “um pensamento abarca a imensidão” (p.26). A frase equivale a outra, epígrafe dos *beats* e de experiências com alucinógenos depois de inspirar o título de Huxley, *As portas da percepção*: “Se as portas da percepção se desvelassem, cada coisa apareceria ao homem como é, infinita. Pois o homem se enclausurou a tal ponto que apenas consegue enxergar através das estreitas frestas de sua gruta” (p.71).

Nada a estranhar na extensão temporal contida em um glóbulo de sangue, nos patamares de tempo e espaço de “Milton”: trata-se do detalhamento, de esclarecimentos, por alguém capaz de *ver um mundo* no grão de areia, para quem a *eternidade* podia *cabem um segundo*. Em obras como “Milton” e “Jerusalém”, Blake relatou como eram o infinito e a eternidade.

Aquele final do século XVIII e início do século XIX em que viveu Blake (de 1757 a 1827) já conhecia Leibnitz, com sua representação do universo em mônadas e a invenção do cálculo infinitesimal e da análise combinatória. Jacob Böhme exercia influência em meios cultos. Estudava-se Kant. Representações de um cosmo multidimensional, relativizando espaço e tempo, sujeito e objeto, eram formuladas sincronicamente no âmbito da primeira geração do romantismo alemão, de Novalis a seus pares. Mas, apesar dessa especulação avançada, o mundo, para os contemporâneos de Blake, correspondia às informações recebidas através dos sentidos e podia ser descrito pela geometria euclidiana e física newtoniana. Imagine-se a perplexidade diante de obras cuja interpretação requer paradigmas que se tornariam correntes no século XX.

Pena que em nenhuma das edições brasileiras de Blake estejam trechos de “The everlasting gospel”, que começa assim (na minha tradução, em falta de outra):

A Visão do Cristo que tu vês
É a maior inimiga da minha visão.
A tua tem um grande nariz adunco como o teu,
A minha tem um nariz redondo como o meu.
A tua é a do Amigo da Humanidade;
A minha fala em parábolas aos cegos:
A tua ama o mesmo mundo que a minha odeia;
As portas do teu céu são os portões do meu inferno.
Sócrates ensinava o que Meletus
Detestava como a mais amarga Maldição de uma Nação,
E Caifás era em sua própria Opinião
Um benfeitor da Humanidade:
Ambos lemos a Bíblia noite e dia,
Mas tu lês negro onde eu leio branco.²

Pôr-se a reinterpretar evangelhos – e boa parte do restante da Bíblia, levando em conta o conjunto da obra de Blake – é anacrônico: repete o que fizeram líderes religiosos desde a Antiguidade. Mas o anacronismo, paradoxalmente, caracteriza-o como moderno. As afirmações em “The everlasting gospel” correspondem a um prolongamento da iniciativa de Lutero ao traduzir a Bíblia para o alemão, retirando do clero o acesso exclusivo à Escritura Sagrada e à sua interpretação. E apresentam correspondência com o iluminismo e o romantismo. Do iluminismo, reproduzem a defesa da liberdade de expressão e do acesso ao conhecimento. Do romantismo, a valorização do indivíduo e da originalidade: por isso, da interpretação pessoal das Escrituras. Por vezes ainda classificado como pré-romântico inglês, junto com Young, Chatterton e Macpherson, Blake na verdade

foi um hiper-romântico, pela defesa da liberdade de criação e, principalmente, da imaginação, de modo semelhante a Coleridge e Baudelaire. Conforme a fala dos Sete Anjos a Satã, em “Milton”:

A Imaginação não é um Estado: é a própria Existência Humana.
Afeição ou Amor tornam-se um Estado quando divididos da Imaginação.
A Memória é um Estado sempre, & a Razão é um Estado
Criado para ser Aniquilado e uma nova razão ser Criada.
Tudo o que pode ser Criado pode ser Aniquilado: Formas não podem:
O Carvalho é abatido pelo Machado, o Cordeiro cai pela Faca,
Mas suas Formas Eternas Existem Para-sempre. Amém. Aleluia!³

Sua radicalidade romântica o tornou moderno, fazendo com que hoje seja tão lido, estudado e, principalmente, escrito. Sua voz exaltada, apocalíptica, iria ressoar em poetas contemporâneos. Um deles, o *beat* Allen Ginsburg, que tinha alucinações auditivas nas quais o escutava a dizer-lhe poemas. Seu “Uivo”, na segunda parte, onde Moloch é investivado como deus do mundo atual – “Moloch, cujo nome é a mente!” –⁴ é Blake quase literal, pois o deus fenício toma o lugar de Urizen e outras entidades apostrofadas por representarem o racionalismo; para o autor das *Canções...*, um *espectro*.

Escrevendo parte de sua obra ao modo dos profetas, Blake adotou um verso livre que ganharia cidadania literária no final do século XIX. Ao reproduzir sons da língua falada nas *Canções da inocência*, foi além da incorporação romântica da fala popular e antecipou a poesia sonora de Corbière, Laforgue e Hopkins. Também foi simultaneamente arcaico e precursor no modo de criar e veicular a obra: artista plástico, procedeu a uma espécie de intersemiose; o que chegou a gravar inclui algumas edições difíceis de classificar como poemas ilustrados ou gravuras legendadas por textos.

Mostrá-lo como precursor corresponde a vê-lo, em mais um paradoxo aparente, como homem de seu tempo. Contendor do iluminismo, da crença no primado da razão e da concepção do conhecimento como derivado da experiência, ao mesmo tempo levou a extremos suas premissas, o apreço pela liberdade individual e pela justiça social. Isso é evidente nas frases em tom triunfal de “Uma canção de liberdade”, o final de *O casamento do céu e do inferno*: “O IMPÉRIO CAIU! E AGORA O LEÃO & O LOBO

TERÃO FIM!” Daí seu envolvimento com acontecimentos de seu tempo: durante a Revolução Francesa, provocador, ostentava o barrete vermelho dos revolucionários.

