Nº 144 - Fevereiro 2018 - R$ 6,00 - *www.suplementopernambuco.com.br*

# PERNAMBUCO

KARINA FREITAS

## PORQUE O INSTANTE EXIGE

*Como ler Cecília Meireles diante das demandas políticas e poéticas dos dias que seguem?*

ISSN 2527-0117

UMA ANÁLISE DA NOSSA PRIMEIRA AUTORA *TRANS* | O LUGAR DA "PÓS-CRÍTICA", HOJE

# CARTA DOS EDITORES

Ano passado, quando dos 30 anos da morte de Carlos Drummond de Andrade, tivemos uma capa do **Pernambuco** sobre a importância do poeta. Por mais que seja difícil escrever algo novo ou minimamente original sobre ele, Drummond é um nome que vibra e é sempre lembrado quando falamos da influência na poesia contemporânea. Tanto pela incontestável potência da sua obra quanto pelos relançamentos competentes que seus livros recebem ano após ano. Mas como pensar Cecília Meireles hoje, a nossa grande poeta moderna? Como pensar Cecília Meireles em meio ao momento de insurgência de uma poesia tão combativa, tão ligada ao corpo, tão ligada aos problemas contemporâneos, feita por mulheres? Onde está o feminismo na sua literatura?

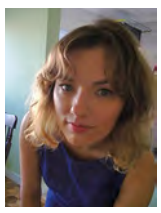
Essas são questões espinhosas, sem uma resposta fácil e que nossa colaboradora Juliana Braftsch tenta responder no ensaio de capa. E, quando falamos de tentar responder, falamos de um texto que questiona Cecília e a nossa expectativa em relação à sua poesia. Trata-se de um texto que vacila e avança num território que é, paradoxalmente, tão conhecido e tão obscuro.

O ensaio chega numa hora em que a poeta retorna às livrarias em dois boxes imponentes, pela Global Editora: um deles reunindo sua poesia, o outro reunindo seu trabalho como cronista.

Na edição desse mês, trazemos uma novidade: o escritor e editor da **Cepe Editora**, Wellington de Melo, assume a coluna Mercado Editorial com um estilo irônico. Ele usa a ironia como espécie de arma para entender/noticiar as questões do mundo dos livros. Na coluna Bastidores deste mês, no lugar de um escritor ou de um tradutor, trouxemos uma estrela *pop*: a cantora e compositora Letícia Novaes, responsável pelo álbum *Letrux em noite de climão* – um cancioneiro poético forte e *sui generis* dentro do universo *pop* do Brasil. As letras presentes nas músicas de Letrux chamaram a atenção dos críticos na nossa votação de melhores do ano de 2017. É compreensível. Para nós que fazemos o suplemento **Pernambuco,** a literatura não está presente apenas no formato do livro ou em gêneros fixos como romance e conto... Literatura é a palavra lançada em sua máxima potência.

**Boa leitura e até março!**

## COLABORAM NESTA EDIÇÃO



**Juliana Bratfisch,** doutorando em Teoria e História Literária (Unicamp)

**Letícia Novaes,** Cantora e compositora, responsável pelo projeto *Letrux em noite de climão*

**Ruan de Sousa Gabriel,** jornalista especializado em literatura. Escreve para a revista *Época*

**Amara Moira,** doutora em Teoria Literária e autora de *E se eu fosse puta?*; **Ana Teresa Pereira,** escritora portuguesa e ganhadora do último Prêmio Oceanos; **Christian Morgenstern**, poeta alemão falecido em 1914; **Guilherme Gontijo Flores,** poeta, professor da UFPR e tradutor; **Julia Wähmann,** autora, entre outros ,de *Cravos e Manual da demissão*; **Karina Freitas,** *designer* responsável pela capa desta edição; **Leonardo Nascimento,** jornalista e mestrando em Antropologia Social (UFRJ) ; **Priscilla Campos**, jornalista e mestranda em Teoria Literária; **Ramon Ramos,** escritor e mestre em Literatura; **Wander Melo Miranda,** professor emérito da UFMG.

## EXPEDIENTE

GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO

Governador
Paulo Henrique Saraiva Câmara

Vice-governador
Raul Henry

Secretário da Casa Civil
Nilton Mota

COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO – CEPE

Presidente
Ricardo Leitão

Diretor de Produção e Edição
Ricardo Melo

Diretor Administrativo e Financeiro
Bráulio Meneses

**PERNAMBUCO**

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

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

SUPERINTENDENTE DE PRODUÇÃO EDITORIAL
Luiz Arrais

EDITOR
Schneider Carpeggiani

EDITOR ASSISTENTE
Igor Gomes

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

TRATAMENTO DE IMAGEM
Agelson Soares

REVISÃO
Maria Helena Pôrto

COLUNISTAS
Everardo Norões, José Castello e Wellington de Melo

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

MARKETING E VENDAS
Daniela Brayner, Rafael Chagas e Rosana Galvão

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

CONTINENTE

www.revistacontinente.com.br
/revistacontinente
/revcontinente

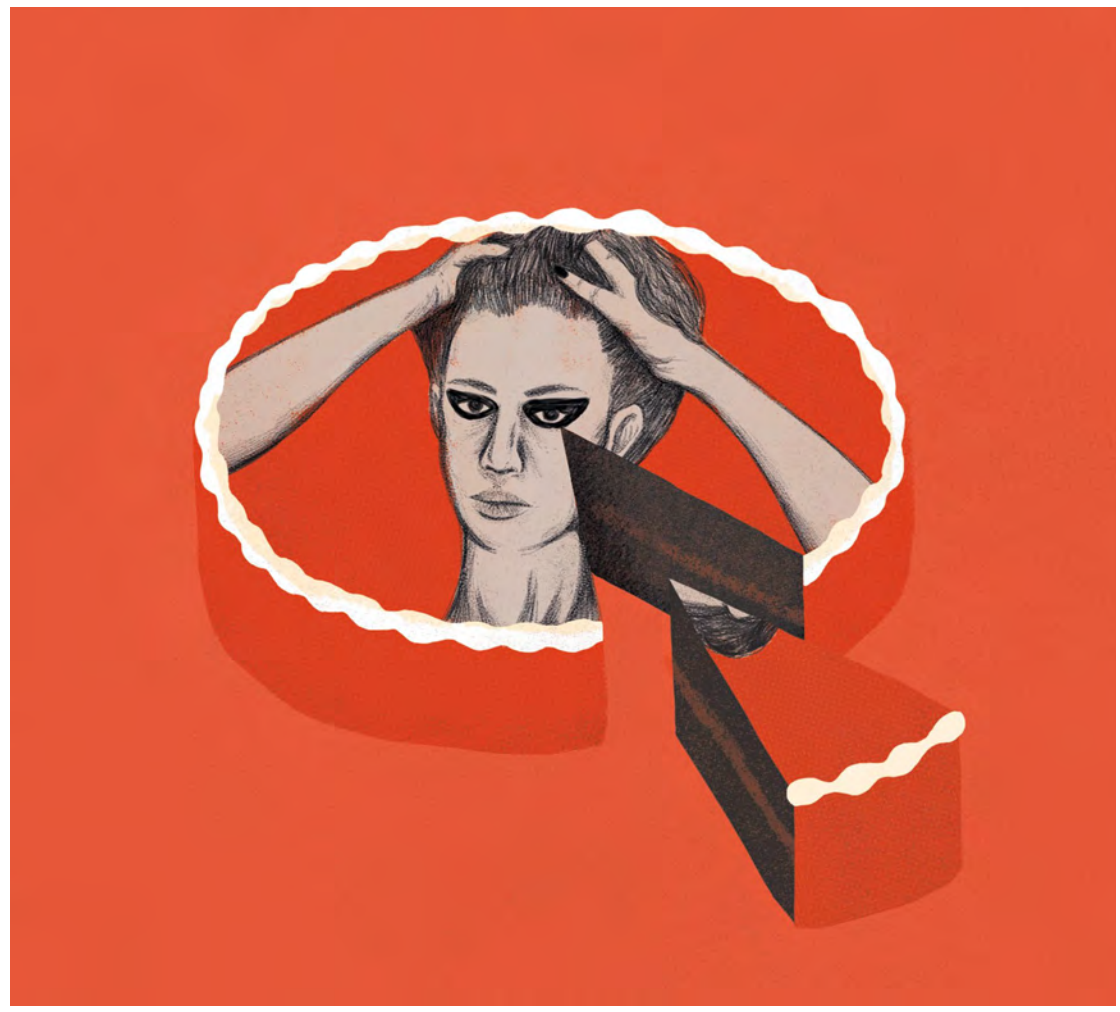
"Eu não vivo do Carnaval, eu vivo para o Carnaval", é o que afirma este senhor de 82 anos, nascido e criado na Comunidade do Bode, no Pina, em que três anos antes do seu nascimento, em 1935, era fundado o bloco que lhe deu "sobrenome" – "sou Vavá de Banhistas". O Bloco Banhistas do Pina caminha para os seus 90 anos e, neste mês de carnaval, a **Continente** traz em reportagem o percurso desta agremiação e seus desafios, sendo esta narrativa também um retrato do que se passa com grande parte das agremiações carnavalescas de Pernambuco.

BASTIDORES

# De quando a vida serve uma torta de climão

O *Projeto Letrux* da cantora Letícia Novaes trouxe uma surpreendente poética de afetos e desafetos para o cancioneiro *pop* do Brasil

MARIA JÚLIA MOREIRA



**Letícia Novaes**

**"Já vai começar",** ouço alguém dizer e não posso identificar quem é, pois estou num estado de máxima suspensão, em que poderia tanto acertar um alvo que apenas atletas olímpicos conseguem ou esquecer quanto é qualquer número vezes zero. Em cinco minutos, entrarei no palco pela primeira vez e cantarei todas as músicas de *Letrux em Noite de Climão.*

Trechos das letras, que ainda julgo que errarei, povoam minha mente. Sinto vontade de ir ao banheiro. Sinto vontade de entrar no palco e falar "Que besteira tudo isso, hein, voltem para as suas casas". Quero ir embora, quero ter um ataque de riso, depois de choro. Acho que esqueci meu nome. Não consigo mais respirar.

Meu avô tocava violão, meu pai tem um ótimo ouvido e brinca tanto no violão, quanto no piano, mas a vida é real e de viés, e o primeiro foi fazer direito e meu pai foi trabalhar em banco. Vê só que cilada o amor me armou: com seis anos, li um conto de Hans Christian Andersen e, quando acabei de ler *O Rouxinol*, estava tão eletrizada pela inundação de sensações, que me deitei e comecei a inventar uma música. Cantei o que sentia. Caiu um raio.

Quando era jovem, delirava ouvindo Janis Joplin e ali compreendi algo que levaria para vida toda: cantar também vem da barriga, eu sentia. Tem que rasgar qualquer coisa. A corda vocal, a cara, a cara dos outros, o céu. Não sei. Mas rasgar.

Com 19 anos, entrei na faculdade de Letras, jurando que o clima seria *Sociedade dos Poetas Mortos*. Ledo. Em um ano, estava completamente entediada e sentindo minha força criativa desaparecer. Minha mãe me matriculou na CAL, um curso de teatro aqui no Rio de Janeiro. O curso era longe da minha casa, cheguei atrasada. Para minha surpresa (e porque não, para minha confirmação cármica, para meu espanto com o cosmos), a primeira aula do primeiro dia, era Música. Entrei meio sem graça, que é minha maneira de chegar aos lugares com quase dois metros de altura. O professor gritou: "Você aí, atrasada, canta pra gente!". Pensei em vomitar (a escatologia sempre acompanha meus amores também, a vida é curiosa), mas decidi que aquilo não teria volta. Cantei *Oh Lord, won´t you buy me a Mercedes Benz?*, da Janis. As pessoas fizeram qualquer cara que não lembro porque fiquei cega, surda, muda e imóvel. Só depois de um tempo aquilo foi bater. Ao longo do teatro, quis aprender a tocar violão. Na internet, mesmo. Sentei em frente ao computador e espiei tudo. Dó é assim, ré é assado. Fui aceitando, fazendo caretas e, quando sabia um punhado de acordes, não quis tocar Legião Urbana. Quis abrir os diários, meus pequenos lixos, meus pequenos tesouros e, em um mês, fiz 20 músicas. Péssimas, claro, mas comecei a fecundar um embrião, ali.

Tive muitos encontros musicais bonitos na vida, um deles se chama Letuce, onde junto a Lucas Vasconcellos, pude compor absolutamente tudo que estava sentindo e isso me valeu anos de análise e felicidade. Tive outras bandas, infinitas *jam-sessions*, passeei um bocado, inventei personas. Mas O Rouxinol nada de voar mais alto.

Em 2015, Arthur Braganti, meu amigo complementar e excelente pianista, começou a me instigar para eu criar algo meu, fora do Letuce. Em algum dia de divã-praia, ficamos rindo de alguma besteira com a palavra CLIMÃO. E começamos a nos deliciar em pensar que eu poderia ser "Letícia de Capricórnio em Noite de Climão". Adorávamos os títulos das peças antigas de teatro, época de vedetes em que a preposição "em" era utilizada. O De Capricórnio caiu. Risos. Letrux pipocou. Já era meu apelido pós Letuce. Sendo Letícia, meus apelidos sempre terão esse radical: LET. *To allow something to happen*. Deixar acontecer. Deixo.

O climão nasceu no momento exato em que me reconheci errada. Estranha, inadequada. Sempre tentei a harmonia, a luz da beleza, mas uma hora o outro lado bateu forte. Deixei de querer ser quem não sou. Outro raio. No momento em que relaxei e as rugas apareceram fatais (porém belíssimas porque cada gargalhada que me faz ser sã e amar a vida está contida nesses traços na minha cara), senti o climão que é existir. Estar preparada para atravessar essa vida, que insiste em ser misteriosa e ao mesmo tempo capitalista. Como conciliar o sono e a paixão, a dor e a dança, o dinheiro e os sonhos? Clima superlativo. Convocamos Natália Carrera, Lourenço Vasconcellos e Thiago Rebello para adentrarem na névoa climática e tinha dia no estúdio em que eu chorava, que tirava a camisa pra cantar melhor, que passava mal de rir, de duvidar, de jurar. Éramos umas crianças brincando, mas eu criança consciente de que todo mundo morre em determinado momento, todo mundo mente, todo mundo é traído, todo mundo trai. Tenho natureza solar, mas achei forte observar minha sombra, meu clima pesado. Percebi que sou mais engraçada do que pensava. Aceito atravessar a noite. Pois pelo riso, eu volto. Em Noite de Climão, sou eu após anos de apneia, decidindo voltar à superfície e dividir o que eu vivi no mundo abissal, com todos que estão a fim do desvio.

ARTIGO

# Transgressões da primeira autora *trans*

## Uma ánalise das várias fases da literatura pioneira feita por Ruddy Pinho

**Amara Moira**

**Ruddy Pinho.** Talvez você nem conheça esse nome, talvez nem saiba que ela foi das cabeleireiras mais prestigiadas do país, a oficial de primeiras damas, misses e celebridades da TV. Mas o que muito possivelmente você também indevidamente desconhecerá é que foi ela a primeira pessoa *trans* a publicar um livro no Brasil, *Eu, Ruddy* (1980), e que de lá para cá, dos 38 livros que se conhecem de autoria trans, sete são só dela, sem contar sua participação em outros dois.

A produção é variadíssima. Inclui três obras de poesia, uma de crônicas, uma de contos e sobretudo as duas autobiografias, seu carro-chefe, uma focando da infância descaradamente viada, anos 1940 e 1950, em Minas Gerais, até os primeiros 10 anos da transição de gênero, já no Rio de Janeiro, década de noventa (*Liberdade ainda que profana*, 1998), a outra, já plenamente *trans*, explorando suas vivências a partir da virada do século (*Nem tão bela nem tão louca*, 2007).

Com exceção desses dois e de *In...confidências mineiras e outras histórias* (1999), livro de contos premiado pela Biblioteca Nacional, todos os outros vieram à luz antes de Ruddy passar a existir publicamente como mulher *trans*. E é interessante perceber que, embora ela assine o mesmo nome em todas, permitindo que se vislumbre uma continuidade – e que retroativamente se reivindiquem todas como obras de autoria não só sua, mas também *trans* –, as duas autobiografias e alguns momentos do livro de contos trazem uma Ruddy distinta daquela que publicou os demais nos anos 1980.

Há duas fases nítidas, portanto, com o *In...confidências* assumindo papel de transição. Na primeira delas, que engloba não só o já referido livro de poemas *Eu, Ruddy*, também *O sabor do cio* (1981, poesia), *Quando eu passo batom me embriago* (1983, crônica) e *Certos movimentos de um coração* (1988, poesia), todos em maior ou menor medida autobiográficos, estranha-se logo de cara o gênero masculino com que ela se refere a si própria. Em momento algum alude à sua condição *trans* ou revela sofrimento por ver-se obrigada a caber dentro de uma identidade que, com os livros posteriores, veremos não ser a sua.

Quem, àquela altura, conheceria palavras capazes de expressar esse embate? Anderson Herzer publicaria em 1982 *A queda para o alto* sem sequer se dar conta de que seu relato – ao mesmo tempo que denúncia da violência enfrentada por menores em situação de cárcere, objetivo do livro segundo o autor – era a primeira autobiografia escrita por pessoa *trans* no Brasil. O autor já era tratado no masculino pelas pessoas com quem esteve preso e por quem, fora da FEBEM, não sabia que ele havia nascido com vagina (ou melhor, por quem acreditasse sabê-lo, uma vez que o genital não vem estampado na testa). Mas em momento algum ele chega a se dizer *trans* e, apesar de se tratar sempre como Anderson, e sempre no masculino, é só nas entrelinhas do texto que se afirma homem.

Com João W. Nery seria diferente, mas ele demoraria ainda dois anos para publicar seu *Erro de pessoa: João ou Joana?* (1984), essa, sim, a primeira autobiografia conscientemente *trans*, com um autor que revela conhecer intimamente os debates feitos pela medicina e ciências do seu tempo e que já tinha, inclusive, se submetido a uma série de intervenções cirúrgicas clandestinas para tornar seu corpo legível como um corpo de homem. Um corpo que poderia ter por nome João. Tudo isso explorado em detalhes no livro, em especial o direito (que Nery já entendia ser seu) de se reivindicar homem e de querer ser reconhecido dessa forma.

Ruddy, nessa época, conhecia o termo *travesti*, mas o via não como identidade e, sim, como o simples vestir-se com roupas femininas, coisa que ela já fazia sem nem precisar de desculpa: "Lá ia eu de travesti, ostentando uma forte mini (saia), pois as pernas sempre foram meu trunfo. Não precisava um motivo grande. Tudo servia pra retirar do armário aquele meio metro de pano, usar botas longas e uma peruca loura, quase sempre". E aqui ela está se referindo à sua rotina de vida nos anos 1960!

No entanto, a tranquilidade e segurança que se revelam nesse e em outros fragmentos, assim como no provocativo título do livro, *Quando eu passo batom me embriago*, e na própria crônica que lhe carrega o nome (em que ela descreve o passo a passo da construção das suas personagens femininas e revela a excitação que isso lhe causava: "Me emociona, eu tremo, os lábios, as mãos também. Meus olhos faíscam", mascaram também as angústias que já atravessavam sua existência. O que se vê, por exemplo, quando ela reflete sobre os significados desse travestir-se: "(Quando me visto de mulher) Ao mesmo tempo homenageio e critico terrivelmente o que há de feminino em mim. Uma crítica também às mulheres, à idolatria e ao próprio macho, que também tenho em mim e que, nessas horas, esquece que também tenho pau entre as pernas e que funciona".

Algumas dessas crônicas seriam reaproveitadas, com leves alterações, na sua obra maior, *Liberdade ainda que profana*, mas esse tom autoconfiante e mesmo as frequentes pontuações elitistas, preconceituosas que se deixam notar ao longo do texto (classe social e beleza padrão, talvez tornando-se a blindagem de que, àquele momento, ela precisava para forjar seu direito de existir bicha, transviada), tornam óbvia a procedência espúria desse material, não mais compatível com a Ruddy que entraria em cena depois da transição de gênero.

Os poemas já se mostram mais ariscos a aproximações, mais insossos também. Falam de amor, solidão, revolta, desejo de liberdade, mas de forma bastante convencional, exalando aqui e ali um erotismo velado, pudico, que evita cuidadosamente o vocabulário das ruas e do meretrício (vocabulário que a autora conhecia tão bem e que comparece em praticamente toda a sua obra em prosa). Os casos mais felizes surgem quando Ruddy resolve escancarar esse erotismo (ou, talvez, homoerotismo, uma vez que remetem apenas ao universo masculino) e trazer versos como, por exemplo, os do poema que abre *O sabor do cio*: "inquietante roçar de corpos / nas filas, nas conduções, / olhares famintos se confundem / entre a fome e o desejo / (...) nos volumes dos sexos / em roupas coladas / sugerindo prazer".

Sua prosa é bem menos comportada do que isso e também mais verdadeira, coisa que já se notava em *Quando eu passo batom me embriago*, mas que se intensificará nas duas autobiografias. *In...confidências mineiras e outras histórias*, livro de contos que, por ser uma recolha de textos de épocas variadas, trato aqui como obra de transição entre as duas fases da autora, trará na voz narrativa bastante desse ar de superioridade,

MARIA JÚLIA MOREIRA

não raro resvalando em discursos elitistas e mesmo machistas – e só interessará em poucos momentos, em especial ao refletir sobre sua escrita e discutir o mal-estar que o lançamento de *Liberdade ainda que profana* causara no ano anterior.

Difícil falar em poucas linhas sobre este livro, sua obra-prima, a meu ver. Ali, vamos encontrar uma personagem muito mais complexa do que as demais obras apresentavam. E mais: ali veremos pela primeira vez referências à ditadura, à prostituição e à AIDS surgirem em seus textos. Não que essas referências fossem obrigatórias, incontornáveis, mas difícil imaginar uma mulher *trans* ou travesti que, vivendo como cabeleireira da elite carioca desde 1965, não tivesse o que dizer sobre essas palavras. E ela tinha, e muito. Mas não apenas sobre elas.

O texto começa encenando seu parto, com a parteira incrédula diante de um bebê que, tendo nascido com pênis, parecia em verdade menina. "Naquele dia começava a minha própria guerra pela identidade sexual, pois uma dúvida constante nascera, uma dúvida minha e de todos", diz a autora, afirmando em seguida: "Ninguém nunca acreditou que eu fosse homem, e ninguém acredita que eu seja mulher". Importante apontar que a partir de aagora qualquer remissão que fizer a si mesma se dará sempre no feminino, mesmo nesses momentos mais recuados de sua história.

E esse corpo que não cabia em padrões, corpo do qual a sociedade dizia temer e querer distância (nos anos 1970, em São Paulo, o delegado Guido Fonseca escreveria, em seus inquéritos sobre as travestis que exerciam a prostituição na Boca do Lixo: "Sempre que possível, as sindicâncias serão ilustradas com fotografias desses pervertidos em trajes femininos que estiverem usando na ocasião, para que MM. Juízes possam avaliar sua nocividade"), era também o corpo que parecia exalar desejo e convidar, na sombra, homens tanto adultos quanto adolescentes a investidas sexuais.

