



# COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

---

## [Recensão crítica a 'O Comedor de Salamanca', de Jorge Fernandes da Silveira]

Leonardo Gandolfi

Para citar este documento / To cite this document:

Leonardo Gandolfi, "[Recensão crítica a 'O Comedor de Salamanca', de Jorge Fernandes da Silveira]", *Colóquio/Letras*, n.º 188, Jan. 2015, p. 283-286.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Neblina (o nome dado à ilha pelos seus habitantes) está infestada por serpentes venenosas e pela malária (182). Mais à frente, o narrador afirma: «encontrei, como no céu, pessoas infetadas pela inveja, pelo ciúme, pelo rancor, e por tantas outras doenças que, desde sempre, afligem a humanidade» (*ibid.*). Eis, pois, o desengano de qualquer aspiração a uma ordem social ideal. Tal não significa, contudo, que devamos resignar-nos a aceitar as coisas tal como são. É sempre possível limitar os danos causados pelos avanços tecnológicos e pelas condutas coletivas ou individuais que lhes estão associadas — os nativos fazem questão de preservar os recursos florestais da ilha e de controlar as vagas de visitantes desejosos de aí se estabelecerem. No fim deste périplo imaginário, o herói abandona qualquer esperança de encontrar um mundo perfeito, ainda que não se arrependa de ter tentado. Se por um lado é inútil esperar descobrir uma sociedade humana onde estejam ausentes as manifestações do Mal, por outro não podemos negar a positividade da viagem entendida como um *continuum* de intercâmbios prolongados com os outros — intercâmbios que moldam os juízos e os modos de ver o mundo e as outras culturas, ajudando a construir a verdadeira identidade daqueles que entram em contacto com comunidades que não as suas. Uma identidade complexa, essencialmente incompleta, mas que é a marca distintiva dos vivos, já que «só os mortos, os que deixaram de viajar, possuem uma *identidade* bem definida» (87).

*Pierrette e Gérard Chalendar*

[Trad. Rui Pires Cabral]

#### NOTAS

<sup>1</sup> Cícero, *De la divination*, apud R. Flacelière, *Devins et oracles grecs*, 3.<sup>a</sup> ed., Paris, PUF, 1972, p. 7.

## LITERATURA BRASILEIRA

### VÁRIA

**Jorge Fernandes da Silveira**

O COMEDOR DE SALAMANCA

Rio de Janeiro, Oficina Raquel / 2012

O livro tem como subtítulo «Memória Breve» e estabelece uma cronologia «2012 fevereiro março abril maio junho julho». Ao lado de textos cujo caráter é sobretudo diarístico, encontram-se outros procedentes, em sua maioria, de revistas e jornais espanhóis, matéria textual literalmente recortada para dentro do livro. Por falar nesse caráter diarístico, o leitor encontra logo nas primeiras páginas a razão do subtítulo: «A verdade é que é raro um frio tão gelado como este, das últimas três semanas. As primeiras nesta temporada. É a quinta. E, em dez anos de ensino em Salamanca (2002, 2004, 2007, 2009, 2012), já me sinto um pouco salmantino» (18). A razão inicial é o que se desenha em primeiro plano: o registro sequencial desses meses em que Jorge Fernandes da Silveira desempenha o cargo de professor visitante na Universidade de Salamanca.

Noutro plano, o que se desenha não é apenas isso: «Creio que volto a ensinar em Salamanca para reaprender a andar com os meus próprios pés e pernas. E penas» (21). Talvez o que o autor encontre, ao montar este misto de diário e álbum de recortes, seja algo análogo ao que Montaigne também encontrou nos ensaios: «Não fiz meu livro mais do que meu livro me fez.»<sup>1</sup> Jorge compõe um diário feito por textos de outros: além dos recortados da imprensa espanhola, há ainda a presença de trechos de escritores caros ao autor, entre eles, Lorca, Fiama e Camões.

Certa vez, João Cabral de Melo Neto escreveu em um poema: «Quis falar de coisas. / Mas na seleção dessas coisas / não

haverá um falar de mim?»<sup>2</sup> É exatamente o que Jorge faz. Por isso, o que o leitor tem em mãos é uma espécie de autorretrato do autor em que se torna rarefeito o traço que distingue o próprio do alheio. Não porque este esconda a autoria dos textos, pelo contrário: no livro, todo material alheio tem sua fonte anunciada. Tal indistinção se dá pela forma como esses escritos se ligam; trata-se de um movimento que — apesar de registos tão distintos — permite ao livro uma unidade.

