

{SUPLENTO.

ANTÔNIO PRETO PALAVRA IMAGEM
+ O DICIONÁRIO DE BATAILLE +
CRIME E LITERATURA: JOÃO DO
RIO E DR. ANTÔNIO + NA MESA
ALPHONSUS DE GUIMARAENS
FILHO + OS AMANTES NUS QUE
FALAM ÁLVARO TORQUATO + SAL
E POESIA POR LUCIA CASTELLO
BRANCO.

BELO HORIZONTE, JANEIRO DE 2009, N.º 1316, SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS

INOGRAPHIE

RIÉTÉS

NÉE 1930

S BATAILLE JACQUES BARON ALEJO CARPENTIER ROBERT DESNO
NSTEIN ROGER GILBERT-LECOMTE MARCEL GRIAULE EUGÈNE JOLA

OBRIGAÇÃO E DOM

Muitos escritores, das mais diversas épocas e línguas, nos legaram belos e atormentados testemunhos de sua relação com as palavras, apaixonados ora pelos misteriosos traçados e melodias de suas letras, ora por suas histórias e metamorfoses. Dentre eles, alguns chegaram mesmo a empreender a busca de uma linguagem adâmica, primeva, como se as palavras retornassem a uma espécie de nascedouro imaginário ou mítico. Não muito distante desse movimento está o projeto do “Dicionário crítico” de Georges Bataille, na revista *Documents*, do qual apresentamos aqui alguns verbetes. Diz ele: “Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações”.

É não só no sentido de uma obrigação *das* palavras e *para com* as palavras, mas também como tributo ao dom poético, que o *Suplemento Literário* abre o ano de 2009 reafirmando seu compromisso de apresentar a seus leitores uma gama diversificada de estéticas, que abrange tanto a tradição como o experimentalismo, tendo em vista exclusivamente a qualidade de sua linguagem. Assim, damos continuidade à série de artigos de Antônio Preto sobre o cinema de Manoel de Oliveira, sempre abordando a relação entre palavra e imagem, agora especificamente no filme *Amor de perdição*.

Vera Casa Nova e Rodrigo Garcia Barbosa nos falam sobre os meandros da questão autoral no livro *Memórias de um rato de hotel*, onde crime e transgressão se irmanam ao próprio gesto da criação literária. Já Lucia Castello Branco convida-nos à leitura de *O sal é um dom*, livro de Mabel Velloso, que adiciona às receitas culinárias de sua Mãe Canô, jamais escritas, seu olhar e sua palavra de poeta.

De Sergipe, chega-nos a prosa musical de Álvaro Torquato, que já em seu aspecto gráfico pede uma leitura-escuta de canto e contracanto. Por fim, fechamos esta edição com o poema “Na mesa”, de Alphonsus de Guimaraens Filho, como singela homenagem ao poeta (que nos deixou em agosto de 2008) e à sua poesia, “esse murmúrio lírico, essa música lunar”, como a qualifica José Guilherme Melquior, forjada “na linha de toda uma tradição de sensibilidade e linguagem”.

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



CAPA: Detalhe da capa da revista francesa *DOCUMENTS*, n. 2, Paris, 1930.

GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS **AÉCIO NEVES DA CUNHA** SECRETÁRIO DE ESTADO DE CULTURA **PAULO BRANT** SECRETÁRIA ADJUNTA **SYLVANA PESSOA** SUPERINTENDENTE DO SLMG **CAMILA DINIZ FERREIRA** ASSESSOR EDITORIAL E REVISOR **PAULO DE ANDRADE** + PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE **MÁRCIA LARICA** + CONSELHO EDITORIAL **ÂNGELA LAGO** + **CARLOS BRANDÃO** + **EDUARDO DE JESUS** + **MELÂNIA SILVA DE AGUIAR** + **RONALD POLITO** + EQUIPE DE APOIO **ANA LÚCIA GAMA** + **ELIZABETH NEVES** + **APARECIDA BARBOSA** + **JOSÉ AUGUSTO SILVA** + ESTAGIÁRIA **BRUNA MARTA** + JORNALISTA RESPONSÁVEL **ANTÔNIA CRISTINA DE FILIPPO** (REG. PROF. MTB 3590/MG) TEXTOS ASSINADOS SÃO DE RESPONSABILIDADE DOS AUTORES. AGRADECIMENTOS: IMPRENSA OFICIAL/**FRANCISCO PEDALINO** DIRETOR GERAL, **J. PERSICHINI CUNHA** DIRETOR DE TECNOLOGIA GRÁFICA + **USINA DAS LETRAS/PALÁCIO DAS ARTES** + **CINE USINA UNIBANCO** + **LIVRARIA E CAFÉ QUIXOTE**.

**{SUPLE
MEN+O.**

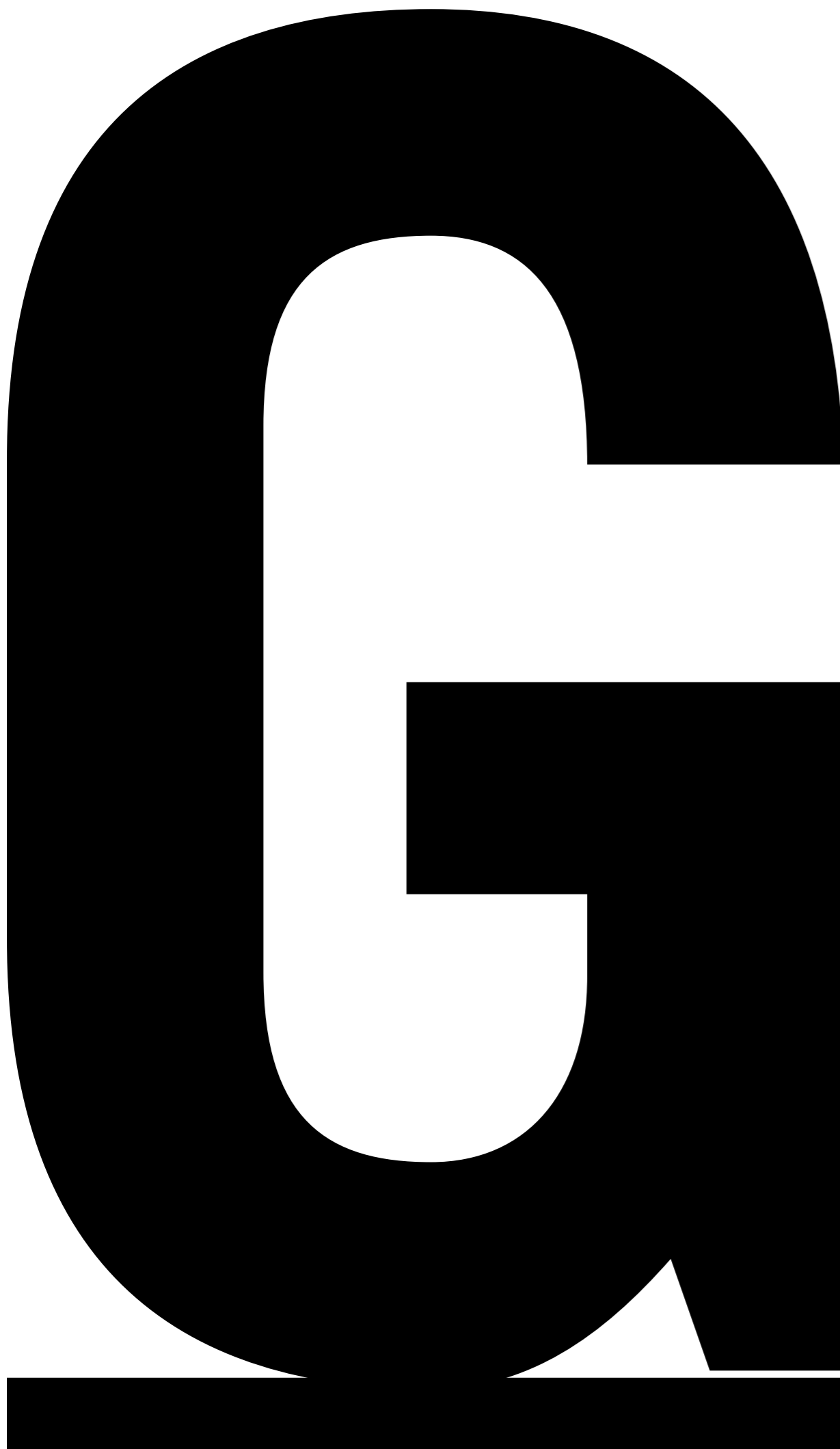
Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 - Anexo
30130-180 Belo Horizonte MG
Tel/fax: (31) 3213 1072
suplemento@cultura.mg.gov.br

ACESSE O SUPLEMENTO ONLINE:
www.cultura.mg.gov.br

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

APRESENTAÇÃO,
SELEÇÃO E TRADUÇÃO
EDUARDO JORGE
ÉRICA ZÍNGANO
MARCELA VIEIRA





“Georges Bataille é um dos escritores mais importantes do século XX”, afirmou Michel Foucault, na introdução de suas obras completas, publicadas pela editora Gallimard. Essa frase, impregnada do esforço para legitimar e inscrever Bataille na “História dos grandes, dos maiores e dos mais importantes”, ressalta um paradoxo, quando contraposta à afirmação do próprio autor: “Escrevo para apagar meu nome”. Bataille escreve para desaparecer, para não ficar, mas nesta tensão entre firmar um nome, assegurando um lugar na

História da Literatura, e apagar seu nome próprio no ato da escrita, sua obra foi se disseminando por livros, vários deles de pequena tiragem, e diversas revistas, como a *Documents* (1929-1930), editada em conjunto com Michel Leiris e Carl Einstein, contando com 15 números publicados.