Segue-se então um rol de descrições de assédio e abuso sexual na infância e adolescência de Ruddy, incluindo aí experiências de exploração sexual (não se pode chamar isso de prostituição: trata-se aqui de

## *A autobiografia* Liberdade ainda que profana *é a obra-prima da autora e começa com a encenação do seu parto*

um crime, ela sendo sempre a vítima, não da profissão reconhecida pelo Ministério do Trabalho e que tão-só pessoas adultas podem exercer). Experiências com o cárcere foram várias (outro tema recorrente nas narrativas *trans*), até que um delegado, por conta do alvoroço que seu corpo causava entre os presos, a proibiu de ser presa. Mas o que de fato interrompeu a sequência de estupros e violências sofridas nas mãos de policiais, assim como de detenções para que servisse de faxineira em delegacias e quartéis, foi o fato de Ruddy ter se tornado cabeleireira oficial da primeira-dama no governo Médici (1969-1974).

A epidemia de HIV/AIDS dos anos 1980 e 1990 também dá as caras na obra, mostrando que o corpo de Ruddy, só por ser como é, também comportava a narrativa. Da tuberculose que teve às marcas deixadas em seu rosto pela depilação a laser – qualquer motivo ínfimo era suficiente para que desconfiassem que ela era portadora do HIV. Perda de clientes e amigos, época de dificuldades, mas também de libertação (o candomblé, aí o começo efetivo da sua transição de gênero, momento em que a autora decide "ajustar o corpo à alma", já que o oposto não funcionara. Momento também em que ela encontra forças para lidar com sua dependência em cocaína), foi aí também que Ruddy descobriu com quem poderia contar e que poderia relatar sua história de outra maneira.

O compromisso com a verdade, uma verdade que discrepa do tom das demais obras, também, à sua maneira, verdadeiras, choca e, como visto no começo de *In...confidências*, trouxe inconvenientes à autora. As combinações de palavras que ela forjou para dar conta de inscrever, no papel sua história, sua tomada de consciência, a luta para poder libertar-se das amarras que lhe impuseram ao nascer, tudo faz do livro um marco para pensarmos não somente a trajetória de Ruddy, mas sobretudo a da sociedade em que ela se concebeu.

Ruddy fala de si, mas, ao falar de si, fala também do que não é ela, do que não é *trans*, e eis o maior valor de sua escrita. Seu último livro publicado, *Nem tão bela nem tão louca* (2007), continuará essa linha de reflexões, mas num tom bem mais moderado, não tão disposta a expor-se como na primeira autobiografia. A ficção, já na organização do livro em três partes à Nelson Rodrigues (memória / fantasia / realidade), mostra suas garras de maneira explícita, recurso bastante útil para dar um ar de dúvida aos relatos.

A maior parte do foco aqui serão seus dramas de classe média (a amiga pão-dura, a viagem desconfortável de carro de Paris a Roma, a dificuldade em conseguir um visto para os EUA, o ar condicionado que pifou, suas incontáveis viagens, etc). Mas uma das provocações que ela insinua já no título, e que será desdobrada ao final da obra, merece destaque: o fato de "bela" e "louca" serem duas das palavras que ela mais ouviu desde que passou a existir como mulher *trans*.

"Bela", ainda que parte considerável dos homens lhe diga isso, só consiga dizê-lo à sombra, sem que ninguém mais ouça, me faz pensar nos sentidos dessa beleza transgressora, ameaçadora e livre em relação à beleza oficial, impositiva, colonizante. Já "louca", numa cultura que cria homens para sentirem desejo e abusarem de seu corpo insubmisso desde a infância... Bem, o fato de imputarem a palavra "louca" a ela, a todas nós, pessoas *trans*, e não ao que nos circunda, o que isso dirá dessa sociedade?

CRÍTICA

# O poeta diante da pulsão do pigmento vida

## Em novo livro, Affonso Romano de Sant'Anna encara demandas do tempo

**Ramon Ramos**

*A coisa mais moderna que existe nessa vida é envelhecer.*
Arnaldo Antunes

**Aos 17 anos,** Affonso Romano de Sant'Anna conseguiu um encontro com Manuel Bandeira – considerado, então, o maior poeta do Brasil. A intenção era lhe pedir opinião sobre seus versos de estreante. Segundo o jovem poeta, durante o breve encontro, Bandeira tossia, *tossia já profissionalmente, como tuberculoso convicto.* Algumas semanas à frente, Affonso recebeu por carta a resposta do grande poeta tecendo críticas sinceras aos seus poemas, bem como elogio a uns três considerados melhores. A resposta, seja pela crítica ou pelo agrado, tornou, portanto, a poesia possível.

Há alguns anos, para livro intitulado *O que é poesia*, Affonso a definiu como sendo *o espanto transverberado.* De um modo ou de outro, o adjetivo novamente o aproxima de seu *maior poeta menor*: Manuel Bandeira. Este confessa, ao primeiro contato com o vocábulo, ter se impressionado fundamente. Sentia a necessidade de utilizá-lo em um poema, passara o dia e a noite aguardando uma ideia que só viria na manhã seguinte, quando acorda com o soneto *O lutador* (e seu *grande coração transverberado*) já pronto na cabeça.

Se a poesia é uma forma de revelar, refletir ou transpassar o espanto, é da vida que colhemos a matéria do inesperado a fim de manifestá-lo em versos.

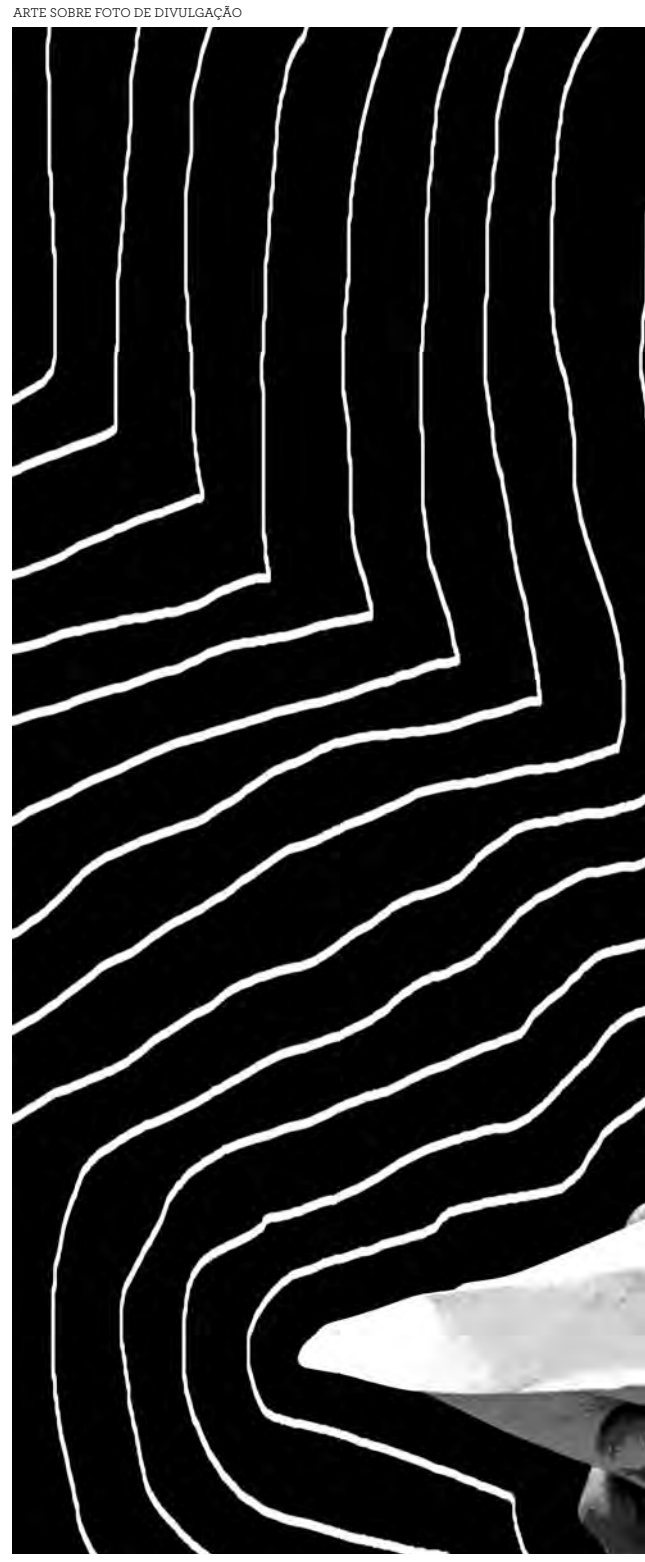
Aos 80 anos, Affonso Romano de Sant'Anna lançou recentemente pela editora Rocco seu *A vida é um escândalo.* Elaborado com a boa fluidez da oralidade e da autorreflexão, os poemas desse livro carregam o tempo como pano de fundo. Talvez esse assenhoreamento dos dias seja oriundo do olhar que produz recortes típicos da boa crônica cotidiana – trabalho que Affonso exerce há muitos anos. Esse viés temporal veiculado por aquelas páginas se sustenta pelos temas, principalmente, da velhice e da morte.

Na série *Noturno em Ipanema* (*1*, *2* e *3*), temos um eu-lírico posto em seu terraço a observar o anoitecer enquanto se permite ser tomado por alguma nostalgia. *Daqui vi/ o câmbio das estações./ Alegrei-me em algumas festas,/ perdi, ganhei, tornei a perder/ e a ganhar.* O ponto fixo do alto de seu apartamento permite, exatamente pela imobilidade, a contemplação da imensidão cósmica (*Este é o mesmo ritual/ há bilhões de anos./ Certamente o Sol se põe/ entre aquelas ilhas que o acolhem*) e da vastidão mnemônica (*Retomo as perplexidades/ que me acompanham/ – desde as montanhas de Minas*). O poeta sabe que não é um herói de seu tempo, porém o contraste entre o mundo mundo vasto mundo exterior e o espanto – que a cada novo pasmo reedita sua individualidade – alarga a sensação da fragilidade humana (*Já não dou conta de mim mesmo/ e da multidão em torno./ Minúsculo é esse planeta/ e eu cada vez me encolho mais.*)

Em outro poema adiante, lemos a revelação *Estranho ser um homem de minha idade/ e dizer: tenho 65 anos.* A passagem dos anos costumeiramente gera esse confronto entre a idade real e a sentida pelo corpo em trânsito. O espelho se torna algoz que lembra uma idade cuja mente não ratifica. Lembro Ferreira Gullar, em entrevista ao programa Roda Viva, comentar: *Dizem que tenho 80 anos, mas eu não acredito.* É o que Affonso anota ao findar o poema, nos entregando a cena em que *Espelho e mente/ se entreolham/ – divergentes.* No poema seguinte, denuncia: *Este espelho/ está tentando me envelhecer.* As nuances do desgaste e suas marcas explicitadas pelo objeto – possivelmente preso acima da pia ou na porta do armário – expõem o hábito cotidiano de se reparar o suficiente ao ponto de que a *estranha assimetria* faça com que o eu de carne veja no eu emoldurado um dessemelhante. A solução encontrada por este que vê, agora resignado, é *Deixar-se ir na corrente.* O que *pode ser um gesto/ digamos, de consentimento.// Ou quem sabe/ de sabedoria – tardia.*

Gullar, na mesma entrevista citada, diz: *o que me faz saber ter 80 anos são as perdas.* Em *Dia 31*, Affonso Romano relembra – a partir dessa celebração obrigatória de final de ano – os que *não conseguiram chegar aonde estamos*, os mesmos que *soltavam fogos, brindavam, puseram roupas novas/ fizeram planos e festas.* Ao utilizar o verbo *conseguiram*, podemos entender a vida como corrida ou maratona cujo percorrer se torna um mérito, cada esquina uma conquista. Por outro lado, o ônus da continuidade é, apesar de se manter de pé, se sustentar *sob o peso da absurda solidão.*

ARTE SOBRE FOTO DE DIVULGAÇÃO

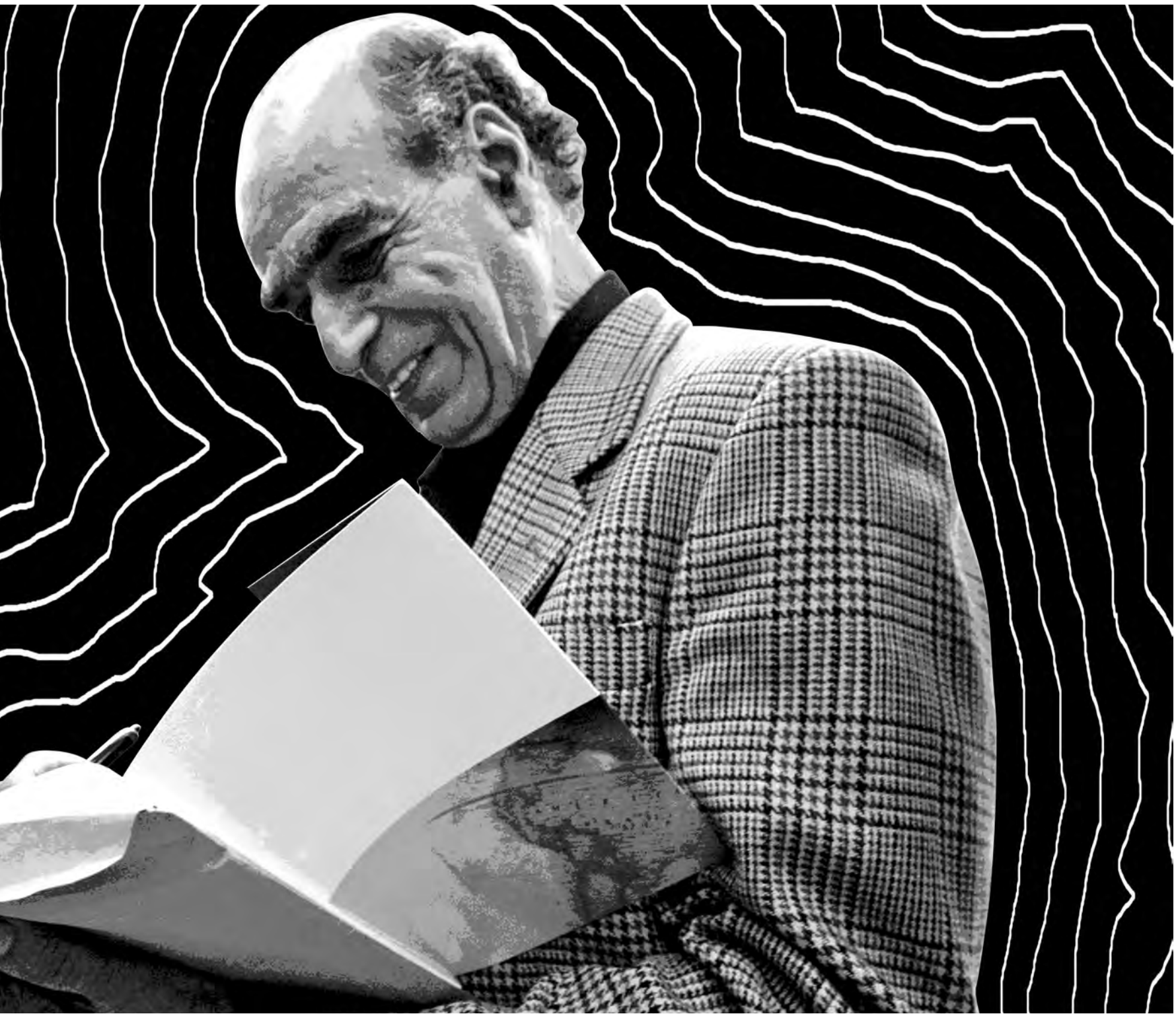


Costuma ser normal essa perda de encantamento com os rituais sociais cotidianos durante o passar do tempo. É exatamente a condição insular do mais velho diante da multidão jovial que produz esse descompasso. Respondendo à jornalista da revista *Cult*, em 1998, sobre por que recusara convite para ir ao *Salão do Livro de Paris*, Hilda Hilst, aos 68, prontamente emenda: *Ir lá para quê? Paris era bom quando eu fodia, com 20 anos.*

### FICAR NO CORPO FEITO TATUAGEM

*A vida é um escândalo*, a despeito de alguns poemas nesse tom fechado, privilegia um viés mais interessado na matéria pulsante da vida. A curiosidade do narrador de *Tatuagens*, ao observar os vários indivíduos carregando *mensagens à flor da pele/ nas costas – para quem olhar*, é exemplo desse espanto vital. O eu-lírico considera seu corpo e diz: *Sob a pele escondo tatuagens/ rascunhos, subtextos./ Sou um palimpsesto/ que nem eu mesmo/ consigo decifrar.*

O estranhamento diante da imagem ou da escrita impressas no corpo é natural pelo confronto geracional do que olha e do ser olhado. É natural à nossa época – de autoficções e *bloggers* (que narram suas vidas nas redes sociais) – a exposição intensa tanto do corpo quanto do texto – outrora preservados em vestes e pastas. Muitas vezes, como o poema de Affonso sugere, a tatuagem funciona para o indivíduo como cicatriz que passeia pela pele, feita como marca de alguma ferida interna que agora se faz exposta – no intuito exatamente de deixar respirar, de acelerar a cura do que nos consome por dentro, buscando, quem sabe, que algum outro ame a marca da morte em nosso corpo.



Por outro lado, menos feito de motivos e explicações, podemos pensar a tatuagem como a forma de arte possível para os não artistas de nosso tempo. Mais que adquirir uma pintura ou escultura, grava-se a pele como tela ou página em branco, trabalhando o significante que se possui. A linguagem dos corpos também sustenta a pulsão do pigmento.

**MEU CORPO ME PENSA**

O poeta e diplomata Chico Alvim em certo poema diz que *Todo velho fica assim/ meio/ Ah nem sei como fica/ Ele não fica/ Um velho não fica.* Este não lugar sugerido pelo Príncipe dos Marginais acaba sendo ratificado pela condição de rapidez (não característica do ser idoso) que a sociedade atual transformou em mérito profissional e individual. A terceira idade acaba, portanto, se vendo não pertencente à máquina do mundo; sendo a velhice um estado em que, na contramão da nossa época, as horas sobram em relação às poucas ocupações.

Lembro Marçal Aquino certa vez comentar que precisa da ilusão de ter umas cinco, seis horas para escrever, ao parar e sentar diante do computador – o que lhe daria um estado de tranquilidade necessário para seu processo criativo existir; mesmo que, ao final, ele só fizesse uso de duas ou três horas das tantas disponíveis. Essa elasticidade do tempo acaba sendo um estado necessário de velhice para a produção escrita. O vazio como uma pré-condição criativa.

Em *Meu corpo me pensa*, vemos Affonso Romano fazendo uso da despersonalização a fim de representar a condição da proximidade do fim, ao dizer *Sei que vai me deixar/ e rogo: suporte-me/ um pouco mais.* É comum esse duelo mente x corpo existir mediante as dobras da questão da idade avançada. Seja o físico

> “Sob a pele escondo tatuagens/ rascunhos, subtextos/ Sou um palimpsesto”

estando mais deteriorado que a mente (como no caso do poema em questão, ficando-se à mercê do próprio invólucro), seja no caso inverso – retratado no poema *A vizinha*. Nele, fala-nos sobre senhoras de 92 e 89 anos dando voltas no *playground* – junto a seus acompanhantes como forma de exercício matinal. Senhoras que respondem frases protocolares mascarando uma ausente lucidez, típica da mente que já foi, mas presa num corpo que ainda está.

*Estou pronto* trata do inevitável tema morte sem a pesada carga de tristeza que o viés ocidental nos acostumou. O poema rejeita a palavra *morte* em prol de *dissolução. Com esta palavra/ não sinto dor/ nem perda./ antes, integração* – lemos. Esse viés cósmico de retorno ao grande todo (em detrimento de uma suposta individualidade que continua *post mortem*) se apresenta como possibilidade não só de fim da dor, mas de possibilidade de prazer.

Shopenhauer diz que *o que torna a morte tão temível a nossos olhos não é tanto o fim da vida, pois a ninguém ela parece particularmente digna de ser lamentada, e ,sim, a destruição do organismo, uma vez que, na verdade, ele é a própria vontade que se apresenta como corpo.* É natural que na velhice essa vontade cega pela vida a qualquer custo se esmoreça. Assistir ao falecimento de amigos e de entes próximos é algo que contribui para isso, não apenas por ratificar a proximidade do fim e a fragilidade da vida, como, em matéria prática, por alargar a nossa solidão. *Alguns saem* e *Cheia de ausência a cidade* (além de *Dia 31* já citado) são poemas em que Affonso Romano exemplifica tal condição.

Em outra passagem, lemos Shopenhauer: *O velho cambaleia ou repousa em um canto, apenas uma sombra, um fantasma daquilo que era. O que ainda resta nele para a morte destruir?* O desejo. Se, em tempos mais antigos, aos estímulos afetivos era necessária maior capacidade de imaginação, na era das imagens e dos avanços medicinais, ainda é possível esticar a pulsão erótica em detrimento do pé em Thánatos. É o que vemos em *Sou um homem de 75 anos*, cujo eu-lírico diz: *O desejo/ é quando o clarão da vida/ afasta a morte/ e busca no orgasmo ensandecido/ a própria superação.*

A despeito de estar pronto e de, assim como muitos, utilizar conscientemente o prazer físico como alheamento de pesos mais graves (em poema mais à frente lemos: *O orgasmo distrai./ Mas não resolve.*), em *A vida é um escândalo* vemos Affonso Romano de Sant’Anna explorar a vulnerabilidade da condição do mais velho como procedimento de força e reafirmação, vemos ainda perdurar o espanto numa idade em que Pasárgada há muito já não traduz nosso possível desejo de evasão.