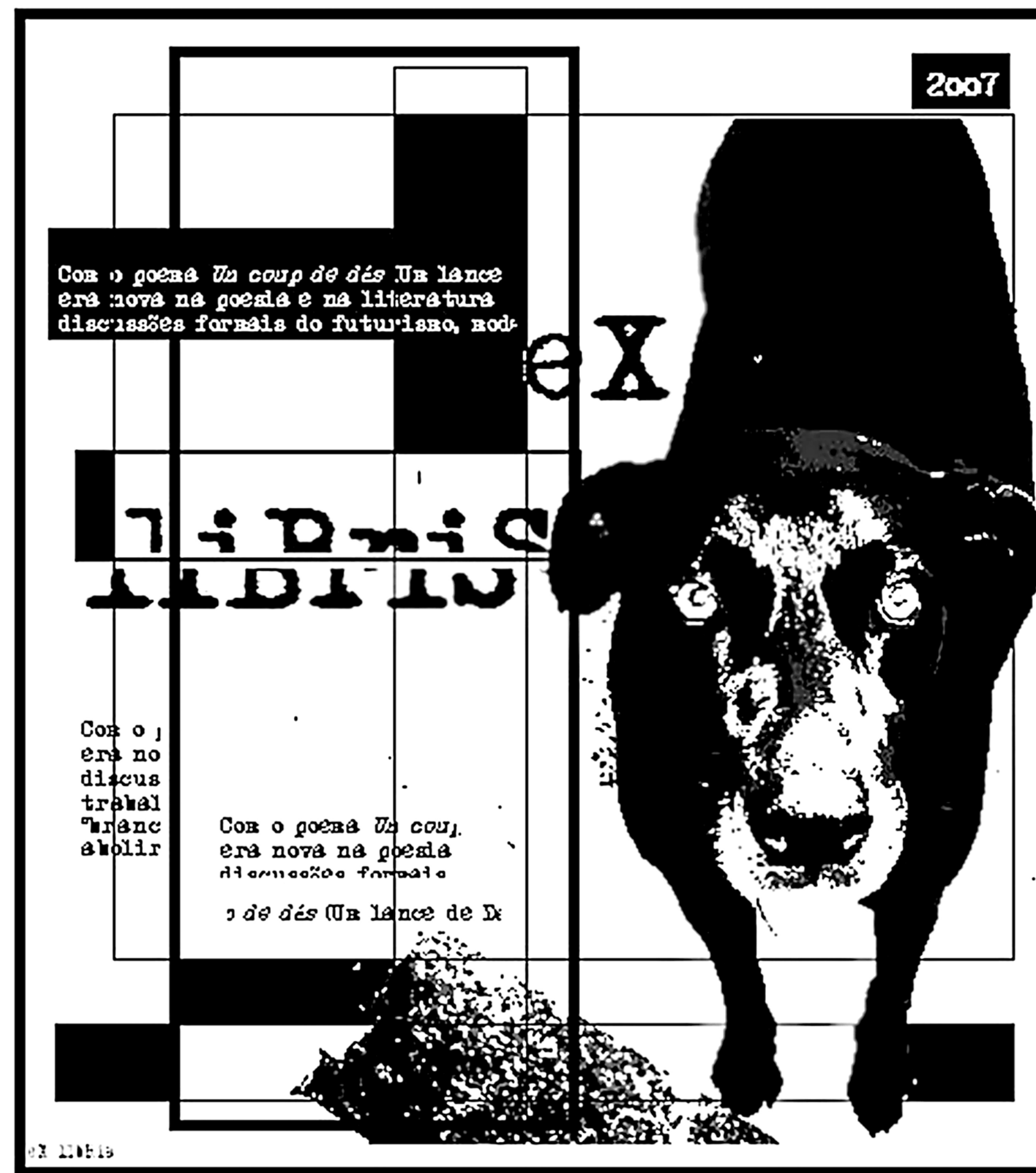
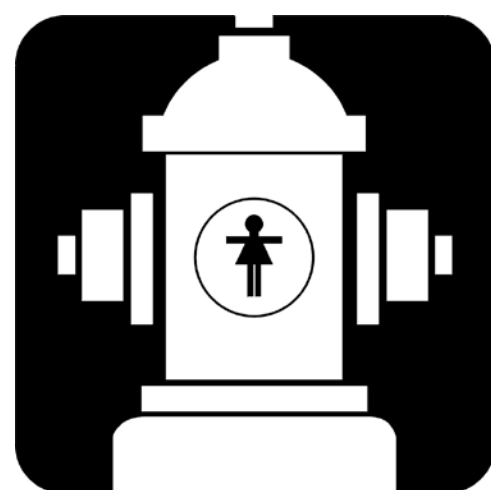
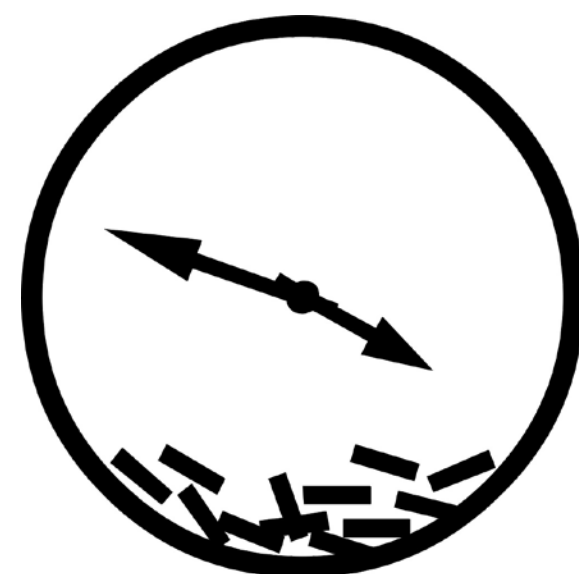
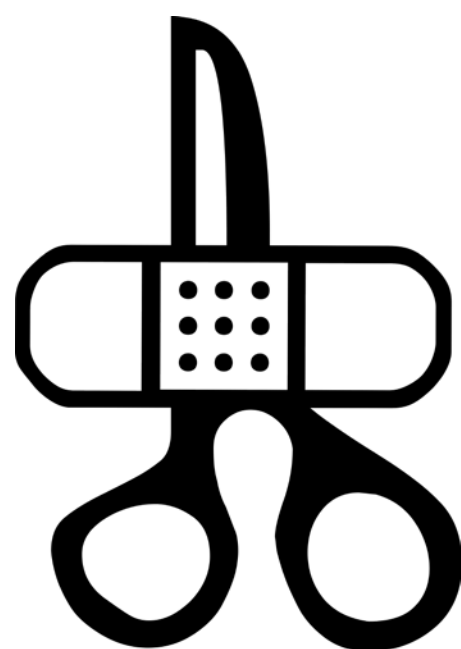
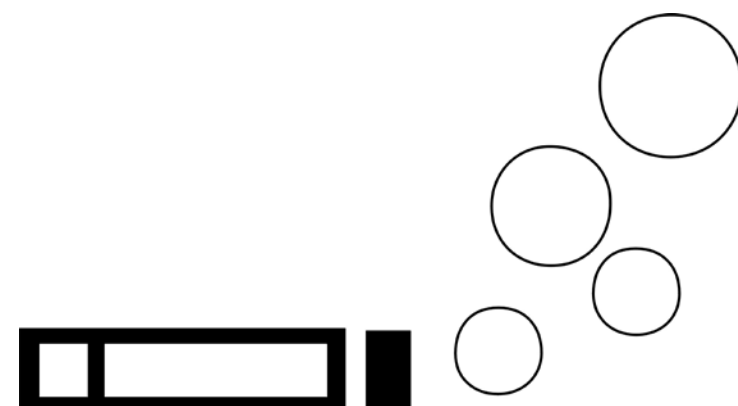
Em seu universalismo místico e poético, “Todos os homens são iguais, embora infinitamente vários, Assim (e com a mesma infinita variedade) todos são iguais no Gênio poético.”⁵ No centro do universo de Blake, no lugar de Deus está o homem. Não o homem mundano, porém o *Antropos*, equivalente ao universo. Suas epopéias são relatos da perda e reconquista da plenitude. Não buscou o conhecimento abstrato, porém a vida. Não aspirava à salvação, porém à liberdade, entendendo-a como liberdade de criar, e não só como a libertação do mundo dos santos e místicos. É o que reafirmou em “Jerusalém”:

