

# PERNAMBUCO

FABIO SEIXO



Há 40 anos, os **Cadernos Negros** começaram a sua urgente trajetória de colher narrativas



# CARTA DOS EDITORES

“ A melhor ousadia nossa é não esperar”, diz o poeta Cuti no texto de capa desta edição, que versa sobre os *Cadernos negros*. Estes começaram a ser publicados em 1978 e, aos 40 anos, continuam sendo uma referência na produção cultural de matriz afro-brasileira. A frase citada foi o norte de seu autor, que escavou o próprio espaço com persistência, e serviu como divisa a muitos outros, de diversas linguagens artísticas, para poderem brigar por suas carreiras. Leonardo Nascimento traça o contexto de surgimento dos *Cadernos*, sua história e importância, além de abrir espaço para que alguns dos responsáveis pela publicação falem sobre questões estéticas da literatura afrobrasileira.

Outra efeméride abordada nesta edição são as quatro décadas de publicação de *Sobre fotografia*, de Susan Sontag, obra que soa provocativa ainda hoje. Ainda nas searas da memória, uma matéria sobre o livro de estreia de Elvira Vigna pelo nosso editor, Schneider Carpeggiani; e Christian Dunker fala sobre as ideias em seu livro mais recente, *Reinvenção da intimidade*. Temas aparentemente díspares surgem

no livro como frutos (em algum grau) das dinâmicas da neurose, obsessão e perversão para nos mostrar como a psicanálise é dotada de força não apenas na esfera privada, mas também na pública.

Três textos tematizam o trabalho de tradução: em *Bastidores*, Irineu F. Perpétuo explica as questões e prazeres que envolvem a tradução de *Guerra e paz* feita por ele para a Editora 34; Piotr Kilanowski fala sobre a poesia satírica de Wislawa Szymborska, a ser lançada no Brasil; e Everardo Norões nos traz poemas de Alejandra Pizarnik vertidos ao português.

Também falamos sobre escritoras e escritores *trans*. Na edição passada, o tema foi a obra de Ruddy Pinho. Desta vez, Amara Moira escolheu falar de três autobiografias que expõem as opressões e resistências dessa população: as de Lóris Adreon, João Nery e Anderson Herzer. E ainda: resenhas sobre livros de Aloisio Magalhães e Juan Rulfo; José Castello continua a dissecar o real por meio da ficção; inéditos de Ben Lerner e Cristhiano Aguiar.

**Boa leitura a todas e todos!**

## COLABORAM NESTA EDIÇÃO



**Adelaide Ivánova**, poeta, tradutora e fotógrafa, autora de *O martelo e polaroides*



**Amara Moira**, escritora e doutora em Teoria Literária (Unicamp), autora de *E se eu fosse puta*



**Leonardo Nascimento**, jornalista e mestrando em Antropologia Social (UFRJ)

**Ben Lerner**, ensaísta e escritor norteamericano, autor de *Estação Atocha*; **Cristhiano Aguiar**, escritor e professor, autor de *Na outra margem, o Leviatã*; **Fabio Zuker**, pesquisador e crítico cultural; **Fabio Seixo**, fotógrafo, autor do ensaio de capa desta edição; **Irineu Franco Perpétuo**, jornalista e tradutor; **Jaine Cintra**, designer especializada em *motion design*; **Paulo Carvalho**, jornalista e doutor em Comunicação (UFPE); **Piotr Kilanowski**, tradutor e professor da UFPR

## 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



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

Redação: (81) 3183.2787 | [redacao@suplementope.com.br](mailto: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 Luísa Vasconcelos

TRATAMENTO DE IMAGEM  
Agelson Soares

REVISÃO  
Maria Helena Pôrto

COLUMNISTAS  
Everardo Norões, José Castello e Wellington de Melo

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

MARKETING E VENDAS  
Daniela Brayner, Rafael Chagas e Rosana Galvão

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

CONTINENTE



Cientistas alertam que o mundo vive uma epidemia de solidão, que traz riscos à saúde numa sociedade imersa em seus aparatos tecnológicos. Sentir-se solitário, isolar-se socialmente ou viver sozinho aumenta a probabilidade de uma morte prematura em 26%, aproximadamente o mesmo que a obesidade. A solidão contemporânea é o tema da reportagem de capa da **Continente** deste mês.

[www.revistacontinente.com.br](http://www.revistacontinente.com.br)

[f](https://www.facebook.com/revistacontinente) [i](https://www.instagram.com/revistacontinente) /revistacontinente

[t](https://www.tumblr.com/revcontinente) /revcontinente

## BASTIDORES

MARIA JÚLIA MOREIRA



# Diante de todo esforço para se tornar invisível

Traduzir um clássico não é fácil. *Guerra e paz* será outra vez vertido ao português e seu tradutor fala dos percalços impostos pela obra

## Irineu Franco Perpetuo

**Há tradutores** que funcionam em simbiose com a academia, cujo trabalho é fruto de anos de pesquisa aprofundada e reflexão a respeito de um tema que eles mesmos escolheram, e no qual se aprofundaram como poucos. Suas traduções costumam ser publicadas após anos de pesquisa apurada, tendo passado pelo crivo de uma banca erudita e rigorosa.

E há os tradutores que trabalham por encomenda, ao sabor do mercado, premiados por prazos industriais e vicissitudes cotidianas. Pertencem a esse segundo grupo. Portanto, embora Lev Tolstói (1828-1910) seja um daqueles gigantes inescapáveis quando se fala de literatura russa, meu envolvimento com esse escritor aconteceu de forma completamente inesperada, e alheia à minha vontade.

Sempre li muito Tolstói, obviamente, e com o maior dos prazeres, mas jamais tinha vertido uma linha que fosse do autor até, no final de 2015, receber um convite muito urgente para traduzir, em tempo recorde, a novela *A morte de Ivan Ilich*, para uma coleção de banca. Nem bem havia realizado esse trabalho, e veio a encomenda da Editora 34: *Anna Kariênina* (já entregue, mas ainda não publicada) e *Guerra e Paz* (minha empreitada atual).

Ser convidado para traduzir obras-primas desse quilate é, obviamente, um privilégio, ainda mais quando a iniciativa parte de uma editora como a 34 – que não só tem carinho e envolvimento especial com a literatura russa, mas que conta com um corpo de editores, preparadores e revisores de rara experiência e qualificação para lidar com esse material, fazendo o cotejo com o original e apresentando correções, ideias e sugestões que só contribuem para enriquecer o resultado final. A 34 abriga as traduções do mestre, pai fundador e insuperável paradigma de excelência na área, o dolorosamente saudoso Boris Schnaiderman (1917-2016), e considera-se que, ao publicar, em 2001, a versão de Paulo Bezerra de *Crime e castigo*, de Dostoiévski, a editora mudou os rumos da recepção da literatura russa no Brasil, consolidando de vez a cultura de verter diretamente do original, e sepultando as traduções indiretas.

Como se vê, a história da tradução direta de literatura russa no Brasil é ainda relativamente recente, e a isso talvez devamos creditar as discussões com que vez por outra ainda nos deparamos, sobre a legitimidade, necessidade, pertinência ou até mesmo “utilidade” de novas traduções de obras já anteriormente traduzidas. Para mim, que

tenho ligação antiga com a música de concerto, a ideia de uma tradução “definitiva” parece tão fetichista quanto a de uma gravação “definitiva”. Cada geração, cada cultura e cada país relê, reescreve e retraduz a seu modo as obras de arte que encara como clássicas – e que adquirem tal *status* justamente por sua capacidade de superarem as circunstâncias locais e temporais, e serem reapropriadas e reinterpretadas em contextos e épocas distantes daqueles em que foram produzidas. Sim, só há um *Guerra e paz*, como só há um *Édipo rei*, de Sófocles, ou só uma *Nona sinfonia*, de Beethoven. Porém, o número de interpretações dessas obras tende ao infinito. Uma nova tradução traz as marcas de sua época, com escolhas que refletem o modo de pensar, as preferências, prioridades e preocupações de quando e onde foi feita. Não se trata da obra em si, mas uma de suas inúmeras leituras possíveis.

No caso específico de *Guerra e paz*, trata-se de um livro grande mesmo para os padrões gulliverianos do romance russo do século XIX, que mobiliza um vocabulário vasto (de jargão militar a itens femininos de tocador) e lida com um contexto histórico talvez familiar para os leitores russos de 150 anos atrás, porém distante do público brasileiro do século XXI – e traduzir um texto é também traduzir uma cultura. As edições russas possuem aparatos críticos primorosos que ajudam muito na tarefa de dar conta das notas de rodapé, mas há problemas que o tradutor deve resolver por si.

Os diversos idiomas, por exemplo. Um pedaço do livro se passa em solo austríaco, e os personagens se comunicam em alemão. Além disso, o francês, língua franca da aristocracia russa da época, faz-se presente o tempo todo (*Guerra e paz* começa com uma frase nessa língua). Em *Anna Kariênina*, Tolstói lida com essa questão de forma mais ardilosa: embora ainda haja expressões francesas, não é incomum ele dizer que os personagens estão conversando nessa língua, mas redigir suas falas em russo.

Considero-me calejado após ter encarado um catatau como *Vida e destino*, de Vassíli Grossman (não por acaso, considerado o *Guerra e paz* do século XX), mas a experiência também tem seus limites – cada obra traz desafios que lhe são únicos e peculiares. O maior, e comum a todas elas, creio, é o da invisibilidade. Acho que o tradutor é como um árbitro de futebol: quanto melhor atua, menos se faz notar. Não existe tradução fácil, mas isso não é motivo para dificultar a tarefa do leitor. Pelo contrário: idealmente, o leitor nem deveria se dar conta de que há um intermediário entre ele e o autor, com o qual deveria se comunicar de forma direta. Em suma: quero depositar Tolstói em cima da sua mesa e sumir. Conseguirei?

## ARTIGO

# De quando elas e eles contam suas histórias

Uma breve genealogia das autobiografias *trans* mostra a potência dessas obras

Amara Moira

**O que dizem** as autobiografias *trans*, em especial as primeiras, pioneiras, escritas ainda nos anos 1980? Talvez devêssemos começar a responder à pergunta analisando a forma como à época foram lidas, com atenção sobretudo para o que os próprios livros que as trazem dizem sobre o que elas dizem. Partindo dessa perspectiva, assumem significado especial a capa e folha de rosto da primeiríssima dessas obras, *A queda para o alto* (Vozes, 1982), por trazerem como indicação de autoria apenas “Herzer” e não o nome completo do autor, que só se dará a conhecer na frase que abre a contracapa:

“Aos 20 anos de idade (NOME DE REGISTRO) Herzer, ou Anderson Herzer, como ela passou a se autodenominar depois de assumir uma identidade masculina, encontrou na morte o fim de seus dramas”.

A rasura do que vai entre colchetes na citação deve-se ao fato de que a informação, além de ser desnecessária, também nos violentar, o que não impede que esse dado siga exercendo fascínio em quem não é nós. Para nós, esse dado é um fantasma, palavra sempre lembrada quando nos queremos ferir, acuar: qual o seu nome de verdade, o nome que diz quem você é? Anderson, no caso, mas permitir que ele se chame assim pode pôr todo um sistema de nomeação em xeque. O poder de renomear-se é o poder de romper com a norma, em especial quando esse re-nome desdiz o gênero que, com base em seu genital de origem (“de origem”, pois lembremo-nos sempre das cada vez mais comuns cirurgias de redesignação sexual), lhe impuseram. Poder demais para uma pessoa só, e é no intuito de inviabilizá-lo que vemos, já nessa primeira frase, escancarar-se o nome de registro do autor.

Narrativas *trans* atacam a curiosidade há tempos, vide o *frisson* causado por nomes como Lili Elbe, Christine Jorgensen, Roberta Close, mas é necessário neutralizá-las quando dadas a conhecer. No caso de Herzer, isso operou-se em três níveis dentro do próprio livro que traz seu relato. O primeiro, pelo apagamento de qualquer prenome na capa e folha de rosto (o que não impediu que a autoria do livro fosse, por anos, atribuída ao nome feminino acima rasurado, como se vê no próprio prefácio que Rose Marie Muraro escreveu para a autobiografia de Loris Ádreon, *Meu corpo, minha prisão* (1985), obra discutida adiante). O segundo, pela imposição na contracapa de um nome e gênero incondizentes com os que o autor assumiu ao longo de todo o relato e usou para assinar o texto. Ele se reconhece e é reconhecido por seus pares como Anderson, nome que só descobriu poder ser depois de preso na FEBEM, esse não lugar onde passou a adolescência quase toda. Mas é preciso que o próprio livro que encampa o relato desdiga essa possibilidade (nessas sutilezas, flagra-se a tentativa de garantir que a obra seja lida como fruto da loucura).

O terceiro ponto é a explicação. Nos prefácios, dois dos maiores defensores do jovem, o então deputado Eduardo Suplicy e a presidenta do Movimento em Defesa do Menor Lia Junqueira, para além de estipularem o tratamento no feminino como regra (Suplicy chega mesmo a dizer que o fazia a despeito dos pedidos do autor), ainda resolvem trazer um relato extra, ausente da autobiografia, relato supostamente contado a eles pelo próprio Herzer e que, ambos acreditam, “explicaria” a sua transição (p.17): “Bigode (apelido de um suposto namorado de Anderson) morreu no asfalto, num acidente de moto. [NOME DE REGISTRO], que agora conhecia o amor, não podia deixar Bigode morrer. Assim, num passe mágico, Bigode continuou vivendo através de [NOME DE REGISTRO]”.

Era necessário uma justificativa, explicar o que houve com esse indivíduo que, criado para ser mulher, passava a se entender e a querer ser reconhecido como homem, e eis que então Junqueira e Suplicy, no esforço de manter suas próprias identidades a salvo, se valem de uma narrativa que, se de fato existiu, Herzer com todo o direito decidiu ocultar (“Provavelmente porque preferia não ter mais a lembrança de se sentir mulher, optou por não contar esse episódio em seu livro”, diz Suplicy à página 11).

Perceba-se, desde já, que os incômodos de Junqueira e Suplicy, manifestos na necessidade de encontrarem uma “explicação”, esse “passe mágico”,

*À beira do suicídio, a escritora Loris Ádreon ouve a cruel pergunta: “Por que você não escreve sua história ao invés de se matar?”*

assim como os dos guardas e do diretor da FEBEM, que a todo momento sentiam a masculinidade de Anderson como ameaça, violentando-o e gritando para ele coisas como “machão sem saco, machão sou eu que tenho duas bolas” (p.76), dizem mais sobre as angústias deles frente a essas novas narrativas de gênero, do que efetivamente sobre o jovem *trans*. Esses incômodos, contudo, dizem também de um mundo onde ele não poderia existir, um mundo assustado por saber que a mera existência de Herzer, se permitida, obrigaria as regras que antes valiam serem revistas. Nesse sentido, não me parece absurdo conjecturar que o suicídio a que ele recorreu meses antes da publicação do livro deveu-se, ao menos em parte, à constatação de que o só lugar onde poderia ser Anderson era entre pares, no presídio.

Seu livro nasce como denúncia das violações cometidas contra menores em situação de cárcere, mas nas entrelinhas e nos paratextos fica evidente que sua vocação era, junto a essa denúncia, escancarar o caráter compulsório da cisgeneridade, a guerra travada contra qualquer outra narrativa de gênero. Primeira autobiografia *trans* do Brasil, ainda que o autor sequer conhecesse essa nomenclatura, *A queda para o alto* abriu caminho para as duas que viriam a seguir, essas já muito mais conscientes do que representavam: *Erro de pessoa - Joana ou João?* (Record, 1984), de João W. Nery, e *Meu corpo, minha prisão - autobiografia de um transexual* (Marco Zero, 1985), de Loris Ádreon.

Uma coincidência salta aos olhos já nas duas capas, o fato de “transexual” aparecer tanto no subtítulo de *Meu corpo, minha prisão* quanto no texto de apresentação de *Erro de pessoa*: “O depoimento de um transexual brasileiro que, nascido mulher, finalmente se realizou como homem”. No entanto, a palavra vir acompanhada de artigo masculino em ambos os casos, ainda que Nery seja um homem *trans* e Ádreon uma mulher *trans*, é bastante indicativo da situação distinta em que cada um desses sujeitos podia enunciar a própria condição.