A revista funcionou como uma verdadeira máquina de guerra – estética – contra André Breton e o grupo dos surrealistas, segundo nos aponta Michel Surnya: *Documents* representa tudo “aquilo que o surrealismo não se atreve a ser, aquilo que a sua violência seria, *in extremis*, se não fosse travada pela vontade bravia de Breton em dotá-la com as melhores razões, quer dizer, as mais elevadas”, e seu título, “Documentos”, apresenta-se como uma interessante estratégia, um nome combativo à denominação de “Surrealismo”. Bataille, nesse ponto, toma posição, e tomar posição não é um gesto simples, já que toda posição é, fatalmente, relativa, como ressalta Georges Didi-Huberman, pensador francês contemporâneo.

Nestes *Documentos*, projeto que operacionalizou uma montagem entre diversas áreas do conhecimento, como a etnografia, as artes, a literatura, a estética (na capa, essa “montagem” estética já estava sugerida: arqueologia, belas-artes, etno-

grafia e variedades), não há uma hierarquização do texto em detrimento da imagem, nem o contrário, já que texto e imagem entrelaçam-se em um princípio fundamental: um não é legenda para o outro. A revista pode ser entendida como um amplo acervo de imagens, construído em torno da desfiguração do humano, como nos explica Eliane Robert de Moraes, ao concentrar-se, sobretudo, no imaginário da cabeça, repensando seu “elevado” estatuto: tudo isso para desestabilizar a posição centralizada na qual o humano assentou-se desde o Renascimento, abalando a sua imagem antropocêntrica, notadamente grafada por Da Vinci no seu *Homem Vitruviano*. Por isso, para Bataille, torna-se tão cara a imagem do acéfalo – imagem de um corpo humano sem cabeça, com o corpo autônomo. Através dessa “montagem”, os editores e os colaboradores da *Documents* procuraram retirar do universo estético vigente uma certa aparência matemática que encerrava as coisas em uma roupagem “uniforme” e pretensamente racional, para mencionar as entrelinhas do verbete “informe”.

Inúmeros artistas – e entre eles alguns dos mais importantes do século XX – participaram da revista: Picasso, Miró, Braque, Seurat, Giacometti, Klee, Brancusi, Dali, Lipchitz, Eisenstein, De Chirico, e, além de seus trabalhos, foram utilizadas imagens da arte africana, chinesa, japonesa e também do barroco mexicano; enfim, uma intrigante seleção de arte, assinada e não-assinada, fez dessa publicação um agrupamento de arquivos em séries, dando à revista um

caráter intrínseco ao seu nome, ou seja, o de documentação. Didi-Huberman, considerando o estatuto da imagem, numa dicotomia virtual da aparência-realidade, propõe: “se pede muito pouco à imagem ao reduzi-la a uma aparência, se pede muito quando se busca nela o real”. Essas imagens de documentação também podem ser pensadas sob a mesma lógica, já que desestabilizar o real com a própria ideia de uma desfiguração do humano é afetar o real e a imagem de um só golpe; e, ainda sim, pensar que a imagem pode estar em uma zona aquém-além do que realmente se imagina.

Os verbetes aqui selecionados fazem parte do projeto *Dicionário crítico* e estão dispersos pelos números da *Documents*, mas podem ser encontrados no primeiro volume de suas obras completas. Vale ressaltar ainda que, na revista *Inimigo Rumor* – número 19 (2006/2007), alguns termos do *Dicionário Crítico* (*Abatedouro, Arquitetura, Informe e Olho*), bem como artigos de Bataille (*O dedão do pé, A linguagem das flores*), foram traduzidos por Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna. Assim, pensar esses verbetes, em um dicionário que se pretende crítico (para além da própria ideia da neutralidade de um dicionário), é pensar que as palavras, assim como a *poeira*, ainda possuem maneiras de abalar a linguagem – a palavra ainda assombra.

EDUARDO JORGE é de Fortaleza-CE, faz mestrado em Teoria da Literatura, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). ÉRICA ZINGANO é de Fortaleza-CE, faz mestrado em Literatura Portuguesa, na Universidade de São Paulo (USP). MARCELA VIEIRA é de Poços de Caldas-MG, faz mestrado em Tradução, na Universidade de Paris VIII.

B

BOCA

(*Documents*, 5 – ano II. 1930)

A boca é o início, ou, se desejarmos, a proa dos animais: nos casos mais característicos, ela é a parte mais viva, quer dizer, a mais assustadora para os animais vizinhos. Mas o homem não possui uma arquitetura simples, como as bestas, sendo impossível afirmar onde ele começa. A rigor, ele começa pelo alto do crânio, mas o alto do crânio é uma parte insignificante, incapaz de atrair qualquer atenção; são os olhos ou a testa que desempenham uma função revelante no maxilar dos animais.

Nos homens civilizados, a boca até mesmo perdeu a característica relativamente proeminente que ainda se mantém nos homens selvagens. No entanto, o violento significado da boca é preservado em estado de latência: de repente, ele vem à tona com uma expressão canibal literal como *boca de fogo*, aplicada às armas com as quais os homens se matam. E, nas grandes ocasiões, a vida humana ainda se concentra de forma bestial na boca, a cólera faz ranger os dentes, o terror e o sofrimento atroz fazem da boca o órgão dos gritos dilacerantes. Sobre este assunto, é fácil observar que o indivíduo perturbado levanta a cabeça, tensionando freneticamente o pescoço, de modo que sua boca tenta, ao máximo, ocupar o pro-

longamento da coluna vertebral, *ou seja, a posição que ela normalmente ocupa na constituição animal* – como se impulsões explosivas jorrassem diretamente do corpo por meio da boca, sob forma de vociferações. Essa característica ressalta, ao mesmo tempo, a importância da boca na fisiologia ou até mesmo na psicologia animal, bem como a importância da extremidade superior ou anterior do corpo, orifício de profundos impulsos físicos: percebe-se também que um homem pode liberar esses impulsos pelo menos de duas formas diferentes, no cérebro ou na boca, mas, assim que esses impulsos tornam-se violentos, ele é obrigado a recorrer à maneira bestial de liberá-los. Daí o caráter de limitada constipação de uma atitude estritamente humana – o aspecto magistral da fisionomia *boca fechada*, bela como um cofre-forte.

E

ESTETA

(*Documents*, 4 – ano II. 1930)

Como se sabe, hoje em dia, ninguém mais adota tal denominação; deve-se, no entanto, reconhecer que essa palavra se desvalorizou à mesma medida e da mesma maneira que *artista* ou *poeta*. (“Este homem é um Artista” ou ainda “Estimo os Poetas” e, principalmente, “o doce rigor que os Estetas trazem em sua vontade”...) As palavras têm o direito, afi-

nal de contas, de modificar e de repugnar as coisas: passados quinze anos, achamos o sapato de uma morta em um fundo de armário; o levamos para a caixa de dejetos. Existe um prazer cínico em observar as palavras que levam consigo algo que é nosso até o lixo.

Por outro lado, a reclamação automática contra uma forma mental desorganizada possui, ela mesma, seus limites mais ou menos visíveis. O infeliz que diz que a arte não evolui mais, porque com isso afasta-se dos “perigos da ação”, também está dizendo algo que poderá ser entendido como o sapato da morta. De fato, mesmo que seja bastante desagradável perceber, o envelhecimento é o mesmo para uma lixa e para um sistema de carburação. Tudo isso que, na ordem das emoções, responde a uma necessidade digna, é condenado a um *aperfeiçoamento* – por outro lado, somos obrigados a observar com a mesma curiosidade inquieta (ou cínica) de um suplício chinês qualquer.

L

INFORME

(*Documents*, 7 – dezembro de 1929)

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, *informe* não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo,

geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, do mesmo modo que uma aranha ou um verme. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia tem apenas um objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, uma roupagem matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de *informe* retoma a afirmação de que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.

M

METAMORFOSE

(*Documents*, 6 – novembro de 1929)

Animais selvagens. No que diz respeito aos animais selvagens, os sentimentos ambíguos dos seres humanos são talvez mais irrisórios do que em qualquer outro caso. Há a dignidade humana (aparentemente acima de qualquer suspeita), mas não seria necessário ir ao jardim zoológico: por exemplo, quando os animais veem surgir a multidão de criancinhas seguidas por papais-homens e por mães-mulheres. O hábito não pode impedir, ao que parece, um homem de saber que mente *como um cachorro*, quando fala de dignidade humana junto

aos animais. Pois, na presença de seres *ilegais* e, por essência, livres (os únicos verdadeiramente *outlaws*), a inveja mais inquietante ainda prevalece em relação a um estúpido sentimento de superioridade prática – inveja que se manifesta nos selvagens na forma do totem, que se dissimula comicamente sob os emplumados chapéus das nossas avós de família. Tantos animais no mundo e é tudo isto o que se perde: a inocente crueldade, a opaca monstruosidade dos olhos, pouco diferentes das pequenas bolhas que se formam na superfície da lama, o horror ligado à vida como uma árvore à luz. Sobram os escritórios, os documentos de identidade, uma existência de criados biliosos e, no entanto, não se sabe qual loucura estridente que, ao longo do tempo, alcança a metamorfose.