Não sei de nenhuma outra Cristandade e de nenhum outro Evangelho a não ser a liberdade de ambos, corpo & mente, para exercer as Divinas Artes da Imaginação, Imaginação, o Mundo real & eterno do qual este Universo Vegetal não passa de uma sombra fugidia, & no qual viveremos em nossos Corpos Eternos ou Imaginativos quando estes Corpos Mortais Vegetais não mais existirem. Os Apóstolos não conheciam nenhum outro Evangelho.⁶

Tanto em sua poesia “simbólica” quanto em *O casamento do céu e do inferno*, o Paraíso é aqui: pode estar no grão de areia; porém apenas homens e mulheres livres saberão enxergá-lo. E a salvação não é a saída do mundo, mas sua restauração: o novo mundo, como é dito no final de “Vala or The four Zoas”, onde *a doce Ciência reina*.

1. WORDSWORTH, William. *O olho imóvel pela força da harmonia*. Edição bilingüe. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
2. BLAKE, William. *Complete writings*. Editado por Geoffrey Keynes. London: Oxford University Press, 1972, p.748.
3. BLAKE, William. *Complete writings*. Editado por Geoffrey Keynes. London: Oxford University Press, 1972, p.522.
4. GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Seleção, tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 1999.
5. BLAKE, William. *Complete writings*. Editado por Geoffrey Keynes. London: Oxford University Press, 1972, p.98.
6. BLAKE, William. *Complete writings*. Editado por Geoffrey Keynes. London: Oxford University Press, 1972, p.716.

CLAUDIO WILLER é poeta, ensaísta e tradutor. Autor de *Estranhas Experiências*, poesia (Lamparina, 2004); *Volta*, narrativa em prosa (Iluminuras, 3ª. edição em 2004); *Lautréamont – Os Cantos de Maldoror*, *Poesias e Cartas* (Iluminuras, 2005) e *Poemas para ler em voz alta* (Andrômeda, San Jose, Costa Rica, 2007).



O EXÍLIO EM

KAFKA

A PARTIR DA LEITURA DE *NA COLÔNIA PENAL*

A homenagem que o *Suplemento Literário de Minas Gerais* presta ao escritor Franz Kafka, por ocasião do centenário da primeira publicação de seus contos na revista *Hyperion*, é da maior importância, pois releva o valor literário desse grande escritor, cuja obra mantém-se atual até os dias de hoje.