Nery foi pioneiro em pensar a transgeneridade e o direito de se afirmar não só *trans*, mas homem. É filho da classe média carioca, psicólogo de formação, com pai perseguido pela ditadura e convívio desde a infância com importantes intelectuais, razões que colaboraram para que ele travasse contato precoce com as recém-iniciadas discussões das ciências psi sobre questões *trans* e também com as cirurgias (à época clandestinas, ele uma das primeiras cobaias) que permitiriam a seu corpo ser lido como masculino.

Como reflexo dessa consciência, vemos a marcação de masculino presente não só na palavra “transexual”, mas também em “nascido mulher”, marcações que servem para afirmar que o gênero do indivíduo *trans*, a verdade sobre o que somos, deve ser definido não pela designação recebida ao nascer, mas por aquela através da qual nos reconhecemos. “Nascido mulher”, aliás, talvez se deva mais a uma decisão editorial, tentativa de explicitar o livro a um leitor com dificuldades em conceber outra forma de existir que não a cisgênera, do que ao discurso do próprio Nery, que na “Nota do autor” diz, para explicar o que é, “ter nascido homem, aprisionado num corpo de mulher”.

As narrativas capazes de explicar o que somos estavam começando a se inventar, mas ainda muito contaminadas pela perspectiva cisgênera, o que se percebe em “corpo de mulher” (ideia hoje tão criti-

LUIZA VASCONCELOS



cada pelo movimento *trans* e pelo feminista), na ideia de nascer no corpo errado (forma de responsabilizar o corpo pelas violências que sofremos, não a sociedade), mas também na de “transexual feminino” que Nery, nessa mesma nota, usa para referir-se aos homens *trans*. Na republicação da obra em 2011, como *Viagem solitária – memórias de um transexual 30 anos depois*, o termo apresentado já na contracapa seria agora “transexual masculino” – o ponto de vista *trans* dando cada vez mais as caras na discussão.

Loris Ádreon, por sua vez, teve mais elementos para pensar sua condição *trans* do que Herzer, a começar pelo fato de conhecer a palavra “transexual” e, por meio de notícias de jornal, a cirurgia pioneira feita por Christine Jorgensen. Mas acabou, como Herzer, vítima de um projeto editorial transfóbico, *cissexista*.

O primeiro ponto que chama a atenção é, já no prefácio, a pergunta feita por Rose Marie Muraro, organizadora do livro e pessoa que também teve papel decisivo na publicação de Herzer, para instigar Loris, à beira do suicídio, a escrever (p.5): “Por que em vez de se matar você não escreve sua história?” A pergunta é irresponsável e cruel por pressupor que se tratasse de uma simples questão de escolha, mas surtiu efeito, e é interessante ver o que leram nesse relato não só Muraro, mas as outras três figuras convidadas por ela para comentar a obra.

Muraro, no prefácio, assume o assombro que sentiu ao topiar com um texto que apresenta “um estilo ginasiano”, mais parecendo “uma fotonovela cheia de chavões”, e que, no entanto, traz um conteúdo “profundamente explosivo”. Assombro similar ao que experimentou quando viu Loris a primeira vez (p.5): “Quando o vi pela primeira vez, com os primeiros rascunhos deste livro, confesso que fiquei com medo. À minha frente estava um ser indefinido, nem homem nem mulher, ambíguo por dentro e por fora”.

Muraro a trata no masculino, forma de protegê-la de qualquer identificação (o vanguardismo de

## Esses livros levam pessoas cisgênero a refletirem sobre si mesmas ao fazê-las pensar no que leva alguém a ser um homem ou mulher

Nery, que não pede licença para se afirmar homem, fica evidente quando o confrontamos com as outras obras), mas percebam a palavra *medo*. Há algo de angustiante em deparar-se com pessoas *trans*, algo que soa exagerado ou fora de lugar, algo que parece indefinível e que, talvez justamente por isso, desestabiliza. Mas essa desestabilização é, ao menos em parte, entendida por Muraro como positiva, o que a leva a concluir que “Lorys (*sic*) como mulher tem muito a dizer do mundo dos homens e, como homem, do mundo das mulheres” (p.8).

Distinta é a posição adotada pelos demais nomes. Fábio Lacombe traz a lenda de Pigmalião, rei que, tendo “horror às mulheres”, esculpiu “a estátua de uma mulher tão formosa, pela qual se apaixonou perdidamente e acabou obtendo dos deuses que se tornasse viva e pudesse desposá-lo” (p.137), para pensar o caso de Loris, com a diferença de que agora seria esculpida “em seu próprio corpo a imagem da

mulher” (p.138). Já Herbert Daniel vê importância no livro por Loris encarnar “uma das formas mais frequentes e oprimidas de vivência homossexual (...) vivência que recusa a homossexualidade, por se tratar de um desvio incompreensível para a dualidade sexual” e decreta que “a única mulher que pode ser” é “a fêmea abstrata do macho *real*” (p.136, *itálico do autor*).

Bernadette Lyra vai além ao demonstrar seu desprezo pelo que chama de “melodrama circense, com pitadas de telenovela pornô, ambientado entre selvas e igarapés” (p.131). Loris passou parte da vida em Manaus e no interior do Amazonas, o que faz com que a ambientação do relato seja essa, mas estranha o texto poder ser entendido desta forma, quando praticamente o que há ali são denúncias de estupro.

A escolha vocabular para caracterizar a obra diz muito dos pontos de partida da leitura de Lyra e do mal-estar que sentiu com a compreensão de Ádreon como mulher. Para a comentadora, “a palavra do texto resulta contraditória na medida em que, se fazendo passar pela fala da fêmea é, num jogo de inversos, uma fala do macho” (p.133), “transexualidade” se tornando “a palavra mágica”, o “abracadabra” feito por Loris para resolver a questão.

Três textos pioneiros, três autores *trans* que, ao escrever da maneira como vivem a própria identidade, da recusa em aceitar que o gênero se define pelo genital com que nasceram, convidam a pessoa que não é *trans* a ter também que pensar sobre si, sobre o que houve para que ela fosse mulher, ele homem. A reação que receberam deixa evidente o quanto é mais fácil negar sutil ou descaradamente a legitimidade dessas identificações do que ter que investigar a própria e, nisso, a pergunta de Muraro, “suicídio ou autobiografia?”, segue dizendo das formas como fazemos sentido.

## ARTIGO

# A imagem, essa ficção que não muda o real

40 anos após sua publicação,  
*Sobre fotografia* continua  
com discussões atuais

Adelaide Ivánova

**2018 deve ter** sido a primeira vez, no Brasil, que o ano começou antes do Carnaval. Foi uma fotografia que marcou o seu início: a do menino sem camisa, sozinho no mar de Copacabana, enquanto pessoas com camisa faziam festa para a chegada de 2018.

Toda fotografia é um convite à especulação e todo espectador diz sim ao convite. Assim, por dias, nos jornais e nas mídias sociais, pouco importava quem era (é) o menino na imagem de Lucas Landau: discussão girava em torno da fotografia e do fotógrafo, para depois virar pura metalinguagem – as pessoas discutiam a opinião umas das outras.

Um comentário de um internauta, no entanto, não saiu da minha cabeça: “Essa foto é extremamente real”.

Real, segundo o Google, definição #1: “relativo ou pertencente à realeza ou ao rei”.

\*

“O erro dos militantes do Surrealismo foi achar que o surreal era algo universal, uma questão da Psicologia, sendo que a surrealidade é o que há de mais local, étnico, datado, ligado a uma classe. (...) Os surrealistas acreditavam que as imagens que produziam vinham de um inconsciente atemporal e universal (freudianos fiéis que eram), e não conseguiram entender a coisa mais comumente, irracional, inassimilável e misteriosa que existe: o tempo em si.”

Nessa passagem do capítulo “Objetos de melancolia”, do livro *Sobre fotografia*, que completou 40 anos de vida em 2017, Susan Sontag resume a relação equivocada de espectadores e fotógrafos com a fotografia, desde sua invenção. Nesse parágrafo (no livro inteiro, na real), Sontag tenta nos avisar que:

- 1) Se fotografar é trazer pro presente uma história que aconteceu num tempo passado,
- 2) e se toda história, como o tempo, é ficção,
- 3) fotografia é, portanto e sempre, invenção.

A repercussão em torno da foto do menino do *réveillon* acabou, afinal, por falar não sobre o menino, mas sobre nós, sobre como vemos meninos negros: não vemos meninos negros. Mas nos indignamos com o que *achamos* que a foto mostra.

Sobre esse tipo de revolta, Sontag escreveu: “A qualidade de sentir alguma coisa, inclusive indignação moral, diante de fotos de oprimidos, explorados, famintos e massacrados, depende do grau de familiaridade do espectador *com essa imagem*” (o grifo é meu). Ou seja, não tem nada a ver com nossa experiência concreta de mundo, nossa proximidade de questões sociais e coletivas: é uma questão de repertório, de memória: reconhecemos uma imagem como reconhecemos uma melodia, um gosto, um cheiro – e ficamos tristes ou felizes. Nada mais.

Falando em memória, no artigo *The history of photography is a history of shattered glass*, o escritor Teju Cole nos pergunta: “Qual rastro desses eventos permanecem, para aqueles de nós que não somos pessoalmente afetados por eles? Nomes, datas, fotografias, vídeos: todos recuperáveis, mas arquivados numa nuvem de curta memória”.

E quando é que memória humana não foi curta – e inventada? Escrevo esse texto em fevereiro de 2018, apenas um mês depois da publicação da foto do menino no *réveillon* que, depois de ser reinventada em mil especulações diferentes, já está esquecida porque, como sugere Cole, ela não foi uma vivência coletiva.

Mas além da não vivência como fator decisivo de esquecimento, há outro: “O desmantelamento do aparato sensorial das faculdades humanas para racionalização e compreensão, o que causa um estado de choque e confusão, de permanente depressão hiperativa”. Esse desmantelamento é, segundo a artista e pesquisadora Hito Steyerl em *Duty free art*, fruto de:

- a) políticas de austeridade
- b) publicidade
- c) *reality shows*
- d) gás lacrimogêneo e
- e) *gifs* de gato.

Enquanto isso, diz Steyerl, a arte contemporânea e a produção fotográfica trabalham por procuração, fingindo que tudo está bem.

Mas não está tudo bem. A fotografia é tão fal-siane que se passa por ativismo, e fotojornalistas e fotógrafos documentais acham, não raro, que são ativistas. Um exemplo é o que disse o fotógrafo Fernando Costa Netto, dono da Doc Galeria, em entrevista ao *El País*: “É a fotografia derrubando presidentes, denunciando superlotação em hospitais, documentando as barbaridades das guerras ou mostrando o que a gente já sabe, o abismo entre os de branco e o pequeno sem camisa nessa foto do Lucas (Landau)”. Torcemos que seja assim, para que a vida e as coisas que gostamos de fazer não percam 100% do seu sentido, mas a suposição de Costa Netto não se sustenta. Basta uma olhada rápida para a vida real.

Parênteses: em 1977 (mesmo ano do lançamento de *Sobre fotografia*), em sua última entrevista, quando perguntada “Em que medida o trabalho de Clarice Lispector, no caso específico de Mineirinho, pode alterar a ordem das coisas?”, a autora de *A hora da estrela* respondeu: “Não altera em nada. Não altera em nada”. Mineirinho foi um criminoso morto pela polícia que inspirou um texto homônimo escrito por Lispector.

É possível, claro, ser fotógrafo e ativista, mas ser fotógrafo não faz de você um ativista nem faz da fotografia uma forma de ativismo. Existe uma diferença enorme entre observar o mundo e se misturar a ele, interferindo.

Assim como a foto do menino na praia de Copacabana não vai diminuir o ódio de classes e o racismo no Brasil, a foto (encenada, mas qual não é?) do menino sírio morto no Mediterrâneo não abriu as fronteiras para pessoas buscando refúgio na Europa, as fotos escandalosas de Abu Ghraib não condenaram os EUA por seus crimes de guerra, as fotos dos corpos das mulheres assassinadas no Brasil, expostos diariamente em fotos facilmente encontradas na internet, não acabam com o feminicídio no país.

Nesse sentido, a compreensão da ideia de intervenção é para mim a parte mais original e provocadora de *Sobre fotografia*. Sontag sugere que a fotografia gerou uma atitude de não intervenção. Para ela, intervir e documentar são práticas antagônicas, impossíveis: “Mesmo quando fotógrafos estão genuinamente interessados em espelhar a realidade, eles ainda precisam se preocupar com imperativos de gosto e consciência (...). Ao decidir como a foto tem que parecer, o fotógrafo impõe um padrão sobre o fotografado. (...) Essa passividade – e ubiquidade – do registro fotográfico é a mensagem mesma da fotografia, é sua agressão. Há uma agressão implícita em cada vez que se usa uma câmera”.

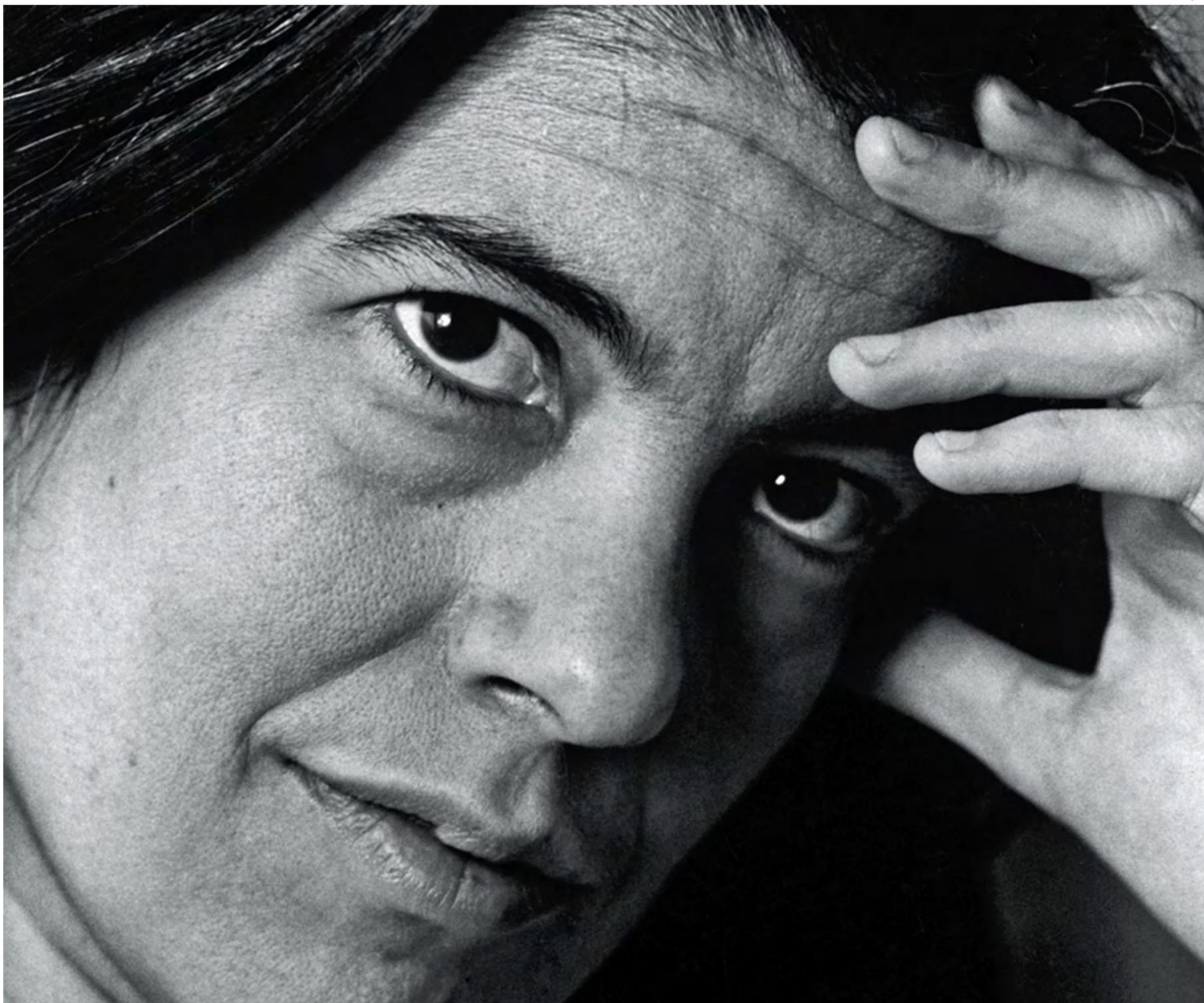
Ao fazer essa proposição, Sontag põe em situação bem desconfortável os que clamam que sua fotografia pode melhorar o mundo, ao trazer histórias de miséria e violência para uma grande audiência. Os próprios fotógrafos fizeram um desserviço, tanto à fotografia quanto ao ativismo, ao colocar na primeira (e retirar do segundo) o protagonismo nas práticas de intervenção social.