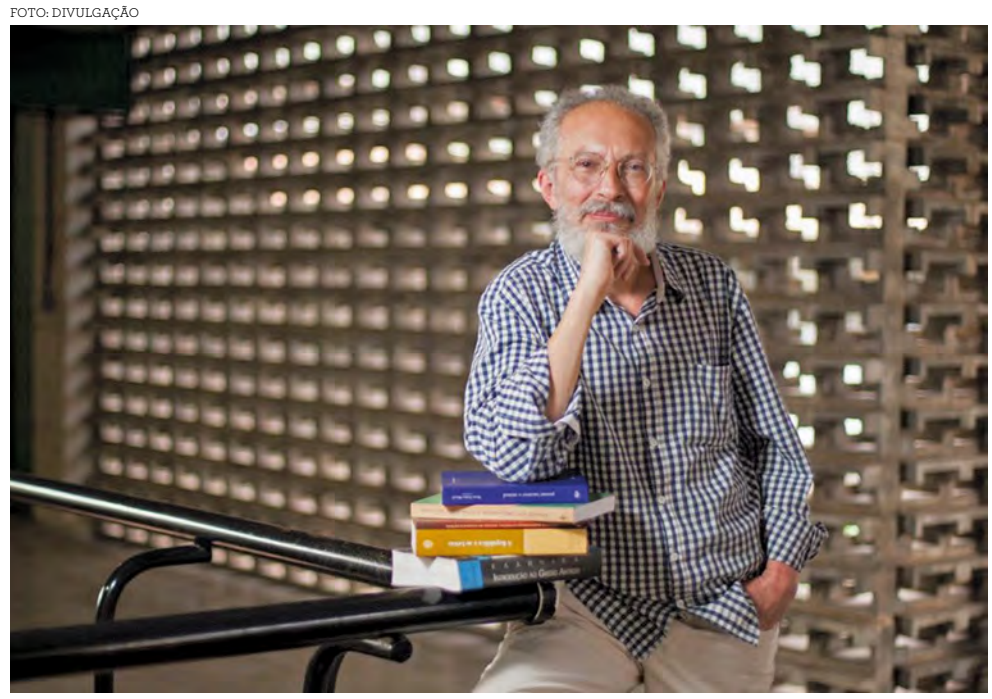
ENTREVISTA
Jacyntho Lins Brandão

# Ler a Antiguidade como um exercício de total alteridade

Uma conversa entre dois dos maiores tradutores da Antiguidade no Brasil. Guilherme Gontijo Flores fala com Jacyntho Lins Brandão sobre sua versão de *Gilgámesh*

Entrevista a **Guilherme Gontijo Flores**

FOTO: DIVULGAÇÃO



**A epopeia de** *Gilgámesh* é o poema mais antigo conhecido da história e suas versões remontam ao terceiro milênio antes de Cristo, na cultura oriental antiga; dentre elas, a mais completa e clássica é do séc. XIII-XII a.C, escrita em acádio e atribuída a Sin-léqi-unnínni: *Ele que o abismo viu*. Esse texto pertence a uma tradição de escrita-performance-reescrita que atravessou mais de mil anos, recontando feitos de Gilgámesh. Até pouco tempo, as variantes disponíveis, em línguas diversas, estavam bastante incompletas; porém, agora, a versão de Sin-léqi-unnínni está quase integral, e foi a partir dela que Jacyntho Lins Brandão fez a primeira tradução completa direto do original para o português, com um aparato impressionante de notas, que apresentam ao leitor não só o universo da obra, mas o mundo oriental antigo que produziu inúmeras peças que sobrevivem e também merecem traduções comentadas.

Jacyntho Lins Brandão é um dos helenistas mais respeitados no Brasil, professor de grego na UFMG desde 1977, sócio-fundador da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC), autor de livros fundamentais, como *Luciano de Samósata: biografia literária* (2015), *Em nome da (in)diferença* (2014), *Antiga musa* (2005), *Helleniká: introdução ao grego antigo* (2005, com Maria Olívia Q. Saraiva e Celina F. Lage), dentre outros. A tradução de *Ele que o abismo viu* saiu em 2017, pela editora Autêntica. Além da sorte de revisar o texto e as notas, tive o prazer de fazer esta entrevista por e-mail.

**Como foi sua aproximação com a língua acádia e com a epopeia de Gilgámesh?**
Eu tomei contato mais de perto com a produção mesopotâmica, especificamente a escrita em acádio, em 1985, quando esteve na USP o assiriólogo francês Jean Bottéro, convidado por Haiganuch Sarian, professora de arqueologia grega, para dar um curso breve, de um mês (era a época em que eu estava fazendo o doutorado). Ele apresentou, com base nas traduções que vinha fazendo para o francês, o chamado "poema da criação" (*Enuma elish*), uma cosmogonia, e o "poema do supersábio" (*Atrahasis*), uma antropogonia. As traduções foram publicadas depois, junto com outros textos, no volume *Quand les dieux faisaient l'homme*. A partir disso, comecei a ler outras obras, sempre em tradução, incluindo a chamada "epopeia de Gilgámesh". Quem entra em contato com esse poema logo percebe que se trata de algo extraordinário, pelo que tem, antes de tudo, de beleza, mas igualmente por tratar de temas fundamentais da condição humana: sexualidade, mortalidade, urbanidade, heroísmo, amizade e amor.

A produção suméria e acádia sobre Gilgámesh tem várias etapas: os primeiros poemas, em sumério, devem ser de por volta do século 22 a.C., ou seja, da época neossuméria (cinco poemas isolados sobre várias passagens da saga do herói), sendo do século 20 a.C., no período babilônico antigo, a primeira versão do que se poderia considerar a "epopeia de Gilgámesh" (cujo nome é *Shutur eli sharri*, *Proeminente entre os reis* – na tradição semítica, o título das obras é constituído por suas primeiras palavras). Mas a versão clássica do poema, que tem o título de *Sha naqba imuru* (*Ele que o abismo viu*), data do século 13/12 a. C., sendo que dela conhecemos o nome do autor, o sábio Sin-léqi-unnínni. Essa é a versão que podemos chamar de "clássica", porque se tornou, até o fim da Antiguidade, a vulgata encontrada em diversos locais. Ela utiliza a tradição anterior, mas expande o poema, dando-lhe uma dimensão sapiencial: Gilgámesh, de simples herói, aparece nela também como um sábio.

Muito bem, em 2003, pela Editora da Universidade de Oxford, saiu uma nova edição crítica, em acádio, do poema de Sin-léqi-unnínni, edição feita pelo assiriólogo inglês Andrew George. A anterior era da década de 1930 e contava com um número menor de manuscritos, o texto era mais fragmentado, os editores e tradutores completando o que faltava com partes da versão paleobabilônica (*Proeminente entre os reis*) e mesmo da tradução para o hitita. Na edição de 2003, Andrew George trabalhou com um número muito maior de manuscritos, ou seja, todos conhecidos até então.

> *Resisti à tentação da transcriação, optando por uma tradução que eu concebo como mimética. Meu critério é o texto*

> *Sempre comentei com meus alunos que estudar a Antiguidade é basicamente entrar em contato com o outro*

Foi essa a versão do poema que eu quis traduzir, a que se chama *Ele que o abismo viu*, na qual não incorporei partes de outras versões, porque isso implicaria em produzir uma espécie de "frankenstein" que não existiu em época nenhuma. São duas balizas importantes, portanto, que orientam meu trabalho: ele tem em vista o poema de Sin-léqi-unnínni, na edição crítica de Andrew George. Enquanto eu estava fazendo o trabalho, houve dois acontecimentos importantes: em 2007, Daniel Arnaud, um assiriólogo francês, publicou novas tabuinhas, escavadas por ele em Ugarit (no litoral da Síria), contendo partes do poema, mas principalmente seu início, o que fez com que se pudessem completar lacunas na edição de George, ou seja, hoje temos a sorte de conhecer o proêmio de *Ele que o abismo viu* de modo completo; e em 2014 houve outro acontecimento, quando se publicaram partes da tabuinha 5, principalmente seu início, de que tínhamos um conhecimento muito fragmentado.

**Eu passei por algo similar com a tradução de Safo, para a qual incorporei os fragmentos recentes das últimas décadas, que ainda não tinham entrado em nenhuma edição crítica completa. Parece-me impressionante essa abertura material que a literatura antiga tem, com a possibilidade de publicação de poemas, trechos, obras novas, mesmo com milênios de atraso. O que você acha disso?**

Isso é consequência de que o que conservamos da literatura antiga é só uma espécie de arca de Noé, ou seja, uma quantidade pequena de uma produção muito vasta. Assim, há sempre espaço para descobertas, desde as volumosas, como os papiros de Oxirinco, os manuscritos do Mar Morto, os papiros de Herculano, até as mais modestas, mas nem por isso menos importantes, como o papiro de Derveni e os poucos versos de Safo conservados em cartonagem de múmia, descobertos em 2005. Todos esses exemplos são de textos produzidos na própria Antiguidade e conservados por algum acaso, especialmente em lugares que não chove, como no caso da Palestina e do Egito. Mas há também as descobertas de cópias mais recentes, conservadas em bibliotecas, como os mimos de Herondas e o romance de Cáriton de Afrodísias, *Quéreas e Calírroe.* O que eu penso que esses acontecimentos têm de mais importante é alertar-nos, não nos deixar esquecer o quanto a tecnologia da escrita é importante em sua materialidade.

**Você usou a metáfora da Vênus de Milo para os fragmentos textuais, recentemente utilizada por Giuliana Ragusa em *Lira grega* e por mim mesmo em *Safo: fragmentos completos*. Gostaria de fazer duas perguntas mais específicas: você não acha que vivemos, como herdeiros do modernismo, uma estética do fragmento que nos permite olhar/ler as ruínas do passado em sua beleza de ruína, numa especificidade histórica? E será que poderíamos pensar em estéticas do fragmento? Digo isso porque creio que eu, você, Ragusa editamos e traduzimos a fragmentariedade de modo diverso, projetamos o fragmento como leitura de modo muito diferente.**

Da minha parte, costumo dizer que tenho vocação para arqueólogo, porque gosto justamente de fragmentos, aquela beleza das ruínas que dão o tom dos sítios arqueológicos. Isso constitui, sim, uma estética específica, nem sempre inteiramente compreensível ou acessível. Eu gosto da ruína pelo que ela tem de temporalidade, quer dizer, pelas marcas do tempo que ela carrega e testemunha.

No caso dos fragmentos literários, acho que esse também, num certo sentido, é o charme. No fragmento conservado em argila ou papiro, as marcas do tempo testemunham os acidentes materiais, versos pela metade, palavras soltas etc. Já os fragmentos conservados em citações, que costumam ser a maioria para os autores gregos e latinos, os chamados filósofos pré-socráticos, por exemplo, acrescenta-se à questão tudo que a cerca, a estética da citação, que se perde quando se tira o fragmento do contexto em que é citado. Ficam então duas opções: apresentar e interpretar o fragmento tendo em vista o contexto donde foi colhido, ou abstrair do contexto, apresentando-o e interpretando-o em conexão da coleção dos outros fragmentos do autor. São duas opções válidas e justificáveis, que produzem efeitos bastante diferentes, sem dúvida.

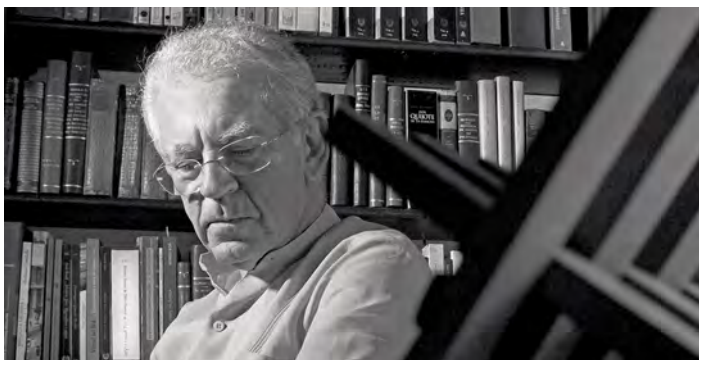
O que torna diferente o caso mesopotâmico da Antiguidade grega e latina diz respeito, como já salientei, ao suporte. O fato de que o texto se inscreva em material mais resistente que papiro e pergaminho, um acesso menos mediatizado a seus diferentes estados, o fragmentário que ele apresenta tendo essa dimensão brutamente material. O fato de que o escriba assírio anote que o texto de que copia já está quebrado deve servir para lembrar-nos de que o escriba grego ou latino deveria enfrentar muitas vezes também todo tipo de quebra, os estados dos textos que nos transmitem, ficando devedores dessas vicissitudes.

**Como você imagina o impacto de uma tradução de *Ele que o abismo* viu para a poesia e a narratividade no presente, no Brasil?**

Eu tive sempre a perspectiva de que esse meu trabalho fosse minha principal contribuição para a cultura brasileira, ou seja, não imaginei que o estivesse fazendo na estratosfera, mas aqui e agora e para aqui e agora. Por isso não se tratou simplesmente de traduzir com fidelidade o texto, mas de compreender e usar os princípios que conhecemos da poesia acádia: as unidades de ritmo, o agrupamento dos versos, os recursos paralelísticos, dentre outros. Por outro lado, resisti à tentação da transcriação, optando por uma tradução que eu concebo, se é preciso dar um nome, como mimética. Meu critério é o texto.

**Ouvi dizer que a primeira tiragem da sua tradução se esgotou em pouquíssimo tempo. Você não pensa que esse sucesso imediato pode ser um marco para revermos a posição da Antiguidade como um ponto de vitalidade e alteridade fundamentais para o pensamento contemporâneo?**

A circulação que o livro está tendo acho que surpreendeu todo mundo, a começar pela editora. É claro que há, hoje, um interesse maior pela Antiguidade que há 30 anos atrás, pelo menos em termos do número de pessoas interessadas. Sempre comentei com meus alunos que estudar a Antiguidade é entrar em contato com o outro, cuja consequência deve ser a perda da mesmice do que nos é próprio. Nós costumamos pensar a alteridade em termos espaciais, os outros sendo os diferentes de nós, mas que se encontram, como nós, aqui e agora, esquecendo-nos de que os antigos, incluindo os nossos antigos, também são outros com relação a nós. No caso dos nossos antigos, a relação fica mais complicada, pois temos muito deles, nossa visão de mundo se expande até eles, ao mesmo tempo que eles guardam, diante de nós, inúmeras diferenças. Gosto de pensar que, menos que eles serem nosso passado, o sentido deles está em que nós somos o seu futuro.



Everardo
NORÕES
esnoroes@uol.com.br

# Sobre o fio encarnado da diferença

## Pessoa e Llansol: mitos da literatura portuguesa vindos de "outros planetas"

***"Morreu Fernando Pessoa***. *Mal acabei de ler a notícia no jornal, fechei a porta do consultório e meti-me pelos montes a cabo. Fui chorar com os pinheiros e com as fragas a morte do nosso maior poeta de hoje, que Portugal viu passar num caixão para a eternidade sem ao menos perguntar quem era.".* Foi o que Miguel Torga escreveu no seu diário numa terça-feira, 3 de dezembro de 1935.

O tempo é quase sempre impiedoso com os que fogem da regra. Nem Fernando Pessoa (1888-1935) conseguiu se salvar. Maria Gabriela Llansol (1931-2008) também não.

Há mesmo um fio que une os dois, Fernando Pessoa e Maria Gabriela Llansol. Um fio encarnado, semelhante ao que se entrelaça nos cabos da marinha inglesa, dos quais nunca pode ser retirado sem que o todo se desfaça. Fernando Pessoa multiplica-se em tantos. Maria Gabriela Llansol, por sua vez, conversa com "figuras" que comparecem ao que ela chama de "lugares". "Lugar", não território submetido às circunstâncias da geografia onde episódios reais acontecem. Mas sítio imaginário, servindo de cenário a encontros inesperadas do diverso, o que ela denomina de "cena fulgor". Quanto às "figuras" de Maria Gabriela Llansol, podem ser reconhecidas pelo viés da literatura ou da história. Chegam do passado, mas quando se reúnem nos textos tornam-se contemporâneas.

É como se ela fizesse "baixar" suas "figuras". A ideia de "baixar" vale para o exercício de uma escrita que tem algo de oculto. Ocorre assim nos terreiros de candomblé, espaço onde desembarcam entidades que comungam situações de transcendência. Ela própria confessa: "O que é meu não é meu, estou na parte do templo destinada aos que vivem envoltos em mistério". É no chão batido do texto que ela acolhe seus "santos". A escrita de Maria Gabriela Llansol é o seu "terreiro". Nele, durante as "cenas fulgor", ela invoca entidades como São João da Cruz, o poeta da Chama Viva; Espinosa, o filósofo do Deus-Universo; Müntzer, o revolucionário religioso decapitado ou o próprio Fernando Pessoa. Nas "cenas fulgor" o que há de passado apenas serve como elemento de ruptura. São rebeldes ao tempo histórico. Nelas, Maria Gabriela Llansol nos faz mergulhar num futuro, pouco importa a temporalidade de seus personagens. Suas cenas podem ser comparadas àquela que lemos no poema de Alberto Caeiro, quando ele descreve o encontro com Jesus Cristo crucificado tornado menino num dia de fim de primavera.

*"Enquanto cozinhava o jantar meditava que visionava numa escrita viva que poderia tomar por um encontro. A meditar, justificava o seu desejo de solidão*
*a solidão não é mais do que salvaguarda da escrita quando o desejo se apresenta.*
*A solidão é a defesa do texto."*

Maria Gabriela Llansol cozinha enquanto escuta cantatas de Bach ("a música já não é minha, per-

corre o corredor do espaço até a sala de jantar onde, numa certa cena, construí a minha infância"). Conversa com suas "figuras" com a familiaridade de quem confessa ter nascido "no decurso da leitura silenciosa de um poema". Nenhum texto ou meditação lhe servem, conforme confessa, além de sua própria escrita. Ela cria um exílio dentro de seu exílio real. Invenção de uma língua dentro da língua.

Em 1962, Maria Gabriela Llansol publica seu primeiro livro, *Os pregos na erva*. Portugal é ditadura e atraso. Três anos depois, seu marido torna-se objetor de consciência, recusa combater na guerra colonial de Angola. Os dois fogem para o reino da Bélgica, onde vão residir por quase 20 anos na região francófona do Brabante.

Na cidade de Jodoigne, Rua de Namur, somam-se a um grupo de alunos da Universidade de Louvain. Fundam uma escola comunitária para ensinar filhos de estudantes de diferentes origens. Oferecem novos métodos de ensino para que as crianças possam descobrir um olhar diferente sobre o mundo. O grupo ocupa uma mansão, a Quinta de Jacob. Da experiência, surge sua trilogia *Geografia dos rebeldes*,

Wellington de Melo

MERCADO EDITORIAL

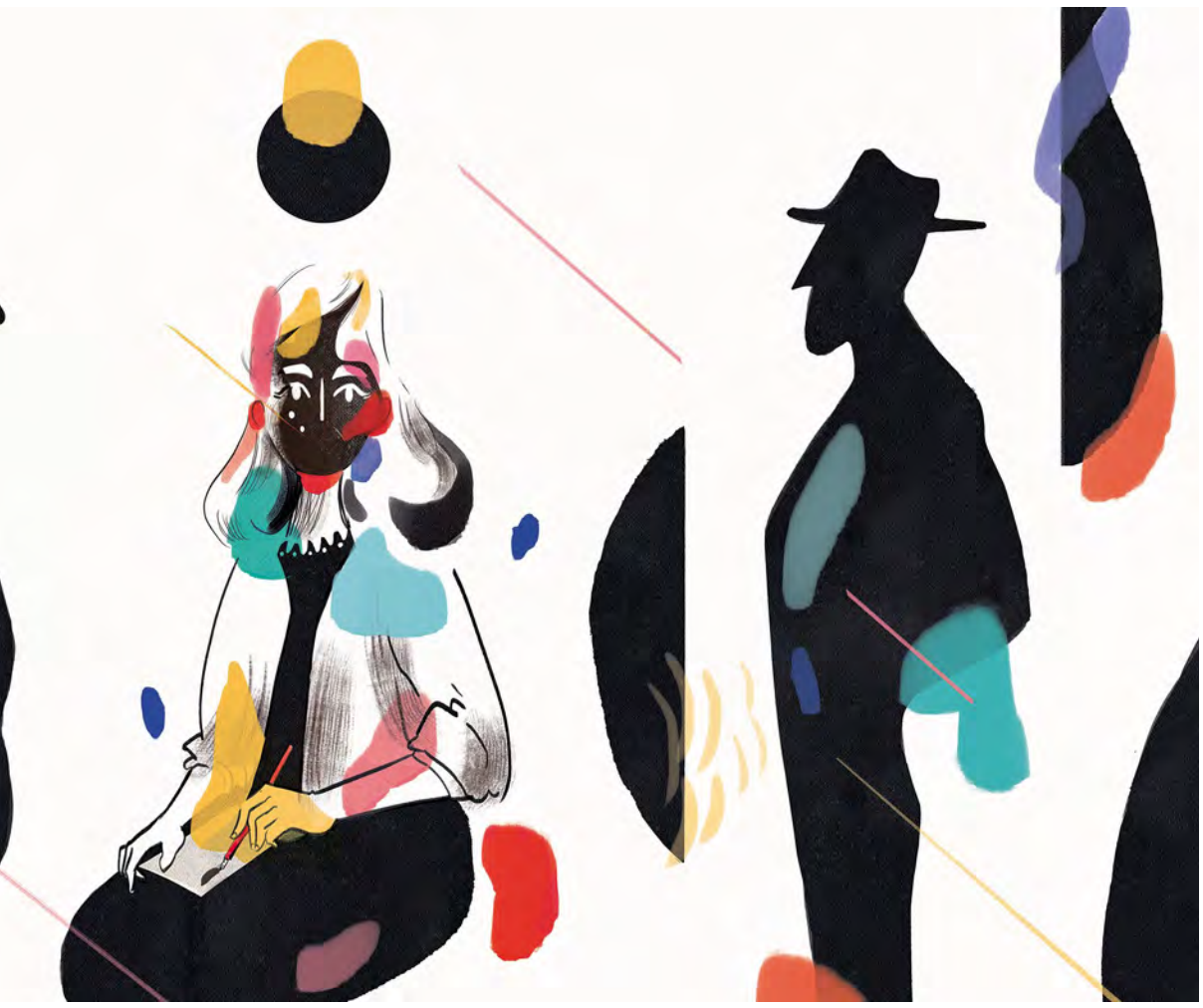
MITOS

### Franz Kafka e os seus traidores

Sabemos hoje que a história de Kafka ter pedido para Max Brod queimar todos seus escritos, e de que só conhecemos sua obra por conta da "traição" do amigo, é um mito. Kafka (morto em 1924) publicou *A metamorfose* (1915), *Um médico rural* e *Na colônia penal* (ambos em 1919). *Um artista da fome* (1924) foi a última coletânea de contos que deixou pronta. O que não é mito: a última amante do escritor guardou 20 cadernos com 35 cartas, mas não chegou a faturar nada: todos foram confiscados pela Gestapo em 1933. Outra verdade: Kafka pediu, na carta-testamento, que Brod destruísse diários, manuscritos, cartas e obras inacabadas. E que não lesse nada. Brod não aguentou: leu os rascunhos de *O processo*, *O castelo* e *O desaparecido*. Todos romances.

REPRODUÇÃO

LUISA VASCONCELOS



que se abre com o *Livro das comunidades* (1977), seguido de *A restante vida* (1983) e *Na casa de julho e agosto* (1984). *O livro das comunidades* resultou, segundo ela, de sua tentativa de trazer à fala e ao convívio uma criança aparentemente autista. Desde então, Maria Gabriela Llansol não cessa de escrever, num exercício cotidiano frutificado em inúmeros livros e quase cem cadernos, hoje catalogados no Espaço Llansol, na cidade de Sintra, à cura do escritor e crítico João Barrento.