Apesar de ter vivido antes da Segunda Guerra Mundial, Franz Kafka antecipa formas literárias muito modernas, indiciadoras da alienação do sujeito, através de um recurso formal particular: ele abandona o uso do narrador onisciente e onipresente característico da ficção do século XIX, que sabia mais que sua personagem, e passa a utilizar o narrador que sabe tanto quanto a personagem, isto é, nada. Movidos pelos mesmos pontos de cegueira, eles (narrador e personagem) desconhecem o rumo da narrativa e também suas motivações: a que processo K. está submetido? qual a sua culpa? por que Gregor Samsa amanhece certo dia transformado em inseto? por que o mensageiro não leva a mensagem a seu destino? por que quem sai não chega a nenhum lugar?

A sensação de estar perdido, de que um elo foi subtraído e não há mais corrente, tem sempre a contrapartida de uma linguagem absolutamente precisa. Nela, os conectivos assertivos funcionam como estacas na frase, estabelecendo ligações lógicas, enquanto as orações coordenadas superdimensionam um mundo raso, onde tudo se equivale.¹ A sucessão de orações coordenadas, postas lado a lado, independentes, isoladas, carregam um sentido, porém a justaposição cria contradições, incompatibilidades que as tornam mutuamente excludentes. E a pergunta do leitor é: qual o lugar central da estrutura de interpretação? A parataxe implica falta de perspectiva, criando um vácuo no entendimento. Há aí a contradição entre dois sistemas: um que aponta para o sem-razão; outro, para uma suposta racionalidade. Um aponta para um mundo fantasmagórico, o outro para uma circunspecta meticulosidade. A tensão não se resolve e incomoda o leitor que acaba experimentando por dentro o mesmo que a personagem e o narrador: a alienação num mundo altamente administrado que detém o poder sob a forma de arbítrio. Em poucas palavras, e simplificando uma questão complexa, a obra de Kafka não ampara o leitor; ao contrário, lança-o numa experiência que é do outro, mas que passa a ser dele.

É também sobre alienação e arbítrio que trata a novela *Na colônia penal*, texto escrito em 1914, quando a Primeira Guerra Mundial é deflagrada, e publicado em 1919. Considero oportuno tratar

dela nesta homenagem, pois ela nos leva ao coração da fantasia kafkiana.

O contraste entre os dois sistemas acima mencionados, porém um pouco deslocados, é de grande impacto nessa novela, cuja ação se dá numa colônia penal, envolvendo quatro personagens: o explorador estrangeiro, o oficial, um soldado ajudante e o condenado à morte. Há uma hierarquia na inserção dos personagens. O uso do francês entre o explorador e o oficial exclui o condenado e o soldado, que não entendem o idioma. Por outro lado, o porte do uniforme pelo oficial investe-o simbolicamente como representante da pátria, conferindo-lhe destaque, em relação aos demais. Mas que pátria? Onde se situa essa ilha na qual se dá a ação? De que colônia penal se trata? Nenhuma territorialidade se define na novela. Também o ângulo dos olhares explicita uma inserção topográfica das personagens, travando-se um jogo de inclusão/exclusão. O explorador “levanta a vista” para olhar o aparelho que lhe está sendo apresentado.² E depois “ergueu-se devagar, andou até lá e se **inclinou sobre o rastelo**” (p.40, destaques meus).

Essas indicações dão ao leitor as coordenadas da posição da personagem e da medida do aparelho de morte: ele ocupa um espaço estendido acima dos homens e abaixo deles. Os olhares dos quatro se cruzarão, assim, de cima para baixo e vice-versa, vertical e horizontalmente, numa multiplicidade de planos e de perspecti-

vas cara ao Cubismo. O condenado, cego para o que está em vias de ocorrer, e também o soldado que o acompanha empreendem tentativas de ver o que está sendo apresentado pelo oficial ao estrangeiro. Mas são excluídos desse plano, pois não alcançam ouvir a conversa. E mesmo que ouvissem, não a entenderiam.³

Uma vez decidida a culpa, a sentença é escrita na superfície do corpo do condenado que não a conhece, desconhecendo também que foi e por que foi condenado. Como ele não consegue ler a inscrição, ela é apreendida na carne, depois da sexta hora do martírio que dura doze horas.

O oficial relata também a mudança da situação da ilha onde se situa a colônia agora decadente, elogiando o antigo comandante, responsável pela lei e por seu cumprimento, punindo as transgressões através da máquina de tortura por ele inventada.

Depois de uma tentativa frustrada de aliciar o explorador no sentido de colaborar com a destituição do atual comandante, o oficial muda radicalmente as disposições dos papéis em cena, libera o condenado e passa ele próprio a ocupar a cama do aparelho de tortura, oferecendo seu corpo para sobre ele se inscrever a lei – “Seja justo”. A máquina deteriorada, no entanto, em lugar de inscrever sobre, dilacera o corpo do oficial, que, antes das doze horas prescritas, morre.

As três personagens restantes dirigem-se a uma confeitaria do povoado onde, debaixo de algumas mesas, está enterrado o antigo comandante. O explorador lê a lápide e segue para o porto onde um navio o afastará definitivamente da ilha. O soldado e o ex-condenado pretendem partir com ele, mas são impedidos.