*Civil imagination* é o nome do livro da pesquisadora Ariella Azoulay, no qual analisa as categorias “política” e “civil” na fotografia. Segundo ela, o que difere privilegiados e marginalizados é justamente o direito de poder olhar para o desastre, ser seu espectador. O que caracteriza, nesse contexto, as relações mediadas pela fotografia? Para Azoulay, como para Sontag, a presença de uma câmera já é suficiente para gerar um evento fotográfico, já que essa presença implica uma relação de poder, “de agressão”.

Azoulay se pergunta: “Por que eu deveria atribuir tudo o que vejo numa fotografia ao fotógrafo?”. Essa mirada privilegiada trataria os fotografados como “ausentes presentes”: assume-se que eles estão ali unicamente à disposição do olhar do profissional. Uma das propostas feitas pela autora é, ao olharmos uma fotografia, esquecer completamente os “julgamentos de gosto”, esquecer o fotógrafo e focar nos civis – os fotografados.

Assim, podemos pensar numa prática fotográfica que se distancie da mera observação neoliberal e se aproxime de um desejo radical de transforma-

REPRODUÇÃO



ção, como sugerem os editores da revista *Frieze*, num texto de 2006, onde usam o termo *iconografia solidária*. Aqui, aproprio-me do termo para sugerir uma prática fotográfica capaz de desenvolver não somente uma autocrítica da sua fascinação com a desgraça dos outros, conforme sugere o texto, mas que também opere com novos paradigmas, noções simples de solidariedade que se distanciem da lógica colonialista da fotografia clássica. No Brasil, não posso pensar em melhor exemplo para isso do que os experimentos sociais-fotográficos de Ana Lira e Gui Mohallem.

Em 1979, o fotógrafo Chauncey Hare protestou sozinho na porta do Museu de Arte Moderna de São Francisco, porque a multinacional Philip Morris era patrocinadora da exposição – e a exposição incluía uma foto dele. Sobre essa ação, o pesquisador Joerg Colberg escreveu, em texto de abril de 2017 da revista *Conscientious*: “Se aquilo em que você acredita, ao menos na teoria, está em conflito como a forma como o mercado de arte opera, o que você faz? A solução encontrada por Hare foi clara: protestar (...)”.

Hare trabalhava como engenheiro e, nas horas vagas, fotografava as casas de membros da classe trabalhadora dos Estados Unidos. Mesmo sendo alto funcionário da Chevron, ele ajudava a organizar os operários (que ele conhecia não somente por serem seus colegas mas por serem seus fotografados) e a promover agitações internas por melhores condições laborais. A fotografia possibilitou que ele conhecesse a realidade de pessoas que fisicamente trabalhavam ao seu lado, mas que pertenciam a um outro universo social. Foi o conhecimento dessa realidade, mediado pela fotografia – e não

## Para Susan Sontag, fotografia e ativismo são antagônicos: fotografar um protesto é o oposto de protestar

a própria fotografia – que possibilitou que ele se tornasse um ativista.

Na introdução de *Interior America*, que reúne as fotos das casas desses trabalhadores, Hare escreve: “Eu estava muito inquieto com os moldes sociais aos quais me sentia preso. (...) Comecei a promover agitações dentro da fábrica, por mudanças que ajudassem a resolver os problemas dos trabalhadores. (...) mas o mundo da fotografia é igualzinho ao mundo corporativo. Eu imagino que a forma de mudar isso é me juntar a outros fotógrafos que pensem como eu e, organizados coletivamente, possamos encontrar meios de sobreviver”.

Nessa passagem, Hare parece propor o despertar de uma consciência de fotografia como clas-

se operária, o que me parece bastante ousado, considerando que um dos fetiches em torno do ser-fotógrafo é justamente o caráter “lobo solitário” de sua prática, fetiche que não parece perder poder de atração desde 1966 (graças a Antonioni e o abobalhado *Blow-up*).

A característica mais fundamental da fotografia mudou completamente, sem que a gente pense muito nisso: as imagens produzidas atualmente não têm mais nada a ver com o conceito de escrever com a luz; *smartphones* são máquinas de vigilância no bolso de trás da calça e as “fotos” feitas por eles são uma combinação de algoritmos e servidores, fazendo do estado atual despótico e distópico. Sobre isso, Hito Steyerl diz: “Máquinas trocam, umas com as outras, imagens ininteligíveis ao olho humano. Essas imagens são depois usadas para criar realidade. Mas que tipo de realidade pode ser criada com imagens ininteligíveis? Será por isso que a realidade tornou-se, de certa forma, incompreensível para a consciência humana?”. Ela insiste que, enquanto não aprendermos a ler (e desconstruir) a retórica das imagens, não entenderemos a própria realidade.

Sontag, que morreu em 2004, não viveu para ver o lançamento do primeiro iPhone, em 2007, e a transformação que isso causaria não somente na forma como produzimos imagens, mas como literalmente nos relacionamos com e por meio delas. Na última frase de *Sobre fotografia*, no entanto, ela faz uma assunção que parece, anacronicamente, anunciar as preocupações de Steyerl, 40 anos antes: “Se pode haver um jeito melhor para o mundo real incluir o mundo das imagens, será preciso uma ecologia não só de coisas reais, mas também uma ecologia de imagens”.

## ENTREVISTA

## Christian Dunker

# Dos problemas criados quando nos exilamos do amor

Em novo livro, professor da USP mostra força política da psicanálise ao explorar temas atuais (públicos ou privados) surgidos a partir da neurose, psicose ou perversão

Entrevista a **Paulo Carvalho**

**Em *Reinvenção da intimidade*** – políticas do sofrimento cotidiano (Ubu Editora), o psicanalista e professor do Departamento de Psicologia Clínica da USP, Christian Dunker, propõe uma investigação a respeito das formas de amor e sobre suas interveniências políticas. No título, o psicanalista leva mais adiante a questão proposta em *Mal-estar, sofrimento e sintoma* (Boitempo, 2015) questionando como sintomas relacionam-se com processos de individuação. Com mais de 30 anos de prática clínica, Dunker possui um estilo ágil e claro, incomum entre psicanalistas lacanianos. Mantém um canal sobre psicanálise no *Youtube* com mais de 30 mil inscritos e firmou-se nos últimos anos como um dos principais divulgadores do legado de Lacan no Brasil.

Em *Reinvenção da intimidade*, o autor explora temas muito diversos, mas determinados pelas “conhecidas maneiras trágicas de defender-se do amor”, isto é, “a neurose, a psicose e a perversão”. O psicanalista se volta para fenômenos como a solidão e a ruptura das relações, passando pela experiência da morte, pelo ciúme, assim como pelo ódio, pela traição, pela loucura materna em tempos de controle virtual, pela intoxicação digital infantil. Também são objetos da investigação do psicanalista aquilo que conceitua como lógica do condomínio, a exclusão da psicanálise da prática diagnóstica contemporânea, a depressão, a perversão nos nossos dias, além do narcisismo à brasileira e da pós-verdade. Nessa entrevista, Dunker fala sobre alguns desses temas.

**No livro, há uma distinção entre “a solidão patológica” (vista como “fracasso de ficar sozinho”) e a “solidão benéfica”. O que me parece é que as “patologias da solidão” colocam uma questão sobre como estabelecer laços. Assim, a “verdadeira solidão” implicaria o sujeito no próprio desejo, na “ética do bem dizer”. A escuta analítica seria um espaço de “verdadeira solidão”?**

Grande parte do trabalho clínico do psicanalista orienta-se para tornar possível o

WALTER CRAVEIRO / FLIP



que Lacan chamou de separação. A separação pode ser pensada em vários níveis: em relação à demanda do Outro, em relação aos ideais, em relação à nossa própria fantasia. Pode aparecer em muitas experiências, como o luto, o trauma e o desamparo. Poderíamos dizer que a solidão alienada é aquela por meio da qual eu substituo a diferença radical do meu desejo pela identificação com a demanda de algum outro. Desta maneira, crio laços sociais baseados na identificação, com seus inevitáveis efeitos de segregação, agressividade e idealização. É frequente que experimentemos a solidão patológica como a solidão de nosso fantasma, ou seja, sem separação, com a presença e intrusão constante de um objeto perturbador, de uma voz superegoica que nos assedia, com a observação de si a partir do olhar do outro. O que se pode chamar de travessia do fantasma é a passagem desse tipo de solidão alienada, na qual mesmo que ausente, o outro não cessa de nos habitar, para a solidão. Solidão é um termo que representaria

com pertinência essa posição na qual, por exemplo, a agressividade do outro deixa de ser “contagiosa”, a oferta de gozo do outro deixa de ser a orientação de nossas vidas. No divã, há muitos momentos de solidão angustiada e obsedante, mas quando as coisas caminham bem podemos experimentar solitude.

**A centralidade do “neuro” (neurociência, neuromarketing) em nossas vidas, essa ênfase no “funcionamento cerebral”, pode ser atrelada a novas formas de sofrimento abordadas em seu livro?**

Novos métodos e novos achados das neurociências têm mostrado que muitas teses veiculadas pela psicologia e pela psicanálise encontram uma espécie de subsídio empírico. Como toda descoberta científica, elas geram “traduções imediatas”, ou seja, uma dispersão discursiva que tende a hierarquizar saberes e práticas. Ora, esta segunda parte dos avanços neurocientíficos (a passagem da ciência para a técnica), caminhou muito mais lentamente do que o esperado. Excetuando-

“*Considero criminosa a ideia de que transtornos como depressão ou pânico são apenas distúrbios do cérebro*”

se as intervenções mecânicas, baseadas em neuroimplantes e próteses, as outras aplicações das neurociências são meramente reforços e confirmações de técnicas educativas ou de modificação de comportamento, várias delas conhecidas há muito tempo. Aqui, temos o efeito coletivo de um tipo de identificação que promete uma desimplicação subjetiva e um conceito de humano que nenhum neurocientista sério está disposto a defender. Reencontramos aqui a velha retórica, estimulada pelos que instrumentalizam crenças religiosas ou políticas, que propaga a ideia de que seu sofrimento não tem a ver com você, tem a ver com forças ocultas e poderes que exigem sua submissão passiva. Mesmo que este poder esteja no seu próprio cérebro, ele pode ser usado para te destituir da sua responsabilidade sobre seus efeitos, sobre sua manutenção e sobre seu sofrimento. Considero, neste sentido, criminosa a retórica que afirma que transtornos como depressão ou pânico são apenas distúrbios do seu cérebro, uma espécie de diabetes nervosa na qual, em vez de insulina, precisamos repor o ingrediente cerebral que falta com antidepressivos.

**Qual o lugar da psicanálise na universidade? Aqui em Pernambuco, um dos estados pioneiros na recepção de Lacan no Brasil, temos um departamento de Psicologia na UFPE voltado para as terapias cognitivo-comportamentais. De que maneira a ênfase no**

**cérebro se atrela e reforça o que o senhor chama de “lógica do condomínio”?**

O caso da UFPE é um tanto estranho pela rarefação do ensino da Psicanálise em um estado com pujança histórica e consagrada nesta disciplina, como se nota, aliás, pelo reconhecimento nacional do trabalho da Universidade Católica de Pernambuco na pesquisa em psicanálise. É certo também que, no mundo, considerada apenas a psicologia, a presença da psicanálise não é hegemônica. A lógica do condomínio atravessa este processo, com certeza. Ela se expressa em declarações segregatórias, como as de que a psicanálise seria uma pseudociência sem direito a figurar entre as disciplinas universitárias ou que teria sido ultrapassada pelas neuromedicações. Aqui há um problema sistêmico que começa a afligir a psicologia no mundo: não há mais vagas para pesquisadores universitários. O projeto da Psicologia como uma área que forma cientistas, não clínicos ou pessoas que têm que lidar criticamente com o sofrimento cotidiano real das pessoas, está chegando a um colapso.

**É possível fazer frente ao avanço de grupos conservadores sem cair nas armadilhas imaginárias potencializadas pela vida virtual, sem ser arrastado pela animosidade que tomou conta do espectro político?**

Não apenas considero possível como também tento fazer minha parte. As novas tecnologias não são apenas ampliações de

funções já sabidas e disponíveis, mas proporcionaram um salto qualitativo em nosso laço social. Tecnicamente, a primeira geração de nativos digitais nasceu depois de 1995, portanto você e eu somos meros “adaptados” a esta nova forma de vida. E, como sempre se viu ao longo da História, as primeiras gerações que viveram, por exemplo, a Revolução Industrial no século XIX, criaram “patologias sociais” que são reativas a essa lógica de transformação. Muito do ódio instrumentalizado politicamente por coisas como *fake news* está baseado em certa ingenuidade do usuário – no caso do Brasil, influenciado pela chegada de milhões de pessoas a uma conversa da qual estavam excluídas. Quando você faz isso sem a mínima formação para o debate público, a conversa de cozinha, com seus preconceitos e virulências, se torna uma “opinião como qualquer outra”, e os afetos segregatórios se tornam legítimos “como quaisquer outros”.

**O senhor fala de um “novo tipo de trabalhador” que “se adaptou às exigências de desenraizamento, ausência de identidade de classe e vínculos de pertencimento trabalhista, que nosso capitalismo flexível e expressivo tornou compulsórios” (p. 249). Estes sujeitos chegam ao divã?**

Trata-se de uma nova forma de sofrimento contemporânea das redes sociais e do breve aumento da mobilidade social no Brasil. “Subir na vida” pode representar um grande desafio subjetivo. É preciso “explicar”

“*A psicanálise, em especial a teoria lacaniana da sexuação, pode contribuir para o debate dos feminismos*”

subjetivamente porque você “deu certo” e seu irmão ou o amigo de escola não. É preciso criar uma narrativa de si e um semblante que justifique para si e para os outros este processo. Frequentemente, há uma espécie de dívida simbólica envolvida aqui. Muitas famílias não têm como mandar todos os filhos para a escola. Elas têm que fazer escolhas, que são, infelizmente, pautadas por critérios como o gênero ou a posição de mais velho ou de mais novo na família. Isso gera ressentimento. Pagar esta dívida simbólica pode ser tarefa capaz de arruinar uma vida. Lembro de pacientes que dizem “toda vez que vou comprar um vestido lembro do pessoal do meu quintal, sinto que faço uma crueldade com eles”. Esta é uma situação relativamente benigna se comparada aos que recalcam e esquecem a ajuda recebida, engajando-se em narrativas, muitas vezes reforçadas por retóricas religiosas que afirmam a exclusividade dos méritos e dos dotes do “vencedor”. Muitas vezes estes são os casos nos quais o inconsciente prega uma peça, fazendo o sujeito tomar riscos exagerados ou “esquecer” certos detalhes que “devolvem” para a vida, como forma de fracasso, aquilo que ela lhes trouxe tão “gratuitamente”. A expansão da teologia da prosperidade ajuda a sufocar este conflito e conflitos sufocados em geral voltam na forma de sintomas.