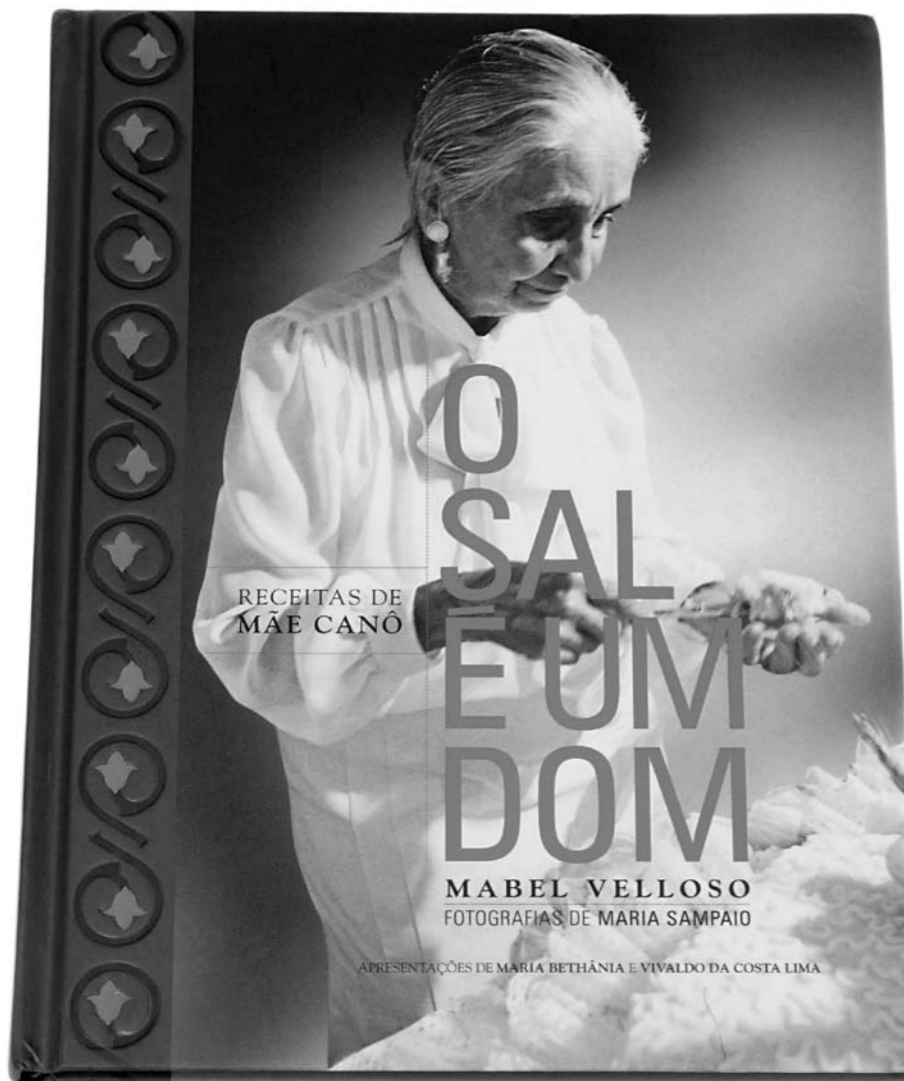
Pode-se definir a obsessão da *metamorfose* como uma violenta necessidade, *confundindo-se, aliás, com cada uma das nossas necessidades animais*, estimulando um homem a se afastar de repente dos gestos e das atitudes exigidas pela sua própria natureza humana: por exemplo, um homem no meio dos outros, num apartamento, se atira de bruços e vai comer a comida do cachorro. Há, assim, em cada homem, um animal fechado numa prisão, como um condenado, e há uma porta, e, se ela for entreaberta, o animal sai rua a fora, como o condenado ao encontrar a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e a besta se comporta como uma besta, sem nenhuma preocupação em provocar a admiração poética do morto. É neste sentido que se vê um homem como uma prisão de aparência burocrática.

P

POEIRA

(*Documents*, 5 – outubro de 1929)

Os contadores de história não imaginaram que a Bela Adormecida se despertaria coberta por uma espessa camada de poeira; eles também não consideraram as sinistras teias de aranha que seus cabelos ruivos teriam estraçalhado em um primeiro movimento. No entanto, infelizes camadas de poeira sempre invadem as habitações terrestres e as mancham uniformemente: como se se tratasse de dissipar os sótãos e os velhos quartos para a próxima entrada dos assombros, dos fantasmas, das larvas, que o odor carcomido da velha poeira substancia e embriaga. Quando as jovens gordas, boas para o que der e vier, se armam com um grande espanador ou mesmo com um aspirador de pó a cada manhã, elas talvez nunca ignorem sua contribuição assim como a dos sábios mais otimistas em afastar os fantasmas malfeitores que intimidaram a adequação e a lógica. Dia ou outro, é verdade, a poeira, porque persiste, provavelmente começará a alcançar os empregados, invadindo imensos escombros abandonados, docas desertas, e, nesse futuro distante, não restará mais nada para salvar dos terrores noturnos: daí termos nos tornado tão grandes contadores...



QUANDO O PALADAR TROCAVA O AMOR COM OS ALIMENTOS

Numa história há (ou não há) um momento de desenvolvimento a que se chama sublime. Como penso que um leitor treinado já conhece os enredos, quase só esse momento interessa à escrita.

Esse momento, tornado longa seqüência sustentadora da vibração explícita, é o nome da escrita. É a face escondida – mas que me importa desvendar – das técnicas narrativas tradicionais.

Maria Gabriela Llansol

Chamo para o encontro com um livro – este de Mabel Velloso, que nos ensina, através das sábias palavras de sua mãe Canô, que “o sal é um dom” – este fragmento de Maria Gabriela Llansol. Evoco, então, o momento sublime, não só porque é de momentos sublimes que o livro de Mabel se constrói, mas também porque quero evocar aqui a poesia.

Trata-se de um livro de poeta, lembremo-nos, e de poeta que, depois de 29 livros publicados, decide-se a esta tarefa: a de escutar sua mãe, essa mãe centenária que nunca registrou suas receitas culinárias em caderno, mas que soube guardá-las, assim à volta da mesa, com os filhos em torno, o pai à cabeceira e, depois, com a cadeira vazia do pai à cabeceira da mesa.

Se concordamos com Llansol e pensamos que o momento sublime de um livro é o “nome de escrita”, já podemos dizer que este livro de receitas de Dona Canô, transcritas por Mabel Velloso, não é apenas um livro de receitas.

O que é que este livro nos conta? Conta-nos, como observa também Llansol acerca do filme *A festa de Babette*, de Gabriel Axel (baseado no livro homônimo de Karen Blixten), que é possível ao paladar “trocar o amor com os alimentos”, que é possível unir “clemência e verdade”, “justiça e alegria”, à volta da mesa. E que uma ceia revela, sempre, “a manifestação dos bens da terra”.

Assim recebo este livro. E o abraço, e o acarício, e o encosto junto ao peito. Detenho-me na capa branca: do branco dos cabelos de Dona Canô, descendo pelo branco de seu vestido de linho, ao branco do glacê do bolo à sua frente. Penso no sal e na brancura do sal. E, então, de novo retorno a um fragmento de Gabriela Llansol, em *Os cantores de leitura*, justamente intitulado de “Brancura Final”:

Muitos anjos não são as crianças que se imagina (que nós imaginamos), vitrais de inocência. São idades esclarecidas em velhos – são velhos de artérias rejuvenecidas, com uma especialíssima experiência do tempo (...)
Ter um anjo entre nós não é cômodo *ele refluí na*
nossa cara e transforma os mínimos ruídos em porta sempre aberta.

Creio que Dona Canô, neste livro de Mabel Velloso, funciona como uma espécie de anjo, esses da natureza dos mensageiros. E a Mabel, como poeta que é, coube escutar a mensagem soprada pelo anjo, transformando o sopro em letra e a receita em poesia. Assim:

Numa das árvores do nosso quintal, tinha a gangorra. O balanço não era só um balanço. Era um voo. Voar depois do almoço era proibido. A gangorra ficava parada, esperando o descanso do almoço. Mãe Mina – Isabel, uma tia paterna que ajudou a nos criar – explicava o que era a digestão e, sem saber, íamos recebendo aulas, brincando no quintal. Sentados no tanque

redondo, catando mangas pecas no chão, esperávamos a hora da merenda. Lá em casa, comia-se o dia inteiro. (p.45 – “Gangorra”).

Ou assim:

Todo prato combina com arroz. O arroz é tão presente em toda mesa que se inventou a expressão “arroz de festa” para as pessoas que estão em todos os lugares. Como “beiju de massa que em todo lugar se acha.” (p.46 – “O de comê tá na mesa”)

Dessa maneira cumpre-se, neste livro de receitas, a tarefa do poeta, que sempre foi, desde os tempos remotos, a dos aedos, que escutavam o sopro dos deuses e então eram capazes de “divinare”. Mabel Velloso, em *O sal é um dom*, abençoada pelo dom poético de sua mãe-anja, é capaz de *divinare*, como aliás tantas vezes já o fez em seus poemas, em suas narrativas, em suas ladainhas.¹

E a nós, que nos reunimos em leitura à volta da mesa de refeições (que é também mesa de escrita), só nos resta repetir, com Maria Bethânia, em seu prefácio “O sonhado dom”: “Fomos, somos abençoados, nós (...), acolhidos nessa mesa (...), nesses sabores”.

Porque ali, sabemos, além da partilha do alimento e do dom poético, dá-se também a partilha do amor. E, nessa casa de porta sempre aberta, qualquer leitor pode entrar:

O que o aguarda é apenas a serenidade e a justeza das coisas evidentes: pão, água, o convívio com as plantas e os animais, alguma luz mesmo de noite, alguma noite no corpo da própria luz. E o amor, como a partilha do mais difícil.²

Pela graça do saber com sabor, da poesia sem impostura e da partilha do amor, somos todos, ao final do livro, abençoados. Por tão grande graça de textualidade, só nos resta agradecer, sempre.

VELLOSO, Mabel. **O SAL É UM DOM**. SP/Salvador: Nova Fronteira/Currupio, 2008.

1. Parte dessa vasta produção de Mabel Velloso poderá ser encontrada, brevemente, nas livrarias, em *Uma Antologia*, organizada por Érika Bottstein e Valéria Marchi, a sair em março de 2009 pela AnnaBlume.

2. Comentário de Eduardo Prado Coelho, em orelha do livro de Maria Gabriela Llansol. *Um beijo dado mais tarde*.

LUCIA CASTELLO BRANCO é escritora e ensaísta. Publicou *Nunca mais*, *Contos de amor e não*, *Livro de asas*, *A branca dor da escrita*, entre outros. Com Gabriel Sanna, realizou os filmes *Língua de brincar* (2007, sobre Manoel de Barros) e *Redemoinho-poema* (2008, sobre Maria Gabriela Llansol).