Embora concorde com Anatol Rosenfeld quando sugere a conveniência de se ler as histórias kafkianas de início mais ao pé da letra, como

visões de nossa realidade fundamental, sem recorrer a interpretações rebuscadas, já que, em nosso mundo, é comum que o homem seja punido sem saber por quê, não posso deixar de me perguntar quais as diferentes possibilidades interpretativas que a novela apresenta. Certamente, pode-se ver na máquina de tortura um símbolo da tecnologia e da burocracia modernas, os aparatos de poder de um Império já industrializado e próspero, cujos efeitos Kafka tão bem conheceu na sua condição de assessor jurídico de uma companhia de seguros. E os comandantes da novela não equivaleriam à figura do Kaiser austriaco e à de seus governadores que exerceram o poder arbitrariamente em território tcheco, prescrevendo aos cidadãos da Boêmia uma lei estrangeira que passava por cima dos costumes e das idiossincrasias nacionais? Ou toda a cena de tortura não poderia ser vista como uma premonição do Holocausto judeu que não tardaria a se desencadear (matando inclusive grande parte da família de Franz Kafka) e cujas bases estavam mais que assentadas na grande tradição europeia do anti-semitismo? Todas essas leituras são viáveis e não se excluem.

“Muito engenhoso – disse evasivamente o explorador. – Mas não consigo decifrar nada.” (p.42)

O explorador é um estrangeiro, que está fora das relações de poder e da prática penal a que assiste. Também Kafka sente-se “fora”, no exílio, na cidade de Praga que conheceu e que pertencia ao império austro-húngaro. Sob a pressão dos Habsburgos, foi se consumando uma progressiva “germanização” dos judeus com a qual o autor entrará em contato em fase adiantada. A destruição das muralhas que continham o gueto de sua cidade natal assinala o princípio da fecunda articulação do alemão com o judeu, que haveria de colaborar com o desenvolvimento industrial e econômico da Europa Central até a Segunda Guerra Mundial.

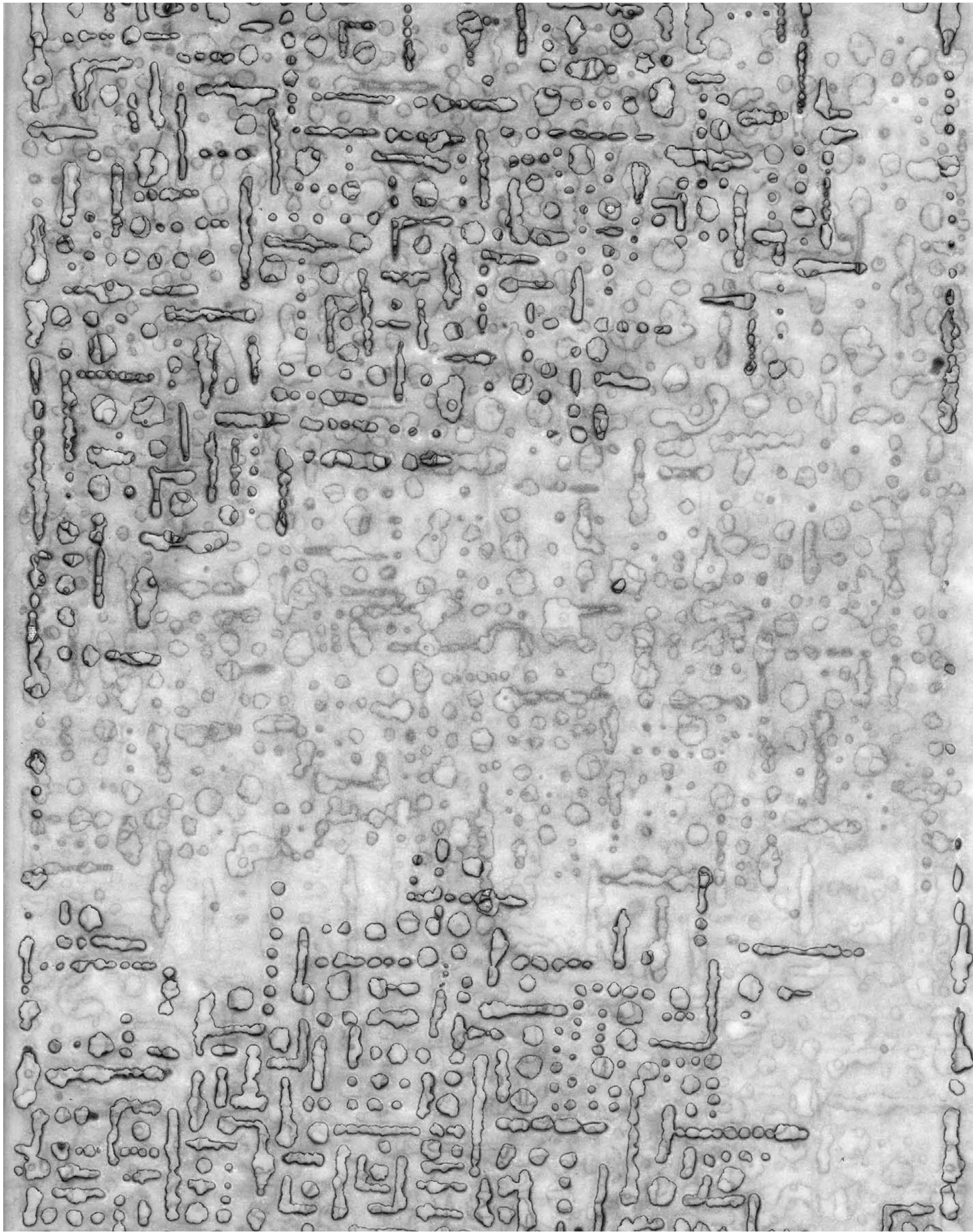
A perspectiva de Kafka é a do explorador estrangeiro que chega, presencia as cenas de suplício, a luta pelo poder, o arbítrio da lei, a

derrocada de um sistema e parte de navio não se sabe para onde. Sua neutralidade é mantida a duras penas: não se pronuncia contra a barbárie da penalidade, mas também não pactua com os homens que ridicularizam o antigo comandante, na confeitaria onde está enterrado. Estando dentro da ilha, seu lugar é também fora dela. Não se identifica com nada nem com ninguém, entra em contato com as instâncias de poder, cria com elas uma certa cumplicidade (através do uso do idioma francês, por exemplo), mas foge horrorizado com os efeitos que esse mesmo poder desorbitado desencadeia. Foge para onde? O explorador é, na novela, um homem em trânsito. Dele, para se chegar ao judeu errante, é um passo. Mas essa me parece uma fórmula fácil para se aplicar a Kafka.