Jorge Fernandes da Silveira é antes de tudo um *anotador*. Utilizo essa expressão a partir do que, sobre ela, escreveu Antonio Castronuovo: «A expressão fragmentária permite, em suma, não renunciar a uma relação com a experiência, e nisto a situação do anotador aproxima-se da do leitor: mais do que *escrever*; ele *lê* o mundo.»<sup>3</sup> Quase todos os textos recortados por Jorge são trechos, fragmentos que ele costura e alinhava. Suas composições, aos poucos, dão a ver um narrador que é um autor-leitor: «travessia mais (auto)biobibliográfica não há» (21), escreve ele. Desta forma, os materiais escritos não citados — mas entrelaçados àqueles assinados por outros autores — têm o caráter de anotações na borda ou ao pé das páginas. É como se esse autor-leitor introduzisse sua letra em revistas, jornais, livros, e os recortasse para justapô-los e editá-los em nova ordem em seu álbum-diário. No entanto, vale a pena dizer, as anotações e citações editadas não procuram estabelecer entre si uma relação direta de causa e efeito.

Outra curiosidade destas páginas é a indecisão entre a linha e o verso. Embora o livro siga um fio narrativo que o aproximaria do romance, ele é dividido em textos com títulos que não apresentam exatamente a linearidade de uma divisão por capítulos. Em consonância, como algumas dessas partes são em verso, isso aproximaria o volume tanto de uma coletânea

de contos quanto de poemas. Noutras palavras, em *O Comedor de Salamanca*, há elementos de todos esses gêneros, mas curiosamente o livro não coincide por inteiro com nenhum deles. Tal falta de coincidência chega a ser tão intensa que — a certa altura — o que se põe em xeque é a própria natureza do livro: «*Tenho vindo a escrever à mão / E assim escrevo // Eu não escrevo Literatura, / minha gente. / Isso é outra coisa. // E terei eu agora, / passada a necessidade, / Liberdade para contar o resto!?*» (47).

É como se recortes e anotações do autor-leitor seguissem blocos temáticos que se contaminassem. Por exemplo, o primeiro bloco teria como núcleo irradiador o texto em que Jorge está no «comedor» da universidade que dá título ao livro. E é dali que se opera a primeira viagem, não geográfica, mas temporal. Do refatório, durante a crise espanhola, somos levados a outro lugar: «88. Número da casa em que nasci na Rua Dr. Sardinha, Santa Rosa, Niterói no dia 16 de março em 1944» (19). E os deslocamentos continuam: «Talvez qual Esteves à entrada da Tabacaria de Pessoa (figura dum profissional sem emprego, diria o Outro), vejo o Pai — Horacio Antonio da Silveira, ruim dum rim já sem vida — entre o Comedor Fray Luis de León e o Café e Bar São Cipriano» (20).

Depois de inscritos o dia e o lugar de nascimento e da aparição fantasmática do pai, o autorretrato do autor começa a ganhar novos traços: «Parodiando um narrador de Clarice, sou mais brasileiro longe de casa, quando viajo. Aqui ensino Literatura e Cultura Brasileira» (18). Trata-se de um processo de construção identitária pela escrita e é por meio dela que os lugares de afeto ganham sentido: «Só reescrevendo mesmo é que dói: trabalhar em Salamanca, morar no Rio de Janeiro e viver em Niterói» (20). A montagem por

meio dos deslocamentos textuais tem um equivalente estrutural no deslocamento maior que é a viagem que tal «Memória Breve» compõe.

Do refeitório, somos agora deslocados para Istambul por meio da menção a *Um Filme Falado* de Manoel de Oliveira. Recortando Javier Cercas já recortado de um artigo do *El País Semanal*, leio: «al fin e al cabo Estambul es uno de los destinos favoritos del turismo español (lo que explica que en la ciudad se oiga hablar tanto español como inglés). Yo no la conocía, y me produjo una cierta impresión» (27). Ao que Jorge anota: «Se desde Aljubarrota a economia portuguesa fala inglês, a versão espanhola de Javier Cercas de que na sua viagem a Istambul ouvia ‘casi tanto español como inglés’, entre os seus, por supuesto, não corresponde à minha experiência inteira de verdade: em qualquer espaço público o turista fala inglês ou não se comunica» (28). Entre outros movimentos, o leitor — páginas antes — já havia lido alguns versos que evocavam certa Luiza (metade personagem de *O Primo Basílio*, outra metade Neto Jorge). Pensando na viagem a Istambul, tais versos exclamavam: «Quería responder-lhes às perguntas! / Mas com que linguagem?» (23).