Percorri muitas vezes as ruas da cidade de Jodoigne nos tempos em que ela viveu por lá. Quem sabe num dia qualquer nos cruzamos na cidadezinha belga. Na padaria ou no açougue, que mais parecia sala de hospital, o dono num avental branco impecável, cercado de seus instrumentos "cirúrgicos". Talvez na igreja de Saint-Médard, monumento do século XIII, construída com pedra de Gobertange, famosa no país flamengo. Ali, ela bem poderia estar esperando por São João da Cruz. Ou apenas pelo rosto de São João da Cruz, que ergue seu outro rosto e senta-se "onde há lugar e principia a bordar palavras com o dedo sobre o corpo incompleto de Müntzer".

Nem tudo é real, nem tudo é mistério, pois "os círculos do obscuro não são totalmente infernais, nem os ângulos do paraíso totalmente luminosos, num e noutro há impostura". Eu estava ali. O que importa é o que guardamos de estranhamento e de beleza quando somos trespassados pela escrita de Maria Gabriela Llansol.

Escritora da família das diferenças, mesmo em Portugal é pouco conhecida. Sua trajetória vai ser parecida com a do autor de *Mensagem*. Críticos como Eduardo Lourenço pensam assim: depois de Fernando Pessoa, Maria Gabriela Llansol será o próximo grande mito da literatura portuguesa, fenômeno misterioso, vindo de uma outra espécie de planeta.

Não é fácil se equilibrar sobre as linhas de *O livro das comunidades* ou de *Um falcão na mão*. O exercício exige uma espécie de amor semelhante ao funâmbulo de Genet pelo seu arame. Mas logo chegamos a um canto de jardim à beira de um riacho numa paisagem de Brueghel, onde conversam Müntzer e São João da Cruz e Ana de Peñalosa. A aura de Walter Benjamin que os recobre nos certifica que a beleza da literatura redime o absurdo.

CONTISTAS

## "... quando sai o romance?"

Essa pergunta é a que mais irrita os contistas. Como se o conto fosse um "ensaio" para o romance. Há também o canto da sereia do mercado, que insiste ser o conto um gênero menor. A maior traição de Brod talvez tenha sido publicar aquilo que o contista Kafka considerava a parte mais frágil de sua obra: os romances. Será que Brod encheu-lhe a paciência com a famigerada pergunta? "E aí, K., ..."

VENDAS

## Brod descolaria algum hoje com a literatura de Kafka?

O romance é um dos queridinhos do mercado editorial, mas o gênero mais vendido no nosso planetinha azul é a autoajuda e os seus congêneres. No Brasil, a pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* (Instituto Pró Livro, 2016) revelou que livros religiosos são os mais lidos pelo público. Já a lista dos mais vendidos de 2017 (Publishnews) é óbvia: autoajuda – incluindo a disfarçada de pseudo-filosofia-*pop* –, religiosos e biografias. Para vender, escreva um romance de autoajuda, autobiográfico com fundo religioso ou espiritual. O escritor francês Antoine Saint-Exupéry sempre soube. Voltando à pesquisa do começo do texto, uma surpresa: sabe que gênero está em terceiro lugar em hábitos de leitura – *Bíblia* e religiosos em geral primeiro, claro –, mas à frente do romance? O conto.


A Cepe – Companhia Editora de Pernambuco informa:

## CRITÉRIOS PARA RECEBIMENTO E APRECIAÇÃO DE ORIGINAIS PELO CONSELHO EDITORIAL

**I** Os originais de livros submetidos à Cepe, exceto aqueles que a Diretoria considera projetos da própria Editora, são analisados pelo Conselho Editorial, que delibera a partir dos seguintes critérios:

**1.** Contribuição relevante à cultura.

**2.** Sintonia com a linha editorial da Cepe, que privilegia:

**a)** A edição de obras inéditas, escritas ou traduzidas em português, com relevância cultural nos vários campos do conhecimento, suscetíveis de serem apreciadas pelo leitor e que preencham os seguintes requisitos: originalidade, correção, coerência e criatividade;

**b)** A reedição de obras de qualquer gênero da criação artística ou área do conhecimento científico, consideradas fundamentais para o patrimônio cultural;

**3.** O Conselho não acolhe teses ou dissertações sem as modificações necessárias à edição e que contemplem a ampliação do universo de leitores, visando a democratização do conhecimento.

**II** Atendidos tais critérios, o Conselho emitirá parecer sobre o projeto analisado, que será comunicado ao proponente, cabendo à diretoria da Cepe decidir sobre a publicação.

**III** Os textos devem ser entregues em duas vias, em papel A4, conforme a nova ortografia, devidamente revisados, em fonte Times New Roman, tamanho 12, páginas numeradas, espaço de uma linha e meia, sem rasuras e contendo, quando for o caso, índices e bibliografias apresentados conforme as normas técnicas em vigor. A Cepe não se responsabiliza por eventuais trabalhos de copidesque.

**IV** Serão rejeitados originais que atentem contra a Declaração dos Direitos Humanos e fomentem a violência e as diversas formas de preconceito.

**V** Os originais devem ser encaminhados à Presidência da Cepe, para o endereço indicado a seguir, sob registro de correio ou protocolo, acompanhados de correspondência do autor, na qual informará seu currículo resumido e endereço para contato.

**VI** Os originais apresentados para análise não serão devolvidos.

**VII** É vedado ao Conselho receber textos provenientes de seus conselheiros ou de autores que tenham vínculo empregatício com a Companhia Editora de Pernambuco.

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

Cepe COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO
SECRETARIA DA CASA CIVIL
GOVERNO DO ESTADO Pernambuco JUNTOS, FAZEMOS MAIS.

CAPA

KARINA FREITAS

# À procura de uma Cecília possível

Diante do relançamento de sua obra, a busca por novos olhares para sua poética

**Juliana Bratfisch**

**Na desorganização** dos recém-chegados da livraria, duas caixas no topo de uma pilha atraem minha atenção: são dois blocos imponentes ainda plastificados, sobrepostos, formando entre eles um ângulo de 90 graus; uma estrutura sólida que destoa da pilha vertical e irregular, composta pelos livros fininhos, em sua maioria de poesia contemporânea, ao lado. Trata-se dos volumes de *Poesia Completa e de Crônicas de Educação*, de Cecília Meireles, ambos lançados pela Global Editora no final do ano passado. Aparentemente na contramão do projeto editorial de publicação dos poetas modernistas empreendido nos últimos anos, ela retorna às livrarias em edições monumentais, mantendo a imagem de uma poeta[1] de peso, indiscutível.

Com acréscimos e atualizações em relação às edições anteriores, os dois volumes que reúnem a totalidade de sua obra poética são, entretanto, apenas parte de um ambicioso plano de reedição iniciado em 2011, depois de 30 anos de uma complicada disputa judicial entre herdeiros. O início do projeto editorial, que botou em circulação novas edições de seus livros de poesia, coincidiu, inclusive, com um investimento editorial mais amplo de retomada do modernismo brasileiro. Obras de grandes poetas como Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Murilo Mendes e Jorge de Lima voltaram a ser publicadas em edições autônomas com novos projetos gráficos e fortuna crítica.

Se, por um lado, eu tinha passado os últimos meses formando pilhas de autoras no canto direito da minha escrivaninha, guiada pela necessidade de conhecer cada vez mais literatura escrita por mulheres (sobretudo minhas contemporâneas), e assim criar a possibilidade de revolver o cânone literário majoritariamente branco e masculino que fui consumindo em minha formação; por outro, lá estava eu torcendo o nariz para Cecília Meireles. Consciente de uma história literária em que as mulheres consagradas por escrever poesia se contam nos dedos, lá estava eu reafirmando o cânone estabelecido sem nem ao menos ter a generosidade de voltar e olhar com mais atenção para o conteúdo daquelas caixas imponentes. Os volumes ainda plastificados no topo da pilha e eu me perguntando com sinceridade: o que, afinal, eu conhecia de Cecília Meireles? Três ou quatro poemas lidos em livros didáticos ou na internet e o tal poema da *Bailarina* (que sabe-se lá porque eu sei quase inteiro de cor).

"Cecília Meireles" – Eis um nome que passou batido na minha formação na faculdade de Letras e esteve distante de todas as minhas leituras eleitas nos últimos 10anos. Vou além: quem fala dela hoje em dia? Claro, não me refiro aos especialistas ou de lições de literatura do Ensino Médio. Se não faltam autores contemporâneos para colocarmos no baú dos drummondianos e do cabralinos, Cecília parece não ter deixado herança significativa mesmo sendo – ou talvez justamente por ser - "o lugar em que a mulher começa a se localizar em poesia", como nos lembra Ana Cristina César. Assim, a pergunta que me guia de forma um tanto subjetiva ao longo deste texto, sem nenhuma pretensão de esgotar a questão: existe algum interesse em / espaço para / modo possível de reler Cecília Meireles hoje em dia? Um interesse em atualizá-la para além do espaço já estabelecido pelo seu cânone?

### *ESSA PALAVRA DE LUXO*

Começo tentando situar o lugar onde estamos: existe incômodo e também ignorância nesse frágil ponto de partida, mas a prosa crítica de Ana Cristina César garante um espaço para começarmos desdobrar uma discussão ainda muito atual. Faço referência ao ensaio, publicado no final da década de 1970, *Mulher e Literatura: essa palavra de luxo*, no qual a relação entre os gêneros poético e feminino aparecem tensionados justamente na leitura que Ana C. faz de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa.

Num primeiro momento, Ana C. nota que o olhar erudito acerca de Cecília Meireles não se distingue em nada do senso comum sobre o poético e o feminino. O que seria considerado poético – isto é, traços líricos e subjetivos em poesia, construções metafóricas, versos metrificados e rimados, a expressão de uma interioridade em poesia – estaria atrelado fortemente à manutenção de uma concepção construída do feminino.

Dessa relação naturalizada entre lirismo e poesia escrita por mulheres (também conhecida como "poesia feminina") derivam duas atitudes críticas questionáveis (pra não dizer, claramente, machistas): a confirmação do vínculo natural entre o feminino e o poético tendo como desdobramento um olhar condescendente em relação à mulher que escreve – a cristalização de que mulheres tratam de temas amenos e têm como principal interesse questões de intimidade; ou a negação, o silenciamento do fato de quem escreve ali é mulher, como se isso fosse irrelevante diante de um cenário de produção literária predominantemente masculino em que a mulher, quando aparece, é o objeto de contemplação do poeta.

Por mais que a descrição inicial da poesia escrita por mulheres ali seja um tanto diferente do que parece ser a tônica da produção de nossas poetas hoje, referência unânime entre nossas contemporâneas, Ana C. funciona aqui como um divisor de águas. Um divisor que separa duas formas distintas de entender a relação entre a mulher que escreve poesia e o resultado dessa escrita.

Cecília Meireles é mulher, escreve poesia e definiu a dicção de "poesia de mulher" no Brasil, mas o incômodo que partilhamos, pelo menos desde Ana Cristina César, é que Cecília, apesar de boa escritora, esteve distante das renovações da poesia brasileira. Nesse ensaio, aliás, Ana C. expõe abertamente que a poesia de Cecília Meireles não é irreverente, questionadora e imperfeita como aquela produzida pelos poetas (homens) modernistas: ela constrói uma poesia tecnicamente perfeita e escreve belos poemas, às margens do Modernismo, sem inquietar ninguém[2]. A elevação dos temas presentes na poesia mais difundida de Cecília Meireles, sua fuga do real, do tangível, da materialidade e, principalmente, sua aparente isenção em discutir dentro de sua produção poética seu lugar de enunciação (ser mulher) é o que marcaria esse não lugar, observado por Ana C., esse lugar inócuo.

Como outra via possível diante do pacífico universo codificado de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, Ana C. elege a explicitação temática, fazendo menção a um poema de Adélia Prado que diz "eu tenho inveja de Carlos Drummond de Andrade,| apesar de nossas extraordinárias semelhanças". Pois bem, salvo engano, em geral não admitimos que nosso ponto de comparação possa ser Cecília, negamos que ela tenha esse lugar em nossa história. Endossamos a visão de que essa tal "poesia feminina" é frágil. Drummond é o nosso contraponto. É nele que vemos um reflexo possível, um desafio incontornável. Drummond, Cabral, Oswald ou, quando elegemos uma poeta para dialogarmos, preferimos Marianne Moore ou talvez Gertrude Stein, autoras que assumiram a inovação como ponto central de suas poéticas.

Não busco fazer uma defesa da poesia de Cecília Meireles. Estou apenas constatando esse incômodo e nem sei ao certo como expressá-lo sem parecer ingênua, sem projetar algo que parece não existir: adoraria perceber em sua produção poética uma potência política – no sentido de que a poesia escrita por mulheres hoje é política (um desejo de que fosse simples escrever um *Minha Cecília Meireles* como Susan Howe e sua Emily Dickinson?).

Nos raros depoimentos de poetas contemporâneas[3] sobre sua relação com Cecília Meireles, inclusive, a ligação se estabelece como uma lembrança distante, uma referência perdida nos primórdios da leitura ou detalhes pinçados para, talvez, dar forma a algo de outra ordem. Nada soa como "quando amo uma coisa, eu a quero pra mim e tento pegá-la[4]". Marília Garcia, por exemplo, tendo entre suas referências mais marcantes o literalismo francês, parece forçar uma aproximação com entornos da obra de Cecília, mencionando as ilustrações do livro infantil *Ou isto ou aquilo* e um poema musicado. Micheliny Verunschk diz estar atenta a uma musicalidade circular, quase obsessiva na obra de Cecília, além de demonstrar interesse pela distinção entre os termos poeta/ poetisa, lembrando que, a partir de Cecília, entendemos que poesia não tem gênero, mas fazendo a ressalva de que talvez fosse preciso nos reapropriar do termo poetisa para tirar dele sua carga pejorativa. Ana Martins Marques, talvez o mais próximo que possamos estar da limpidez de Cecília, diz dar atenção a seus poemas de viagem que possuem uma dicção mais concreta e prosaica. Em seu primeiro livro, *A vida submarina*, um poema chamado *Senha para Cecília* faz homenagem à poeta:

*Quem perdeu a vida*
*por delicadeza*
*ganhou-a decerto*
*numa outra mesa*
*que os jogo da vida,*
*para quem os joga*
*são feitos de perdas*
*e de novas provas.*

*O peso do mundo é leve,*
*mas não há quem o carregue.*

Os versos de Rimbaud "Por delicadeza | perdi minha vida" são convertidos aqui numa chave para coabitar a dinâmica estabelecida entre a densidade daquilo que Cecília evoca (sua sombra, as perdas) e a leveza de seus versos, faces opostas que ao mesmo tempo fascinam e nos colocam distantes de sua poesia. Curiosamente, na página ao lado desse mesmo livro, lemos outro poema, dedicado à Ana C.:

*Ciganas*
*passeando*
*com um rosto escolhido*
*por paisagens cegas de palavras*
*traduzidas*
*inconfessas*
*rabiscos*
*ao sol.*
*Cotidianas*
*vivendo dias de diários*
*e mentindo descaradamente*
*nos silêncios das cartas*
*(selos postais*
*unhas postiças*
*versos pós-tudo).*
*Fulanas*
*de nomes reversíveis*
*para ir e voltar*

# CAPA

KARINA FREITAS

*sem sair do lugar:*
*self sáfari*
*por essa paisagem toda*
*que no fundo*
*Ana*
*nada tem a ver conosco.*

Em comparação os poemas de Ana Martins Marques nos dão indícios de que dialogar com a poesia de Cecília Meireles não é o caminho mais simples. Porque, sejamos sinceras: não é fácil restabelecer o encantamento pela limpidez dos versos de Cecília, quando a nudez e a crueza de versos como "acordei com coceira no hímen" (Ana C.) ou "durmo com um martelo | embaixo do travesseiro" (Adelaide Ivánova) parecem tão urgentes. Estamos apegadas demais ao real para entender esse corpo que se extingue, queremos reconhecer imediatamente naquilo que lemos nossos corpos presentes e atuantes. Ler a poesia de Cecília Meireles é tão difícil, porque as imagens que codificavam a poesia escrita por mulheres, pelo menos desde Ana C., foram suplantadas por uma nova postura da mulher que escreve poesia: o desrecalque temático das questões da mulher na produção poética e a desmontagem dos códigos do lirismo.

Cecília Meireles foi pioneira: sendo a primeira mulher a receber o prêmio da Academia Brasileira de Letras, em 1939, o reconhecimento de seu trabalho acarretaria, como alerta Mario de Andrade em seu ensaio *Cecília e a poesia*, uma dificuldade: ao se tornar modelar, sua poética certamente ganharia seguidores, mas também, e justamente por isso, seria contestada. Uma poesia tecnicamente perfeita, intimista, atemporal. Uma poesia que não buscou discutir seu lugar de enunciação: é em oposição aos códigos desse lirismo puro, dessa poética da intimidade de Cecília Meireles, que Ana C. constrói a sua poética.

Compreensível que essa leitura fosse feita nos anos 1970 com o intuito de estabelecer uma nova postura na poesia escrita por mulheres no Brasil. Mas me parece imprudente, e até mesmo violento, *exigir* ao ler os escritos poéticos de Cecília Meireles hoje, que ali houvesse uma atuação feminista condizente com a visão atual. É preciso ler sua obra sob outro ponto de vista, mais generoso, sem cristalizar uma única posição possível da mulher diante da escrita, sem operar de forma violenta, oprimindo e excluindo as formas de representação historicamente possíveis. Sem exigir dela o apego pelo real, pelo cotidiano, pelo rés-do-chão; sem exigir a valorização da ruptura dos modernistas (que se estende até nossos tempos); sem exigir um feminismo anacrônico em sua escrita: o que nos resta nessa busca por uma Cecília Meireles que não seja tão luxuosa quanto desnecessária nos dias de hoje?

### *ESCUTA ATENTA*

Talvez Ana Cristina César não tenha lido ou não tenha dado atenção aos poemas póstumos que foram inclusos na seção *Dispersos* já na edição da *Poesia Completa* organizada por Darcy Damasceno em 1973. Eis um poema que chama minha atenção:

*Prisão*

*Nesta cidade*
*quatro mulheres estão no cárcere.*
*Apenas quatro.*
*Uma na cela que dá para o rio,*
*outra na cela que dá para o monte,*
*outra na cela que dá para a igreja*
*e a última na do cemitério*
*ali embaixo.*
*Apenas quatro.*

*Quarenta mulheres noutra cidade,*
*quarenta, ao menos,*
*estão no cárcere.*
*Dez voltadas para as espumas,*
*dez para a lua movediça,*
*dez para pedras sem resposta,*
*dez para espelhos enganosos.*
*Em celas de ar, de água, de vidro*
*estão presas quarenta mulheres,*
*quarenta ao menos, naquela cidade.*

*Quatrocentas mulheres,*
*quatrocentas, digo, estão presas:*
*cem por ódio, cem por amor,*
*cem por orgulho, cem por desprezo*
*em celas de ferro, em celas de fogo,*
*em celas sem ferro nem fogo, somente*
*de dor e silêncio,*
*quatrocentas mulheres, numa outra cidade,*
*quatrocentas, digo, estão presas.*

*Quatro mil mulheres, no cárcere,*
*e quatro milhões – e já nem sei a conta,*
*em cidades que não se dizem,*
*em lugares que ninguém sabe,*
*estão presas, estão pra sempre*
*– sem janela e sem esperança,*
*umas voltadas para o presente,*
*outras para o passado, e as outras*
*para o futuro, e o resto – o resto,*
*sem futuro, passado ou presente,*
*presas em prisão giratória,*
*presas em delírio, na sombra,*
*presas por outros e por si mesmas,*
*tão presas, que ninguém as solta,*
*e nem o rubro galo do sol*
*nem a andorinha azul da lua*
*podem levar qualquer recado*
*à prisão por onde as mulheres*
*se convertem em sal e muro.*

O interessante *zoom* entre o que acontece "nesta cidade" e o que acontece em outras tantas cidades mais distantes, uma somatória já incalculável de mulheres aprisionadas vendo paisagens e sendo mobilizadas por elementos cada vez menos materiais, conforme as estrofes se justapõem. É justamente o que encontro neste poema escrito em 1956 (mesmo ano em que Cecília Meireles profere uma conferência intitulada *Expressão feminina da poesia na América* em que apresenta um panorama da produção lírica de autoria feminina na América hispânica).

Os últimos versos que evocam a "prisão por onde as mulheres | se convertem em sal e muro" me fez lembrar um poema – que eu adoro – da Wislawa Szymborska e que poderia ser considerado outra perspectiva (mais contemporânea?) dessa mesma história: não mais um grande plano, uma enumeração dessas tantas mulheres aprisionadas, mas a voz de uma dessas mulheres – essa mulher primordial aprisionada, que fala em nome de tantas outras mulheres, "A mulher de Lot" – explicando, com uma leve ironia, a lógica (ou falta de lógica: já que ambos no poema, homem e mulher, olharam pra trás, mas apenas ela é considerada a culpada) desse aprisionamento.

Nos poemas póstumos de Cecília, encontro uma nuance que não encontro nos poemas publicados em vida, algo que vai um pouco além de mar e rosa, vento, fogo e coração: há ali também, mesmo que de forma branda, questionamento em relação ao lugar que a mulher ocupa no mundo – que, em último grau, não deixa de ser o questionamento sobre o lugar que esta mulher, poeta, ocupa no mundo. "Penélopes obscuras | em suas casas de pedra | com fogões de pedra | nestes tempos de pedra", como outro poema póstumo, *Uma pequena Aldeia*, diz.

O uso de figuras históricas, mas também um olhar nostálgico que se volta para aquilo que está distante geográfica e historicamente, aponta para um elo entre essas duas posturas da mulher: se uma inverte os valores do feminino quase demolindo a casa, a outra olha pela janela como quem rumina uma saída para seu aprisionamento.

Como negar a concomitante beleza e força de alguns poemas do *Romanceiro da Inconfidência* ou a sonoridade veloz e precisa na recriação da lírica lusitana de raiz medieval em *Amor em Leonoreta?* A perspectiva de Cecília é a história, o passado; sua perspectiva é o distante, o mediterrâneo ou o Oriente; sua perspectiva é uma pequena janela encontrada no artesanato do verso, na história literária: uma viagem possível e nova, o desbravar de um caminho que os homens trilharam (praticamente) sozinhos, enquanto nós, cansadas de esperar, "tecíamos em nossos teares antigos".