Salom

SALON MÉ



servimos bem para servir sem

CAVALETES PINTADOS PARA SALÃO
MARCONI MARQUES

Da série *Cavaletes pintados para salão*, pintura-objeto, (frente e verso do cavalete), 2007.

MARCONI MARQUES é artista plástico, graduado pela Escola Guignard/UEMG (2005). Participou de várias exposições coletivas e individuais na Galeria Copasa e Palácio das Artes, integra o coletivo Kaza Vazia. Suas obras são "bichos" híbridos com ensaios pictóricos, deslocamentos e intervenções espaciais.



JOÃO DO RIO E DR. ANTÔNIO:

AVESSOS DE
UMA AUTORIA

A TRANSGRESSÃO É UM GESTO RELATIVO AO LIMITE; É AÍ, NA TÊNUE ESPESSURA DA LINHA, QUE SE MANIFESTA O FULGOR DE SUA PASSAGEM, MAS TALVEZ TAMBÉM SUA TRAJETÓRIA NA TOTALIDADE, SUA PRÓPRIA ORIGEM. A LINHA QUE ELA CRUZA PODERIA TAMBÉM SER TODO O SEU ESPAÇO. O JOGO DOS LIMITES E DA TRANSGRESSÃO PARECE SER REGIDO POR UMA OBSTINAÇÃO SIMPLES: A TRANSGRESSÃO TRANSPÕE E NÃO CESSA DE RECOMEÇAR A TRANSPOR UMA LINHA QUE, ATRÁS DELA, IMEDIATAMENTE SE FECHA DE NOVO EM UM MOVIMENTO DE TÊNUE MEMÓRIA, RECUANDO ENTÃO NOVAMENTE PARA O HORIZONTE DO INSTRANSPONÍVEL. MAS ESSE JOGO VAI ALÉM DE COLOCAR EM AÇÃO TAIS ELEMENTOS; ELE OS SITUA EM UMA INCERTEZA, EM CERTEZAS LOGO INVERTIDAS NAS QUAIS O PENSAMENTO RAPIDAMENTE SE EMBARAÇA POR QUERER APREENDÊ-LAS.

Michel Foucault

Se todo crime consiste num ultrapassar limites – do corpo, da propriedade, da moral – e representa um deslocamento rumo a um espaço exterior às fronteiras daquilo que a lei e os costumes definem como a normalidade, é como movimento de ultrapassagem que se dão as *Memórias de um rato de hotel*, narrativa assinada por um certo Dr. Antônio – identidade fictícia e criminosa de Artur Antunes Maciel –, mas atribuída, entretanto, a João do Rio – pseudônimo literário e jornalístico de Paulo Barreto. Afinal, é justamente da inter-relação desses sujeitos anônimos e seus disfarces conhecidos, movimento que rompe as barreiras que delimitam suas individualidades, que se articula um discurso que, por sua vez, manifesta uma condição por si mesma transgressora e periférica: são as memórias de um ladrão de hotel, personagem típico da moderna sociedade capitalista que se desenvolvia no Brasil na virada do séc. XIX para o XX, mas

que se vê excluído dessa mesma sociedade por estender sua ação de acumulação para além dos limites que estruturam e estabilizam este sistema.

A misteriosa história destas *Memórias*, insinuadas, pelo próprio texto, como a transcrição de entrevistas com o referido criminoso, feitas por um jornalista não revelado; um artigo de João do Rio, publicado em jornal da época, referindo-se ao conhecido ladrão;¹ o desaparecimento do texto e sua redescoberta num prodigioso lance do acaso; o autógrafo esquecido no tempo como uma denúncia, como o testemunho de um antigo crime esperando ser desvendado –² tudo o que diz respeito a esta narrativa encontra-se sob suspeita, todas as definições parecem obscuras e duvidosas, fazendo do próprio texto o objeto de uma trama policialesca, na mesma medida das aventuras que descreve. A voz que narra é mesmo Artur Antunes Maciel ou o Dr. Antônio, personagem que é a própria razão da narrativa? Quem transcreve o depoimento só o transcreve ou faz dele uma extensão de seu próprio discurso? Seriam Artur Antunes Maciel e Paulo Barreto identidades inexpressivas, imersas na indiferença proporcionada pela cidade grande, e o Dr. Antônio e João do Rio suas vozes diferenciadas e representativas de uma humanidade que teima em não se submeter ao distanciamento abstrato e à disciplina de mentes e corpos que caracteriza a emergente sociedade positiva e racional? Dr. Antônio e João do Rio seriam máscaras diferentes de um só rosto? Como num crime imperfeito, o próprio texto deixa pistas:

– Além do mais, acrescentou o homem do jornal, na manhã seguinte, você foi o nosso primeiro rato de hotel. É preciso escrever as suas memórias!

– Pois escreva.

– Por que não escreve você?

– A mão treme. Sente-se, que eu dito.

E assim, durante dias, fui ditando e escrevendo o que se vai ler. (p.39)

A partir desta observação, pode-se concluir que as *Memórias* não surgem como a coordenação equilibrada de dois trabalhos diferentes – uma expressão oral e seu registro escrito –, mas como um exercício de transposição dos limites da própria individualidade, um atravessar de subjetividades que têm em comum o mirar o mundo a partir de uma posição de exceção. Por isso um só sujeito vai “ditando e escrevendo” o que se lê: Paulo, Arthur, João e Antônio se desdobram, então, num labirinto de autorias que impossibilita a atribuição de culpa e aproxima suas condições e a dimensão de suas atuações como escritor/autor e ladrão – ambos marginais. Constitui-se, assim, um “crime” (o “roubo” de um discurso e a “ocultação” de identidades) que é o desdobramento dos crimes narrados, a materialização de uma ultrapassagem de limites que se dá pela própria transgressão do texto, que constantemente volta-se sobre si mesmo: “Não há como o medíocre para contar muita coisa a ver se vira importante” (p.61).

Tal como o ladrão que rouba para compartilhar os bens e vantagens materiais, o narrador lança seu discurso para ultrapassar os limites de uma condição inexpressiva. Se assim o faz Artur Antunes Maciel, que, sob a identidade do Dr. Antônio, abandona o caráter vacilante pela atuação diabolicamente inteligente, é de se perguntar: não seria também o caso do inexpressivo Paulo Barreto e sua personalidade significativa, João do Rio? Se sim, haveria então uma identificação do escritor/autor com a atuação corrosiva e anárquica do ladrão, imaginada pelas incertezas da autoria e confessada pelo próprio texto: “Nunca me

O autor deste livro
é João do Rio

passou pela imaginação iludir a polícia. Eu trabalho com a tranqüila consciência com que um advogado defende um réu, um jornalista escreve o seu artigo, uma senhora arruma a sua casa” (p.153). Esta “consciência tranqüila” é reflexo de um compreensão irônica do mundo e seus mecanismos; compreensão que se desenvolve na afirmativa de que “a mentira é a base da vida. Nós a vemos através dos delegados, dos agentes, e dos advogados. E o público vê-nos a nós através dessa gente e mais das gazetas. Há um grande erro na compreensão do roubo. Um dia a espécie humana cairá em si” (p.171).

O que o ladrão percebe e o jornalista, ao se identificar com essa percepção, transmite é a artificialidade das normas e valores que estabelecem permissões e proibições; a mentira dos discursos de validação das estruturas políticas, econômicas e sociais, que são produzidos para garantir a prevalência de uns sobre outros (os excluídos dos círculos de poder). Dentre esses excluídos está o *fora-da-lei* que, por ver toda esta dinâmica a partir de um ângulo próprio – a condição periférica que o faz estar, ao mesmo tempo, no mais extremo do fora e do dentro, posições excluídas pelos limites que definem uma normalidade flutuante entre a participação (o suficiente para a manutenção do poder) e a alienação (o bastante para não se envolver diretamente com as mazelas e contradições inerentes à organização que estabelecem) –, compreende mais claramente as leis de seu funcionamento, reconhecendo os verdadeiros interesses por trás dos conceitos de honestidade, moralidade e propriedade; e, por isso, não tem pudor em transgredir os limites estabelecidos e definir suas próprias regras a partir de suas concepções pessoais de bem e mal, certo e errado. No entanto, ainda que conhecedor destes mecanismos, este “contraventor” – o simples ladrão de hotel –

nunca é aceito nestes círculos de poder, já que sua fome de acumulação se satisfaz com o bolso – e as bolsas – dos senhores e senhoras que comandam esse sistema. Por isso, quando descoberto, ele é perseguido e reconduzido à marginalidade.

Se o narrador das *Memórias*, seja quem ele for, deixa transparecer estas concepções, o jornalista João do Rio, na mencionada crônica publicada em *A Notícia*, reforça tais compreensões ao, ironicamente, destacar a importância de uma sociedade possuir “homens representativos” de todos os tipos de atividades: “Não se trata de saber se a atividade é no mal ou no bem, divisão inicial das religiões de que o código se apropriou indevidamente para criar a polícia, a garantia dos mediocres e a chicana” (p.21).