**Pode comentar como observa movimentos como o “Time’s Up” e as respostas a ele (como a de Catherine Deneuve)?**

É um grande debate, atrasado e inadivável, como diz Oprah Winfrey. Quando há um descompasso que nos ajuda a entender porque certas pautas demoram muito para ocupar o debate público, a conversa vem sempre com a retomada do atraso da conversa. Como briga de casal, na qual aquele incidente atual se torna indissociável da história de repetições e recorrências do problema. É difícil organizar os termos do debate e fazê-lo avançar em alguma direção, ao mesmo tempo. Por isso a retórica que flutua do “ajuste de contas” ao “mas sem exageros” predomina. Os homens brancos e heterossexuais estão agora em atraso e descompasso na conversa, o que não poderia ser diferente. Penso que a tarefa mais difícil seja reverter o machismo sem invertê-lo em uma nova forma de moralismo, que parece ter sido o apontamento do grupo francês. De fato, o feminismo americano, com sua ênfase no contrato e da equidade legal, sempre teve uma divergência com o feminismo francês, com sua ênfase no desejo e na luta por reconhecimento. São vários feminismos e isso é muito importante para enriquecer a conversa. Acho que a psicanálise tem algo a contribuir para isso, particularmente a teoria lacaniana da sexuação, assim como também os estudos de gênero, as teorias pós-coloniais, as epistemologias do sul, os estudos culturais, as teorias críticas e assim por diante. O monopólio discursivo ou conceitual deve ser evitado nesta matéria.



## Everardo NORÕES

esnoro@uol.com.br

# Sua matéria é o nada e sua escrita é morte

Um breviário poético de Alejandra Pizarnik em uma nota e 11 poemas

**Alejandra Pizarnik:** um dos nomes da poesia do século XX.

Nasce em 1936, em Buenos Aires. Suicida-se em 1972.

Vive quatro anos em Paris, onde convive com Julio Cortázar e Octavio Paz.

No prefácio ao livro *Árbol de Diana*, Octavio Paz, ao modo de um elucidário, descreve assim a química dos poemas de Alejandra Pizarnik:

“(Quim.): *cristalização verbal por amálgama de insônia passional e lucidez meridiana em uma dissolução de realidade submetida às mais altas temperaturas. O produto não contém uma só partícula de mentira*”.

A escrita de Alejandra Pizarnik é sempre morte.

Como se o tempo não existisse e a ela restasse apenas um fulgor a incendiar seus poemas. Morta aos 36, como Rimbaud, o que se perdeu na Abissínia. Ela, entre Buenos Aires e Paris, também navegava um barco bêbado. Que importa, se tudo vale a pena e a alma não é pequena, *dixit* Pessoa. O poema se basta, não carece de paisagens, nem biografias. Tudo está dentro. E é esse dentro de Alejandra Pizarnik que nos seduz e maltrata. O cigarro na boca, a obra infinita, lavrada numa língua dentro da língua. Tal a de Isidore Ducasse, a quem ela dedica um de seus melhores poemas. Ducasse ou o Maldoror dos cantos malditos, que nunca conseguiu saber se era uruguaio ou francês, porque a poesia é pátria dissonante, sem passaporte ou fronteiras. Talvez epidemia, para o que não existe antídoto: é dela que se morre, como Alejandra Pizarnik. Pois, se por delicadeza, perde-se a vida, pela beleza do poema a morte se exulta no seu campo de flores.

(Os poemas foram traduzidos do livro *Poesia completa*, da editora Lumen, de Barcelona, 2017, organizada por Ana Becció).

9

Estes ossos brilhando na noite,  
estas palavras como pedras preciosas  
na garganta viva de um pássaro petrificado,  
este verde mui amado,  
este lilás candente,  
este coração só misterioso.

(*Árbol de Diana*, 1962).

17

Dias em que uma palavra longínqua se apodera de mim. Vou por estes dias sonâmbula e transparente. A formosa autômata se canta, se encanta, se conta casos e coisas: ninho de fios rígidos onde me danço e me choro em meus numerosos funerais. (Ela é seu espelho, sua espera em fogueiras frias, seu elemento místico, sua fornicção de nomes crescendo sozinhos na noite pálida).

(*Árbol de Diana*, 1962).

**MORADAS**

A Théodore Fraenkel

Na mão crispada de um morto,  
na memória de um louco,  
na tristeza de uma criança,  
na mão que busca o copo,  
no copo inalcançável,  
na sede de sempre.

(*Los trabajos y las noches*, 1965)

**COMO A ÁGUA SOBRE UMA PEDRA**

a quem retorna em busca de seu antigo buscar  
a noite se fecha como a água sobre uma pedra  
como ar sobre um pássaro  
como se fecham dois corpos ao amar-se

(*Extracción de la piedra de locura*, 1968).

**NUM EXEMPLAR DO LES CHANTS DE MALDOROR**

Debaixo de meu vestido ardia um campo com  
flores alegres como os meninos da meia-noite.

O sopro da luz em meus ossos quando escrevo a  
palavra terra.

Palavra ou presença seguida por animais perfumados; triste como si mesma, formosa como o suicídio; e que me sobrevoa como uma dinastia de sóis.

(*El infierno musical*, 1971)

**NOMES E FIGURAS**

A formosura da infância sombria, a tristeza imperdoável entre bonecas, estátuas, coisas mudas, favoráveis ao duplo monólogo entre mim e meu antro luxurioso, o tesouro dos piratas enterrados em minha primeira pessoa do singular.

Não se espera outra coisa senão música, deixa, deixa que o sofrimento que vibra em formas traidoras e demasiado belas chegue ao fundo dos fundos.

Tentamos ser perdoados pelo que não fizemos, as ofensas fantásticas, as culpas fantasmas. Por bruma, por ninguém, por sombras, expiamos.

O que quero é honrar a possuidora de minha sombra: a que extrai do nada nomes e figuras.

(*El infierno musical*, 1971)

**LAÇO MORTAL**

Palavras emitidas por um pensamento feito tábua de naufrago. Fazer o amor dentro de nosso abraço significou uma luz negra: a escuridão pôs-se a brilhar. Era a luz reencontrada, duplamente apagada, porém de algum modo mais viva que

Wellington  
de Melo

MERCADO  
EDITORIAL

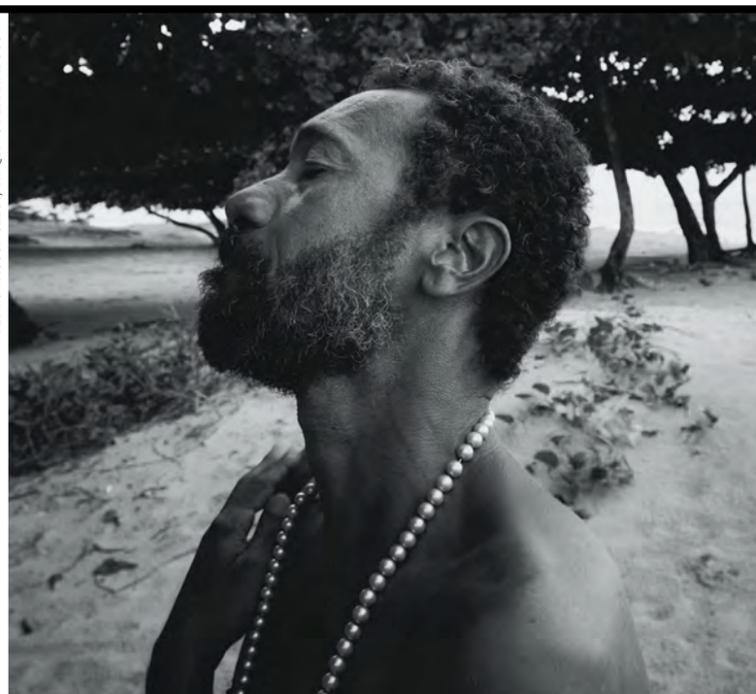
**MÁSCARAS BRANCAS**

“... ninguém gosta da favela, mas precisa dela”

O sistema literário brasileiro, historicamente, parece tentar diminuir suas marcas de negritude. Quando não embranquece o negro (Machado), silencia-o (Lima Barreto). Com o mercado editorial atual, não é diferente. Fenômeno que pode ser demonstrado por autores como Miró da Muribeca. Ignorado por editoras multinacionais do sudeste, sua literatura é não só objeto de estudo na academia,

como fenômeno de vendas: sua base de leitores ultrapassa em alguns milhares muitos dos vencedores recentes de prêmios (aquáticos ou terrestres), que seguem com seus exemplares empoeirando nos depósitos e nas prateleiras. A obra reunida do autor, *Miró até agora* (Cepe Editora, 2016, 222p.), está em sua segunda reimpressão e ganhou mês passado edição em *e-book*.

PEDRO VASCONCELOS/ARQUIVO PERNAMBUCO



A Cepe – Companhia Editora de Pernambuco informa:

## CRITÉRIOS PARA RECEBIMENTO E APRECIÇÃO DE ORIGINALS PELO CONSELHO EDITORIAL

- I** Os originais de livros submetidos à Companhia Editora de Pernambuco – 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, adequação da linguagem, 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 à 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, em fonte Times New Roman, tamanho 12, com espaço de uma linha e meia, sem rasuras e contendo, quando for o caso, índices e bibliografias apresentados conforme as normas técnicas em vigor.
- 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.



LUISA VASCONCELOS

mil sóis. A cor do mausoléu infantil, o funeral dos contidos desejos se abriu na selvagem habitação. O ritmo dos corpos ocultava o voo dos corvos. O ritmo dos corpos cavava um espaço de luz dentro da luz.

(*El infierno musical*, 1971)

### OS DO OCULTO

Para que as palavras não bastem é preciso alguma morte no coração.

A luz da linguagem me cobre como uma música, imagem mordida pelos cães do desconsolo, e o inverno sobe por mim como a namorada do muro.

Quando espero deixar de esperar, acontece tua queda dentro de mim. Já não sou mais que um adentro.

(*El infierno musical*, 1971)

### PEQUENOS CANTOS (III)

o centro  
de um poema  
é outro poema  
o centro do centro  
é a ausência  
no centro da ausência

minha sombra é o centro do centro do poema

(*Los pequeños cantos*, 1971)

### CAPÍTULOS PRINCIPAIS

Chega a morte com sua manada de ossos sorrio submissa a uma menina idiota que implora em meu nome juntas (a morte, a menina e eu) não encontramos outro ofício para executar No final, todos se casam: o mar e as ondas, a noite e o escuro, a taça e o vinho, o anel e o dedo, a morte e o cadáver.

(*Poemas no recogidos en libros*)

no amanhecer vindo de meus olhos pássaros parados são a meus olhos o que flores são na mão de um morto voz dourada no ar caída de uma árvore aberta e não é verdade que pedirei socorro.

(*Poemas no recogidos en libros*)

### DE FORA É MELHOR?

#### “E minha revolta é justa”

Ao mesmo tempo em que exploram certo exotismo *pop* de autoras africanas, como Chimamanda Ngozi Adichie, grandes editoras brasileiras seguem ignorando, com raras exceções, autoras negras brasileiras. No *site* de uma das maiores redes de livrarias, apenas quatro dos livros de Conceição Evaristo estão disponíveis. Feminismo negro só importado?

### NOMES E NÚMEROS

#### “Respeita a capitania de Zumbi dos Palmares”

Alguns autores e autoras negros já têm renome nacional, como Joel Rufino dos Santos, Paulo Lins, Ana Maria Gonçalves, Elisa Lucinda e a própria Conceição Evaristo. Apesar de ignorados pelo “grande circuito”, seja lá o que isso signifique num país de poucos leitores, alguns jovens autores negros pernambucanos, como Jonatas Onofre, Fred Caju, Philippe Wollney, Camilo José e Luna Vitrolira, abrem caminhos. Alguns deles estão

entre os 20,83% de vencedores negros do *Prêmio Pernambuco de Literatura*, cifra que ultrapassa os 6,1% de autores negros mapeados em 2012 no famoso estudo feito pela professora Regina Dalcastagnè (UnB). Mas é pouco ainda. Em paralelo, a poeta negra Bell Puã venceu a nacional do *Slam das Minas*, em São Paulo. Segue inédita. \* Os títulos desta coluna foram extraídos, *ipsis litteris*, de textos de Carolina Maria de Jesus e versos de Bell Puã.

**Cepe**  
COMPANHIA EDITORA DE  
PERNAMBUCO

SECRETARIA  
DA CASA CIVIL



GOVERNO DO ESTADO  
**Pernambuco**  
JUNTOS, FAZEMOS MAIS.

## CAPA

FABIO SEIXO

Da esquerda para direita: Márcio  
Barbosa, Esmeralda Ribeiro e  
Cuti – escritores que fazem parte  
da história dos *Cadernos negros*



É o mundo negro  
que viemos  
mostrar pra você



## A força literária e política dos *Cadernos negros*, que completam 40 anos em 2018

Leonardo Nascimento

...quero mascar,  
rasgar entre os dentes,  
a pele, os ossos, o tutano  
do verbo...

Conceição Evaristo

“.... **Choveu, esfriou.** É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. Eu estava com dois cruzeiros. Pretendia comprar um pouco de farinha para fazer um virado. Fui pedir um pouco de banha a Dona Alice. Ela deu -me a banha e arroz. Era 9 horas da noite quando comemos. E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravidão atual – a fome!”

Favela do Canindé, São Paulo. Passados exatos 70 anos de promulgação da lei que instituiu a abolição formal da escravidão, Carolina Maria de Jesus escrevia o texto acima em seu diário, publicado mais tarde no livro *Quarto de despejo, diário de uma favelada*. Carolina morreria em fevereiro de 1977, um ano antes do lançamento da primeira edição de *Cadernos negros* – série que em 2018 comemora quatro décadas.

O nome escolhido para coletânea foi justamente em homenagem à escritora e fazia referência – e reverência – aos cadernos escritos por ela. Afinal, assim como havia feito Carolina em seus escritos, era urgente a inclusão de novas vozes (e cores) na literatura produzida no país.

O primeiro volume de *Cadernos negros* teve formato de bolso, tiragem de 1000 exemplares e contou com a participação de oito poetas ao longo de suas 52 páginas. Foi lançado no *Feconezu (Festival Comunitário Negro Zumbi)* de 1978, reunindo quase 2 mil pessoas em Araraquara, no interior de São Paulo.

Segundo o escritor e pesquisador Márcio Barbosa, que em 1982 passou a integrar o grupo que organiza os *Cadernos*, antes da publicação existiram outras tentativas semelhantes. Ele lembra, por exemplo, que em 1976 foi publicada em Santos uma *Coletânea de poesia negra* (feita pelo Centro de Estudos Culturais Afro-Brasileiro Zumbi). E que, em 1977, o jornalista Hamilton Cardoso havia organizado a coletânea *Negrice*.

Em seu texto *Cadernos negros e Quilombhoje: Algumas páginas da história* Márcio conta que as publicações integravam um movimento amplo de imprensa negra que procurava se afirmar àquela época, assim como o movimento político que se consolidava em torno das questões raciais. Jamu Minka (um dos organizadores dos *Cadernos*), por exemplo, distribuía jornais no Viaduto do Chá, onde muitos jovens negros eram atraídos pelo movimento *soul*. Nesse clima, Cuti e Hugo Ferreira propuseram os *Cadernos negros*, e somaram-se a eles Jamu e Oswald de Camargo.

De acordo com Márcio, “a pergunta que parecia estar se colocando naquele momento era a seguinte: seria possível fazer no Brasil uma literatura que expressasse a vida e os valores afro-brasileiros, nos moldes da literatura professada pelos arautos da negritude e, mais ainda, pelos escritores afro-americanos? É fato que nem os militantes negros acreditavam nessa proposta, mesmo porque consideravam literatura um passatempo burguês. Assim, *Cadernos negros* já nasceu enfrentando oposição dentro da própria comunidade, desviando energia que deveria ser utilizada na briga contra o *establishment*”.

Em 1979, o segundo volume publicado foi uma coletânea de contos, dessa vez com 12 escritores. Como nenhuma editora se interessou pelo projeto, o livro seguiu o mesmo padrão anterior, sendo bancado pelos autores.