## *Em ensaio, Ana Cristina César questionou a potência da influência de Cecília na poesia contemporânea*

***TÃO FORTE E TÃO FRÁGIL***

Na medida em que as leituras críticas de seus escritos poéticos cristalizaram a imagem de Cecília como a "pastora das nuvens", uma poeta da intimidade, do sublime e do imaterial, sua atuação nos jornais de grande circulação colocavam-na diante do mundo. Como cronista na área da educação – um campo que poderia ser considerado secundário, "feminino" –, Cecília encontrou uma via para discorrer sobre aspectos políticos de grande impacto social, estabelecendo-se como articulista combativa. É o podemos ler nesses cinco volumes de *Crônicas de Educação.*

A crônica, talvez o gênero mais frágil que temos, de consumo imediato, caracterizada por seus traços referenciais, tão atrelada a seu contexto. É aqui, na fragilidade do gênero, que encontramos a força política de Cecília. Apesar da predominância de escritores do sexo masculino, como escreveu recentemente Alvaro Costa e Silva em sua coluna na *Folha de S.Paulo*, as escritoras e intelectuais brasileiras dominaram "a arte de conversar com o leitor, com leveza de tema e estilo" e tiveram uma ampla atuação na época de ouro da crônica brasileira. Assim como Clarice Lispector e Raquel de Queiroz, Cecília Meireles foi uma desenvolta cronista: entre 1930 e 1933, manteve uma página diária sobre educação no jornal carioca *Diário de Notícias* e quase 10 anos depois, entre 1941 e 1943, a coluna "Professores e estudantes" no jornal *A Manhã.*

Lendo esses textos, é impossível manter a imagem de Cecília Meireles como uma figura pública alienada. Enquanto professora do magistério e cronista, ela manifestou sua participação ativa do movimento de reformas do ensino público, conhecido genericamente como Escola Nova. Esteve entre os 26 intelectuais signatários do manifesto redigido por Fernando de Azevedo, que propunha renovações pedagógicas e o estabelecimento de diretrizes democráticas para o ensino durante a era Vargas. Na leitura desses volumes acompanhamos sua militância na defesa de valores de base humanística para a educação. Valores como a laicidade, a nacionalização de um ensino público e gratuito, a co-educação dos sexos, a manutenção de uma escola livre da vontade da família e da igreja, a valorização do professor como profissional que precisa de formação robusta e de remuneração adequada, além da recusa de uma reforma pseudoprofissionalizante: essas eram as principais causas defendidas pela cronista-educadora, um combate às medidas de um governo que já se mostrava fortemente autoritário.

Cecília Meireles, como lembra Valéria Lamengo em *A musa contra o ditador*, viu o estabelecimento de um governo rapidamente aliado a uma Igreja Católica que buscava, após 40 anos de república laica, a possibilidade de reaver seu poder. O decreto que estabelecia a inclusão do ensino religioso na rede pública em 1931 foi o sinal de que a revolução ocorrida em outubro do ano anterior precisava ser combatida.

A atualidade que nos permitimos enxergar em Cecília Meireles parece estar menos em sua poesia, gênero pelo qual a escritora ficou conhecida, e mais em sua prosa jornalística. Por razões políticas, essa faceta militante da autora permaneceu por muitos anos esquecida, censurada. E isso que tento articular aqui nem chega a ser novidade entre os especialistas: há mais de 20 anos (sobretudo a partir da tese de Valéria Lamengo abordando a produção da autora durante a Revolução de 1930), assistimos uma reviravolta na recepção crítica de sua obra.

A maior parte das suas crônicas, dos seus ensaios, das conferências e sua correspondência continuam textos inéditos, e ainda há muito para ser publicado nos próximos anos. Só ganhamos com isso, porque o recém-lançado box *Crônicas de Educação* mostra quão assustadoramente vivo, urgente e atual é o pensamento de Cecília Meireles! Ainda que seu tom, talvez utópico demais para os tempos de desesperança que temos vivido, possa soar por vezes anacrônico, é difícil não enxergar algo ali que ressoe em nosso presente: o sucateamento do ensino e da pesquisa, o crescente conservadorismo moral e religioso, o governo ilegítimo a que fomos submetidos... quase 100 anos atrás já vislumbrávamos as bases dos mesmos problemas políticos, sociais e educacionais que hoje sofremos. Em suma: que a prosa de Cecília Meireles possa iluminar algo desse nosso exato instante.

---

**1.** O corretor insiste em indicar com aquele tracejado verdinho uma incongruência no meu texto: é preciso escolher entre UM poeta e uma POETISA. Fico em dúvida se aplico a correção sugerida ou se digo pra ele que essa ideia de poetisa não combina muito com o que as mulheres em geral têm escrito pelo menos desde os anos 1970, que essa ideia de poetisa é muito sem risco, muito bela, recatada e... Daí noto que, talvez, grande parte desse texto seja realmente sobre isso: existe uma ideia de poesia que se encaixa perfeitamente com uma ideia do que é ser mulher. Admito o incômodo e vejo como um estímulo a provocação programada no tracejado verde a cada vez que escrevo poeta seguido do artigo feminino.

**2.** "É curioso que nenhuma mulher tenha produzido poesia modernista – irreverente, mesclada, questionadora, imperfeita como não se deve ser... Cecília é virtuose, tem belos poemas, e é *toujours bien élevée*. As duas são figuras consagradas e que nunca in quietaram ninguém."

**3.** Matéria "Cecília Meireles pelos olhos da nova geração de poetas" publicada no blog da Livraria Saraiva https://blog.saraiva.com.br/cecilia-meireles-pelos-olhos-da-nova-geracao-de-poetas/.

**4.** "When I love a thing I want it and I try to get it": frase que abre uma secção do livro *My Emily Dickinson* de Susan Howe.

CRÍTICA

# Cildo: a arte como trabalho do dissenso

## Livro reúne as radicalidades de um dos maiores artistas contemporâneos do Brasil

**Leonardo Nascimento**

IMAGENS: DIVULGAÇÃO

*Minha obra aspira a uma condição de densidade, de grande simplicidade,*
*de imediatismo, de abertura da linguagem e de interação.*
(Cildo Meireles)

**Cildo Meireles é um** dos mais significativos e respeitados artistas brasileiros em atividade, possivelmente o mais relevante naquilo que se convencionou chamar de "arte contemporânea". Sua trajetória ocupa lugar central na transição entre o neoconcretismo dos anos 1960 e a produção estética da geração seguinte.

Cildo participou de diversas exposições coletivas e individuais no Brasil, nos Estados Unidos, na França, em Portugal, na Espanha, dentre outros países. Participou também de diferentes edições da *Bienal de Veneza*, *Bienal de São Paulo* e *Documenta de Kassel*. Em 2008, recebeu o Prêmio Velázquez de Artes Plásticas em reconhecimento à sua trajetória artística. Nesse mesmo ano, apresentou uma exposição individual na Tate Modern, em Londres – a primeira de um artista brasileiro vivo.

Conforme é apresentado na introdução do livro *Cildo: estudos, espaços, tempo*, organizado por Diego Matos e Guilherme Wisnik e recém-lançado pela editora Ubu (com acurado projeto gráfico de Elaine Ramos), o artista "se caracterizou por sempre tensionar as noções de 'plástico' e de 'visual' em seus trabalhos, alargando-as em experimentações sinestésicas que incluem os outros sentidos humanos – audição, olfato, tato e paladar –, mobilizando também reflexões sobre as propriedades simbólicas das matérias, os raciocínios lógicos e matemáticos e questões conceituais de fundo filosófico. E não menos importante: a desconstrução e a compreensão de seu lugar de origem e vivência – o Brasil e a multiplicidade de sua geografia e de sua cultura. Todos esses elementos postos em desvio, em mutação, deslocados dos seus lugares estabelecidos e convencionais".

O volume, editado em três línguas (português, espanhol e inglês), apresenta uma ampla documentação visual, composta de estudos e projetos de obras notáveis como *Eureka/Blindhotland*, *Malhas da liberdade*, *La bruja*, *Desvio para o vermelho*, assim como trabalhos inéditos ou pouco conhecidos desse profícuo artista.

As premissas que deram origem ao livro, segundo os organizadores, partiram, por um lado, do reconhecimento da importância de publicar uma seleção de textos que explicitassem e pontuassem a trajetória de sua obra. Por outro, da vontade de apresentar um conjunto essencial de trabalhos com ênfase em uma ideia considerada por eles como fundamental para a poética do artista: "a noção de *estudo*".

"Pode-se afirmar, justamente, que o conceito de *estudo* é um dos eixos estruturadores da obra de Cildo Meireles. Pois, para ele, inclui tanto a ideia de um esboço que demarca um projeto cuja realização efetiva se dará no futuro, como também, pela via conceitual, a noção de um trabalho que já se realiza plenamente enquanto estudo, como um conjunto de instruções para ações" – escrevem os organizadores.

É possível que aqueles que acompanham há algum tempo o que é escrito e publicado sobre a sua obra sintam falta de alguns textos importantes em sua fortuna crítica (entre eles o ensaio de Paulo Herkenhoff presente no livro *Cildo Meireles*, editado pela Cosac & Naify, e hoje esgotado). A escolha editorial, no entanto, privilegiou leituras que não se encontram facilmente acessíveis ao público brasileiro.

Cildo Meireles nasceu no Rio de Janeiro em 1948. O pai e o tio eram indigenistas e faziam parte da equipe do marechal Rondon. Por isso, ainda criança acompanhou os deslocamentos da família pelo território brasileiro, em expedições de aproximação a tribos indígenas. A vivência das extensões territoriais do país e o contato com culturas indígenas marcaram sua formação pessoal e tiveram grande influência em sua produção.

Em 1963, iniciou seus estudos em arte na Fundação Cultural de Brasília, cidade para a qual havia se mudado com a família em 1958. Em 1965, participou pela primeira vez de uma exposição, integrando o *II Salão Nacional de Arte Modena de Brasília*. Dois anos depois, em 1967, exibiu seus desenhos no Museu de Arte Moderna de Salvador. No mesmo ano, retornou ao Rio de Janeiro, onde cursou por um breve período a Escola de Belas Artes e frequentou o ateliê de gravura do MAM.

Em 1969, Cildo participou com *Espaços virtuais: cantos* de uma mostra que selecionaria a represen-

tação brasileira para a *Bienal de Paris*. Essa exposição foi fechada pela polícia no dia de sua inauguração. Ainda em 1969, e com os mesmos trabalhos da exposição censurada, ganhou o grande prêmio do *Salão da Bússola*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Foi nesse momento que o artista deu início a uma série de trabalhos bastante conhecida e celebrada, denominada *Inserções em circuitos ideológicos*, e que consiste em gravar informações, instruções e mensagens críticas em objetos de circulação cotidiana, devolvendo-os posteriormente aos seus devidos circuitos. Assim, a obra, que trata da produção, distribuição e controle de informação, só acontece quando ativada e realizada pelo interlocutor.

Em *Projeto Coca-Cola*, garrafas de refrigerante retornáveis são gravadas com instruções e opiniões críticas e devolvidas à circulação. Já em *Projeto cédula*, cédulas de papel-moeda são carimbadas e também repostas em circulação. Entre estes trabalhos estava um que, em 1975, fazia menção direta ao jornalista Vladimir Herzog, assassinado pela ditadura militar, mas cuja morte foi divulgada oficialmente como um caso de suicídio.

Trinta e oito anos após carimbar cédulas com a pergunta "Quem matou Herzog?", Cildo retomou a obra, desta vez com a tortuosa pergunta "Cadê Amarildo?". O pedreiro Amarildo Dias de Souza, morador da favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, desapareceu em 2013 depois de ser levado por policiais militares à sede da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) para prestar esclarecimentos. Tempos depois, a Justiça do Rio confirmaria que os policiais envolvidos no crime torturaram e mataram Amarildo.

O início da carreira do artista foi marcado também pelo envolvimento em projetos experimentais, como *Do corpo à terra*, em 1970, coordenado por Frederico Morais, e *Agnus dei*, do mesmo ano, com uma exposição no final proposta também pelo crítico. Foi justamente ele o primeiro a produzir análises sobre a obra de Cildo, tendo publicado com certa frequência sobre ela no *Diário de Notícias* e em *O Globo*, ambos jornais cariocas, durante toda a década de 1970. Entre eles, está um dos textos agora reproduzidos no livro, publicado em 1969 no *Diário de Notícias*.

*Duas obras do artista, que demonstram sua atuação política: o* Projeto cédula *(1978-1984/2003) e* Olvido *(1987-89)*

Nele, somos apresentados ao "jovem artista Cildo Meireles – uma das personalidades mais fortes da nova arte brasileira", um jovem de "longa cabeleira e rosto magro" e cujo "trabalho é praticamente desconhecido do público carioca". O crítico atesta a qualidade de uma produção já extensa e lamenta que o público não esteja acompanhando seu desenvolvimento. Por fim, Morais diz que retornará a falar de Cildo Meireles – o que de fato fez diversas vezes.

Embora Cildo tenha integrado em 1970 a célebre exposição coletiva *Information*, realizada no MoMa de Nova York, seus trabalhos foram expostos predominantemente em salões, galerias e museus brasileiros entre os anos 1970 e 1980.

É de 1981 o primeiro livro sobre sua obra, publicado pela Funarte como parte da coleção *Arte Brasileira Contemporânea*. Foi nele que Ronaldo Brito publicou um ensaio seminal sobre a sua obra, republicado agora no livro da Ubu. É desse período também o breve ensaio de João Moura Jr. Produzido no contexto da exposição *Obscura luz* (1983), o texto, que foi publicado em um *folder* de acesso restrito, traz ao leitor conceitos compreendidos na produção objetual do artista, relativos à leitura dos signos presentes no campo da linguagem.

Como atestam os organizadores, a passagem dos anos 1980 para os 1990 foi decisiva na trajetória do artista, tanto do ponto de vista das obras, como do seu reconhecimento, visibilidade e institucionalização. Em 1989, Cildo expôs na lendária (e polêmica) exposição *Magiciens de la Terre*, realizada no Centro Georges Pompidou, em Paris, com curadoria de Jean-Hubert Martin. O trabalho apresentado foi *Missão/Missões (como construir catedrais)*, feito com base em outro projeto curado por Frederico Morais em 1987-1988, *Missões 300 anos: Visão do artista*.

A obra, uma instalação de 3x3x6m, é constituída por um piso forrado com cerca de 600.000 moedas e demarcado por 80 lajotas, tendo no centro uma haste feita com 900 hóstias de comunhão. No topo, uma cobertura de metal, feita de 2.200 ossos pendurados, arremata o conjunto escultórico. Por fim, um véu negro circunda toda a instalação. A obra, uma espécie de equação da colonização do Brasil, na qual poder material e religioso se associam e resultam em tragédia, é um contundente exemplo que atesta a potência política e estética da trajetória de Cildo, jamais resvalando em um panfletarismo vulgar.

O texto de Lisette Lagnado é de 1998 e situa a instalação *Desvio para vermelho* no contexto da complexa história da arte brasileira do século XX. A análise se deu a partir da proposta curatorial de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa para a *24ª Bienal de Arte de São Paulo (Bienal da Antropofagia)*, na qual o trabalho foi mostrado. O texto de Suely Rolnik, de 2008, debruça-se sobre a mesma obra, oferecendo dois caminhos interpretativos do universo temático e conceitual do artista.

A atuação crítica de Guy Brett foi fundamental para a inserção da arte brasileira no cenário internacional. Guy foi pioneiro no reconhecimento da nossa produção, quando pouco, ou nada, era conhecido fora do país, tendo escrito sobre artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Mira Schendel, Cildo Meireles, dentre outros. Seu texto presente no livro, de 2003, sintetiza e consolida suas principais ideias acerca do trabalho de Cildo, funcionando também como um ótimo ponto de partida para aqueles menos habituados com sua obra.

O ensaio de Maaretta Jaukkuri, também de 2003, tem a implacabilidade do tempo como um conceito-chave para a compreensão da obra de Cildo. Outro importante interlocutor da produção mais recente do artista é Moacir do Anjos. Em seu texto, de 2006, Moacir oferece uma instigante análise que amplifica a compreensão de algumas das principais obras de Cildo em relação a reflexões importantes nos campos da geografia, da economia política, do transculturalismo e da globalização. Lynn Zelevansky, em um texto de 2008, oferece uma leitura sobre a lógica constitutiva das instalações do artista, fazendo uma análise do impacto espacial, físico e psicológico no corpo e na vivência do espectador.

Assim como os ensaios de Lynn Zelevansky e Suely Rolnik, o texto de Sônia Salztein foi publicado anteriormente no catálogo da Tate Modern, organizado por Guy Brett em 2008, e até então inédito no Brasil. Sônia foca sua análise em uma investigação de aspectos poéticos e formais em algumas obras do artista. Já o ensaio de Diego Matos, organizador do livro, é uma adaptação de um capítulo central de sua tese de doutorado (2014/17) sobre o artista. Nele, o autor põe Cildo e sua prática em diálogo com a produção científica, em especial com a física, construindo um novo repertório de referências.

Outro texto inédito até então é o segundo – e formidável – de autoria de Frederico Morais. Em *A arte como trabalho sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica*, de 2000, o crítico faz um breve, porém intenso, panorama da obra e da biografia do artista até o fim do século XX. Se o Cildo de seu texto anterior era um jovem ainda desconhecido, agora estamos diante de um artista maduro e consagrado, mas que nem por isso abriu mão da radicalidade estética e política de sua obra. Sua personalidade se mantém forte – ao menos é o que atestam as obras –, sendo ainda capaz, tantos anos depois de iniciada sua trajetória, de nos proporcionar uma sensação rara de ineditismo.

Por tudo isso, é bem provável que mesmo aqueles que já possuem algum nível de intimidade com a obra de Cildo Meireles se peguem bastante surpresos ao revistar sua trajetória neste livro que chega em oportuna hora.

ESPECIAL

# A pós-crítica e o que vem depois dela

## Uma reflexão sobre os desafios de quem pensa a literatura nas universidades

**Wander Melo Miranda**

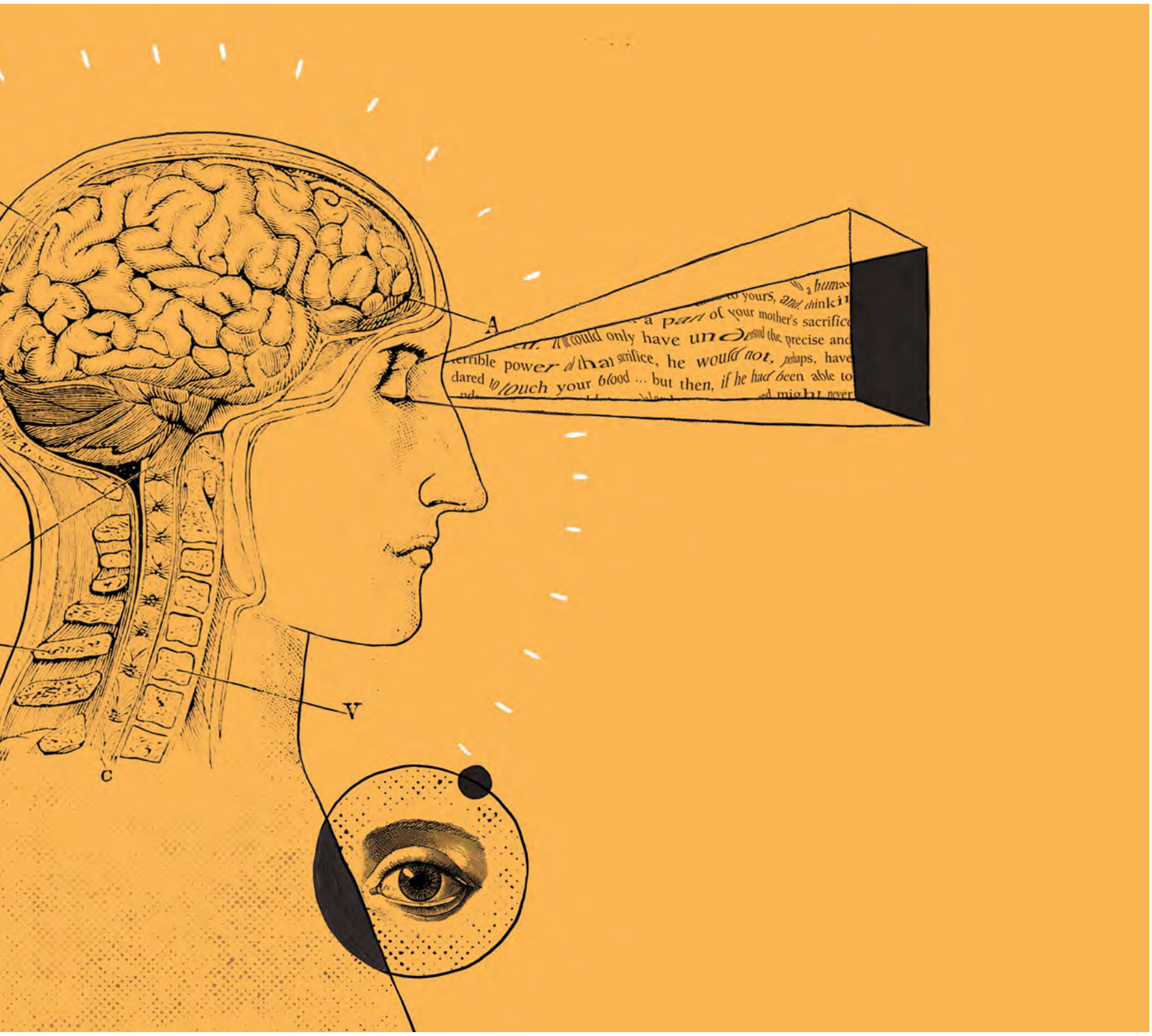
MARIA JÚLIA MOREIRA

*O acontecimento literário talvez seja mais acontecimento (porque é menos natural) do que qualquer outro, mas, por isso mesmo, torna-se muito "improvável" e difícil de verificar* (...) *Não há nenhuma essência ou existência garantida da literatura.*
Jacques Derrida

**Pensar o** espaço da crítica literária hoje em dia requer uma perspectiva de leitura que possa se valer de um esforço de desinstrução do eu, diria André Gide, ou de esquecimento, como queria Roland Barthes, para que se possa dar conta do campo expandido (a expressão é de Rosalind Krauss) da literatura considerada como performance (artes cênicas) ou instalação (artes visuais) – de um inespecífico, em suma, que faz imaginar a existência de um óvni muito especial, um "objeto verbal não identificado", do qual falam Christophe Hanna e Flora Süssekind. A partir disso, gostaria de tomar uma via oblíqua, que atravessa esses territórios discursivos, para que se possa pensar uma alternativa para a discussão sobre a chamada crítica acadêmica ou universitária, diante de sua força (teórica) e seu enfraquecimento (mercadológico). Sabemos que os inúmeros programas de pós-graduação na área de Letras, disseminados pelo país, propiciaram a formação de uma massa crítica atualizada e em diálogo com o pensamento crítico global, o que resultou no incremento de publicações de livros, geralmente por editoras universitárias, que já não dão conta, no entanto, do grande número de originais que lhes são apresentados, no momento em que se lê cada vez menos ensaios literários, dos quais as editoras comerciais, por sua vez, costumam fugir como o diabo da cruz. Refinam-se conceitos, criam-se novas linhas de investigação, propõem-se outras categorias analíticas, abre-se espaço para os discursos minoritários, avança-se na abordagem de autores canônicos ou não... para morrer na praia, no confinamento do espaço – restrito – das nem sempre atraentes teses universitárias.

Não pretendo fazer um diagnóstico cerrado da situação e muito menos um exercício de futurologia, mas apenas esboçar algumas questões que talvez possam servir para a reflexão dos rumos que vem tomando o que continuamos a chamar de literatura, salientando sua dimensão *comunitária* – pós-nacional, portanto – como condição para se pensar a possibilidade de outra forma de crítica literária e cultural na atualidade. Sendo assim, valho-me da discussão de alguns conceitos, ideias e observações como os de comunidade e imunidade (Roberto Esposito), partilha do sensível e espectador emancipado (Jacques Rancière), pós-autonomia (Josefina Ludmer), espetáculo de realidade (Reinaldo Laddaga).