Embora se saiba que o autor carregasse a sensação de exilado e buscasse, como outros judeus, uma nação com cujos ideais pudesse se identificar e se saiba, ainda, sua intenção várias vezes manifestada de ir para a Palestina e talvez ficar ali para sempre, tudo isso era impossível para o homem complexo que foi. O único território em que Kafka pôde assentar sua errância foi o da escritura. Não é por acaso que ela é passível de múltiplas interpretações e que o leitor carregue a sensação de um texto de certo modo inalcançável de forma absoluta. Reconhecer, entretanto, na literatura o lugar de sua identidade – sua pátria – não resolve o descentramento do autor, porque a língua desse território é o alemão – uma língua estrangeira para ele. E aí se reinstala o exílio. Dessa vez sem saída.

1. Cf. o posfácio de Modesto Carone, em livro traduzido por ele: KAFKA, Franz. *O veredicto/ Na colônia penal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
2. A tradução utilizada é a já citada de Modesto Carone, p.34.
3. Cf. p.41: “[O condenado] buscava, com o olhar incerto, aquilo que os dois senhores tinham observado, mas não conseguia, já que lhe faltava a explicação.”

BERTA WALDMAN é doutora em Teoria Literária e Literatura Brasileira (UNICAMP) e Professora Titular em Literatura Hebraica e Judaica (USP). Publicou vários artigos em veículos nacionais e internacionais e vários livros, sendo seus dois últimos: *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira* (Perspectiva, 2003) e *Linhas de força da Literatura Hebraica* (Humanitas, 2004).



MÔNICA VAZ. CARTA CÍFRADA, 2006.

MARTHA LAGES

ARIEL, POESIA VIVA DE SYLVIA PLATH

Ao procurarmos *Ariel*, podemos nos deparar com dois livros bastante diferentes de um mesmo autor. *Ariel* intitula uma edição póstuma do último conjunto de poemas organizado e escrito pela poeta norte-americana Sylvia Plath. Foi publicado em português no ano de 2007. Mais um livro no prelo, nas livrarias, nada de excepcional, se não se tratasse da tradução de uma edição que recupera poemas proscritos de publicações anteriores.

O ex-marido de Sylvia acrescentou, cortou e censurou o texto para sua primeira publicação (em 1965 no Reino Unido e 1966 nos EUA), após o falecimento da autora em 1963, deixando de lado doze de um conjunto de quarenta poemas e acrescentando mais doze não previstos nos originais de Plath, alguns deles poemas posteriores aos de *Ariel*. Na edição americana, foram treze a menos (e a mais), quando os originais definiam claramente a seqüência e a organização do livro.

Anos depois, a filha do casal, Frieda, prepara uma nova edição a partir dos originais, buscando ser fiel às indicações dos escritos deixados pela mãe, tal como a própria Frieda explica no prefácio. E eis outro *Ariel*, renascido das cinzas e exposto ao público a partir de dezembro de 2004, quase quarenta anos depois.

A recuperação de intenções autorais claramente presentes nos originais, por si só, já daria grande valor à nova publicação, criando, no mínimo, uma querela literária/ familiar. Além disso, a edição é bilingüe e, mais ainda, o original em inglês aparece nas páginas à esquerda, em fac-símile, sempre datiloscrito, em letras datilografadas em uma (atualmente velha) máquina de escrever,

acompanhado de anotações, riscos, mudanças nas escolhas de palavras e títulos, revelando ao leitor indícios de um possível método de trabalho da poeta. Como se fossem ilustrações, dão um sabor completamente diferente ao texto em português. E, para aqueles que lêem em inglês, abre a possibilidade de cotejar e comparar as versões. Acrescenta-se, também, ao final, as diversas versões em fac-símile do poema-título, “Ariel”, considerado uma obra-prima da autora, “em termos de síntese, técnica e conteúdo” (*Poemas*, p.101).

Uma edição assim cuidadosa permite não só que leitores brasileiros venham a conhecer a obra da poeta, como também dá lugar a que tenhamos confiança na fonte, além de ser um trabalho de recuperação de originais que poderiam se perder. As traduções, por Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo, são bastante cuidadosas, algumas já realizadas (embora haja diferenças entre as duas edições) pelo próprio Rodrigo, para um livro anterior da mesma autora, *Poemas* (1994).

Ao final de *Ariel* (2007), encontramos notas sobre cada poema, informando prováveis datas de composição, dados pessoais e históricos que auxiliam a interpretação, e também comentários sobre a tradução. Muitas das soluções tradutórias são justificadas, seja pela proximidade de significado, seja pelo exercício de manter o significante em relação ao original inglês. Conhecemos bem as questões que surgem da tensão entre fidelidade ao original (fidelidade à forma? ao som? ao significado?) e transcrição poética. A tradução tenta manter o ritmo, os versos, é em geral bastante fiel ao significado e por vezes avança ao escolher palavras a partir do significante.