“As editoras não se interessavam por literatura afro-brasileira. Bem poucas vieram a se interessar. É compreensível: o lugar reservado ao negro na literatura sempre foi o de tema.” Márcio relata também as inúmeras resistências ao projeto ao longo dos anos. Um dos exemplos dados por ele foi o de uma editora que “recusou uma proposta de edição de um dos livros da série. Publicou, porém, dois livros de uma professora que fala exatamente sobre literatura negra e sobre os *Cadernos*. Contradições de um país que se pretende não racista. Por isso, como afirma Cuti, ‘a melhor ousadia nossa é não esperar’”.

No ano de 1980, as reuniões e encontros que tinham como objetivo discutir os livros da série e debater sobre obras individuais de cada autor resultaram na criação do *Quilombhoje*, grupo de escritores empenhado em discutir e difundir a literatura de autoria afro-brasileira. A formação inicial era composta por Abelardo Rodrigues, Cuti, Mário Jorge Lescano, Paulo

## CAPA

Colina e Oswaldo de Camargo. A partir de 1982, quase todos acabaram se afastando do grupo, mas outros nomes surgiram. A nova formação contava agora com Cuti, Esmeralda Ribeiro, Jamu Minka, José Alberto (até 1984), Márcio Barbosa, Miriam Alves, Oubi Inaê Kibuko, Sônia Fátima e Vera Lúcia Alves (até 1985). Em 1984 passou a fazer parte também José Abílio Ferreira. Outro nome importante foi o de Marinete Silva (a Nete), companheira de Cuti que, apesar de não ser escritora, auxiliava nos afazeres de produção. A relação *Quilombhoje* e *Cadernos negros* se tornou efetiva em 1983, quando o grupo decidiu assumir coletivamente a feitura anual do livro.

“Trabalho era o que não faltava. Embora só nos reuníssemos nos finais de semana, havia tarefas para todos os dias. Todos faziam um pouco de tudo. Desde escrever textos até entregar correspondências. Dávamos entrevistas para rádios e jornais ou colávamos etiquetas em envelopes de mala direta. No começo, a grande motivação das reuniões eram a organização dos *Cadernos* e as discussões de textos de autores do grupo. Depois lançamos a série *Livro do autor*, cuja finalidade era possibilitar a cada um dos *quilombhojeiros* publicar seu livro individual. Em seguida, passamos a organizar rodas de poemas (atividades de declamação de poemas entremeada com pontos cantados) e debates. Fizemos a revisitação dos seguintes autores: Cruz e Souza, Luís Gama, Lima Barreto, Machado de Assis, Aimé Césaire e Richard Wright. Organizamos discussões a respeito de livros desses escritores, promovendo uma leitura negra dos seus textos. Também duas peças foram montadas pelo *Quilombhoje*. Como o trabalho de organização dos *Cadernos* fosse ficando cada vez mais complexo, essas atividades foram passando para segundo plano. A série ia, gradativamente, exigindo mais empenho. Mas adquiria visibilidade e, assim, dava visibilidade a textos de autores afro-brasileiros. As críticas também começaram a surgir com mais veemência. A verdade é que a visibilidade da literatura afro-brasileira despertou a incompreensão e a raiva de muitos. E isso é coisa mais que previsível numa sociedade que ensina a menosprezar os valores culturais de origem negra” – escreve Márcio.

Questionado pelo **Pernambuco** sobre como era ser um escritor negro no Brasil dos anos 1970, Cuti responde que, “primeiramente, é preciso considerar que diferença faz alguém se dedicar a literatura e ter um fenótipo negro ou um fenótipo branco, pois é ele, o fenótipo, que implica o tipo de tratamento que as instâncias de legitimação literária dispensarão para os escritores em uma sociedade racista como a nossa. Em 1978, quando publiquei o meu primeiro livro – *Poemas da carapinha* –, tive de pronto a desilusão quanto à receptividade dos meios editoriais. Eu já experimentara no Centro Acadêmico da Faculdade de Letras da USP a rejeição aos meus textos. Não a qualquer texto, mas àqueles que se referiam à questão racial brasileira, pois nela estava em jogo o fenótipo (negro e branco) e sua representação no plano do simbólico. Alguns colegas chegaram a me censurar, pois para eles não havia racismo no Brasil. Eram brancos e, portanto, entendiam que na nossa revista, chamada *Desenruste*, não caberia aquele tipo de texto. Mas eu já militava em entidades negras e nelas a recepção era contrária. Os textos que diziam sobre a experiência existencial em face do racismo eram muito bem-aceitos e desejados. No entanto, as entidades não representavam legitimação literária ampla, mas muito restrita, mesmo porque não eram muitas as pessoas das entidades negras que eram afeitas ao texto literário, em um tempo de ditadura militar e, portanto, de maior preocupação com a política e a ideologia. Percebi que não podia contar com uma recepção por parte dos brancos, mas com a pequena recepção por parte dos negros. Alguns editores chegaram a me convidar para conversar, mas não assumiram publicar meus livros. Foi um começo difícil, desses que nos empurram para a desistência de se dedicar ao ofício. Mas eu fazia parte do *Quilombhoje*, eu havia criado os *Cadernos negros*, eu estava blindado contra o desânimo e a solidão. Com a ajuda de pessoas da minha intimidade, não desisti. Hoje me orgulho disso”.

Assim como Cuti, Márcio, também em conversa com o **Pernambuco**, atesta a importância dos *Cadernos* e do *Quilombhoje* em sua trajetória. “Em 1978, eu estava numa época de transição, entrando na fase adulta. Não havia recebido muita informação, durante a formação escolar no primário e no ginásio, em relação à questão

racial. Isso não era debatido, por conta das próprias limitações impostas pela ditadura, que proibia que se discutisse o racismo. Por isso é que foi importante ter feito parte, na adolescência, do movimento *soul*, um precursor do movimento *hip hop*, que era principalmente musical, mas que trazia também uma atitude estética e política. Os participantes desse movimento se reuniam no centro da cidade para conversar sobre festas e bailes, mas por lá também circulavam revistas negras americanas, jornais feitos clandestinamente por militantes negros, e chegavam notícias sobre as revoluções nos países africanos e sobre os protestos nos EUA. Nos bailes de *soul* eram exibidos documentos enquanto a música tocava, e, em alguns bailes, militantes do movimento negro iam discursar. Isso tudo foi suprimindo uma carência que não era atendida pela escola e nem pelos meios de comunicação, que era a falta de referências positivas para os jovens, a falta de um espelho e de referências ideológicas. A criação dos *Cadernos negros* veio nesse sentido para dar uma referência de protagonismo. Para mim, particularmente, esses encontros todos que ocorreram com o movimento *soul*, com militantes, com os poetas negros, me ajudaram a formar uma consciência e a entender melhor a realidade em que vivíamos”.

Entre muitas mudanças, em 1993 Cuti deixou de fazer parte do *Quilombhoje* por questões pessoais. Em 1999, Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa passaram a ser os únicos remanescentes da formação inicial do

*Cuti: “Quando comecei, as editoras não se interessavam por literatura afro-brasileira. Por isso, a melhor ousadia nossa é não esperar”*

grupo. Assim como Cuti, outros componentes que saíram continuaram colaborando com os *Cadernos* e discutindo literatura dentro do grupo.

#### “QUE BLOCO É ESSE?”

No final da década de 1970, São Paulo vivia um momento politicamente agitado, com a profusão de inúmeras greves no ABC paulista. 1978 foi escolhido pela ONU como o Ano Internacional Antiapartheid. Nele, que marcava ainda os 90 anos da Abolição, consolidava-se no Brasil o Movimento Negro Unificado. O país permanecia sob o jugo da ditadura civil-militar, mas naquele ano era revogado o Ato Institucional Nº 5, pondo um suposto fim aos anos de chumbo. A década de 1970 assistiu ainda ao processo de lutas anticoloniais de países africanos, entre eles Angola e Moçambique. Nos Estados Unidos, ecoavam movimentos como os *Black Panthers* e o *Black Arts Movement*.

Como aponta Aline Costa em texto publicado no volume especial de três décadas dos *Cadernos*, no Brasil dos anos 1970 jovens negros começavam finalmente “a entrar nas universidades, acessando a produção cultural: cinema, literatura, teatro – diferentemente de gerações anteriores, que tinham mais dificuldade de ingressar num curso superior e acessar os bens culturais pertencentes a esse universo. Eram jovens negros que estavam se destacando da realidade já há tanto tempo tradicional: analfabetismo, exclusão, subempregos, marginalidade”.

Aline reconhece que esses jovens universitários eram exceção à realidade imposta aos negros e negras do país. Ainda assim, “aquele jovem negro chegando à universidade e não encontrando representações de seu povo na literatura, nos estudos históricos e sociológicos, se pergunta: Por quê? Tinha-se até então a imagem – o senso comum – de que o negro não produzia literatura e conhecimento”.

Em maio de 1977, Gilberto Gil lançava seu álbum *Refavela*, dando destaque ao “mundo negro” que eclodia

em diversas partes do globo naquele momento. Nele, Gil trazia os famosos versos da canção *Que bloco é esse?*, composição de Paulinho Camafeu cantada no primeiro desfile do bloco afro-baiano Ilê Aiyê, criado em 1974. “Que bloco é esse? / Quero saber ê, ê / É o mundo negro / Que viemos mostrar pra você”.

A grande inspiração de Gil veio de sua viagem à Nigéria com Caetano Veloso, para participar do *II Festival Mundial de Artes e Cultura Negra (Festac)*, em Lagos. O *Festac* era um grande festival que reunia arte e cultura de países africanos e da diáspora negra. Três meses depois nascia *Refavela*, com algumas músicas do álbum tendo sido compostas ainda em solo nigeriano.

Como afirma Maurício Barros de Castro em *Gilberto Gil, Refavela*, é “claro que Gil se mantinha atento também a outros movimentos que aconteciam deste lado do Atlântico. Entre os anos 1960 e 1970, os Estados Unidos enfrentavam as reivindicações dos negros norte-americanos por seus direitos civis. Até 1964, quando foram finalmente revogadas, o país ainda mantinha as leis de Jim Crow, como ficaram conhecidas as leis que institucionalizaram a segregação racial no sul do país e que vigoraram desde 1876”.

Tanto as lutas pela libertação dos países africanos quanto as lutas pelos direitos civis dos negros norte-americanos tiveram forte impacto no Brasil, em consonância com as movimentações que por aqui ocorriam. Dois exemplos de notório destaque foram a “reafricanização” do carnaval da Bahia e o surgimento do movimento *Black Rio*. Esse cenário de valorização da cultura negra – assim como a revolta com as estruturas racistas fortemente entranhadas no país – foi essencial para o surgimento de *Cadernos negros*.

#### O ENTRE-LUGAR DO DISCURSO NEGRO-BRASILEIRO

Márcio Barbosa conta também sobre a dificuldade que a série *Cadernos negros* enfrentou junto à crítica literária, sendo reconhecida algumas vezes por sua importância social e cultural, mas poucas vezes analisada enquanto literatura. Uma das exceções apontadas por ele foi o tratamento crítico dado por Leda Martins, que fez uma leitura partindo da perspectiva estética, ao invés de seguir por um caminho apenas antropológico.

Quem acompanha os debates sobre o conceito de “literatura negra” (ou “literatura afro-brasileira” – embora existam divergências internas sobre os dois conceitos) sabe que o tema é bastante complexo e difícil de ser resumido ou definido em um texto como este. Mesmo entre escritoras e escritores negros existem dúvidas quanto ao uso de expressões como “autoridade negra” ou “literatura negra”, uma vez que essas classificações podem servir como um rótulo capaz de aprisionar ou mesmo fetichizar essas produções. Por outro lado, há também aqueles que consideram que essa “demarcação” é uma escolha política (ainda) extremamente necessária.

Sobre esse debate, Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa argumentam que o objetivo dos *Cadernos* não é enquadrar nenhum autor ou autora em uma “caixinha literária”. No entanto, defendem que é necessária a compreensão de que o exercício da indignação faz parte do cotidiano estético. “Ainda em nossos escritos aparecerão contos e poemas sobre o genocídio de jovens *negxs*, sobre o crescente feminicídio da mulher negra. Podemos escrever sobre o sol, a lua, a flor, mas haverá sempre um viés humanitário. Quando questões cruciais tiverem sido resolvidas, o mundo será outro e os textos serão outros.”, dizem eles em resposta conjunta enviada por e-mail.

Embora os debates sobre criação e circulação da literatura não sejam idênticos, ambos certamente se cruzam em diferentes momentos. Isso fica evidente, por exemplo, nos dados apresentados por Regina Dalcastagnè em seu texto *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990–2004*. Nele, exibe os primeiros resultados da pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*, uma espécie de mapeamento dos autores e das personagens em suas obras, desenvolvida na Universidade de Brasília (UnB) sob sua coordenação, desde o segundo semestre de 2003. A segunda etapa do levantamento analisou os anos de 2005 a 2014 e tem como previsão de lançamento abril de 2018.

Segundo Regina, a pesquisa foi motivada por um sentimento de desconforto diante da literatura brasileira contemporânea, um desconforto causado pela constatação da ausência de dois grandes grupos nos romances brasileiros: os pobres e os negros. Assim, a pesquisadora e seu grupo analisaram 258 romances brasileiros publicados entre 1990 e 2004. O objetivo

FABIO SEIXO



## CAPA

não era mapear tudo o que se produz sob o rótulo de “literatura”, mas um conjunto de obras representativas, dotadas de reconhecimento social e com considerável inserção no mercado literário.

Segundo dados coletados pela pesquisa, 80% dos personagens dos romances brasileiros contemporâneos analisados são brancos. E os escritores são, em sua maioria, homens brancos oriundos da classe média e com profissões vinculadas aos espaços de domínio do discurso, como o jornalismo ou a universidade, e residem em São Paulo ou no Rio de Janeiro.

No texto citado, Dalcastagnè afirma que “é muito comum, ao se falar de literatura, pensar num campo de liberdade, lugar frequentado por qualquer um que tenha algo a expressar sobre o mundo e sua experiência nele. Das mais sofisticadas teorias – que afirmam a literatura como um espaço aberto à diversidade – às mais rasteiras argumentações, que a prescrevem como remédio para todas as mazelas sociais (da desinformação à ausência de cidadania), podemos acompanhar o processo de idealização de um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder. Ao contrário do que apregoam os defensores da arte como algo acima e além de suas circunstâncias, o discurso literário não está livre das injunções de seu tempo e tampouco pode prescindir dele – o que não o faz pior nem melhor do que o resto.”

Os dados levantados na pesquisa não atestam que pessoas com outros perfis sociais não estejam escrevendo, mas apontam para o fato de que os filtros que impedem que outras produções sejam reconhecidas como “literatura” ainda são muito fortes. Assim, a produção de muitos escritores e escritoras aparece ora como testemunho, ora como documento sociológico, mas quase nunca como literatura.