Essa compreensão dos valores a partir dos quais as forças que ordenam a sociedade definem suas regras revela um olhar crítico sobre as formas como tais poderes se estabelecem, surgindo, daí, uma certa simpatia, por parte do cronista, em relação ao criminoso; simpatia explicitada pela descrição do Dr. Antônio, quando o jornalista o observa caminhando pela cidade:

Olhei-o com respeitoso carinho. Só o saber que enganava os outros, sem que a polícia o pudesse prender, dava-lhe uma auréola de superioridade mental. Que diferença entre um grande artista, um grande político e um grande gatuno? Mas, no ponto de vista da finura para realização de uma obra precisa, nenhuma. [...] Mas o gatuno da cidade é uma flor de estufa. Não tem força, tem gênio; não tem revólver, tem habilidade; não incute pavor, inspira simpatia. A sua obra é sutil e irônica. Ela passa como um imposto ocasional à ladroeira organizada. No seu vivo olhar,

vive o facho da anarquia; na sua mão esperta e delicada, vibra o arripio das reivindicações sociais; no seu sorriso há dinamite que não estoura. (p.25)

Ainda que preenchido de ironias, o texto de João do Rio sugere aproximações interessantes. Como não contrapor a sutileza do gatuno ao poder de fogo da “ladroeira organizada” armada de “revólver”, à força bruta das estruturas que submetem o homem à disciplina e à generalização das classificações coletivas? Nesse movimento, ladrão e político se aproximam ou se distanciam? O gênio, a habilidade, a perspectiva anarquista e revolucionária, é o que permite a associação entre o criminoso e o artista? Se sim, é possível então desvendar uma poética do crime? Uma poética sutil e irônica?

O caráter crítico desta comparação, empreendida pela crônica, entre o ladrão e outras personagens da sociedade é reforçado pela explicação sobre a prisão do Dr. Antônio. Destacando a “tradicional desconfiança mineira”, o cronista atribui a um “impulso irrefletido” o descuido de cometer “o crime de roubar, depois de se ter intitulado capitalista. Quanta tolice! Quanta falta de observação!” (p.26). Ao associar a prática do roubo à atividade capitalista, essa passagem denuncia a injustiça do tratamento dispensado aos ladrões de hotel – como o Dr. Antônio – marginalizados por transgressões menos vultuosas que as praticadas – e valorizadas – pelos “respeitados” senhores que definem o bem e o mal das apropriações, acumulações e lucros.

Essas concepções pertencem ao próprio João do Rio, e estão assinadas na mencionada crônica, onde revela suas impressões sobre o conhecido ladrão e analisa sua atividade em relação a outras que compõem o quadro social da capital federal do início do século. No

entanto, argumentos afins também podem ser encontrados na narrativa das *Memórias*:

Mas a sociedade séria é por nós considerada idiota, porque, com raras exceções, é falsa e mentirosa. (p.171)
Hão de notar, como, em se tratando de um gatuno mais ou menos inteligente e fino, logo o apelidavam de “doutor”. A razão não é por sermos de um país em que quantos não serem coronéis, são doutores. (p.176)
[...] nunca entendi de política. É outro gênero... (p.195)

O tom irônico destas críticas aproxima a crônica e a narrativa, o que sugere uma concordância de opiniões entre o narrador e o cronista, reforçando as suspeitas de que, por trás do disfarce do depoimento de um criminoso, desenvolve-se o discurso do próprio João do Rio, que se apropria de outra identidade para dar voz a uma expressão marginal, à medida que esta revela o mundo a partir de um ponto de vista particular, diferente do que é definido por uma concepção de mundo estabilizada por leis, normas e costumes.

Como entender, então, esta ação de apropriação de um discurso e a ocultação da autoria? É reconhecida a predileção do jornalista João do Rio pelo submundo marginal onde desfilam prostitutas, trapaceiros e ladrões, o avesso sombrio da cidade símbolo do poder constituído e em pleno processo de modernização positivista. Além disso, sua própria condição homossexual era, em relação às normas e costumes da “distinta” sociedade, um estado de exclusão e marginalidade. Assim, nada mais previsível que o escritor/autor se sentir atraído, e até mesmo identificado, por esses sujeitos destoantes da prosa comum dos salões aristocráticos e dos gabinetes de poder. Prova disso são, dentre tantas outras, as crônicas

“Visões d’ópio” e “Histórias de gente alegre”, que ilustram o mundo obscuro e delirante dos “consumidores” de ilusões e suas relações tantas vezes perversas e promíscuas com a sociedade que só os aceita enquanto serviçais. Não seria assim também com relação ao nosso ladrão de hotel?

Numa leitura lacaniana, se o sujeito busca seu significante no outro, não seria a ação do ladrão, em alguma medida, uma alegoria dessa busca? Se o nosso desejo é o desejo do outro, o que pode o ladrão desejar mais que a bolsa do capitalista? – objeto que é o desejado e, ao mesmo tempo, a legitimação desse desejo, representada pelas leis e normas que garantem o direito – ao capitalista – de propriedade. Visto dessa forma, o que o ladrão deseja não é, então, apenas a posse dessa propriedade mas, também, a legitimação dessa posse, que se dá pela possibilidade de fazer valer seu discurso; validação que passa pela necessidade de afirmar que “– Estas memórias são uma confissão e não um romance” (p.129). Por trás dessas palavras esconde-se, ironicamente, uma forma de valorização que aproxima a verdade da expressão individual desinteressada e a afasta das manifestações artísticas e literárias. A partir daí é possível, então, perceber a estratégia de João do Rio ao se travestir sob a fantasia do depoente.

Se o ladrão deseja a bolsa e a legitimação do capitalista, o escritor/autor marginal deseja o discurso do ladrão para a legitimação do seu próprio discurso. Em ambos os casos, isso não se dá para que estes marginais, de posse da propriedade legítima, passem a fazer parte do mesmo círculo que os despreza, mas para que, deslocado o local de legitimação, toda a estrutura excludente e elitista seja transformada por um novo paradigma de validade e verdade. Isso vale tanto para o sujeito social, que procura novas formas de estabelecer-se, quanto para o

escritor/autor, que busca remodelar as formas canônicas que definem o dentro e o fora da literatura. Por isso o escritor rouba da realidade os fatos com os quais escreve sua narrativa e transveste seu “romance” de memórias; mais especificamente as memórias de um ladrão, o que levanta intrigantes questões sobre o próprio estatuto da literatura: falsidade, mentira, engano? Aqui, a própria fala do ladrão pode servir de questionamento e crítica:

Porque os criminosos têm duas faces, a que apresentam ao público e a que apresentam aos companheiros e colegas de crime. Ambas infelizmente são mentirosas. Para o público só há uma preocupação: mostrar inocência. Para os colegas só há um desejo: mostrar uma grande habilidade e uma grande sorte cínica. (p.170)

Não é possível aplicar tal definição também ao escritor/autor? Se o que ele busca, em relação ao público/leitor, é convencê-lo da propriedade de sua narrativa, o que é, afinal, a crítica senão a reunião de “ladrões” a se gabarem de suas artimanhas cínicas e irônicas? Não é sem razão, então, que ambos – ladrão e escritor/autor – terminam essas *Memórias* em um dueto definitivo: “Que homem interessante que eu fui! Que interessante que eu sou!” (p.279).

1. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 20.8.1911 – o artigo é reproduzido na edição das *Memórias* aqui utilizada: MACIEL, Arthur Antunes. *Memórias de um rato de hotel / Dr. Antônio*. Rio de Janeiro: Dantes, 2000, p.21-9).
2. Em nota prévia à citada edição das *Memórias*, o bibliófilo Plínio Doyle narra como, por acaso, encontrou em um sebo uma antiga edição das *Memórias de um rato de hotel*, de autoria de um desconhecido Dr. Antônio, contendo uma intrigante anotação – “O autor deste livro é João do Rio” – assinada por Francisco Prisco (figura reproduzida na página ao lado).

VERA CASA NOVA é Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e Doutora em Semiologia. **RODRIGO GARCIA BARBOSA** é Mestrando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da FALE/UFMG e Bacharel em Letras/Português (FALE/UFMG).

AOS AMANTES NUS QUE FALAM

Se te desvaneces no teu próprio corpo, quem poderia ouvir a voz do amor, na sua próxima vinda?

Maria Gabriela Llansol

“Que o amor afogava” – pensou.

Desciam os corpos na água, deslizavam ao fundo, como se atingissem o centro morno de areia, os grãos cuidadosamente depositados ali pelo tempo. Sim, talvez não fosse mais que uma brincadeira entre os corpos, que ao descerem – quando seu peso abria no volume azul da água a violência de uma queda feliz – pareciam, nem lampejo imediato, já haver retornado à superfície coberta por antigas pedras. Nus, os corpos entregavam-se, vezes e vezes, ao desejo insustentável de mergulhar numa proximidade extrema e, entretanto, restavam intocáveis.

Houve: haveria nesse começo, é verdade, um sonho não contado, a imagem indistinta da queda. Haveria também uma mão, impelida ao trabalho da escrita pela beleza do sonho, sua dor. Essa mão seria obrigatoriamente solitária, destacada de todo corpo. Isso poderia querer dizer, talvez, que a mão estaria também destacada do sonho, que o sonho, aí, não seria jamais uma imagem primeira da escrita. Antes, ele seria uma espécie de cantiga branca a ser percorrida, mas nunca pronunciada, nunca tornada visível.

“Olhos enredados na paixão de olhar meus olhos” – pensou, ao pularem novamente na água, com uma ligeira distância de tempo.

Desciam os corpos, quedados na água, como os de duas crianças, abismadas pelo calor silencioso e terno das presenças uma da outra. Olhavam-se a própria nudez, a inocência muda dos sexos, o sorriso incontido do rosto, sim, o rosto, insistentemente os olhos. Quis dizer o nome, você, qualquer chamamento, um sinal que desenhasse dentro da distância um encontro, despertasse nela os seus dedos, quando não a boca, um sussurro com os lábios levemente fechados. Mas a beleza, esquiva, vinha de alguém muito jovem que não era você; sua matéria – não sendo mesmo a fraternidade interdita – fazia ecoar a cadência sem futuro, sem prolongamento.

Seriam as mesmas palavras, sempre as mesmas. Buscadas, intuídas pela mão em pedaços de canções perdidas, como se o deslizar da escrita irrompesse agora em chuva fina sobre a cidade, sobre as casas e ruas vazias. Como se a chuva fina, repentinamente bâtega, repentinamente neve, caísse bran-

ca e fria sobre tudo aquilo que na vida não ganhará senão a forma luminosa da promessa. Seriam as palavras da negra noite de pássaro silente, ainda que seu voo alcançasse a margem longínqua de outras terras, oceano dobrado sobre a noite e sobre a chuva e sobre todas as águas. Ainda que a fímbria de sua pena evocasse não as quimeras, mas o canto inexistente, começaria, agora, no olho de seu olho, chuva fina e fria sobre as palavras.