Roberto Esposito propõe uma revisão do conceito de comunidade, ao identificar no substantivo *communitas*, bem como no seu adjetivo correspondente *communis*, um campo semântico relativo à obrigação, ao dever e ao dom para com o outro. Compartilhar esse compromisso com o outro implica uma forma de relacionamento baseada não na união das pessoas em torno da propriedade de algum atributo, mas na comum expropriação das suas subjetividades: a comunidade se torna o espaço do impróprio na medida em que a contínua exposição à alteridade caracteriza uma modalidade de convivência em que os sujeitos coincidem com a própria




falta de identidade. Portanto, a comunidade não é apenas o contato com a diferença representada pela alteridade, mas a expressão de que os indivíduos são constituídos e contaminados subjetivamente pela figura do outro, o que desestabiliza as fronteiras que garantem a coesão identitária e subjetiva dos sujeitos.

Ao conceito de *communitas*, Esposito associa o de *immunis*. A imunidade retira e libera o indivíduo da convivência compartilhada pelo *munus*, imunizando-o do dever do dom. Assim, a noção de imunidade se opõe semanticamente ao conceito de comunidade porque confere ao sujeito, tanto individual quanto coletivo, um domínio do próprio que é capaz de proteger sua identidade do risco e do perigo representados pelo contato com o outro. Assim, o pensamento político moderno se caracteriza pelo paradigma imunitário, pois sua ação visa construir a concepção de indivíduo – a partir da noção jurídica da propriedade privada contida no contrato –, protegendo a integridade de sua identidade dos possíveis conflitos decorrentes da relação comunitária com os outros. A *immunitas*, então, com o fim de proteger o indivíduo da ameaça do conflito e da morte representada pelo relacionamento baseado no *munus*, visa sacrificar o principal conteúdo da vida: a comum convivência com o outro. O potencial destrutivo da lógica autoimunitária é claro, na medida em que a proteção contra algum inimigo estrangeiro gera a interiorização da violência mobilizada contra o próprio corpo político (o exemplo mais retumbante disso hoje é em muitos sentidos o governo Trump).

Comunidade, imunidade e *munus*, este último

*Pode-se pensar o texto como um tipo de instalação. O papel do crítico seria reduzido a uma partilha especial do sensível*

referente ao ato obrigatório de doar, à circulação obrigatória da doação. Contudo, o *munus* não é uma dinâmica de aquisição de alguma propriedade recebida e acumulada, mas um ato de doar e de dar cuja característica de reciprocidade pressupõe a subtração, a perda e a transferência. Assim, os sujeitos são unidos pelo dever de compartilhar o dom para com o outro de maneira que esse compartilhamento do dom se configura não como a adição de objetos, mas como uma modalidade de convivência baseada na falta e na incompletude.

Podemos retirar daí a noção de leitura – em toda sua extensão – como doação ou "partilha do sensível", o que para Jacques Rancière dá forma à comunidade: "Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas". A leitura, como todo ato estético, acrescento, são configurações da experiência que "ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas de subjetividades políticas", atuando como "formas de inscrição do sentido da comunidade".

A leitura como "recorte sensível do comum da comunidade" instaura formas de visibilidade e sua disposição heterogênea de fazer estranho o próprio pensamento ou o pensamento do próprio, reforçando a ideia comunitária de *coincidência de sujeitos e temas com sua falta de identidade*. Uma comunidade de leitores é, pois, anônima, "sem legitimidade (...) desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra", como já previra Derrida há muito tempo. Pode-se considerar essa comunidade, então, como formadora do que Rancière chama de "regime estético" das artes, que se constitui pela relação do produto idêntico ao não produto, saber transformado em não saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc. Formas do inespecífico da literatura contemporânea enquanto potência de significação do real: "o real precisa ser ficcionado para ser pensado". Não que tudo tenha se tornado ficção, alerta Rancière; são constituídos modelos de "formas de inteligibilidade que torna indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção". Remete menos à tradição do novo do que à novidade da tradição: "O regime estético das artes

*O poroso complexo imaginário das artes verbais nos leva a traçar um mapa em processo como saída para a crítica feita hoje*

MARIA JÚLIA MOREIRA

é antes de tudo um novo regime de relação com o antigo", uma vez que "a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma copresença de temporalidades heterogêneas", o que poderia ser confirmado por Giorgio Agamben com a noção de inatualidade do presente, em consonância com a ideia que o filósofo tem do contemporâneo.

A *literalidade* é, para Rancière, condição e efeito da circulação dos enunciados literários "propriamente ditos", ou seja, da noção expandida de literatura como "quase-corpos", "blocos de palavras" circulando sem pai legítimo e que, por isso mesmo, não produzem "corpos coletivos, mas introduzem nos corpos coletivos imaginárias linhas de fratura, de desincorporação", responsáveis por "*comunidades aleatórias* que contribuem para a formação de coletivos de enunciação": "as vias de subjetivação política não são as da identificação imaginária, mas as da desincorporação 'literária'". A política do *munus* passa, então, por essa "desincorporação" – pelo "impessoal" ou pela "terceira pessoa", ainda segundo Esposito – no sentido de uma relação indissolúvel entre o "ordinário" do trabalho e a "excepcionalidade" da arte, pois é como trabalho que a arte tem o caráter de atividade exclusiva: "o esteta flaubertiano é um quebrador de pedras", alerta Rancière.

A ideia de arte como "transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade" orienta, até certo ponto a ideia de pós-autonomia, de Josefina Ludmer, mas dessa vez voltada para a *incorporação* da escritura. Essas escrituras não admitem leituras literárias; isso quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para "fabricar um presente", e esse é precisamente seu sentido.

Apesar de se apresentarem como literatura, essas escrituras não podem mais ser lidas por meio de categorias literárias – "autor, obra, estilo, *écriture*, texto e sentido" –, submetidas que são a uma operação de esvaziamento em que cada uma dessas categorias resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecibilidade, "sem metáfora". São e não são literatura; são ao mesmo tempo ficção e realidade. Produzem novas condições de produção e circulação que modificam modos de ler e constituem, vale repetir, "comunidades aleatórias" (Rancière).

As escrituras ou literaturas pós-autônomas se fundam em dois postulados do mundo atual: 1) "todo o cultural (e literário) é econômico e todo econômico é cultural (e literário)". A dissolução de uma esfera autônoma para a produção estética deve ser imaginada em termos de uma larga expansão da cultura por todo o terreno social e que o desmoronamento geral das divisões entre as disciplinas deixa as análises estéticas numa grande incerteza, como se a produção e o consumo da arte em nossos dias tivessem sofrido uma mutação fundamental, que torna irrelevantes os paradigmas anteriores; 2) a realidade (pensada nos meios que a constituem) é ficção e a ficção é realidade.

Atuam nas fronteiras da "literatura", mas também da "ficção", ficando dentro-fora de ambas. Reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero "realismo" em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, do diário íntimo, da etnografia. Saem da literatura e entram na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV, são os meios de comunicação, os *blogs*, os *e-mails*, é a internet etc.). Fabricam o presente com a realidade cotidiana, e essa é uma de suas políticas. A realidade cotidiana não é a realidade histórica verossímil e referencial do pensamento realista e sua história política e social. Mas, sim, uma realidade construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. Uma realidade que não quer ser representada, pois já é pura representação: tecido de imagens e palavras em diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito, que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico, o fantasmático. Na "realidade cotidiana" não se opõem "sujeito" e "realidade histórica", "literatura" e "história", "ficção" e "realidade".

As literaturas pós-autônomas, a partir de alguma ilha urbana brasileira, dramatizam o processo da literatura autônoma aberto por Kant e a modernidade. Declaram o fim da era em que a literatura teve uma "lógica" interna e um poder crucial: o poder de definir-se e ser regida pelas próprias leis, com instituições próprias (crítica, ensino, academia), que debatiam sua função, seu valor, seu sentido. Debatiam, também, a relação da literatura com outras esferas, a política, a economia, a realidade histórica. Perde-se a autonomia (seu poder de autorreferenciar-se) com o fim das esferas (Deleuze).

Isso leva, claro, ao fim dos embates e das divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais e cosmopolitas, formas do realismo e da vanguarda, da literatura pura e da literatura engajada, da literatura rural e da literatura urbana. E da diferenciação entre realidade (histórica) e ficção. A literatura contemporânea oscila entre os dois termos.

É o fim também das identidades literárias que eram identidades políticas, porque não mais se dramatiza a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura (em virtude do fim da literatura concebida como esfera autônoma ou como campo, para usar o termo de Bourdieu). Daí a perda da especificidade é perda do poder crítico, emancipador e mesmo subversivo que a autonomia atribuiu à literatura como política própria.

A literatura atual exibe ou não as marcas de pertencimento à literatura e aos tópicos de autorreferencialidade: as relações especulares, o livro no livro, o narrador como escritor e leitor, as duplicações internas, as citações, os isomorfismos. À sua maneira, coloca o problema do valor literário: "Eu gosto e não me importa se é boa ou ruim enquanto literatura". Depende de como se lê e de onde se lê a literatura hoje. Ou se lê seu processo de transformação das esferas (perda da autonomia literária) ou se continua sustentando uma literatura no interior da literatura. Ou se vê a mudança da literatura e aparece outra nova episteme; ou não se vê e se nega e continua a existir literatura e não literatura, literatura boa e literatura ruim. Atravessam, pois, a fronteira da literatura e entram num meio real-virtual sem exterioridade, a imaginação pública: "em tudo que se produz e circula e nos penetra e

é social e privado e público e 'real'". Postulam, enfim, um território, a imaginação pública ou fábrica do presente, onde Ludmer situa sua leitura e onde ela mesma se situa. Nesse lugar, não há realidade oposta à ficção, não há autor e tampouco demasiado sentido.

Nessa atopia em que, paradoxalmente, Ludmer situa a literatura – ou melhor, o que ela chama de escritura –, abre-se espaço para a expansão do texto como uma das inúmeras formas de instalação. Uma instalação não se analisa ou se interpreta, mas se visita, se experimenta. O papel do leitor ou do crítico se veria reduzido – ou ampliado, segundo a perspectiva que se toma – a uma partilha especial do sensível por um ato simultâneo de incorporação e desincorporação, a meio caminho entre perder toda distância, conforme o teatro da crueldade de Artaud, e tomar toda distância, conforme o teatro épico de Brecht. Chega-se aqui ao termo de uma desconstrução que vem ocorrendo desde o fim dos tempos modernos, quando o valor artístico ou literário, atrelado ao novo e a uma pesada tradição, entra em crise e se transforma, antes de tudo em *valor cultural*. Se na escultura a expansão se deu, segundo Krauss, num conjunto diferente de termos da relação arquitetura/paisagem e na pintura no conjunto unicidade/reprodutibilidade, na literatura pode-se dizer que se instituiu a inespecificidade como forma de relação intersemiótica, na qual a realidade se impõe como espetáculo.

Reinaldo Ladagga enumera cinco condições de enunciação literária, que poderiam, sem dúvida, ser relacionadas com a ideia de instalação e performance. A primeira delas – "toda literatura aspira à condição de arte contemporânea" – diz respeito à disposição dos artistas de construírem não objetos concluídos, mas perspectivas ópticas ou dispositivos de exibição de fragmentos que permitem observar um processo em curso. A segunda – "toda literatura aspira à condição de improvisação" – remete à velocidade das construções de linguagem que se publicam sem reservas e muitas correções, em que livros são blocos imperfeitos e irregulares de transporte da palavra escrita, como se simulassem escritas digitais no calor da hora. O terceiro – "toda literatura aspira à condição de instantâneo" – liga-se à improvisação e ao arranjo no instante do que o escritor encontra diante de si. A quarta – "toda literatura aspira à condição de mutante" – refere-se ao estatuto do inconstante, do variável e de que tudo pode ser modificado a qualquer instante. O quinto e último – "toda literatura aspira à indução de um transe" – implica na condição daquele que depõe a vontade e o poder de constituir uma suma do mundo.

*A crítica acadêmica é provocada a fazer emergir novos valores que acolham os trânsitos da letra contemporânea*

Contemporâneo, improvisação, instantâneo, mutante e transe são termos da equação que delineia a valorização da "imaginação organizativa" – "valorização crescente de artefatos verbais que favorecem o desenvolvimento de laços associativos", na forma de atividades orientadas para uma finalidade ético-política, para tudo aquilo que incremente a vida associativa, propensa a inventar modos inéditos de associação, como, por exemplo, os textos de Washington Cucurto e o trabalho de Eloísa Cartonera, na Argentina, ou a literatura periférica das grandes cidades brasileiras.

A formação de "comunidades aleatórias" de leitores no presente como que radicaliza essa propensão associativa em que todo *ponto de emissão* se torna uma larga conversação sem começo nem fim determinados. É a literatura – diz Ladagga – "de um momento em que todo objeto é por sua vez uma membrana, todo ponto de subjetividade um espaço de filtrações e todos os impulsos se reúnem no que Rem Koolhas chama de *junkspace*, 'espaçolixo', a continuidade dos resíduos que se resolvem num mesmo fluxo que conjuga informações, ficções, invenções, documentos e disfarces". Esse poroso complexo imaginário das artes verbais nos leva a traçar um mapa – em processo – como condição ou única saída para a crítica contemporânea, colocada na posição de observadora e experimentadora, não de avaliadora, como num teatro – numa comunidade – onde o público (o leitor) se vê confrontado consigo mesmo enquanto coletivo, num espetáculo que se dá como "mediação estendida até sua própria supressão" e mesmo a supressão do lugar hierárquico ocupado pelo crítico. Ao tratar do teatro, ressaltando a capacidade dos anônimos, Rancière, assinala que "o poder comum dos espectadores não reside em sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que tem cada um ou cada uma de traduzir a sua maneira aquilo que ele ou ela percebe, de ligá-lo à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a qualquer outro mesmo quando essa aventura não se parece com nenhuma outra".

O inusitado da experiência artística dramatiza, de certa forma, o lugar ocupado pelo crítico – se ainda vale o termo e sua função – em meio a efeitos de deslocamento que não permitem a certeza das categorias modernas de análise e interpretação. O acontecimento da literatura – como quer Jacques Derrida, em epígrafe – não oferece garantias, principalmente hoje em dia, nem mesmo para sua nomeação ou identificação, tornando o papel do crítico cada vez mais difícil e arriscado, ao tornar indecidível a necessidade da sua presença na comunidade anônima de leitores em que se transformou a literatura: "é nesse sentido que toda escrita e toda leitura atendem a uma dupla injunção do acaso e da necessidade, da necessidade que se deixa guiar também pelo acaso, para poder efetivamente reinventar um destino".

A experiência da leitura atual, atravessada por incorporações e desincorporações, associações e dissociações, traduz a "potência comunitária" da literatura contemporânea no instante em que todas as competências artísticas tendem a sair de seu próprio domínio e trocar seus lugares e poderes, assinalando, em contraponto, o lugar da crítica de *qualquer um* como o lugar do leitor emancipado. Voltemos ao começo para terminar: a crítica universitária atual vive, assim, a um só tempo, seu momento mais alto de realização e seu mais decisivo apagamento – ou desafio. Além da necessidade de continuar a cruzar fronteiras disciplinares, o que já vem fazendo há muito tempo com sucesso, se vê frente à provocação de suspender o juízo crítico de que é portadora e abdicar de seu papel legitimador como condição paradoxal para fazer emergir novos valores que deem conta do trânsito indisciplinado da letra contemporânea.

# HUMOR, AVENTURA E HISTÓRIA EM LIVROS PARA ADULTOS E CRIANÇAS

## VIAGENS GERAIS
*Celina de Holanda*

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

**R$ 70,00**

## E EU, SÓ UMA PEDRA
*Helton Pereira*

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

**R$ 30,00**

## POESIAS COMPLETAS
*Sebastião Uchoa Leite*

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

**R$ 40,00**

## VIAGEM AO BRASIL (1644-1654)
*Peter Hansen Hajstrup*

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

**R$ 50,00**

## MANUSCRITOS EM GRAFITE
*Rejane Paschoal*

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

**R$ 30,00**

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

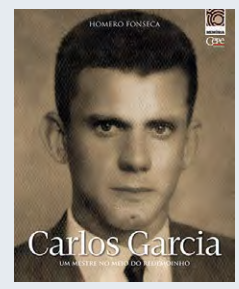
Moacir Santos foi professor de Baden Powell, Roberto Menescal, Sérgio Mendes, João Donato, Nara Leão, Eumir Deodato e Carlos Lyra, entre outros. Conhecido pelo virtuosismo, tocava saxofone, piano, clarineta, trompete, banjo, violão e bateria. Vivendo desde 1967 nos Estados Unidos, recebeu inúmeras distinções.

**R$ 40,00**

## MEUS QUERIDOS AMIGOS
*Dom Helder Camara*

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

**R$ 60,00**




## CARLOS GARCIA. UM MESTRE NO MEIO DO REDEMOINHO
*Homero Fonseca*

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

**R$ 80,00**

## ENSAIOS PSICANALÍTICOS EM INTERFACE COM A FILOSOFIA
*Zeferino Rocha*

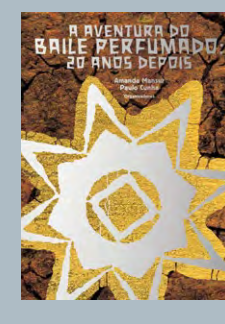
Temas existenciais como o Cuidado, a Dor, a Ilusão e a Desilusão, a Paixão Amorosa e o Amor, o Desamparo e a Depressão, são abordados neste livro que entrelaça as teorias psicanalíticas com as questões filosóficas, buscando compreender as contradições que atingem o homem num mundo contemporâneo conturbado.

**R$ 50,00**

## PARA ONDE VAI A TELEVISÃO BRASILEIRA?
*Luiz Carlos Gurgel*

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

**R$ 30,00**




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

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

**R$ 55,00**

Cepe EDITORA

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

José
CASTELLO
*www.facebook.com/JoseCastello.escritor*

LUISA VASCONCELOS

# Sobre Kafka, hoje

**Já a primeira frase** é devastadora e, no turbulento mundo de hoje, tomado por escândalos, delações, calúnias e suspeitas – um mundo regido pela fragilidade da verdade –, ela se torna arrepiante. Assim Franz Kafka abre seu romance mais importante, *O processo*, de 1925: "Alguém certamente havia caluniado Joseph K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum".

O que a literatura tem a dizer a respeito de nosso tempo? Terá a grande literatura um caráter premonitório? A atmosfera hesitante em que vivemos, turva e escorregadia, traz de volta à cena um velho conhecido: o Estranho. Ele é, provavelmente, o grande protagonista de *O processo*. "Imediatamente bateram à porta e entrou um homem que ele nunca tinha visto antes naquela casa", Kafka continua. A verdade é que Joseph K., o anti-herói de Franz Kafka, parece rondar nosso presente. Parece estar bem aqui ao lado.

"O senhor não tem permissão para sair, o senhor está detido", K. ouve de um dos agentes já na página 11 da edição brasileira (Companhia das Letras). O que mais choca no relato do escritor checo é que toda a narrativa é movida pela ausência de uma acusação. A paisagem é embaçada, uma forte névoa encobre o miserável K. que, no entanto, e apesar disso, como se estivesse nas manchetes de um jornal escandaloso, tem sua integridade e sua honra destroçadas. Só lhe resta perguntar aos agentes que o visitam: "Mas por quê?", ao que um dos homens responde: "Não fomos incumbidos de dizê-lo. (...) O procedimento acaba de ser iniciado e o senhor ficará sabendo de tudo no devido tempo".

O que está em jogo em *O processo* é a verdade. Talvez dizendo melhor: a materialidade da verdade. A questão, desde a primeira página, é com que materiais, com quais argumentos, com que lógica ela se produz. A questão não é bem a verdade, mas o que ela representa. O agente responde a K.: "O senhor ainda vai perceber como tudo isso é verdade". Temos aqui um adiamento das provas: as suposições e também os fuxicos e as maledicências antecedem-nas e – repetindo a estratégia clássica da "impressa marrom" – tornam-se ainda mais importantes do que elas. Joseph K. é colocado diante da irrelevância da verdade. A verdade está em processo de postergação e, talvez, de denegação. O que importa na narrativa de Kafka é outra coisa: a suspeita ou, numa palavra hoje tão em moda, que mais parece arrancada de compêndios religiosos: a convicção.

O atônito K. se pergunta, então, sobre a origem de seu processo – sobre a origem da narrativa na qual ele foi enfiado. Pergunta-se ainda: "Que tipos de pessoas eram aquelas? Do que elas falavam? A que autoridade pertenciam?" K. ainda acredita que vive em um Estado de Direito, ainda crê firmemente que todas as leis estão em vigor. Ainda crê na legitimidade da lei. Mas, se é assim, "quem ousava cair de assalto sobre ele em sua casa?"

A grande questão do romance de Kafka é o impreciso. Joseph caminha como se estivesse em uma sala escura em que valores como a exatidão, o rigor e a nitidez estão alijados, senão diabolizados. Ele não sabe sequer definir a função ou profissão dos dois desconhecidos que o visitam – que ele chama simplesmente de "guardas". O que eles guardam? Do que cuidam – será mesmo da verdade? Sem alternativa, Joseph K. lhes pede a ordem de detenção, ao que um dos guardas lhe diz: "Oh, céus, (...) É incrível como o senhor não consegue se submeter à sua situação e parece empenhado em nos irritar inutilmente".

Chegamos aqui ao grande tema da ficção de Franz Kafka: a impenetrabilidade da lei. Assim é quando um dos agentes o fita "com um olhar longo, provavelmente cheio de sentido, embora incompreensível". Na ficção de Kafka, a lei é impenetrável – é inacessível – justamente porque não pode ser compreendida. Ainda assim, ela parece ter um sentido oculto ao qual os pobres mortais – como Joseph – simplesmente não têm acesso. Aos poucos, Joseph K. começa a considerar, até, que a lei, na verdade, não existe – e, é claro, não podemos ter acesso ao inexistente. "Essa lei eu não conheço", diz K. "Tanto pior para o senhor", responde-lhe um dos guardas. K. ainda insiste: "Ela só pode existir nas suas cabeças". Passa a considerar, assim, a hipótese de ter caído na trama de uma lei imaginária – ou uma lei que só os outros (ou alguns dos outros) manobram, que só eles professam e à qual, no entanto, querem agora submetê-lo.

A primeira conclusão de Joseph K. (e seu primeiro grande erro) é concluir que, já que as provas não são apresentadas, o caso não pode ter grande importância. "Tiro essa conclusão do fato de ser acusado e não conseguir descobrir a mínima culpa da qual pudessem me acusar", ele pensa. Mas a invisibilidade da acusação se sobrepõe a qualquer prova material. Quando ele manifesta sua indignação, um dos guardas admite: "Não posso absolutamente lhe dizer que é acusado, ou melhor: nem sei se o é". E logo depois: "O senhor está detido, isso é certo, mais eu não sei".