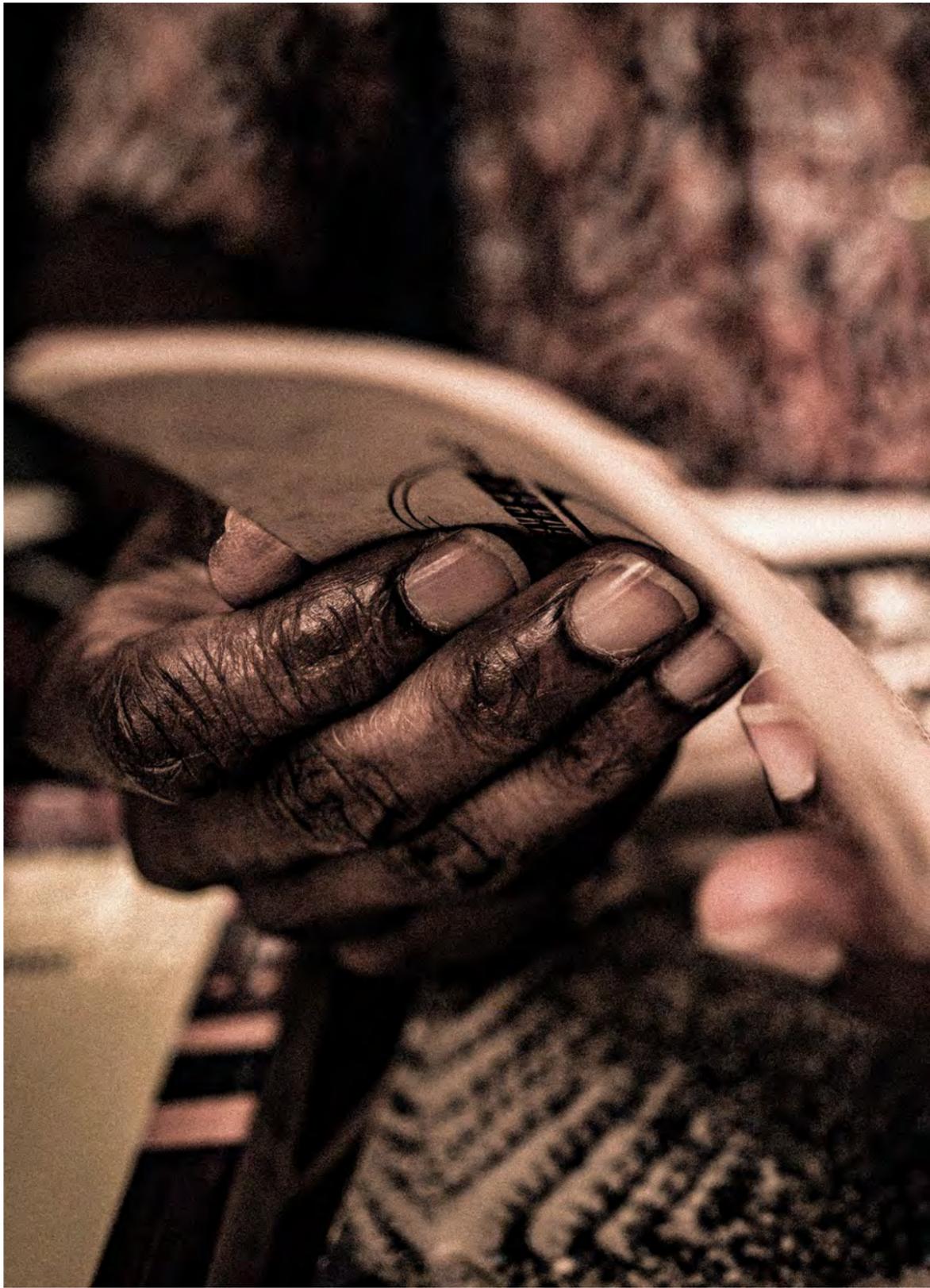
Em março de 1971, Silviano Santiago escreveu o antológico ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*. Nele, Silviano apontava que o escritor latino-americano (ou o escritor e a escritora oriundos de sociedades estética, econômica e socialmente dependentes de uma certa hegemonia metropolitana) seria obrigado a trabalhar com uma forma preestabelecida, uma forma canônica imposta de fora. Sendo assim, teriam de conviver com esse exterior e, na medida do possível, deveriam transgredi-lo, para que assim surgissem vozes originais que não fossem meras cópias, mas uma cópia que repete em diferença. E o que contaria nessa repetição em diferença seria justamente a diferença, e não a repetição.

Para um povo colonizado, “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra”, já que a passividade poderia reduzir seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. “O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador”.

Silviano fala de uma leitura que, “em lugar de tranquilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência. Em outros termos, ela o convida à práxis”. Assim, interessava a Silviano pensar, na trilha de Jacques Derrida, os sentidos de desvio operados por um jogo de *différance* capaz de produzir subversão e não apenas dependência. Ao escrever sobre esse “entre-lugar”, ele antecipava muitas das questões que mais tarde seriam teorizadas pelos críticos e críticas pós-coloniais.

Ao operarmos um deslocamento no sentido do que constitui a prática colonialista – prontamente associada à dominação de uma nação por outra – para uma perspectiva local, podemos perceber que muito daquilo que foi teorizado como crítica pós-colonial já estava sendo posto em prática por artistas e escritores que ocupavam uma posição subalterna na distribuição dos espaços discursivos. Afinal, se a produção de conhecimento de um império colonial intenta o controle da cultura e das manifestações dos povos subjugados, a pesquisa realizada por Regina Dalcastagnè junto ao grupo da UnB deixa claro que o processo colonial atua também internamente, e de forma bastante

FABIO SEIXO



explícita, naquilo que é entendido e consumido como “literatura” no país. Por outro lado, produções como *Cadernos negros* são capazes de levar o leitor e a literatura a outros caminhos, transformando nossas maneiras de ver e de sentir.

O projeto literário de *Cadernos negros* parte de uma perspectiva política que convoca um entre-lugar deslizante, através da desestabilização dos essencialismos inscritos na lápide fixa da tradição. Por isso, segundo Jamu Minka, era necessário estilizar “os mais cristalizados e caros mitos que engordaram o orgulho nacional do eurobrasileiro e ajudaram a esculpir a máscara da democracia racial”. Sem com isso, como acrescenta Márcio Barbosa, cometer o erro de ser não-crítico em relação aos negros ou estabelecer uma postura revanchista.

Antes, tratava-se – e ainda se trata – de estabelecer um espaço marcado pela diferença, uma vez que a recusa da diferença transforma o sujeito oprimido em um desajustado, um estereótipo que nada mais é que uma falsa representação de uma dada realidade. Para Homi Bhabha, ao negar a possibilidade da diferença, nega-se ao sujeito a possibilidade da circulação que libera o significante das fixações preestabelecidas. Assim, para que algo novo flua no mundo, torna-se necessário ocupar lugares ainda não demarcados através de um processo de múltiplas traduções. Para isso, é necessário não apenas alterar as narrativas dos vencedores no processo de reconstrução histórica, mas transformar a própria noção do que significa viver, do que significa ser em outros tempos e espaços.

Não por acaso, uma das grandes referências intelectuais de Bhabha é Frantz Fanon. Em *Pele negra, máscaras brancas*, Fanon evidenciou que o racismo herdado do colonialismo se manifesta explicitamente a partir de características físicas, mas também se estabelece a partir de uma enorme inferiorização dos bens simbólicos daqueles a quem o colonialismo deseja subjugar. O discurso do colonizador, através de uma profunda ação normatizadora, incute no colonizado a certeza de sua inferioridade, fazendo com que esses sujeitos busquem a ilusão dos espelhos que oferecem um reflexo branco.

O discurso do colonizador age também através das falas e dos escritos de inúmeros críticos que se agarram a conceitos abstratos para legitimar o que ainda hoje consideram como “boa literatura” ou “boa arte”. Não se trata, obviamente, de abandonar um diálogo estético em nome de uma leitura meramente política, e sim de produzir uma crítica capaz de articular outras formas de análise, uma vez que muitos dos pressupostos estéticos amplamente estabelecidos são, eles próprios, critérios meramente políticos. Dessa forma, uma crítica que opta por ignorar radicalmente os mecanismos de produção e circulação dos discursos – sejam eles do campo da literatura ou não – é uma crítica que trabalha para manutenção do colonialismo.

**CADERNOS NEGROS, 40 ANOS**

Em dezembro de 2017 o *Quilombhoje* fez o lançamento da 40ª edição de *Cadernos negros*, dessa vez uma coletânea com contos de 42 autores. É Lázaro



Ramos quem escreve o texto da contracapa da publicação, celebrando a longevidade do projeto e nos contando que, como leitor, teve a oportunidade de nos *Cadernos* se encontrar, sentindo-se estimulado a criar, emocionar-se e aprender. “Sinto-me contemplado e feliz pela grande consistência com que esse trabalho vem sendo realizado durante 40 anos. Vida longa aos *Cadernos negros!*”

Esmeralda e Márcio celebram que, junto ao número 40 dos *Cadernos*, tantas outras produções de autoria negra estejam sendo lançadas no país. “A continuidade de publicação dos *Cadernos* estimulou que outras iniciativas viessem à luz. Atualmente, a dimensão da produção literária afro-brasileira é algo que surpreende. Ao vermos que várias editoras foram criadas, que *muixs escritorxs* afro-brasileiros passaram a publicar e a quantidade de textos traduzidos para outros idiomas, pensamos no papel de *Cadernos* nesse processo, no estímulo que a série vem dando. Certamente a energia de todos aqueles que, de algum modo, estão envolvidos – sejam *autorxs*, *leitorxs*, *pesquisadorxs* ou *professorxs* – contribui para que *Cadernos negros* tenha continuidade.”

Os organizadores definem como “extremamente gratificante” poder dar visibilidade a textos que trazem personagens negros e negras ou temas em que a cultura afro-brasileira é protagonista, “pois isso pode mudar a maneira como o imaginário social tende a conceber tais personagens, já que a tendência é mantê-los na subalternidade ou invisíveis, assim como os sonhos, os desejos, as ideias e ideais

“O caminho ainda é árduo, mas temos que comemorar as frestas e fazê-las constar nos autos da História”, diz Esmeralda.

que poderiam dividir com seus leitores. Dizendo de outra forma, dar protagonismo a personagens *negrxs*, fazer com que sejam os atores e as atrizes principais é possibilitar que *outrxs* negros e negras vislumbrem tal protagonismo”.

Se ainda resta muito para a democratização das práticas literárias no país, é possível dizermos que hoje falta um pouco menos do que faltava em 1978. É o que atesta Cuti sobre a experiência de ser um escritor negro no Brasil, desta vez no ano de 2018. “Tenho hoje, com a trajetória que eu construí com o

meu trabalho, um certo alento pelo pequeno reconhecimento conquistado, principalmente dos leitores negros. Muitos deles, pela profissão acadêmica ou jornalística, ou ainda de agentes culturais, têm contribuído para o melhor trânsito de meus textos por enxergarem neles algo importante para a compreensão mais aprofundada de nosso país. Também, atualmente, conto com mais pessoas brancas instruídas na questão racial e que, assim, deixam de ser meramente reativas e saem daquela confortável postura de levantar a acusação de racismo às avessas ao Movimento Negro, bem como do ramerrão de que nós somos vitimistas. É um tempo em que também celebro a maior presença de escritores e escritoras negras. O número vem aumentando a cada ano. Há uma juventude negra bastante seduzida pela literatura. Sei que muitos apenas buscam o aplauso dos saraus. Mas, há aqueles que compreendem o ofício e sabem o rol de renúncias e dedicação que precisam enfrentar para realizar uma obra. Tenho tido gratas satisfações, conhecido jovens muito dedicados a se dizerem negros literariamente, a não abandonar sua experiência subjetiva quando escrevem, nem tampouco menosprezar a realização estética. Ser escritor negro no ano de 2018, para mim, é continuar sem ilusões, mas reconhecer que algo mudou e mudou para melhor, é saber do importante papel da literatura na formação intelectual e emocional das pessoas a despeito de tudo, da excrecência política, do aumento descomunal da violência, do aumento das injustiças pelos próprios juristas, enfim, do quadro difícil na nossa sociedade contemporânea.”

Assim como Cuti, Márcio celebra os avanços, mas sem deixar de reconhecer os inúmeros problemas. “Concordo que hoje o campo da literatura brasileira está mais enriquecido com a vivência afrodescendente do que em 1978, o que é interessante, já que, se formos refletir, vários *autorxs* *negrxs* no passado tiveram muito prestígio, como a gente vê com Machado de Assis. Até na década de 1960 tivemos uma autora como Carolina de Jesus, que foi *best-seller*. Mas foram exceções que confirmam a regra, que é a da exclusão. Acho que a grande diferença para 2018 é que jovens negros já têm uma estrada percorrida e várias referências e informações sobre como enfrentar o racismo e as desigualdades sociais, sobre a necessidade de valorizar a mulher negra e a família negra etc., sobre como é possível expressar suas emoções, ideias, aspirações, desejos e sonhos por meio da linguagem escrita, da poesia e da música. A partir de 2003, houve também mais possibilidade de acesso a cursos superiores e, portanto, expectativas de melhores empregos e a saberes sobre como ser empreendedor, diante da possibilidade de exclusão do mercado de trabalho. Por outro lado, ser negro em 2018, especialmente jovem, é ainda ter de encarar a questão da violência e do extermínio, especialmente a violência praticada pela polícia. E as informações ainda não chegam de maneira ideal, visto que os grandes veículos de mídia majoritariamente ainda respondem aos interesses das classes dominantes”.

Esmeralda chama a atenção para a importância dos *Cadernos* na publicação e circulação de textos de escritoras negras no país. “Fico feliz por pertencer a um movimento de escritores e escritoras, que desde 1978 escreveu, publicou e atuou para que a escrita feminina negra fizesse assento também na literatura negra e na literatura brasileira. Esse bastão herdamos das nossas ancestrais, como Maria Firmina dos Reis, Auta de Souza, Carolina Maria de Jesus, dentre outras. Hoje, seguramos esse bastão com firmeza para que outras autoras possam publicar as suas escritas. O caminho em nosso país ainda continua árduo, mas temos que comemorar as frestas das conquistas e fazê-las constar nos autos da História, caso contrário o silêncio fará seu papel de nos calar para sempre”.

Por tudo isso, a série *Cadernos negros* não opera apenas como mecanismo de rasura de um pretensão discurso oficial apaziguador, mas configura-se também como potente máquina política e experimental de construção e compartilhamento de diferentes perspectivas e subjetividades. Já são 40 anos de trabalho em busca de proposições estéticas capazes de articular novas vozes narrativas e despertarem uma consciência negra no país – sem máscaras brancas ou falsos espelhos.

## MEMÓRIA

# Sobre voltar a entrar na história errada

Primeiro romance de Elvira Vigna, atualmente esgotado, completa três décadas

Schneider Carpeggiani

**Incontáveis** as vezes em que me peguei assistindo pelo YouTube o *book trailer* de *Por escrito* (2014), de Elvira Vigna (1947-2017). Atravessada por imagens do filme *O deserto vermelho*, de Antonioni, a voz da autora desenvolve não apenas os porquês do romance ali em questão, como ergue uma espécie de poética da sua produção. Ao final, arremata dizendo que seus personagens são pessoas “em lugares que não são os delas, de passagem, por acaso ou simplesmente perdidas.” Pessoas que se constroem com as sobras da sua própria destruição, do seu isolamento.

Elvira Vigna deixou uma das obras mais potentes e singulares da literatura brasileira contemporânea, ao equiparar a sensação de despertencimento, de entradas sem voltas por histórias erradas, com a linguagem precisa para contá-las. Nada sobra em Elvira. Tudo é exato para descrever a estupidez tediosa de se estar aqui e agora. Em seus livros, não há uma hierarquização entre narrador e personagem. Ambos não sabem o que vai acontecer, por isso hesitam, parecem bobos. Contam e vivem porque têm de fazê-lo.

A cena inicial de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016) é isso: a linguagem está lá pelo fato de todo o resto também estar. Narrador e personagens se colocam diante do espelho numa mímica inútil:

“Está escuro e tenho frio nas pernas. No entanto, é verão. Outra vez. Deve ser psicológico. Perna psicológica.

Faço hora, o que pode ser dito de muitos outros momentos da minha vida.

Mas nessa hora que faço, vou contar uma história que não sei bem como é. Não vivi, não vi. Mal ouvi. Mas acho que foi assim mesmo.

(E posso dizer a mesma coisa de outras histórias, dessas que às vezes conto.)

Lola e João.

Acaba de acabar.

Então é isso. Verão outra vez, Rio de Janeiro outra vez, e vou começar”.