“Como se não cantasse” – ainda pensou, constatando também que as estações se sucedem e que a seguinte seria o inverno.

Desciam os corpos e a água era já a do verde incerto dos olhos desse jovem, talvez russo, talvez sem pai, ávido de uma língua silvestre e límpida como a fonte de sua memória corrente. *Roman* – seria esse o nome do jovem, ecoando nele a gravidade escandalosa de um livro, ventre, ou fruta que sua imagem resplandece. Roman – e você, gota ardente da água-marinha sem par, voa, levita sobre ele, deita-lhe o nunca numa verticalidade abissal, indomável.

E lento e pousado, a amara melodia do nome refulgiria na mão principiada um matiz entre o azul e o verde. Diria: um czar sem reino e sem coroa. Diria: dono de uma cicatriz que lhe atravessa a face e marca-lhe na pele o destino de curvar-se à morte, à glória, ao êxito dos reis. Diria, ainda, uma última vez: despido de dor e de poder, haverá de sobreimprimir um traço sobre a sombra da ferida. Seria, pois, dito, sem se tratar jamais de profecia ou saudade. Apenas porque o matiz talvez secretasse de si algo da íris daquele jovem, do leite manso de um rio, ou do açoite de chuvas vindouras, e com fúria.

“Nenhum ser segura-se em si” – ia o pensamento para embora, ao prumo de um jardim, um desencontro, uma canção rara.

Desciam os corpos, lavados de qualquer existência que não o júbilo de uma bala cravada na nuca nua desse jovem, e a água, etérea como um corpo, destilava essa terceira onda que vai de você ao nome do jovem, indiferente à escrita que brota da pátria indefinível, de que leste, que Eslávia, que Estônia, em que oeste seu púbis desnudo, imóvel, aguarda.

MANOEL DE OLIVEIRA:

PALAVRA IMAGEM

2 ■ AMOR DE PERDIÇÃO: A TRANSCRIÇÃO CINEMATOGRÁFICA DO TEXTO

Realizado imediatamente após a Revolução de 25 de Abril de 1974 e estreado em 1978, *Amor de perdição* foi um dos projetos mais arriscados de Manoel de Oliveira. Adaptando o romance homónimo de Camilo Castelo Branco, uma das obras literárias mais reconhecidas do repertório romântico português, o filme (à época, a mais dispendiosa produção cinematográfica do cinema nacional) suscitou, em Portugal, acesa polémica. A história dos amores trágicos de Simão e Teresa, narrada ao longo de perto de cinco horas no português arcaico do escritor oitocentista, filmada quase integralmente em estúdio e reduzindo ao mínimo tanto o movimento (das ações e da câmara) como a variação dos planos, fez com que o filme depressa tivesse sido acusado de reacionário e impertinente (como podia entender-se que Oliveira não fizesse um “cinema de intervenção” e não fosse para a rua filmar a revolução?), colhendo da crítica portuguesa a sentença precipitada de que se tratava de uma aberração, só explicável pela avançada idade do realizador (Oliveira tinha, à data, setenta anos) e por uma completa alienação política (e mesmo cinematográfica).

Era claro: sabia-se que a mão, embora circunscrita pelo lápis, passaria ao largo da história das civilizações. A leitura, coberta pelo veludo de duas olivas, abandonaria as palavras e cercar-se-ia dos orifícios da cabeça – no corpo e contra o corpo, perseguiria a história dos amantes, sobretudo aquela jamais imaginada, jamais acontecida, e contudo existente, delineada pela luta de línguas diversas em territórios alheios. Do próprio seio da batalha, ou do sonho, escorreria uma língua inaudita, sem povo e prometida por nenhum deus. A mão haveria de tomar para si, e como fundamento maior, o inesperado dessa língua, sua forma incompreendida, uma vez chamada *amor*.

“De nós roubou-se a rosa” – era já uma lembrança dobrando-se sobre o pensamento, insistindo sobre ele o vago e o imperfeito.

Desciam os corpos a dizer palavra que não fosse a plena esperança de um único nome, a juventude desse nome conjurado pelos corpos, fora dos corpos, e que trazia para ali as vagas violentas e ancestrais de tempestade em alto-mar da língua, e também, e sobretudo, as mulheres, mulheres à beira-rio e o trabalho diário que lhes foi cabido: as mãos na água, nas roupas, as mãos no corpo do nome Roman.

De repente, a mão estancaria, haveria de querer deter-se num fragmento de tempo, com o desejo fervoroso de que ele atingisse todo o tempo: do czar à chuva, do jovem à língua, dos olhos do amor à mão que escreve. Com esforço, deter-se-ia sobre as mesmas palavras e o pensamento que se partia. Com duro esforço, procuraria um outro lugar para rabiscar o eco de um sopro. *Bateia*, escreveria. *Bateia*, repetiria. Buscaria no avesso da peneira o entulho sem música:

nominal e sem tocar
o chão
avanço sobre ti
trago nas mãos
a crina —
de dois cavalos

Com duro esforço, com esforço renovado, garimparia no verso a mecânica da noite: e o verso, ao passo que avançava em direção à luz do sentido, abandonava a palavra ao seu eco e a fazia desaparecer na correnteza das letras. *Bateia*, repetiria, como se ainda acreditasse no diamante futuro da palavra. *Nominal* – recomençaria, brutal, o poema, com seu coice de cavalo.

“Vem você, níquel e nanquim, anel” – seria a espuma pensada do mar, se o verso rebentasse a frase.

Desciam os corpos na água, porque essa era a única alegria possível e, embora soubessem de si os traços e a aliança, a vida havia-se reduzido ao transparente aguaceiro de serem – um para o outro – a fragilidade desse instante sem ar, um tronco cúmplice de outro tronco, os pés tocando aquela areia brilhante do fundo do pensamento afogado de amor.

Por fim a mão, tocada pelo poema do sonho, decantaria a canção: menos notas, menos sílabas: uma flor no lugar de um acorde: lentidão – a voz escandindo bem cada fonema escrito: um ritmo sem fluxo, de fluxo quebrado, inconstante. A mão poderia também relegar à canção as impurezas do acaso, poder-se-ia fazer da impureza a própria canção. Contudo, não se perderia na dor anônima da infância, não teria herói. Que voz poderia, então, cantar a canção?

“Não morrerá o menino nem poeta, para que não morra, morrerá do amor seu poema sem socorro” – escreveu-se, quis escrever.

Desciam, desciam como corpos vivos que eram, ébrios seus olhos d’água, atados ao fracasso de viver, de dizer na música mínima dos peixes que, sim, era essa a língua, o nome que lhes pertencia, assim dito no fulgor de suas letras estrangeiras – Roman. Quem chamará, em você nesse nome, o rosto devastado do amor?

Desciam, agora.

{ **ÁLVARO TORQUATO** é músico, natural de Itabaiana, Sergipe. Publicou *Naquela serra tem uma aldeia* (2002) e *O falso comerciante* (2005).

Ao mesmo tempo, *Amor de perdição* era aclamado pela crítica estrangeira, sobretudo francesa e italiana, que não se poupou a elogios e viu no filme uma obra-prima da cinematografia mundial.

A trinta anos de distância, não há dúvida que *Amor de perdição* é, tanto pelo seu programa estético como pelo seu subtexto político, um dos filmes mais revolucionários do cinema português. O texto de Camilo que o filme atualiza (restituindo, no entanto, os *décors* e as roupas de época, portanto, de finais do século XVIII) relaciona-se de um modo irónico – e, mais do que isso, crítico – com o contexto libertário em que intervém. Basta dizer que o primeiro plano de *Amor de perdição* mostra uma pesada grade de ferro que se fecha lenta e estrondosamente, projetando nas paredes uma malha de sombras, imagem de fechamento que tematiza uma dimensão fundamental da história (que é, em boa medida, uma reflexão sobre a liberdade), ao mesmo tempo que contraria não só o momento de abertura do filme (onde abundarão todo o tipo de celas, prisões, interditos e impossibilidades), como também o clima de abertura do país (onde, pouco depois da Revolução, não faltarão embargos à agenda revolucionária e pressões no sentido do retrocesso e da reposição da ordem).

Não menos arrojado é o plano estético do filme. *Amor de perdição* apresenta-se como uma reflexão aprofundada sobre a aproximação cinematográfica ao texto literário, em que se ensaiam diferentes estratégias narrativas e possibilidades significativas da metamorfose textual, numa radicalização dos principais pressupostos da adaptação cinematográfica. É a teoria das equivalências que Manoel de Oliveira experimenta e reinventa nos seus limites, para verificar que não há nenhuma correspondência direta entre literatura e cinema; para aferir que a fidelidade do filme ao texto é diretamente proporcional à reinvenção formal; para concluir que é possível filmar um texto como se filma uma paisagem.