Então, em deambulações por lugares, leituras e tempos comoventes, o livro chega à figura ausente que já se anunciava nesse autorretrato: a mãe. O texto «Mulher em Salamanca sentada à porta de María Auxiliadora» poderia ser o início de um segundo grande bloco do livro. Ele narra o encontro do autor com uma senhora pedinte. Nisso, temporalidades se sobrepõem de uma forma inusitada: «Aquele mulher sentada à porta da Igreja é a minha mãe. No seu banquinho parece uma Santa. Podia ser a Vó Carminda, a mãe do meu pai, que às vezes via em frente a Nossa Senhora Auxiliadora quando ia pra escola.

Mas é a Dona Guiguita» (35). Entre as surpresas dessa passagem onde o pessoal e o textual são um só, leio a confissão: «Dou-lhe 20 euros. Oscilo. E passo a evitá-la. Órfão tem medo de adoção» (36).

Seguindo por outros momentos, encontro mais trechos recortados a dialogarem e a deslocarem as anotações do autor-leitor: «Me decia que esas madres odiaban a sus hijos», «Dijo que mi madre biológica era una indigente, era una viuda» ou «La Monja que Repartía Bebés [y los vendía en el mercado negro por cien mil pesetas de la época, una fortuna]» (41). Todas as «transformações do amor» pelas quais passam a imagem materna e outras figuras femininas encontram, neste momento do livro, a meu ver, sua mais intensa metamorfose quando o professor de literatura portuguesa — que é o narrador — evoca o «Sá de Miranda Carneiro» de Alexandre O’Neill e monta um texto através da interseção de dois poemas de Gastão Cruz: um sem título de *A Morte Percutiva* e o outro, «A Forma do Amor» de *A Moeda do Tempo*. Cito seu trecho final: «quando já temos sobre a voz o pântano / o amor tem a forma que as palavras / das luzes e dos fornos incendiados / não podem dar à hora da paragem da alma // e a pausa necessária da cidade / e o cadáver dos astros abatidos» (49).

Como eu dizia antes, tal processo de construção identitária — produzido menos por fixações do que por deslocamentos e montagem — se dá pela escrita. Nela, factos biográficos e leituras cruzam-se, transformando, de modo ímpar, tensões afetivas em tensões textuais, e vice-versa.

Há outros grandes blocos, ao longo do livro, entre eles, o das notícias da crise espanhola, onde também encontramos Angela Merkel, Dilma Roussef, Cristina Kirchner, o jogador de futebol Adriano e as explicações de uma reportagem espanhola sobre o que significa no Brasil «termi-

nar em *pizza*»: «Algo termina en *pizza* cuando se habla mucho, no se llega a ninguna parte y después, ya cansados, los interlocutores piden una *pizza*, y justamente por eso partió. Se fue de un país» (58). Expressão esta à qual Jorge ironicamente justapõe uma palavra procedente de outro texto jornalístico: «en la conciencia de los sicilianos, pagar el *pizzo* es como pagar los impuestos al Estado. De hecho, también en el interior de las organizaciones criminales el *pizzo* está considerado como un impuesto» (61).

Mas eis que, em um livro já de surpresas, o leitor tem uma súbita e nova: a inclusão do registo escrito completo de uma aula ministrada pelo narrador sobre Cecília Meireles na Universidade do Minho. É como se o leitor — depois de adaptado ao já movediço sistema de anotação e citação — precisasse novamente de estabelecer outro protocolo de leitura por se tratar de um tipo de anotação bem distinta daquela de carácter diarístico que o autor vinha realizando. De extensão maior que todas as outras anotações, o texto «Aula de Literatura Brasileira / Poesia / A Formação das Estrelas / Cecília Meireles e a

Poesia Brasileira» (76) rediscute o polémico conceito de formação, segundo Antonio Candido, questionando-o sob um novo olhar a partir da imagem das estrelas nos poemas de Cecília.

Quase ao fim, entre um dos poucos recortes procedentes de jornais brasileiros, Jorge destaca uma frase de Jordana Berg, responsável pela montagem e edição de filmes, entre os quais de Eduardo Coutinho e Walter Carvalho. E nessa frase há uma espécie de sùmula do *patchwork* que é *O Comedor de Salamanca*: «A montagem é um trabalho de desapego» (118). Pensando nas imagens de errância do autor-leitor, frase melhor não contribuiria para esse belo autorretrato em espelho quebrado.

Leonardo Gandolfi

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Michel de Montaigne, *Os Ensaíos*, trad. Rosemary Costhek Abílio, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 498.
- <sup>2</sup> João Cabral de Melo Neto, *Agrestes*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 83.
- <sup>3</sup> Giorgio Agamben, *Ideia da Prosa*, trad. João Barrento, Lisboa, Cotovia, 1999, p. 15.