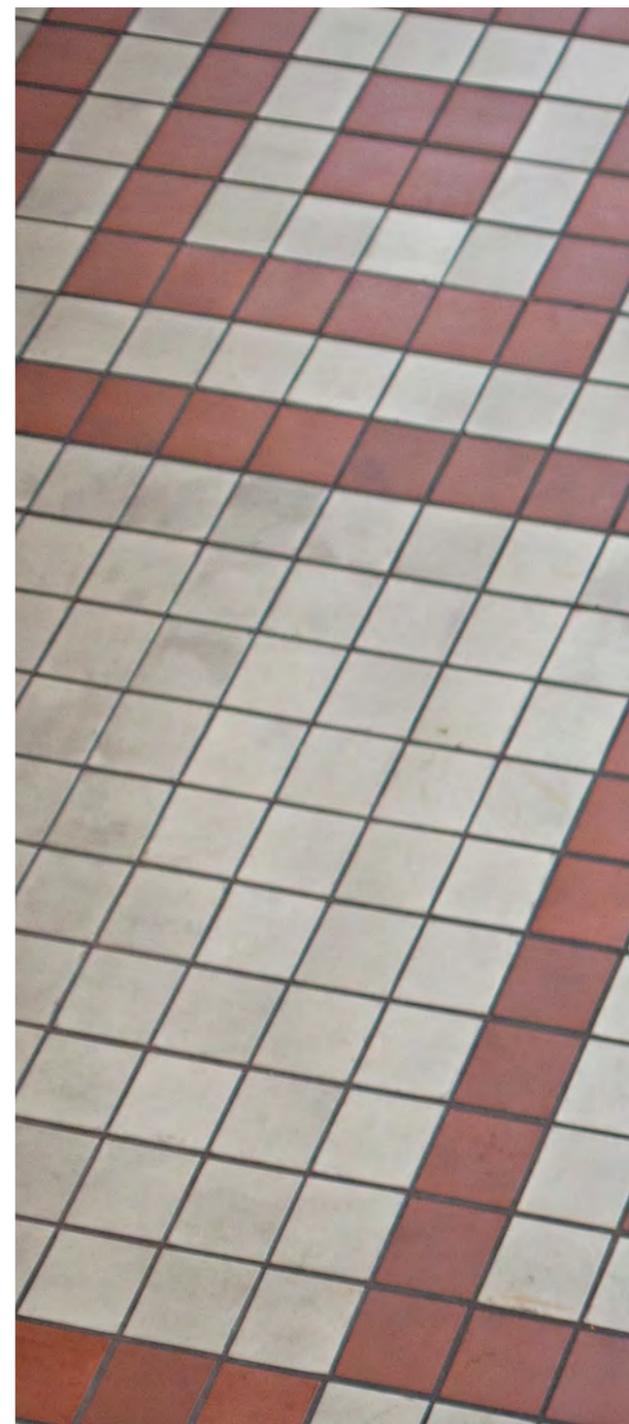
É que não se vive; se fazem horas.

Seus personagens e seu narrador habitam num mundo instável de ação sem dono. Um mundo parecido ao que encontramos nos filmes de Sofia Coppola, cineasta da sua preferência (Lembro de Elvira comentando, durante uma palestra, do prazer de ter convivido por duas horas com “aqueles pessoas horríveis” do filme de *The bling ring*, de Coppola e também do seu fascínio pelas piscinas decadentes e pelo verão amuado, sem tesão e cor, da Los Angeles de *Somewhere*, da mesma diretora).

Em tempos de discussão sobre os sentidos da democracia e sobre o que restou da Nova República, a estreia de Elvira na literatura adulta, o romance *Sete anos e um dia* (1988), completa 30 anos da sua publicação. Lançado pela José Olympio, o livro encontra-se esgotado. Até bem pouco, esteve disponível para *download* no *site* da autora, atualmente em manutenção. *Sete anos e um dia* assinala a temporalidade do Brasil entre os anos 1970 e 1980, de quando o país viveu seu precário processo de redemocratização. Uma democracia que recomeçou porque tinha de recomeçar. E pronto.

Numa procura pela internet, há quase nada disponível sobre *Sete anos e um dia*. A maioria dos artigos se debruça sobre a Elvira já amadurecida de *Por escrito* e *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*, suas obras-primas finais. Mas vale destacar a importância de lermos em comparativo os grandes trabalhos de um artista com aqueles seus esboços iniciais, suas obras “menores”, já meio que esquecidas e tratadas como simples rascunhos do que viria a seguir. Nesse processo, é possível detectar o esforço e o caminho que um autor lançou mão para se superar e consertar eventuais falhas.

Num depoimento em estilo de autorretrato, Elvira é concisa sobre *Sete anos e um dia*. Trata o romance como uma espécie de rito de passagem: “Meus primeiros livros foram dirigidos a crianças e jovens. Depois, parei de escrever livros, ficando só com jornalismo. Quando voltei aos livros, escrevia para adultos e não mais para crianças. *Sete anos e um dia*, meu primeiro romance, é de 1988 e fala sobre um grupo de amigos durante os sete anos da abertura política brasileira”, escreveu. Mas entre a estreia e o próximo romance, *O assassinato de Bebê Martê* (1997), foram quase 10 anos.



*Sete anos e um dia* foi escrito em 1984, quando a escritora e a família decidiram morar por um período nos Estados Unidos, mas só publicado no final da década. Segundo o viúvo de Elvira, Roberto Lehmann, num depoimento colhido pelo escritor Eric Novello: “Como de hábito nos livros adultos da Elvira, é um romance inspirado em pessoas reais, eventos reais, histórias vividas ou ouvidas. No caso, pessoas com quem Elvira conviveu pouco antes da mudança. Me parece que um processo embrionário disso ainda. O tema da ditadura estava muito presente na época. A Elvira trabalhava em 3 empregos para poder se manter, e o livro mostra certa irritação dela com revolucionários filhinhos de papai. Essa galera que enchia a boca para repetir *slogans*, mas vivia de boinha sem trabalhar”.

Roberto não soube muito o que dizer em relação ao longo silêncio que veio após a estreia, já que com *O assassinato de Bebê Martê* ela passou a publicar uma nova obra numa média de a cada dois anos. Ele apontou que Elvira só se dedicava a um livro depois que tirava o anterior da cabeça. O mesmo ocorria com as suas ilustrações. Precisava encerrar o assunto definitivamente.

“Lembro dela falar que conversou com uma editora ou outra antes de mandar *O assassinato de Bebê Martê* para a Companhia das Letras (editora na qual permaneceu até o fim), já que ela tinha alguns contatos. Mas que não tinha rolado. Fora que na época a Elvira estava procurando trabalho em outras áreas, trabalhou n’*O Globo*, abriu a empresa de tradução, trabalhou para a IBM... Parece então que foi uma conjuntura de demora a conseguir editar e cabeça ocupada com os *multiempregos*”, apontou Novello.

“Sobre o livro, lembro dela me falar muito da questão do nome, de que tinha sido um período estranho no país, com uma sensação de que ninguém sabia o que poderia acontecer, e que essa atmosfera não

JÉSSICA MANGABA/ ARQUIVO PERNAMBUCO



saía da cabeça dela. Que ela então começou isso de buscar inspiração em situações reais, coisas vividas e ouvidas, para construir as histórias, algo que ela usou até sua última publicação”, continuou.

#### TRIÂNGULO NÃO AMOROSO

*Sete anos e um dia* revive aquele Brasil de uma redemocratização que se fez crer como natural, sem conflitos, a partir de um triângulo, que poderia ser chamado de amoroso, mas não é bem o caso. É que as partes da estrutura apenas dividiam o mesmo lugar, os mesmos farelos da História e não necessariamente os sentimentos. Estão aqui Caloca (apelido infantilídeo a recobrir o nome Carlos Alberto), que, após o fim do casamento com Bete, começa a se envolver com a ex-namorada do amigo Pedro, Catarina.

Caloca tem um fascínio pela estética pomposa do Brasil Colônia e não sente qualquer embate entre isso e suas afinidades com a esquerda - Elvira nos mostra já naquele momento que nem todas as esquerdas eram iguais, que nem todos anistiados eram iguais. Caloca quer assim, e com dívidas rolando, construir a casa colonial dos seus sonhos. Pedro só pensa na possibilidade de viver em Paris. Catarina, bem, Catarina está ali, entre os dois. Cada um vive e se vinga da História como pode. No pano de fundo, o Brasil faz o mesmo: quer se esquecer das últimas décadas entrando nos anos 1980 de novas promessas de modernidade, de novos desafios e blá-blá-blá.

O primeiro parágrafo demonstra o quanto Elvira, já na estreia, estava ciente da obra fraturada pela precariedade do presente que precisaria um dia escrever:

“Caloca começou a subir o barranco coberto de restos de capim queimado, garrafas quebradas, seringas de injeção, camisinhas de vênus, estopas, pneus, tijolos partidos, como quem sobe os degraus do paraíso, *tirulá*, alegremente, pois atrás

## A trama de Sete anos e um dia traz um triângulo não amoroso em meio a um período de indecisão da história brasileira

dele, dentro o carro, um volkswagen velho e sujo, estava Bete, e era um prazer deixar volkswagen e Bete para trás.

Adeus”.

Em *Sete anos e um dia* é assim: todos vão deixando para trás e adeus. Não acontece muito no livro, já que nada de tão grave parecia ocorrer no Brasil a correr debaixo dos pés. Por exemplo: o primeiro presidente civil após a ditadura morre. As pessoas choram e é isso. Existe já aí a tensão policialesca, de que um terror se infiltra por debaixo da narrativa, que Elvira desenvolveria nos assassinatos inúteis, que lançavam pelo avesso os clichês típicos dos romances de detetive, dos seus livros posteriores. Aqui ainda não se mata nem muito se vive. É como apontamos lá atrás: os anos e seus dias a se fazer horas.

Há cenas memoráveis que apontam os pequenos preconceitos da classe média brasileira. Preconceitos que se sustentavam quase como superstições. É o caso da lembrança de Pedro, da visita que sua família recebe, durante sua infância, de um tio “quase veado” (quase porque sexualmente ativo com os outros veados - “ele come os veados dele lá”, segundo o pai de Pedro). O “quase veado” chega para a visita acompanhado de uma gaiola com um canário premiado. E numa casa com um gato que até então só comia sardinha crua num prato rachado num canto da cozinha. Até então.

A sequência que segue ao assassinato do canário pelo gato é exemplar do poder narrativo de Elvira:

“O tio quase veado se levantou, mudo, deixando o cigarro cair chão. Pedro também se levantou, e nesta hora vinha chegando a mãe de Pedro com o café. Ficaram todos parados, o gato no centro, até que o tio não bicha saiu, mudo, sem se despedir, e o cigarro ficou lá no chão encerado, queimando sem pressa, e a mãe ficou segurando o café, também quente, e, por uns instantes, ficaram essas duas fumaças se mexendo lentas, na sala. Pedro, que já havia ouvido um dia a mãe dizer que fora o diabo a se apossar do espírito do cunhado, achou que as duas fumaças eram o que restara da presença do Belzebu.”

Ainda não há planos de reeditar *Sete anos e um dia*. A Companhia das Letras relança em maio uma nova edição, com posfácio inédito, do romance *A um passo*, de 2004. Mas, nesse ano em que lembramos também os 30 anos da última Constituição, a reedição dessa estreia de Elvira talvez nos ajudasse a entender o porquê de termos chegado até aqui. Até aqui assim: entre sustos e reciclagens de preconceitos, num eterno protelar. Fazendo hora com a História, da qual vamos nos afastando, indo, indo... E pronto.

## ARTIGO

# Entre a sopa de supermercado e o bingo cafona

Os poemas cômicos de Wislawa Szymborska ganharão tradução no Brasil

Texto: Piotr Kilanowski  
Tradução: Eneida Favre e Piotr Kilanowski

**A poeta polonesa** Wislawa Szymborska (1923–2012) ficou conhecida por seus versos que entrecem o bom humor com a trágica condição humana. Poucos sabem que ao lado de sua poesia “séria” a poeta era também dada a brincadeiras de todo tipo, entre elas as brincadeiras poéticas. Enquanto ainda vivia, vieram a lume *Rymowanki dla dużych dzieci* (*Riminhas para crianças grandes*) nas quais, ao lado de *limeriques* que criava desde os anos 1950, apresentava também ao público os novos gêneros poéticos por ela inventados e praticados. Entre esses devemos mencionar: *moscovinas* (*moskaliki*), *dasvodcas* (*odwódki*), *melhoriadas* (*lepiej*), *escutações* (*podsluchańce*) e *altruitinhas* (*altruitki*).

Os poemas eram criados pela poeta como uma brincadeira literária, exercitada só ou num grupo de amigos. O gosto de Szymborska pelas brincadeiras absurdas era patente e lendário. Sabe-se, por exemplo, das cartas de amor para uma amiga escritas pela poeta fingindo-se de guarda do estacionamento perto do qual as duas costumavam passear durante as férias. Os encontros na casa da autora – nos quais os convidados, além de fazer loterias para ganhar objetos cafonas, poderiam ser recebidos com uma sopa em pó que era servida ao lado dos pratos nos quais a anfitriã despejava água quente – também fazem parte das lendas literárias de Cracóvia.

Nas brincadeiras literárias, Szymborska podia contar com grandes parceiros. Além dos literatos que de vez em quando participavam delas, devem ser mencionados três homens próximos a ela: Adam Włodek, poeta e seu primeiro marido, Kornel Filipowicz, escritor e seu companheiro de vida e Michał Rusinek, que foi seu secretário depois da “catástrofe de Estocolmo”, como a poeta se referia ao fato de ter sido laureada com o Prêmio Nobel. Este último foi chamado por ela de “meu primeiro secretário”, numa clara alusão aos primeiros secretários dos partidos comunistas e ao fato de ter sido o primeiro (e o único) a lhe secretariar. Ele foi o autor dos nomes dos gêneros poéticos *dasvodcas* e *melhoriadas* e coautor (junto com Joanna Szczęśna) do nome *moscovinas*. Podemos supor que a ele e a seu apreço pelas brincadeiras e absurdos devemos o convencimento da poeta de que essas obras mereciam ser publicadas. Rusinek, além de parceiro de Szymborska do *limerique* sobre a “certa Mônica de Washington”, foi também autor de várias brincadeiras literárias. Numa delas, como presente a ela, dirige-se à poeta fazendo alusão a um de seus poemas, *Elogio dos sonhos*:

Se com um quadro de Vermeer postado face a face  
O lado direito da tela atenta examinasse  
Uma inscrição veria que nela se encontrava  
Dizendo: “Nos meus sonhos escrevo como  
Wislawa”.

É a Rusinek também que devemos a edição de suas outras brincadeiras poéticas no livro *Blysk rewolwru* (*O brilho do revólvi*) e o registro da última coisa escrita pela poeta, já num respirador artificial, um pouco antes da morte. Curiosamente, na brincadeira, como em toda sua obra, o bom humor acompanha a consciência da tragicidade da vida:

Os holandeses são uma nação sabida  
Quando cessa o respiramento natural,  
Sabem o que fazer da vida!

As *dasvodcas* eram poeminhas de uma linha, baseados no dito polonês: *od wódki, rozum krótki*, que poderia ser traduzido sem a rima como “da vodca, a mente fica curta”. Fundamentando-se no ritmo do provérbio e sua absurdidade, que tenta dimensionar fisicamente algo tão abstrato como a mente, Szymborska começou a criar provérbios próprios, com nomes de vários tipos de bebidas alcoólicas, marcados pela brevidade, disparate e, acima de tudo, bom humor.

As *moscovinas*, por sua vez, eram baseadas numa versão da letra da canção independentista *Polonez Kościuszki*, de 1792, refeita pelo poeta e soldado Rajnold Suchodolski no início do século XIX. A versão de Suchodolski marcada pelo *páthos* nacionalista e o uso que foi feito dela já tinha sido motivo de sátira pelo poeta Konstanty Ildefons Gałczyński (por pouco tempo vizinho de Szymborska) e por Adam Włodek na Casa dos Literatos, uma espécie de colcoz literário em Cracóvia. Talvez tenha sido

REPRODUÇÃO



seu conhecido senso do absurdo conjugado com a veia lírica que inspiraram o jovem casal que, a partir dos versos: “Quem disser que os moscovitas/ dos polacos são irmãos/ irá pra forca maldita/ no claustro de Santo Adão”, criou o gênero poético que zombava do nacionalismo ufanista polonês. As primeiras duas linhas devem conter o início de uma ameaça a quem ousar afirmar que alguma nação é de alguma maneira melhor que a polonesa ou pode ser com ela igualada. A terceira linha concretiza a ameaça, prevenindo o triste destino de tal sacrílego, o qual se dará no lugar determinado pela quarta linha, geralmente relacionado com um lugar eclesiástico, uma vez que, como todos sabem, os poloneses são um povo muito católico. As rimas são alternadas, seguindo a fórmula ABAB.