Quanto ao conjunto da “nova” obra, os poemas atravessam temas em perspectivas diversas, por vezes diametralmente opostas, que vão da irritação à doçura; da raiva e do ressentimento ao amor. Por exemplo: o choro de um bebê é uma “Canção da Manhã” no poema de abertura: “*um punhado de notas:/ vogais claras sobem como balões*”. Em outro poema, “Morte Súbita”, o choro é um grito comparado a um guincho de freios, grito que destrói a beleza do pôr-do-sol: “*quem já ouviu um poente berrar assim?*” Há sinestesia entre som e visão: a

imagem tradicional da beleza do pôr-do-sol é desconstruída através dessa mistura de sentidos.

Assuntos corriqueiros ganham uma dimensão ampla através da multiplicidade de imagens que surgem deles. Vejamos o poema “Corte”: podemos verificar, aqui, a tensão – recorrente na poesia de Plath – entre o cotidiano e o épico-histórico, grandioso. A partir de um pequeno corte no dedo, múltiplas imagens históricas surgem: batalhas, índios, soldados, remissão a kamikazes, à Ku Klux Khan, sempre associados ao corte no dedo, ao sangue escorrendo, à gaze que surge, ao final, cobrindo o pequeno acontecimento. Por um momento o texto se expande em lirismo intenso: “a polpa redonda do seu coração enfrenta seu pequeno Moinho de silêncio” – e finalmente retorna à metáfora de guerra, com “veterano trepanado”, ou o fim da batalha.

Por vezes a criação de personagens ou a encenação teatral tomam conta dos poemas, sempre criando imagens inesperadas, como em “A detetive”. Em “Daddy”, o pai perdido é uma “invenção” ficcional, um personagem necessário para o embate. Em “Lady Lazarus”, um dos poemas mais conhecidos de Plath, morte e renascimento tornam-se espetáculo. Nele, a narradora-eu-poético, voz feminina que ecoa em forma-mulher o Lázaro bíblico, cristão e católico, renasce eternamente, tal qual a fênix grega – poema que desliza entre duas culturas (a grega e a cristã).

A que grupo, a que voz, a que tradição e linhagem pertence Sylvia Plath? Escritora acadêmica, erudita, filiada à poesia moderna de T. S. Elliot em suas referências constantes à erudição que surgem a partir do cotidiano? Influência na obra e vida de diversos poetas, inclusive a brasileira Ana Cristina César? Escritora confessional, feminista, maldita? Talvez tudo isso. Talvez mais, ou menos. Seus poemas pertencem a si mesmos, à própria poesia. Que possamos lê-los com tanto cuidado quanto o da filha e dos editores de *Ariel* (2007).

MARTHA LAGES é formada em Letras (inglês) pela UFMG e faz continuação de estudos em francês/português. Há 15 anos é professora de inglês. Recentemente começou a dar aulas de Yoga e é postulante a monja zen-budista. Iniciou mestrado em Literatura Norte-americana, nunca concluído.

LIVROS E LEITORES

ANA REGIS

VIAGENS DA VIDA, FUGAS DA FICÇÃO

Fruto de um “amigoculto”, em que o presente deveria ser um livro seu muito apreciado, mesmo que depois você tivesse de comprar um novo, igual, para substituí-lo na estante, *Sobre viagens e fugas*, livro de contos/crônicas, veio parar em minhas mãos por desprendimento de seu dono. Mas que texto estava oculto sob o nome daquele autor ainda desconhecido? Yury Hermuche, 34 anos, além de escritor é arquiteto, *webdesigner*, roteirista – com projetos de direção – e músico.... um multimídia. Seu texto incorpora suas profissões. Como leitora, pude olhar com os olhos do arquiteto que descreve lugares, sejam eles um apartamento ou uma paisagem ou uma rua molhada pela madrugada chuvosa, com excesso de detalhes, mas que me não me cansa, ao contrário, instiga-me a continuar lendo, pois a prosa tem um ritmo (o músico) compassado, acelerado, não chegando a ser frenético. Como uma música eletrônica com batimentos bem marcados, mas sem deixar de lado a melodia, e muito, muito moderna, que nos embala e que somos capazes de dançar a noite toda.

Acompanhar a narrativa de Hermuche é como ver um filme. Mais que a riqueza de imagens, vemos o movimento da câmera. E vemos como uma câmera-sujeito, uma tomada subjetiva das cenas. Com maestria, ele escolhe o foco da cena, ele coloca pequenas cenas em segundo plano, corta, muda de plano, edita, faz a montagem ali no papel. Ele usa até figurantes em seus textos: “(...) a rua não estava vazia, como sempre. Os carros seguiam cheios de gente e cerveja e gasolina e todo mundo queria decolar. Segui andando pensando que era melhor topar com dez mil malucos por hora que apenas um por mais de um minuto, cada coisa que se ouve numa noite dessas...”.

Traída pela identificação (ou por ser da mesma geração, ou porque simplesmente me deixei solta na leitura, como uma desavisada), tinha sempre a impressão do autobiográfico. É a curiosidade de Hermuche que o faz interessar-se pelos tipos que o rodeiam, e também é ele quem se entedia com a cidade – São Paulo?, Londres?, Belo Horizonte? Curitiba? – qualquer. Uma. Um olhar repleto de informações, afinal, sua formação é *multi*. Um olhar refletido pela leitura de submundos que ele tem – não só os da marginalidade, das drogas e tresnoitadas, mas aqueles mundos pessoais, que estão logo abaixo do mundo visível e

assim o sustentam. Os personagens são sempre os mesmos: amigos que bebem muito, drogam-se ou usam *aditivos* e dormem tarde (quem nunca teve um amigo desses na vida?), alguns vampiros, outros dementes, mas sempre *interessantes*: “*Fidkin era o pior, vivia literalmente em outro mundo, nunca disse uma palavra sequer na minha frente, parecia retardado, andava com roupas sujas, não penteava o cabelo. Acho que nunca foi ao cinema, talvez nem soubesse ler. Talvez fosse capaz de ler – outdoors, quem sabe?*”.