A fixidez dos planos – o filme é, em grande medida, composto por sucessivos quadros estáticos numa primeira formulação dos “*tableaux vivants*”,

princípio que atingiria a sua máxima expressão em trabalhos posteriores, e desde logo no seguinte, *Francisca* –, o hieratismo dos atores – resultado de uma acentuação da teatralidade e do tom recitativo em que é dito o texto (recuperando algumas premissas de *Ato da Primavera*) – e a deliberada precariedade da figuração e dos cenários – que na maior parte das vezes não passam de cartões pintados (como voltará a ver-se em filmes como *NON* ou *A vã glória de mandar*) – sublinham a dimensão simulacral da imagem (que é, claro está, uma construção) e, enfatizando a representação na representação, determinam um efeito de distanciamento. Esta aparente “simplificação” da imagem, tornada opaca para melhor servir as palavras (nada no filme deve distrair o espectador das palavras e da qualidade literária do romance de Camilo), é, por outro lado, inversa à complexidade das vozes que conduzem a narrativa. Com efeito, do desdobramento do narrador – que reparte as suas falas entre o “Delator” (entidade masculina que relata os fatos e explicita alguns nós do enredo) e a “Providência” (voz feminina da consciência que se dirige diretamente às personagens e avoluma a carga trágica da história) – à variação das intervenções dos atores entre o dentro e o fora de campo ou, no plano da diegese, entre o papel de personagem e de relator – passando, ainda, pela intervenção da voz do próprio realizador, no final do filme –, tudo concorre para a repercussão polifônica dos sentidos do texto e para a desmontagem dos artifícios narrativos (do romance e do filme). A fragmentação da instância do narrador, à qual se recusa a unidade e a totalidade de uma voz de autoridade, instaura um espaço socrático, um tribunal de ideias onde, como em *Benilde* ou *a Virgem Mãe*, as personagens agem e expõem os seus argumentos (o “Delator” e a “Providência” são, por definição, as duas figuras do filme que, mais imediatamente, remetem para essa magistratura), deixando ao espectador a responsabilidade “crítica” de conjugar todas as partes e de produzir um julgamento.

No que respeita ainda ao texto, outro dos aspectos que explicam o interesse de Manoel de Oliveira por Camilo Castelo Branco encontra-se no modo como o escritor enraiza a ficção na realidade. Há em

Camilo – que Oliveira considera um “historiador falhado” – uma vontade permanente de atestar a veracidade dos acontecimentos de que o romance dá conta. No caso concreto de *Amor de perdição*, texto escrito por Camilo em 1861, “em quinze dias”, na Cadeia da Relação do Porto, a narrativa reporta-se a um antepassado do escritor, Simão Botelho, também ele encarcerado nesse mesmo estabelecimento prisional, mais de cinquenta anos antes, por ter cometido um crime passionnal. Além dessa circunstância comum do cárcere, que aproxima tio e sobrinho, outros (e, porventura, mais profundos) são os fatores de identificação entre as duas figuras, já que a impossibilidade dos amores de Simão e Teresa apresenta fortes afinidades com a desaprovção social a que foi votada a relação de Camilo com Ana Plácido (mulher casada que abandonara o marido para viver com o escritor), ambos pronunciados e presos pelo crime de adultério. Tendo várias vezes ouvido, em miúdo, contar a triste história de seu tio Simão, Camilo (que de algum modo lhe repete os passos), sempre fiel à sua tendência para esbater as fronteiras entre a vida e a ficção, parte de um dado real para construir uma história inventada. Para isso, o escritor recorre a todo o tipo de fontes – sejam os registos da prisão, a correspondência mantida entre os dois amantes ou os testemunhos orais daqueles que a presenciaram –, que vai, a par e passo, apresentando ao leitor por forma a assegurar a autenticidade da narrativa.

São esses mesmos documentos, figurados no filme de Oliveira, que constituem simultaneamente o móbil e a razão de ser da narrativa: se Simão e Teresa tivessem cedido às inúmeras contrariedades que, muitas vezes, os teriam impedido de se escreverem (é de salientar que, de um lado e de outro, as restantes personagens, tanto as adjuvantes como as oponentes, tendem a dissuadir os protagonistas da troca de correspondência) e se as cartas não tivessem sido resgatadas ao mar, para onde são lançadas no fim dos sombrios episódios vividos pelos dois amantes (é, significativamente, de Manoel de Oliveira a mão que, no filme, as recupera), esta história poderia nunca ter acontecido – já que é na circulação das cartas que se forja um dos principais motores da narrativa – ou poderia ser impossível de reconstituir – já que são



Fotograma do filme *Amor de perdição* (1978), de Manoel de Oliveira.

ainda as cartas o mais importante testemunho das ocorrências e o veículo privilegiado para aceder à intimidade dos seus autores. Tudo concorre para o esquecimento, para que a história se apague e, no fundo, *Amor de perdição* é também um livro (e um filme) sobre o desaparecimento do passado, que se repete, e da memória, que o transforma.

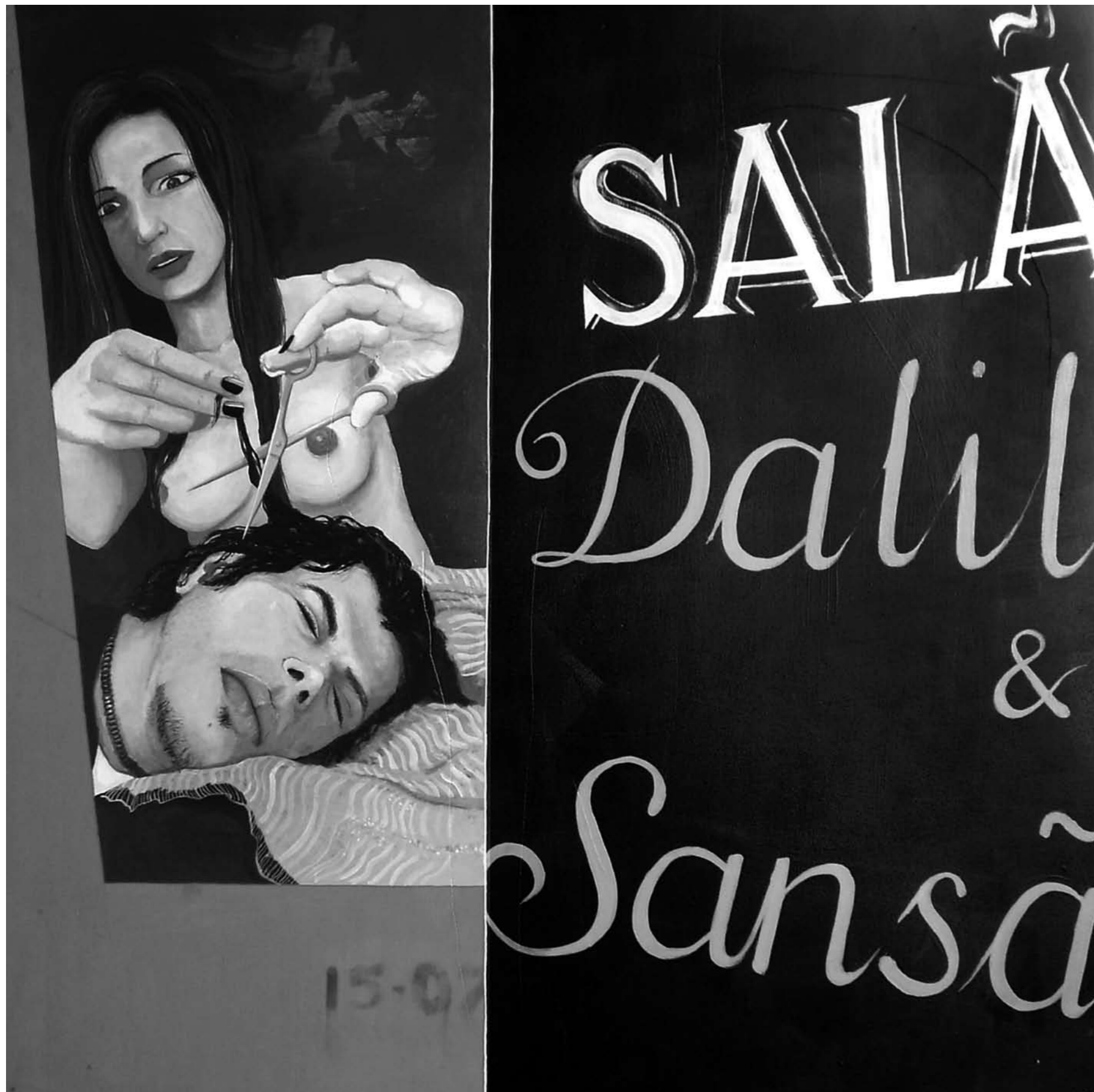
Mas, mais do que lado anedótico da intriga, o que interessa particularmente a Oliveira é o modo como Camilo desenvolve uma aproximação entre romantismo e realismo, como, trabalhando com base no verdadeiramente acontecido – no âmbito do que pode apelidar-se uma literatura “histórica” –, “expressa o romântico através do romanesco”, do mesmo modo que Oliveira na sua orientação para a literatura (e em filmes como *Amor de perdição*, *Francisca*, *NON*, *O dia do desespero* ou *Palavra e utopia*, para referir apenas alguns exemplos) persegue, também ele, os fundamentos de um cinema “histórico”.