A partir daí, as sombras só se adensam. K. é avisado, então, de que, no domingo seguinte, "teria lugar um pequeno inquérito sobre seu caso". A investigação se alastra até o fim do romance. Quando ele chega diante do juiz de instrução, Joseph – que é o primeiro procurador de um grande banco – ouve a pergunta inesperada: "O senhor é pintor de paredes?" As identidades se embaralham. A verdade se desvanece. Já ninguém se interessa pelos fatos, mas pelo rito que os substitui. O processo a que K. está submetido é apenas a ponta de um mecanismo secreto. "Não há dúvida de que por trás de todas as manifestações desse tribunal (...) se encontra uma grande organização."

Perdido no tribunal entre outros acusados, K. sente uma súbita tontura. Uma mulher lhe diz: "Não se preocupe, aqui isso não é nada de extraordinário, quase todos têm um acesso desses". Ao girar, a mente de K. representa uma verdade, ela também giratória – como as portas de vidro que se colocam à entrada dos hotéis para proteger os hóspedes do vento frio. Quando o vento da verdade é barrado, só resta a grande vertigem.

# INÉDITOS

## Christian Morgenstern

Tradução de Ricardo Domeneck

**Palmström**

Palmström vai ao lago
e abre, grande, um lenço vermelho:
no lenço há o desenho
de um homem a ler e um carvalho.

Palmström o vê e não ousa assoar-se –
ele é destes seres esquisitos
que se sentem desnudar-se
de veneração por tudo o que é lindo.

Ele dobra de novo, todo delicado,
o que acabara de desdobrar,
e ninguém sensível há de acusá-lo
por ir embora sem se assoar.

**Anti-horário**

Ao relatar isso ao Sr. Émile,
este sentiu-se um pouco senil;

pois para ele sempre foi óbvio
obedecer-se o sentido rotatório

da Terra, ao dormir, com os pés
do seu corpo exatos rumo leste.

E por isso brinca, airoso-ácido:
Não, meu divã é anti-horário!

**Para o norte**

Palmström ora sofre de neuroses;
por isso dorme virado para o norte.

Pois dormir rumo sul, oeste, leste
causa-lhe fadiga no peito e mente.

(Quando alguém vive na Europa
e não ao sul entre os Trópicos.)

Tal pode-se ler em dois eruditos
e até Dickens já está convencido –

que este fenômeno se desvenda
pela força magnética do planeta.

Palmström cura-se de forma coorde-
nada, pega a cama, põe para o norte.

E em seus sonhos, algumas vezes,
ouve a raposa polar uivar na neve.

### SOBRE A OBRA

Os poemas fazem parte do livro *Palmström,* do poeta alemão Christian Morgenstern (1871–1914), que será publicado em 2018 pela Relicário Edições. Morgenstern (1871–1914) foi contemporâneo dos dadaístas e expressionistas germânicos. É reconhecido pela composição de versos em estilo nonsense, em sua língua natal.

**A vila boêmia**

Palmstrôm viaja com o Sr. Émile
para um certo vilarejo boêmio.

Entende bulhufas do que lá se fala,
da primeira até a última palavra.

Até o Sr. Émile (que só pela rima
viajou) está perdidinho da silva.

Mas é justo isso o que tanto o alegra.
Feliz até os ossos, volta nosso colega.

Então escreve em sua coluna de jornal:
Mais uma viagem cheia de *sex appeal*!

**Isolamento sonoro**

Em parte, protege-se de barulhos alheios,
em parte, insula-se do ouvido de terceiros.
Palmström adora enrodilhar-se em sons.

Por isso é que ele deixa em seu quarto
o encanamento d'água ter explosões.
E dá-se, assim enovelado, que não raro

passe horas a recitar monólogos, longos
monólogos, feito o tagarela de Atenas,
que no incêndio gritava em pleno fogo

assim como à orla do mar, Demóstenes.

**O salmão**

O salmão do Reno ia pelo Reno
até entrar Suíça adentro.

Subia de curso em curso, saltava
de queda em queda d'água.

Já estava ele deussabeonde,
quando um belo dia – ôxe! –

deu de cara com uma represa
de uns doze pés ou sessenta!

Até os dez pés ele saltava bem.
Mas aí acabou sua coragem.

O salmão ficou por três semanas
aos pés alpinos de uma cabana.

Mudo, por fim deu meia-volta
e nadou rumo à Holanda.

CONTOS

Ana Teresa Pereira

# O lugar errado

Não deixei o quarto o resto do dia. Embora sentisse que nada ali me podia reconfortar. O medo não vinha da chuva, da casa onde só entrara umas semanas antes, nem sequer da vereda íngreme para a cascata ou da rua abandonada junto ao mar onde me via a fugir de alguém num pesadelo. Embora essas coisas estivessem entranhadas em mim, este medo era ainda mais fundo. Sentia medo da minha mão bem cuidada, do verniz que começava a descascar e que Emily certamente irá repor no dia seguinte. Medo do meu cabelo que o champô de boa marca tinha transformado, dando-lhe um brilho novo, medo do roupão azul que vestia e tinha um monograma na algibeira do peito.

Pensei na entrada da minha casa em Londres, os degraus que levavam à porta, os arbustos que cresciam ao lado, não me lembrava de os ter visto em flor. O vestíbulo e as escadas eram vagos, como se estivessem sempre às escuras. A porta do estúdio, um vaso com uma planta. A janela entreaberta que dava para os telhados. A janela onde tinha os vasos com gerânios, que trazia para a cozinha quando o tempo estava mau. O meu gato a dormir na cadeira de vime de que mais gostava. O fim da tarde a ouvir música, a ler poemas, gosto de ficção em geral, de romances de cordel, gosto de poucos poetas, mas desses gosto apaixonadamente. E depois o momento em que parava em frente do cavalete, ou me inclinava sobre a mesa, e uma coisa que sentira profundamente, que pensara profundamente, começava a tornar-se visível. As minhas mãos e os meus braços sujos. O cheiro a tinta de óleo que não desaparecia ainda que deixasse as janelas abertas. Havia angústia naquele processo mas também, quando conseguia afastar-me do caminho, algo que se assemelhava a um estado de graça, como a bênção numa igreja. Eu era religiosa no que dizia respeito às minhas pinturas. Compreendia porque Fra Angelico precisava de rezar antes de começar o seu trabalho, eu também rezava, à minha maneira, às vezes até da maneira convencional.

Deitei-me cedo, com um livro, e fiquei à espera da habitual pancada na porta. Pelas onze horas, quando eles se fossem deitar.

Já não pensava nos quadros, mas nos beijos dele. No regresso ao automóvel, debaixo da chuva. O Sam a abanar a cauda e a sacudir-se e a molhar tudo à sua volta. Ele comentara, como se não tivesse importância:

– Sabes que beijas muito melhor?

– Eu não sabia beijar?

– Não.

– E não me ensinaste?

– Sempre gostei dos teus beijos desajeitados.

Quando bateram à porta, endireitei-me na cama. Foi ele que entrou e isso não me surpreendeu.

Estendeu-me a chávena de cacau e começou a mordisca um biscoito.

– Não são para mim?

– Emily não me deixa comer mais de dois ou três. E manda-me embora se me apanha na despensa.

– Nunca fez isso comigo.

– Não.

– Porquê?

– Sempre te tratámos como uma princesa.

O pequeno-almoço na cama, o vaso de rosas de outono. Só havia rosas no meu quarto e na biblioteca. As da biblioteca eram mais pesadas, com um perfume mais pesado, não tinham a leveza das pequeninas, talvez de uma trepadeira, que estavam na minha cómoda. Ele sentou-se na cama e deu-me um biscoito, como se fizesse um favor.

– Deviam adorar-te...

– Quem?

– Não sei. A cozinheira, as empregadas da casa, quando eras menino.

– Sim, nessa altura ainda havia empregados.

– Emily não o é.

– Não. De forma alguma.

Mas ela também o adorava. Um sentimento um pouco maternal, talvez, embora não devessem ter nem dez anos de diferença.

– O que fazia ela antes de vir para aqui?

– Era casada com o dono de uma estalagem à beira-mar. Casou muito jovem.

– A sério?

– Tinhas esquecido?

– Creio... que sim.

– Quando o marido morreu tinham dívidas e ela vendeu a estalagem e ficou com pouco dinheiro. Foi então que a minha mãe a convidou para trabalhar aqui.

– Conheciam-se?

– A minha mãe tinha passado alguns verões na estalagem.

Tudo tão familiar, tão romance do princípio do século XX. Deviam tomar chá as duas todas as tardes, e ler novelas românticas.

– Ela devia ser bem bonita.

– Ainda é.

– Sim.

Estendi-lhe a chávena de cacau que ele pôs no prato onde já não havia biscoitos. Pousou-os na cómoda e quando voltou sentou-se mais perto de mim.

– Não é justo.

– O quê?

– Não dormir no meu quarto.

Esbocei um sorriso.

– O outro não é agradável?

– Estás a brincar? Aquela ala da casa é gelada.

– Ainda mais do que esta?

– Não imaginas.

– Queres voltar para o calor da tua cama.

– Quero.

– E o que fazes comigo?

– O que tu quiseres.

Roçou com os dedos a cicatriz na minha testa.

– Deves ser a única mulher a quem uma cicatriz torna ainda mais bonita.

– Achas?

Inclinou-se para beijar-me.

– Não teremos tanto frio se estivermos juntos.

– Não. Suponho que não.

– Sinto a falta do teu corpo. Terrivelmente.

– Emily disse... que não sabia se tu me amavas.

– Ela disse isso?

– Disse que era impossível saber o que sentias de facto.

– É estranho. Eu sempre achei que ela lia em mim como num livro aberto.

Levantou-se.

– Até logo.

Dei por mim a dizer a mais simples das orações, por favor, faz com que ele volte, por favor, faz com que ele volte.

Ele voltou daí a quase uma hora.

Quando acordei na manhã seguinte, já não estava na cama. Mas em breve ouvi os sons habituais, ele a assobiar, o Sam a latir, Emily a dizer qualquer coisa de uma janela.

Levantei-me e fui à janela. Naquele dia ele pareceu sentir a minha presença. Voltou-se para trás e acenou-me.

Retribuí com um pequeno gesto. Estava um dia bonito, azul e sol.

E eu estava apaixonada pela primeira vez. Nunca vira alguém tão apaixonado na minha vida.

**SOBRE A OBRA**

Trecho do romance *Karen*, lançado agora pela Todavia e ganhador do último Prêmio Oceanos

INÉDITOS

Julia Wähmann

ILUSTRAÇÕES : LUISA VASCONCELOS

# Cada macaco no seu galho

O telefone tocou novamente, fui atender e não era o meu amor. Não mesmo, era a moça do Departamento Pessoal, e ali eu já sabia que, ao me levantar da cadeira azul giratória, barata e desconfortável, na qual sentei por anos, e dar os primeiros passos por um corredor azul meio mofado, o rapaz do Departamento de Informática se sentaria no meu lugar e bloquearia meu computador. Enquanto isso, eu estaria assinando os papéis da demissão, ouvindo, cada vez mais ao longe, a voz tensa da moça dizendo que não era nada pessoal, embora o nome do departamento deixasse certa dúvida, que a empresa, você sabe, é a crise, vinha passando por dificuldades, que meu trabalho era ótimo, certamente, mesmo que ela não soubesse exatamente o que eu fazia, e enquanto eu segurasse numa mão s caneta, na outra apertaria os pen drives no bolso do casaco, só de nervoso, e para me certificar de que tudo estava ali, alguns arquivos pessoais e fotos que resgatei do computador que usei por anos. Àquela altura, cerca de duas da tarde, já uma leva de gente tinha ido embora carregando suas caixas de papelão antes do almoço e, portanto, as horas seguintes foram agonias de espera e de backups possibilitados pelos pen drives surrupiados das três ou quatro gavetas abarrotadas de papéis que eu jamais tornaria a ver. Quando a moça terminasse sua fala e me explicasse resumidamente o que eu deveria fazer – a primeira coisa, claro, era ir embora dali –, eu voltaria para a minha agora ex-mesa com a certeza de que não deixaria nada muito íntimo no HD da empresa, ao mesmo tempo que desconfiaria do que poderia haver nos inúmeros papéis das tais três ou quatro gavetas, rascunhos de textos que não terminei, devaneios e rabiscos de reuniões em que a cafeína demorava a fazer efeito, setas, estrelas ou quadrados desenhados obsessivamente durante telefonemas que se estenderam para além do habitual, anotações dispersas de tarefas a cumprir, talvez um esboço de uma declaração de amor – ou de guerra – feita numa tarde tediosa em que até vídeos de pandas falhavam.

O patrão ficou maluco numa segunda-feira em que talvez fizesse frio, visto que eu usava casaco, mas talvez fosse verão, dado que a vida na baia de um escritório é de uma estabilidade climática assombrosa. Mas afirmo, era uma segunda-feira, e quando os primeiros foram embora, de repente, com suas caixas, eu só pensava nas três mudas de roupas e dois pares de sapatos que eu havia soca-do numa das prateleiras na sexta-feira anterior, quando a vida ainda era uma festa e eu tinha um namorado que, fatalidade, me deixou naquele sábado, embora já estivesse me deixando há certo tempo por outra cidade, alegando que não poderíamos namorar a 9.168,38 km de distância, e eu fazia a Pollyana e via pelo lado positivo, eu tinha um emprego que amava e uma assinatura nova no e-mail que comprovava que eu estava subindo de cargo, embora, você sabe, é a crise, o salário não fosse subir junto, porque naquela época só o que aumentava era o preço do chocolate, do cinema e do coco na praia. Eu tinha também: um torcicolo e uma rinite constantes, consequências de viver num mundo acarpetado; um banco de horas deficitário, consequência de viver num mundo acarpetado e possuir um cartão de ponto carinhosamente apelidado de escravocard; um déficit de vitamina D e ausência total de um bronzeado, consequências de viver num mundo acarpetado, com um escravocard e sob a luz fria.

O patrão ficou maluco e demitiu cerca de 20% de sua empresa numa segunda-feira em que talvez fizesse frio, sem aviso prévio, sem explicação além de, você sabe, a crise, e com requintes de crueldade que tomaram um dia inteiro e que deixaram os funcionários prostrados em suas cadeiras giratórias baratas, esperando soarem seus ramais para se encaminharem à sala da moça do Departamento Pessoal, muito abatida, o que era sua condição normal, consequência de viver num mundo acarpetado, sob luz fria e flores artificiais de temperatura invariável, para em seguida se depararem com seus computadores bloqueados, rec eberem o consolo dos demais empregados que poderiam ser os próximos, esperarem caixas providenciadas por colegas que poderiam ouvir o chamado em seguida, ou que seriam deixados para a noite, a fim de não atrapalhar a logística das caixas de papelão.

Uma demissão, assim como um pé na bunda, é um evento que legitima a vida na Terra – e, enquanto do segundo se diz que te faz andar pra frente, do primeiro diz-se que, onde uma porta se fecha, uma janela se abre, além de outros consolos, ditados populares e pesares evocados em tais provações. Em comum, ambos geram um sentimento inconteste de rejeição e compulsão, temporária ou não, por açúcar, ansiolítico ou drogas mais marginais, primeiras boias de salvação quando o golpe apenas dói e a janela é somente o melhor lugar do qual se arremessar.

**SOBRE A OBRA**

Trecho do romance *Manual da demissão,* lançado este mês pela Editora Record

# RESENHAS

DIVULGAÇÃO

## Madame Bovary e a meritocracia que nos rege

Marcelo Ferroni, em seu novo romance, ataca descompassos das "ficções de sobrevivência"

**Ruan de Sousa Gabriel**

Quando descobre que é personagem de um livro, Harold Crick (Will Ferrell), o metódico auditor fiscal do filme *Mais estranho que a ficção* (2006), pede ajuda a um crítico literário interpretado por Dustin Hoffman, que elabora uma lista de perguntas para descobrir se a vida de Crick é uma comédia ou uma tragédia. Heloísa Peinado, protagonista de *O fogo na floresta* (Companhia das Letras, 304 páginas, R$ 44,90), terceiro romance de Marcelo Ferroni, jamais recorreria a um crítico literário para descobrir qual gênero literário se aproxima mais de sua realidade. Ela parece convencida de que se sua vida fosse um livro seria um desses *best-sellers* escritos por empresários bem-sucedidos (*ghostwriters*) que misturam lições de empreendedorismo, autoajuda e transposições rasas da jornada do herói para o mundo corporativo. Talvez um livro como *O egoísmo positivo*, de Roberto Yamato, autor que só existe no romance e promete mudar a vida dos leitores com uma filosofia baseada em sete pilares. Mas, se Heloísa, como Crick, se submetesse a um rápido questionário, perceberia que sua vida se assemelha mais a um romance realista encharcado de ironia, uma sátira vigorosa do discurso empreendedor e do corporativismo.

Heloísa é carioca, tem 30 e pouco anos, marido, filho pequeno, irmão rico e pai numa casa de repouso. Depois de penar alguns anos numa assessoria de imprensa, conseguiu um emprego no Grupo Editorial Guanabara, que publica livros e revistas. É uma empresa confusa e mal-administrada, movida por fofocas e panelinhas. Heloísa sonha com uma promoção. Mas é demitida. Despede-se da empresa com um daqueles *e-mails* cheios de "sentimento de dever cumprido", "hora de encarar novos desafios" e "não vou dizer adeus, e, sim, até logo". Heloísa só fala no jargão corporativo: tem "contatos" e "projetos", quer "retomar o *networking*". Em sua busca por "novos desafios", ela tenta se reinventar como empreendedora. Depois de fazer um curso sobre franquias no Sebrae, investe todo o dinheiro que tem (e um pouco do dinheiro dos outros) num "espaço recreativo" para crianças, o Sonho Lúdico. Mas alguma coisa (um narrador realista, talvez) insiste em atrapalhar sua narrativa empreendedora. Nada na vida dela dá certo. Heloísa tenta não se abater e se esforça para corrigir a realidade. Digamos que ela edita algumas passagens que não ficariam bem numa história de sucesso. Heloísa não conta para ninguém que foi demitida – diz que saiu porque quis – e mente que está atrasada para reuniões importantes quando tudo o que tem para fazer é estender as roupas no varal.

A orelha de *O fogo na floresta* sugere que "o descompasso que há entre os sonhos de Heloísa e a vida que lhe coube faz dela uma herdeira direta de Emma Bovary". A comparação procede: Madame Bovary também confundiu o gênero literário de sua vida. Embriagada de leituras açucaradas, Emma, uma das primeiras heroínas realistas da literatura, imaginava viver um romance romântico, desses com bailes luxuosos e cavalheiros galantes. Emma, aliás, tomou boa parte das decisões que a levaram à ruína (e que arrancam risos nervosos do leitor) para ser fiel ao enredo romântico que ela julgava viver. Há outras semelhanças entre Madame Bovary e Madame Peinado: ambas se endividam para mobiliar um cenário adequado às histórias que imaginam viver, são pouco maternais, entediam-se com seus maridos pacatos e se entregam ao adultério. O amante de Heloísa é Carlos Alberto, um paulistano rico (será mesmo?) com vocação empreendedora –, quase o equivalente contemporâneo de um herói galante de capa e espada. "Esse é o seu problema. Você vive uma fantasia", diz Fátima, a amiga-sócia, acusando Heloísa de bovarismo.

Se Flaubert inventou o narrador silente, que busca a palavra exata e não censura sua heroína, o narrador de Ferroni parece imitar o vocabulário de sua protagonista e se dirige ao leitor com expressões como "pasmem", "pasmem de novo" e "quem diria", que parecem saídas do discurso rápido e estridente de Heloísa. A narrativa é ágil e mordaz, movida a diálogos rápidos e muito discurso indireto livre, como se os personagens, cansados de interromper uns aos outros, quisessem interromper também o narrador. Às vezes, parece que a subjetividade e o intelecto dos personagens foram deformados pelo ambiente corporativo e seu vocabulário rico em conjunções fora do lugar. Eles são demasiado defensivos, pouco empáticos e recorrem a expressões vagas como "podemos construir uma coisa só nossa" e "acho que podemos contribuir muito nesse projeto" como se fossem palavras mágicas fartas de significado.

Tomar Heloisa como uma herdeira de Emma Bovary levanta algumas questões interessantes. Emma era uma provinciana entediada que passava o tempo agarrada à literatura açucarada. Heloísa vive na cidade grande, enfrenta o mundo do trabalho e é fluente no vocabulário corporativo. Mas ambas tentam se adequar às narrativas de sua época e medem suas vidas com réguas ideológicas implacáveis. No tempo de Emma, essa régua era o romantismo, uma ideia burguesa que valorizava o individualismo, os homens de ação e era um pouco hostil à razão iluminista. No tempo de Heloísa – o nosso tempo –, é o discurso empreendedor e meritocrático que oferece modelos de conduta e uma narrativa à qual é bom que todos os candidatos a herói se adequem. Talvez os novos romances românticos sejam os manuais de empreendedorismo-autoajuda que o Grupo Editorial Guanabara publica. Talvez *O egoísmo positivo* seja o novo *Os sofrimentos do jovem Werther*, um livro que indica o único modelo de vida que a vale a pena ser vivida. Ao propor essas reflexões por meio de um realismo irônico, *O fogo na floresta* faz um diagnóstico potente e preciso do tempo em que vivemos – ora cômico, ora trágico.

**ROMANCE**

*O fogo na floresta*
**Autor** – Marcelo Ferroni
**Editora** – Cia. das Letras
**Páginas** – 304
**Preço** – R$ 44

# A tradução vem de um desequilíbrio

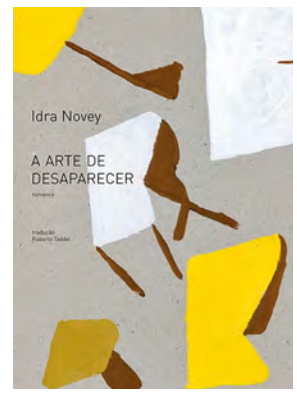
*A arte de desaparecer*, de Idra Novey, projeta limites na relação entre tradutora e escritora a partir de tensões de afeto e da representação de ambas as figuras no meio literário. Além dos desdobramentos desse relacionamento por meio da construção dos personagens, Novey utiliza Emma Neufeld e Beatriz Yagoda como alegorias para pensar o processo da tradução. No romance, lançado pela Editora 34 e traduzido por Roberto Taddei, Emma, tradutora norte-americana – assim como Novey, conhecida por sua tradução, para o inglês, de *A Paixão Segundo G.H*, de Clarice Lispector – resolve ir para o Brasil em busca de Beatriz, escritora famosa, desaparecida após a sua última aparição pública: empoleirada, com charuto e livro, no topo de uma árvore, em Copabacana.