Quando, em meio ao livro, deparo-me com um conto em que o autor narra suas dificuldades em publicar o próprio livro que estou lendo, tenho a certeza de que a obra é autobiográfica: “*O meu livro tinha enfrentado quase 20 negativas, durante quase dois anos nos quais tentei vendê-lo (...) durante aquele tempo Lila explicava-me que Sobre viagens e fugas tinha realmente outro público, e que eu não precisava me ocupar com a idéia de publicá-lo, que eu poderia ir apurando o texto enquanto os anos se passassem. Lila tinha uma forma divertida de contornar fracassos, e isso era uma das suas características que eu admirava*”. Aí volto no que já li para confirmar se tudo está em primeira pessoa. Então, é ele mesmo!

Ao mesmo tempo, sou “pega” por desfechos surpreendentes, com assassinatos ou simplesmente com o narrador do penúltimo conto sendo um avião. Isso mesmo, um avião “para cruzar o mundo a bordo de acidente”. Fico confusa como o fluxo-pensamento de Hermuche. Sim, o autor me fez cair e muito bem na malha/rede de sua obra. E aí eu lembro: não, é ficção. Que bom! – respiro aliviada. Em tempo: em 2007 foi lançado o filme *5 frações de uma quase história*, que tem como uma das cinco narrativas o texto “Qualquer vôo”, presente em *Sobre viagens e fugas*, roteirizado por Cristiano Abud e dirigido por Cris Azzi, ambos da mesma geração de Hermuche. Quer dizer, da minha.

ANA REGIS é formada em Letras pela UFMG. Trabalha como atriz e produtora há vinte anos. É membro fundador da Cia. Clínica de Artes Cênicas, desde 1996. Atualmente está no espetáculo *Rubros: Vestido-Bandeira-Batom*, de Adélia Nicolete, com direção de Rita Clemente.



ALGO INDECIFRAVELMENTE VELOZ

Andityas Soares de Moura
Coimbra: Edium Editores, 2007

Publicação portuguesa que reúne poemas escritos pelo também ensaísta, tradutor e professor mineiro, entre 1997 e 2007. Ao longo do livro, a linguagem de Andytias, inicialmente próxima da lírica clássica latina, redireciona-se rumo a uma imagética expressionista, para em seguida reencontrar os cantares provençais e galego-portugueses.



HISTÓRIAS PARA CONTAR HISTÓRIA

Nelson Cruz e Marilda Castanha
São Paulo: Cosac Naify, 2008

Uma incursão ficcional por personagens e histórias de Minas e do Brasil de outrora: é assim que Nelson Cruz e Marilda Castanha compõem os cinco livros da coleção (*Dirceu e Marília, Chica e João, Bárbara e Alvarenga, Pindorama, terra das palmeiras e Agbalá, um lugar-continente*) e através de pesquisas apuradas e ilustrações generosas apresentam ao leitor o passado em forma de literatura.



CARTAS DE MURILO MENDES A ROBERTO ASSUMPCÃO

Júlio Castañon Guimarães (Org.)
Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007

Roberto Assumpção foi o diplomata responsável pela publicação, na França, do livro *Janela do caos*, de Murilo Mendes. Com organização e apresentação de Júlio Castañon, pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa, este volume traz a correspondência entre ambos, assim como documentos relativos às cartas.



ARQUIVINHO NELSON RODRIGUES

Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008

Em sua quarta edição, a Coleção Arquivinhos reúne, sob a forma literal de um arquivo, *fac-símiles* de peças gráficas relativas à vida e à obra de Nelson Rodrigues, além de textos assinados por Ernesto Sábato, Fernanda Montenegro, Bárbara Heliodora, entre outros. Um DVD com depoimentos e entrevistas completa este luxuoso trabalho editorial.



ÓDIO SUSTENIDO

Nelson de Oliveira
Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007

O mais recente título do paulista Nelson de Oliveira reúne treze contos que relatam, com bom humor e ironia, situações cotidianas a partir de um olhar lúcido. Marcadas por uma prosa enxuta e ritmada, suas histórias revelam não raro o encontro entre o real e o fantástico.

FRANCISCO

*“desde aquella región donde la sombra
es el único árbol”*

Gastón Baquero

s/t

a ti que atravessaste todo o mistério
e esqueceste

a ti que percorreste todos os mundos
de cima a baixo

a ti que volta viver uma nova vida
quando podia ter ficado

ao menos lótus no lago de Amida
e canção entoada

s/t

aquilo de que falam essas palavras
é algo indizível

nenhum pensamento pode chegar
ao grande vazio

corpos estão sendo queimados
e jogados em um rio antigo

ouça a palavra que se move
por trás da palavra

para que tua voz e teus olhos
se tornem transparentes

s/t

oh homem que respira
e projeta sombras

vê as divindades como pássaros
à espera de serem alimentados?

tu és a oferenda
lançada na boca de um deus

ouça profundamente
tudo te fala

o deus que nasce do teu centro
é o mesmo que buscas no exílio

FRANCISCO DOS SANTOS

FRANCISCO DOS SANTOS é poeta, pintor e editor. Nasceu no Mato-grosso do Sul em 1967. Publicou *Topografia de um homem urbano*, 1986/2001; *Diálogo com Goya*, 2000/2002; *A imagem recorrente*, 2003/2004; *“No american, latins”*, 2005; *A árvore no sonho*, 2005/2007. Dirige a editora Lumme.