Embora um pouco apressada, a referência de Oliveira a René Girard (autor de *Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961) fornece algumas indicações importantes sobre o que o realizador procura através da adaptação de um romance ao cinema. Diz, então, Oliveira que, se Camilo expressa a mentira do romantismo (tomado como sentimento e não como corrente estética ou literária) através da verdade do romanesco (portanto, da trama que se desenha entre os protagonistas desta história, apresentada como verdadeira), o que o motiva a ele, enquanto realizador, é a transposição de um sentimento. Neste caso, um sentimento romântico que, sendo muito característico de uma determinada época, sempre existiu e existirá. O que interessa Oliveira é a oposição entre o ideal e o concreto, o mitema: o modo como um determinado sentimento atravessa o tempo e se reproduz – o modo como se opera aquilo a que Agustina Bessa-Lúis chama “a absolutização do relativo” –, fato que por si só justifica a alusão a René

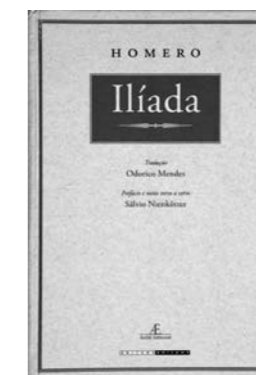
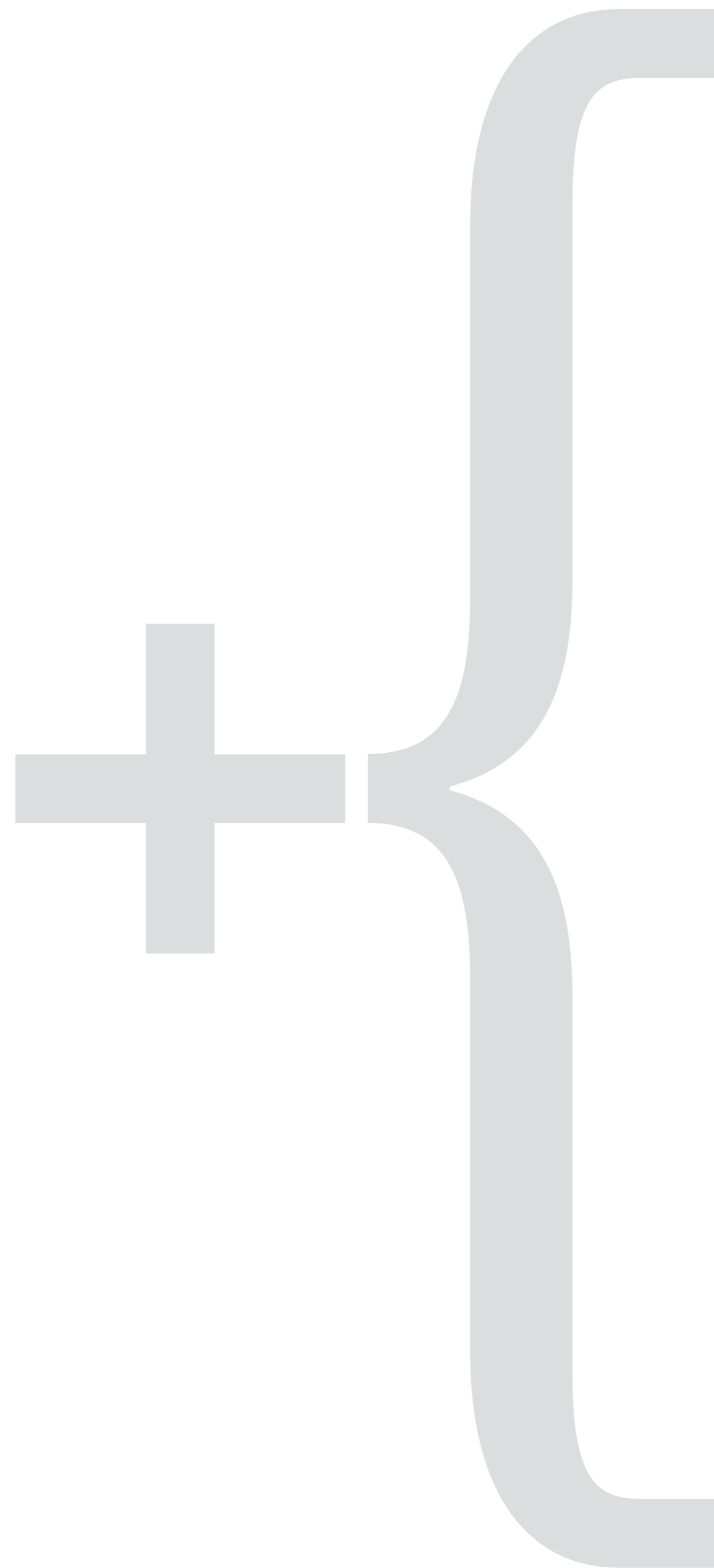
Girard. Segundo ele, o que engendra, estrutura e organiza a sociedade humana é o “desejo mimético”, no seu funcionamento triangular – sujeito / objeto / modelo-mediador –, perspectiva que se opõe fundamentalmente ao ideal romântico da especificidade individual do desejo. Nada podia estar mais de acordo com *Amor de perdição* e com a forma como aí ecoam outras narrativas, seja o amor trágico de *Romeu e Julieta* (sendo de notar que, também neste caso, se alega a veracidade dos fatos acontecidos em Verona), seja o ponto de partida para *Amor de salvação* (história que Camilo volta a apresentar como autenticamente acontecida, trabalhando correspondências e afinidades entre as personagens dos dois romances), seja mesmo a própria vida do escritor (também ela em plena conformidade com o ideário romântico dos amores impossíveis).

É, pois, na perpetuação do humano (e dos jogos de poder que lhe são inerentes), na economia das convenções e dos signos que asseguram a inteligibilidade e a manutenção dos sistemas simbólicos que se centra a pesquisa de Oliveira. A adaptação cinematográfica de um texto é, antes de mais, uma transformação recepional do texto pelo filme; isto é, um modo de analisar o texto, de pôr em evidência a sua intertextualidade, de iluminar as entrelinhas e dar voz aos textos que se escrevem sob o texto: para Oliveira, o cinema é uma forma de pensamento. É nessa medida que a dita “tetralogia dos amores frustrados”, de que *Amor de perdição* faz parte – a par de *O passado e o presente* (1972), de *Benilde* (1975) e *Francisca* (1981) –, prefigura em Oliveira o deslindar de uma genealogia das ideias e dos textos, reconstituindo uma rede de influências e pondo em prática uma arqueologia do sentido e do imaginário. Amores frustrados porque talvez seja o incumprimento do desejo que, em Oliveira, dá o tom a essa longa valsa em que o cinema e literatura se cortejam.

ANTÓNIO PRETO é Mestre em Teorias da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Atualmente desenvolve uma investigação sobre os processos de transposição cinematográfica na obra de Manoel de Oliveira, no âmbito de um doutoramento em História e Semiologia do Texto e da Imagem, na Université Paris Diderot – Paris 7.

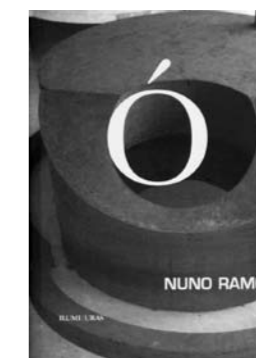


MARCONI MARQUES. Da série *Cavaletes pintados para salão*, pintura-objeto, 90 x 90 cm (face do cavalete), 2007.



ILÍADA
Homero
Tradução: Odorico Mendes
São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2008

Entre as traduções mais importantes de Homero no Brasil está a *Ilíada* de Odorico Mendes, cujo afinco e impressionante dedicação resultaram numa linguagem altamente criativa. Nesta edição, com prefácio e notas de Sílvio Nienkötter, as escolhas do tradutor são justificadas num lirismo delicado e de bom gosto, a fim de elucidar as passagens e referências eruditas presentes na obra.



Ó
Nuno Ramos
São Paulo: Iluminuras, 2008.

Em seu livro mais radical, o autor elege a filosofia de Montaigne, a ética de Emerson e a narrativa de Sebald como guias para a sua composição. Em sua unidade tão estrita quanto desastrada, os textos figuram numa zona de arrebatção da linguagem, onde fluem e refluem todas as molduras dos antigos gêneros literários e das modalidades do discurso, num embate com imaginação, lógica e humor extraordinários.



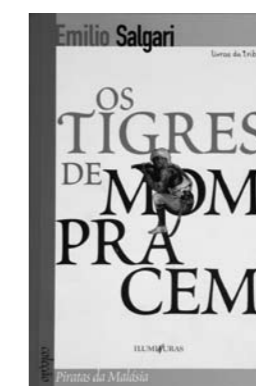
UM MAR DE GENTE
Ninfa Parreiras; Suppa (ilustrações).
São Paulo: Girafinha, 2008.

Ninfa Parreiras, dentre outras atividades, atua como pesquisadora na Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Neste livro, uma garotinha, ao avistar o mar pela primeira vez, estabelece um encontro dos seus pensamentos com a paisagem ao seu redor: a praia, as ondas, as pessoas. Diversidade de cores e materiais estão presentes nas ilustrações de Suppa. Com sensibilidade poética, texto e imagem dialogam entre si.



NEOVANGUARDAS
Diversos autores
Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008.

A exposição *Neovanguardas* foi realizada por ocasião do cinquentenário do MAP. O catálogo transcende o registro imediato da exposição a qual se refere, assumindo, assim, um caráter de livro autônomo. O cuidadoso trabalho na edição leva o *objeto-livro* a acompanhar o clima da produção artística dos anos 60 e 70. Fotografias contemplam a atuação de diversos artistas e estabelecem certa continuidade a um passado recente.



OS TIGRES DE MOMPRACEM
Emilio Salgari
Tradução: Maiza Rocha
São Paulo: Iluminuras, 2008.

Um príncipe oriental, despojado de seu trono e obrigado a assistir ao extermínio de sua família, acaba se transformando no Tigre da Malásia, um dos mais temidos piratas do oriente, e acumula tesouros inigualáveis em sua ilha, Mompracem. Nesta primeira tradução realizada no Brasil, Emilio Salgari, pai do romance de aventuras e da ficção científica na Itália, nos proporciona um reencontro com as histórias de capa e espada que vêm deleitando leitores no mundo inteiro.

NA MESA

ALPHONSUS DE GUIMARAENS FILHO

Sobre a toalha, o pão,
o bule, as xícaras, o café,
confabulam. Que dizem
no seu silêncio de coisas
tocadas de esperança,
da latente esperança
da manhã? Dir-se-ia
que se sentem ligados
à vida – ou que na vida
se irmanam, se confundem,
pousados sobre a mesa
como em seu próprio mundo,
pousados no silêncio
como se tudo fosse,
para eles, a dádiva
fascinante, translúcida.

A um canto, solitária,
uma faca os espia.

De *O habitante do dia* (1959-1963).

{ ALPHONSUS DE GUIMARAENS FILHO, nascido em Mariana, Minas Gerais, é autor de *Cemitério de pescadores*, *Solilóquio do suposto atleta* e outros poemas, *Discurso no deserto*, entre outros.