A chegada de Emma ao Rio de Janeiro inicia uma espécie de triângulo central da narrativa, composto por ela e os dois filhos de Beatriz Yagoda: Marcus e Raquel. A procura pela mãe-tradutora – inspirada em Lispector – é o fio condutor das ações do trio que logo descobre um adendo importante e perigoso envolvendo agiotas, facas e orelhas pelo chão. Yagoda estava viciada em pôquer e devia uma fortuna ao personagem chamado Flamenguinho, uma caricatura de "bandido brasileiro" que parece apenas ser possível, hoje, aos olhos de *personas* estrangeiras, com certa distância do cotidiano latino-americano. O enredo da busca por Yagoda mantém-se em paralelo à paixão conturbada vivida por Emma e Marcus. Em meio aos descolamentos e ameaças de violência por parte do grupo liderado por Flamenguinho, Novey intercala questões que atravessam a escrita e o ofício dos tradutores.

Em *L'amitié* (1971), Maurice Blanchot dedica um ensaio ao que chama "enigma" da tradução. De acordo com o crítico literário francês, o reconhecimento direcionado aos que traduzem é silencioso e, por vezes, arrogante. Blanchot direciona a tradução ao lugar de destaque, tanto na linguagem, quanto no debate literário. Para ele, a função do tradutor, em certo nível, é aludir a um tipo de sistema linguístico superior. No livro de Novey, o contínuo rastreio que a tradutora dedica à sua escritora pode configurar como obsessão, mas, sobretudo, trata-se de uma metáfora para a posição do tradutor.

Toda tradução é fundada em um desequilíbrio. A tarefa do tradutor, enfim, é reaproximar opostos com o intuito de encontrar, na unificação, a superfície das oscilações: nela estará uma tradução que alcança êxitos. Segundo Blanchot, a tradução está relacionada com um tornar-se (*devenir*), uma ação que está posta entre a liberdade pura e a captura penosa.

Em certo aspecto, Emma permanece, mesmo após a sua escritora entrar em combustão, no rastro de uma voz, de uma linguagem, no tornar-se (*devenir*). A narrativa é interrompida por alguns tipos de fragmentos, entre eles, verbetes escolhidos como guias abstratos de leitura entre um trecho e outro do romance. Existe uma preocupação de Novey em tencionar as possibilidades da tradução e suas conexões com o processo criativo. O título do livro tem função dupla, afinal, no ato de traduzir deve desaparecer tanto o escritor quanto o tradutor, e o que acaba por sobrar entre os dois é a linguagem nova, pronta para ser conduzida ao que Blanchot chama de "uma presença do que há de diferente". (Priscilla Campos)




**ROMANCE**

*A arte de desaparecer*
Autor – Idra Novey
Editora – Editora 34
Páginas – 272
Preço – R$ 55

# Miró existencial

Talvez seja arriscado, mas digo: Miró da Muribeca é o poeta do Recife mais lido hoje. O risco é pequeno, visto que a edição de *aDeus* (2015) teve mais de 3 mil cópias vendidas – algo raro para um poeta e, mais ainda, se for publicado por pequena editora e que vende seus livros de mesa em mesa.

Em *O penúltimo olhar sobre as coisas* (2016), continuamos com o eu lírico melancólico que já é conhecido dos leitores de Miró. Mas, assim como em *aDeus*, é esse tom que norteia a obra. Nela, há um eu lírico a questionar a obviedade do que é dado como certo para mostrar como há algo de poético (e triste) em cada esquina: *por que cavalos/ tão grandes/ apanham de homens/ tão pequenos?* A sucessão de questionamentos similares, associados a constatações que pouco romantizam o existir (*não adianta/ o mundo vai seguir sim/ (...) e você vai indo/ esperando que de uma hora para outra/ sua vida vire outra coisa*) nos chega como o assombro diante do tempo. Esse eu lírico olha para trás e se pergunta: O que é esta vida? O resultado é a admissão da impossibilidade de controlar o tempo e a necessidade de termos nossas ficções para podermos suportar esse real que a poesia representa tão tristemente. Uma necessidade que, às vezes, não conseguimos dar conta . Mas a própria existência deles nos mostra que, teimosamente, seguimos tentando (Igor Gomes).

**POESIA**

*O penúltimo olhar sobre as coisas*
Autor – Miró da Muribeca
Editora – Mariposa Cartonera
Páginas – 52
Preço – R$ 20

# Twitter pioneiro

A série *Marginália* da Rocco é um dos projetos mais legais do atual cenário editorial brasileiro, que esperamos não seja engolido pelo *mood swing* do mercado. A *Marginália* aposta em obras "laterais", tanto de nomes celebrados quanto daqueles pouco conhecidos. É o caso do novíssimo *Notícias em três linhas* do francês Félix Fénéon (1861-1941). O título é autoexplicativo: como um percussor do Twitter (seus textos não passavam de 135 caracteres), ele redigia/editava notícias da sociedade com um estilo marcadamente elíptico, muitas vezes resultando em pequenos contos repletos de ironias. Alguns exemplos: "Por ódio de amor, Alice Gallois, de Vaujours, jogou ácido em seu cunhado e, por imperícia, em um passante. Ela já tem 14 anos" , "Dormir no trem foi mortal para o Sr. Émile Moutin, de Marselha. Ele se apoiava sobre a porta; ela se abriu e ele caiu". Tudo simples, direto, mas deixando um lastro de interpretação para cutucar a imaginação dos leitores. Com organização de Adriano Lacerda e de Marcos Siscar, a obra de Fénéon demonstra um olhar bastante desolador para aquele início da crise da modernidade (Schneider Carpeggiani)

**JORNALISMO**

*Notícias em três linhas*
Autor –Félix Fénéon
Editora – Rocco
Páginas – 190
Preço – R$ 44, 90

# PRATELEIRA

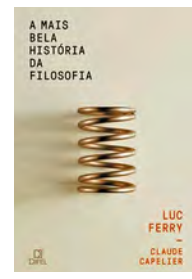
**CARTAS BRASILEIRAS**

Antes do advento das mensagens eletrônicas, as cartas eram um dos principais meios de comunicação, documentando a história pessoal, política e social. Neste livro, o jornalista Sérgio Rodrigues apresenta uma coletânea de 80 cartas de personagens brasileiros marcantes, de várias épocas, entre os quais Dom Pedro I, Santos Dumont, Olga Benário, Chico Buarque e outros, devidamente contextualizadas e acompanhadas de fotos.

**Autor:** Sérgio Rodrigues
**Editora:** Companhia das Letras
**Páginas:** 232
**Preço:** R$ 99,90

**A MAIS BELA HISTÓRIA DA FILOSOFIA**

O livro apresenta a gênese e o desenvolvimento da obra dos maiores filósofos, desde a Antiguidade, e o que cada um trouxe de contribuição ao pensamento moderno. Os dois autores apresentam a Filosofia como uma ferramenta simultaneamente milenar e atual, fundamental para se entender a história das ideias e o debate contemporâneo, e que aproxima progressivamente a humanidade da essência do homem.




**Autores:** Luc Ferry e Claude Capelier
**Editora:** Difel
**Páginas:** 322
**Preço:** R$ 49,90

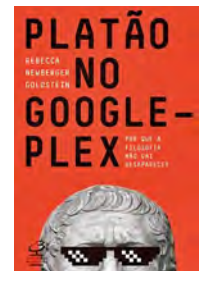
**PERDAS E GANHOS: EXILADOS E EXPATRIADOS NA HISTÓRIA DO CONHECIMENTO NA EUROPA E NAS AMÉRICAS, 1500-2000**

Enquanto o mundo discute sobre a migração de populações ameaçadas por guerras, e muitos países fecham suas fronteiras para os migrantes, o livro de Peter Burke aponta uma consequência histórica positiva das diásporas: o deslocamento, ou a "tradução", dos saberes, tanto teóricos como práticos, principalmente de caráter científico e acadêmico. Ele reúne estudos de casos a partir de 1453, ano da tomada de Constantinopla pelos turcos.

**Autor:** Peter Burke
**Editora:** Unesp
**Páginas:** 299
**Preço:** R$ 54

**PLATÃO NO GOOGLEPLEX: PORQUE A FILOSOFIA NÃO VAI ACABAR**

A filósofa Rebecca Goldstein revive Platão em pleno século XXI, transformando-o em personagem de ficção, que percorre o mundo numa turnê multicultural. Platão reage aflito, mas sempre à luz da filosofia, às transformações que ocorreram desde a Grécia antiga, enfrentando questões colocadas pela tecnologia, a ética e a moral atual, os conflitos do cotidiano moderno, a neurociência e as religiões, entre outras.




**Autora:** Rebecca Goldstein
**Editora:** Record
**Páginas:** 532
**Preço:** R$ 74,90

# RESENHAS

DIVULGAÇÃO

# Maria Filomena Molder escolhe as suas palavras

Sangue, dor, escrita... São vários os vocábulos que forram a obra dessa filósofa portuguesa

**Priscilla Campos**

Na apresentação de *Cerimónias*, a filósofa portuguesa Maria Filomena Molder enumera palavras que serão "seguidas", pela sua escrita, ao longo dos ensaios por vir; algumas delas: vida, morte, símbolo, amigo, dor, promessa, escrita, sangue, trama, sacrifício. A compilação de textos, lançada pela Chão da Feira, apresenta ótima oportunidade para os leitores brasileiros conhecerem, com mais atenção, a obra de Molder cuja temática abrange arte, cinema, literatura. O livro é misto de teoria e criação literária. Deixa-se a leitura com a sensação de que o conhecimento flui como o rio ideal, sem altos e baixos, sem descompassos. A filosofia e clássicos autores como Friedrich Nietzsche e Emmanuel Kant aparecem como uma espécie de suspiro, sopro de ar em meio a ensaios que mais parecem uma outra coisa, um outro texto ainda por entrar em definição.

*Cerimónias* abre sob o título a diferença entre assistir à morte e exercitar-se na morte, texto dedicado ao tema da perda a partir do ponto de vista de Montaigne. Após a despedida de seu amigo Étienne de la Boétie, o filósofo passa a vivenciar o cotidiano de uma nova e angustiada maneira, modo que influencia a escrita de seus famosos *Ensaios*. Molder analisa o comportamento e a escrita de Montaigne por meio da chave do cair em si, o instante em que nos damos conta da solidão e da constante iminência de nosso fim.

De acordo com a ensaísta, Montaigne não fala da morte com o intuito de ensinar, mas, sim, de contar, de encontrar uma forma comunicativa para o confronto que a própria vida impõe.

Escreve a filósofa: "Há um momento em nossa vida – que só formalmente podemos antecipar –, em que caímos em nós, em que nos descobrimos como nós próprios, surpreendemos e somos surpreendidos pelo ser si próprio, surpreendemos a solidão e antecipamos a morte solitária. Cair em si pode ocorrer no momento em que se vê a morte aproximar-se de alguém, a morte de outrém e não a nossa: vemos a morte sobre o rosto de alguém que amamos e a visão da nossa própria morte irrompe inextinguivelmente". O instante do óbito não é, por exatidão, acompanhado de medo ou angústia. O que Molder coloca é a possibilidade de encontrar-se com a existência, de forma crua, através do rompimento da vida de outro.

De certo modo, o cair em si é a percepção de que o outro também sou eu e de que a vivência deve seguir o rumo. Como Wittgenstein afirma, não se deve temer a morte, a miséria diante do fim dos nossos é um atrapalho no fluxo da vida. Na mesma chave temática, *Cerimónias* termina com o breve ensaio intitulado vivo, moribundo, morto, no qual o mote é o livro *A morte sem mestre*, do poeta português Herberto Helder. Escrito em 2014, um ano antes da partida de Helder, o texto é um encontro do fluxo de consciência do poeta e da filósofa. Vários versos aparecem entre aspas, dialogando com as palavras de Molder. Nesse ensaio, a vida está em relação direta com a poesia e a figura do poeta. O que permanece diante da morte é a linguagem e os "que sobreviveram à língua morta".

Em ambos os textos, a ensaísta toma o ato de narrar e as criações literárias como motor de continuação dos que ficam. Permanecer em vida é contar alguma coisa, construir um tipo de legado da palavra. Mas, também, do sangue – tema do ensaio que dá título ao livro. Os versos da artista plástica portuguesa Ana Hatherly são a epígrafe de *Cerimónias*: *O sangue é um acordo vivo/ que nos ata*. A filósofa repensa a ideia do sacrifício, no contemporâneo, e defende que existe um tipo de empobrecimento dessa compreensão e do que se entende como culpa e vergonha. O sistema de superprodução capitalista, rodeado pelo que Molder chama de "impulso religioso" e "impulso metafísico", trouxe outros significados para a relação entre o corpo e a arte.

A lembrança de Cassandra – personagem da mitologia grega, filha do rei Príamo e da rainha Hécuba de Troia –, considerada como louca após a maldição de Apolo, aparece também como possibilidade de abordar a morte e a solidão. A descrença em Cassandra, por parte de sua família e do povo grego, a leva à posição de "morta que ninguém há de chorar", como escreve a filósofa. Ao trazer à tona uma personagem tida como secundária, na história da tragédia, para ilustrar a ideia de sacrifício, guerra e sangue, Molder não só remodela uma ideia de pensamento – menos misógino, por exemplo. Também existe certa preocupação voltada para um guia filosófico pouco atado às tradições no que diz respeito aos grandes tópicos da humanidade (morte, amor, opressão).

Todos os textos de *Cerimónias*, por certo ângulo, seguem essa inquietude com as leituras dispostas nos estudos da filosofia ocidental. O que faz sentido, afinal, o livro também demonstra forte processo criativo, algo de ficção atravessa os tão importantes nomes masculinos da cultura do conhecimento. Em várias de suas entrevistas recentes a veículos portugueses, Maria Filomena Molder fala sobre o prazer e a vocação para a dança como marco de sua juventude. De certo modo, a relação da teórica portuguesa com a filosofia passa também por essa conexão lúdica com o corpo, por uma coreografia tão sua e, exatamente por isso, de uma beleza catalisadora.

**ENSAIOS**

*Cerimónias*
**Autora** – Maria Filomena Molder
**Editora** – Chão de Feira
**Páginas** – 72
**Preço** – R$ 36

# Lydia Davis, a dona da estória

O material é diverso: trechos de diários de Kafka, enredos de Flaubert, redações escolares, notificação de reclamações para uma empresa, sonhos de conhecidos... O material pode até ser de terceiros, mas a *estória* é dela. A norte-americana Lydia Davis é um dos mais inovadores nomes da literatura contemporânea por sua forma de abocanhar um pedaço aparentemente insignificante do mundo, sobretudo suas pequenas dores e confusões, e fazer dele sua propriedade, um outro organismo pronto a nos expor.

Há alguns anos, tive a oportunidade de ver Lydia Davis em ação, durante uma rápida entrevista que fiz com ela durante uma edição da *Flip*. Ela levava consigo uma pequena caderneta em que, compulsivamente (como seus personagens), anotava pequenos detalhes do que via ao redor, minúsculos clarões (para a maioria pontos invisíveis) do que acontecia. Nos 30 minutos em que estivemos juntos, ela anotou detalhes do traje da garçonete do café, algo sobre o casal que tagarelava na mesa ao lado (em francês) e as palavras exatas em português daquele que é o mais famoso microconto já escrito: "Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá" – do escritor guatemalteco Augusto Monterroso.

"Numa estória, Lydia pode combinar um trecho de tradução livre com as suas digressões, ou as próprias digressões com dois ou mais textos alheios. A trama da estória nasce e respira entre as linhas da tradução de textos alheios e das digressões pessoais. O todo nunca é o factual", pontuou, certeiro, Silviano Santiago, num pequeno ensaio sobre a autora, justamente intitulado *Desconstruindo o gênero conto*. "(Lydia) não escreve contos nem poemas em prosa. Não escreve textos, abomina a palavra; tampouco escreve fábulas, teme o perigo de o leitor sair em busca da moral", continua Silviano. Lydia Davis escreve estórias, daí o caráter difícil de domar da sua produção.

*Nem vem* é o seu segundo volume de estórias lançado no Brasil (o primeiro, *Tipos de perturbação*, saiu em 2013). E aqui encontramos a autora no auge da sua capacidade de ressignificar tudo o que lhe chama atenção. É o caso, por exemplo das cinco linhas a compor a estória *O mau romance*, sobre alguém que leva o livro errado para a viagem, mas não consegue se desprender dele. E como é difícil se livrar de um mal-entendido ou de um engano minúsculo. Algumas vezes talvez seja melhor se reconciliar com ele: "Já voltei a ele tantas vezes, sempre com apreensão, e sempre confirmando que continua ruim, tanto que ele agora está se tornando um velho amigo. Meu velho amigo o mau romance". Em outros momentos, a estória parece existir apenas como um acessório do título, é o caso de *Observação sobre a limpeza a casa*, que é arrematada por um *Debaixo de tanta sujeira o chão está na verdade muito limpo*.

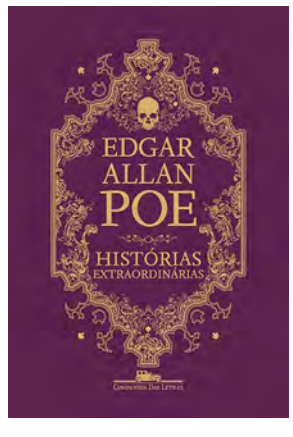
Os adeptos das estórias de Lydia Davis devem procurar também o seu romance *O fim da história*, lançado no Brasil pela José Olympio com tradução de Julián Fuks. Nele, o mesmo método de investigação de algumas das suas melhores estórias é empregado para dissecar um término amoroso. (Schneider Carpeggiani)

**CONTOS**

*Torquato Neto: essencial*
Autor – Lydia Davis
Editora – Companhia das Letras
Páginas – 304
Preço – R$ 54,90

# Um fetiche clássico

*Histórias extraordinárias*, de Edgar Allan Poe, é um dos livros mais influentes da modernidade. Ponto de partida, tanto de atração quanto de pura negação, para inúmeros escritores. É, assim, compreensível que ano após ano reedições apareçam e se coloquem como definitivas. No caso da mais recente, pela Companhia das Letras, a tradução clássica e precisa de José Paulo Paes. A lista de textos aqui reunida é por demais conhecida. Estão presentes *O poço e o pêndulo*, *O gato preto*, o vampiresco *Berenice* e *O homem da multidão*, que o teórico alemão Walter Benjamin lançou mão para compreender a crise da Era Moderna nas grandes cidades. Para além do belíssimo projeto gráfico com capa dura, a reedição traz um aparato crítico não menos memorável, com os mais notórios nomes que embalaram o mito de Poe. Ensaios de Charles Baudelaire, Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, que pontua: "Ele (Poe) criou um mundo imaginário para aludir ao mundo real; o mundo que ele sonhou perdurará, o outro é quase um sonho". Ainda que careça de uma perspectiva mais atual sobre o escritor, essa nova edição de *Histórias extraordinárias* persiste e nos atrai pelo seu caráter de fetiche diante da mais pura obra-prima. (S.C.)

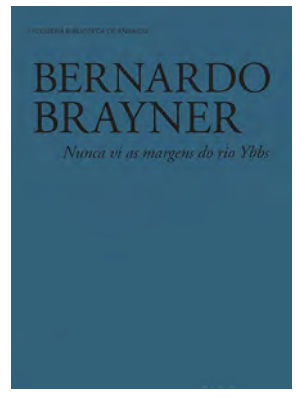



**CONTOS**

*Histórias extraordinárias*
Autor – Edgar Allan Poe
Editora – Companhia das Letras
Páginas – 448
Preço – R$ 59,90

# Tudo é ficção

A série de pequenos ensaios da Zazie Edições lançou um texto inédito, com *download* gratuito, de Bernardo Brayner, um autor que sabe que tudo é ficção. Não apenas os gêneros conto, romance, poesia etc. Mas até a própria figura do escritor e todas as suas prerrogativas. Pelo seu blog *Livros que você precisa ler*, ele brincou com os limites ficcionais formando uma biblioteca em que a criação residia justamente na existência das obras ali expostas e resenhadas com ensaiada precisão. A recriação do real não está apenas dentro dos livros, mas ao seu redor. No novo ensaio, Brayner faz uma espécie de árvore genealógica das suas fixações como leitor, criando uma ponte entre a literatura latino-americana e aquela produzida no Leste Europeu, literaturas formadas por espantos. "O meu Leste Europeu não é completamente real. É um Leste Europeu fictício, que, na verdade, pode ser uma metáfora para a América Latina, que por sua vez não é real, pode ser uma metáfora para o nordeste, que entretanto pode ser apenas um simulacro de Massangana, que não passa de outro nome para casa", escreve Brayner, atando os laços entre tradições. (S.C.)




**ENSAIOS**

*Nunca vi as margens do rio Ybbs*
Autor – Bernardo Brayner
Editora – Zazie Edições
Páginas – 20
Preço – gratuito no site da editora

# PRATELEIRA

**HABITAR**

O arquiteto e crítico finlandês Juhani Pallasmaa desenvolve em cinco artigos ideias bastante originais sobre o lugar em que se mora: desde a abordagem fenomenológica até o que significa o tempo na experiência humana. Os cinco artigos tratam das dimensões materiais, formais, geométricas e racionais da ideia de habitar e investigam as realidades mentais, subconscientes, míticas e poéticas da construção e da moradia.

**Autor:** Juhani Pallasmaa
**Editora:** Gustavo Gili
**Páginas:** 128
**Preço:** R$ 69

**ALMAS PÚBLICAS**

Premiado autor de HQ, considerado um dos melhores desenhistas do Brasil, Marcelo Quintanilha apresenta uma crônica visual de costumes, focalizando momentos da vida de personagens cariocas: uma costureira, um jogador de futebol, um folião, um sambista, um motorista de lotação, entre outros. As narrativas tragicômicas mesclam o Rio atual ao nostálgico Rio do século XX, compondo um retrato da vida brasileira.

**Autor:** Marcelo Quintanilha
**Editora:** Conrad
**Páginas:** 72
**Preço:** R$ 44,90

**LINA E O BALÃO**

Traduzido do japonês pela escritora de temas infantis Lúcia Hiratsuka, esta obra de enredo simples, ilustrada pela autora com delicadas imagens, retrata a descoberta da amizade e o sofrimento das crianças diante da ameaça a esse vínculo. Essa é a história da menininha Lina e seu balão amarelo, inseparável companheiro de brincadeiras, que é carregado por uma forte ventania, e como ela enfrenta a situação.

**Autora:** Komako Sakai
**Editora:** Zahar
**Páginas:** 44
**Preço:** R$ 49,90

**ACULTURAÇÕES: O VAZIO DA CULTURA OU O DELÍRIO DA IDENTIDADE**

Para Borgoño, existem nas ciências humanas um vazio e uma visão culposa, introjetada. Tal situação estaria levando os intelectuais chilenos a assumir novas categorias e se comprometer com os processos históricos, enquanto sonham que a juventude crie novas possibilidades.

**Autor:** Miguel Alvarado Borgoño
**Editora:** Unicamp
**Páginas:** 248
**Preço:** R$ 60

# Assine!

Anual: R$ 60

Bianual: R$ 100

# PERNAMBUCO

Um jornal de Literatura & reflexões sobre o contemporâneo

**www.suplementopernambuco.com.br**

**/suplementopernambuco**

**/suplementope**