As *melhoriadas* nasceram do encontro da poeta com “um menu de uma estalagem na periferia da cidade, onde ao lado do nome da sopa alguém escreveu, ‘horrrível’, com mão trêmula”, como relata a autora em seu livro. O dever poético de criar uma poesia que, a serviço da sociedade, poderia avisar os outros sobre os perigos ocultos nos restaurantes e hotéis foi a motivação para o surgimento do gênero.

As *altruitinhas*, por sua vez, foram inspiradas num bordão da propaganda comunista dos anos 1950 que inspirava os clientes que conviviam com a escassez diária de produtos básicos a consumi-los, apelando para seu altruísmo. O bordão que inspirou a poeta: “Poupando do trabalho a sua senhora,/ macarrão



pronto adquira agora” não apenas induzia ao consumo do produto, que nem sempre era fácil de encontrar, mas antes de tudo apelava à bondade inata de todos os seres humanos e por isso mereceu sua continuação em forma de novo gênero lírico. Que “a senhora” teria que trocar o tempo de preparo do macarrão pelo tempo de esperar na fila para, contando com a boa sorte, poder adquiri-lo, pouco importava às autoridades que, incentivando o altruísmo dos maridos, esquecia das realidades “das senhoras” e do mercado.

As *escutações* são uma forma de prosa poética baseada naquilo que a poeta ouvia andando pela cidade, no bonde, na fila, no elevador, no parque, no café e em mil outros lugares. São pedaços de conversas alheias captadas no seu cotidiano e registradas.

Por fim, os *limeriques* não são, obviamente, um gênero inventado por Szymborska, mas um que ela praticou criativamente ao longo de toda a vida, principalmente nas viagens, inspirando-se nos nomes dos lugares pelos quais estava passando ao longo do caminho. É claro que às vezes as viagens só aconteciam passando o dedo pelo mapa. O atlas geográfico foi um grande aliado da obra *limeriquiana* de Szymborska, que dizia que da casa na qual não há um atlas geográfico, é preciso mudar-se com a máxima urgência possível.

Os *poeminhas* que acompanham este artigo, traduzidos por mim em dueto com Eneida Favre, são parte do livro previsto pela editora Âyiné para o segundo semestre que, além de apresentar uma

## As brincadeiras literárias da poeta remetem à necessidade de aliviar a seriedade da brincadeira chamada vida

seleta de obras não sérias de Szymborska, conterà uma coletânea de colagens da poeta. As colagens fazem parte da veia criativa não oficial da autora e foram feitas ao longo de 40 anos como postais-presentes para os amigos dela. Assim como os *poeminhas*, os postais primam pelo humor absurdo e associações inusitadas. Na união de dois elementos estranhos entre si, os dois perdem seu sentido inicial e chamam a atenção para aquilo que acontece entre eles, criando um novo e inesperado sentido.

### Poemas traduzidos

#### ALTRUITINHAS

Prolongue a curta vida do ratinho.  
Vá lá no canto e coma o chumbinho.

Para dar folga aos nossos pobres deputados,  
cuspa ódio e ameace pra tudo quanto é lado.

#### DASVODCAS

Da cerveja, o usuário cacareja.

Da pinga, a barriga te xinga.

#### MELHORÍADAS

Melhor ter a sogra vesga em seu lar  
que ovo com maionese aqui devorar.

É melhor um fim amargo  
que pedir aqui aspargos.

#### LIMERIQUES

Certa Mônica de Washington  
não se atinha ao bom-tom  
e por isso no salão oval  
atuou no sentido oral  
acompanhada de bom som

#### MOSCOVINAS

Quem afirmar que um ianque  
fala a língua polonesa  
sofrerá um fado *punk*  
na praça de Santa Chiesa

#### ESCUATAÇÕES

*No banco de jardim*

No começo eu gostava de todas as mulheres: gordas, magras, velhas, novas, louras, morenas. Depois comecei a ficar um pouco mais seletivo – melhor as jovens, melhor as louras do que as de cabelos escuros e melhor ainda as de cabelos castanhos, magras, mas não esqueléticas. Depois disso, comecei a apreciar lâmpadas à meia-luz, música baixinha, roupas íntimas transparentes e dois cálices de um bom vinho na mesinha. Eu pensei que o meu bom gosto estava cada vez mais apurado, mas era o início da impotência...

O início das colagens se deu provavelmente como uma alternativa à falta de postais bonitos na Polônia comunista no fim dos anos 1960 e continuou como uma tradição até a morte da poeta. Relatam que durante, aproximadamente, um mês por ano, geralmente novembro, Szymborska anunciava que não iria receber visitas, pois estava brincando de artista. O chão e as superfícies do minúsculo apartamento em que viveu por muito tempo (até poder mudar para um mais confortável depois de ganhar o Nobel) virava um tapete de velhos jornais e catálogos dos quais a poeta recortava os elementos para as colagens. As colagens eram personalizadas, pois eram postais enviados para pessoas específicas. Um tipo de correspondência e troca de afeto originais e criativos que exploravam a vocação de artista da palavra e artista plástica, pois poucos sabem que a estreia de Szymborska em livro foi como ilustradora de um manual de inglês e de um livro infantil.

O grande recado dessa obra da poeta que soube falar das agruras da vida com um sorriso, por vezes irônico, por vezes triste, por vezes cálido, é a necessidade de mantermos viva a nossa criança interna, exercendo a arte de brincar de fazer arte. Fazendo isso, por um lado, tratamos seriamente as coisas não sérias, respeitando as regras de jogos e brincadeiras; por outro, aliviemos dessa maneira a inevitável seriedade da brincadeira chamada vida com suas regras impiedosas.

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



**Assine**  
 Revista Continente  
 +  
 Suplemento Pernambuco  
**0800 081 1201**  
 e-mail: assinaturas@revistacontinente.com.br



## O INQUISIDOR

Ângelo Monteiro

Ângelo Monteiro, um dos expoentes da Geração 65, é lembrado como um "vulcão", tal é a efervescência e o calor que emanam de sua obra. Os poemas deste livro ganham figuras e formas através do pano de fundo do regime militar do Brasil, provando que a alcunha atribuída ao poeta faz todo o sentido.

R\$ 40,00



## OS FILHOS DO DESERTO COMBATEM NA SOLIDÃO

Lourenço Cazarré

Cazarré retorna à época da escravidão no Brasil para contá-la através de um menino, feito prisioneiro na África para ser vendido a homens brancos no país. Mas Kandimba torna-se protegido da poderosa Dona Joana, uma rica mestiça que, além de cuidar dele, vai apresentá-lo ao maravilhoso mundo da leitura.

R\$ 35,00



## MIRÓ ATÉ AGORA

Miró

Reúne livros de Miró, em que é possível enxergar o ritmo, a voz e seu gestual performático: *diz Criação, Quase crônico, Tu tás aonde?, Onde estará Norma?, Pra não dizer que não falei de flúor, Poemas para sentir tesão ou não, Quebra a direita, segue a esquerda e vai em frente, Flagrante deleito, Ilusão de ética, São Paulo é fogo e Quem descobriu o azul anil?*

R\$ 25,00



## 1817 - AMOR E REVOLUÇÃO

Paulo Santos

HQ baseada no livro *A noiva da Revolução*, de Paulo Santos, com roteiro do autor e ilustrações de Pedro Zenival. Os fatos históricos são narrados pelo líder da Revolução Pernambucana, Domingos Martins, e sua esposa, a portuguesa Maria Teodora da Costa. O amor dos dois, que enfrentou preconceitos, acontece durante a primeira revolução republicana do Brasil.

R\$ 40,00



## CURSO DE ESCRITA DE ROMANCE NÍVEL 2

Álvaro Filho

Vencedor do IV Prêmio Pernambuco de Literatura, apresenta um escritor que se envolve na narrativa, mesclando ficção e realidade. Com elementos fantásticos e muita autoironia, o autor brinca com os clichês dos romances policiais *noir*, num jogo metanarrativo com a estrutura do gênero, pondo em discussão o processo de criação e os limites entre o real e o ficcional.

R\$ 30,00



## QUEM É ESSA MULHER? - A ALTERIDADE DO FEMININO NA OBRA MUSICAL DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA

Alberto da Costa Lima

Um mergulho na obra de Chico Buarque, tido como o grande intérprete da alma feminina e uma das maiores expressões da MPB, que analisa a condição da mulher em suas músicas e identifica como o discurso ali presente a aborda como ser humano e social.

R\$ 20,00



## GORDOS, MAGROS E GUENZOS

José Almino de Alencar

Miscelânea composta de crônicas, reflexões literárias, pequenas narrativas, relatos históricos e memórias de José Almino. Como uma variação do brilho de sua obra poética, as crônicas parecem transitar entre poesia e prosa, sem que haja risco na mudança de gênero, com refinada sensibilidade aos tipos populares ou elitistas que permeiam sua imaginação.

R\$ 40,00



## JOSÉ PIMENTEL: ALÉM DAS PAIXÕES

Cleodon Coelho

Perfil do ator, diretor, escritor, poeta, professor e jornalista José Pimentel, memória viva do teatro pernambucano desde os anos 1950, quando novas concepções cênicas conquistaram o respeito do Brasil. Após integrar a *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém* por mais de 20 anos, encenou a *Paixão de Cristo do Recife*, vista por mais de 2 milhões de espectadores.

R\$ 80,00



## OUTRO LUGAR

Luis S. Krausz

Vencedor do Prêmio Cepe Nacional de Literatura em 2016, o romance de Luis Sérgio Krausz inicia com uma viagem a Nova York, numa narrativa vertiginosa rumo ao desconhecido. O livro é construído através de palavras inacreditavelmente conscientes, torpes, profundas e friamente críticas ao homem, que buscam levar seu protagonista em uma viagem incerta.

R\$ 35,00

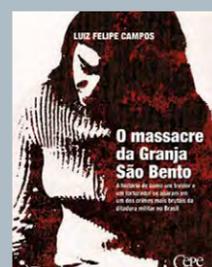


## MAESTRO FORMIGA: FREVO NA TEMPESTADE

Carlos Eduardo Amaral

Primeiro volume da coleção *Frevo Memória Viva*, o livro focaliza vida e obra de Ademir Araújo, o Maestro Formiga, compositor, instrumentista, arranjador, regente e pesquisador que, com espírito inovador, muito tem contribuído para a cultura musical do estado, o que lhe fez conquistar o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco.

R\$ 30,00



## O MASSACRE DA GRANJA SÃO BENTO

Luiz Felipe Campos

Livro-reportagem que tenta esclarecer um dos episódios de violência imposta aos militantes de oposição pela ditadura brasileira, quando seis componentes da Vanguarda Popular Revolucionária foram encontrados com sinais de execução sumária, entre eles a companheira do agente infiltrado Cabo Anselmo, que teria comandado a trama.

R\$ 30,00

**Cepe**  
 EDITORA

FAÇA SEU PEDIDO **0800 081 1201** [livros@cepe.com.br](mailto:livros@cepe.com.br)



# José CASTELLO

[www.facebook.com/JoseCastello.escriptor](http://www.facebook.com/JoseCastello.escriptor)

DIVULGAÇÃO



## O inseto petrificado

**No triste Brasil** de hoje, tenho, muitas vezes, a sensação de que estamos submersos em alguma espécie misteriosa de hipnotismo. As pessoas estão apáticas, alheias, abobalhadas, como depois de um grande golpe – e, de fato, houve um grande golpe. Parecem movidas por um sonambulismo coletivo: não conseguem reagir, não podem mais lutar, perderam a posse de si. Imitam os zumbis: rondam, sem direção, numa sala escura. Ao meditar sobre essa tênue fronteira entre o real e o pesadelo, imediatamente me lembrei de um romance um tanto desprezado, mas sem dúvida um grande romance: *Solidão continental*, que João Gilberto Noll publicou no ano de 2012.

Retido numa dolorosa – quase desumana – solidão, seu protagonista circula, às cegas, pelo mundo. Só com imenso esforço ele vislumbra partes da realidade, que sente como que separadas de si por uma muralha invisível. A própria realidade parece deformada, estilhaçada. “Há uma rachadura em tudo. É assim que a luz entra”, escreveu, certa vez, o compositor e poeta canadense Leonard Cohen. A fórmula de Cohen define, de modo preciso, o personagem de Noll. Ele vive, como declara logo nas primeiras linhas, numa “plenitude vazia”.

Agarrado ao livro, salto logo para o capítulo II, no qual o protagonista faz algumas de suas mais contundentes confissões. “Eu vivia entre fantasmas, pensei, e dessas companhias etéreas eu não queria me apartar”. Por que preferir os fantasmas? Por que abdicar do mundo real? Ele se justifica: “Os seres físicos não me ofereciam nada mais convincente do que essas presenças esquivas ao meu toque, geralmente caladas”. Decepcionado com o mundo de fujões em que deve viver, sozinho, absolutamente sozinho, ele prefere apostar em novas maneiras de ser. Aqui ecoa a sentença de Jean Genet, em seu inquietante *Diário de um ladrão*, de 1949: “Minha coragem consiste em destruir todas as habituais razões de viver e em descobrir outras”.

Também o protagonista de Noll vive como um ladrão que, em desespero, rouba a energia alheia. No extremo do desamparo, ele decide, por exemplo,

transformar-se um “seguidor” de um desconhecido, a quem trata por Frederico. “Onde mais estar que não ali à beira do rio, aguardando que o garoto se decidisse a dar alguma indicação para o rumo da minha companhia? Quanto mais a minha condição acendia em mim alguma humilhação, mais me agarrava àquele cenário”. É o que vejo hoje com tanta frequência: colados às suas rotinas de trabalho, hipnotizados diante da televisão, ou do computador, “fora de si”, arrebanhados por um destino que os arrasta, homens e mulheres rondam as cidades, esquecidos do presente que lhes cabe viver.

Para o protagonista de *Solidão continental*, o garoto Frederico se torna “o salvador” – e somos tantos, hoje, os que buscamos salvadores de segunda mão, vendidos nas esquinas, ou na internet. Essa submissão – essa humilhação – traz o falso sentimento de pertencer, mas nos deixa tristes e vazios. “Ele se pôs a caminhar e entrou por uma senda da mata. Eu atrás, em meio a alguns cachorros retardatários”. A solidão mais forte – a solidão continental – não é a ausência dos outros, mas a ausência de si mesmo. É quando abdicamos de nós mesmos, é quando nos abandonamos, que a solidão se torna absoluta.

O personagem de Noll começa sua aventura na Randolph Street, em Chicago – mas podia ser na Rua XV, em Curitiba, ou no calçadão de Copacabana. Em Illinois, ele procura Bill, um jovem que conhecera 28 anos antes, que fora seu amante, e com quem depois perdeu contato. Agarrado a um mito do passado, tudo se embaralha e se esvai, o mundo perde a consistência. Quando dá por si, sempre arrastado pelos fatos e nunca no comando de si, o protagonista está, na verdade, diante de Tom, um rapaz mórmon, “de olhar vazio”, que é seu aluno de português. Tom lutou no Iraque e não consegue se esquecer do corpo de um companheiro de guerra, que encontrou apodrecendo, abraçado ao cadáver de um soldado iraquiano.

Assim também estamos hoje: cercados de fantasmas do passado que parecem ressurgir em plena vida, abraçados a espectros, envolvidos por circunstâncias

que nos asfixiam e dentro das quais mal conseguimos nos mover. Entregues a automatismos, a hábitos, a manias, para continuar a existir. Na rua – no *réveillon*, no Carnaval, no futebol – estamos em meio à multidão; mas de que ela realmente nos serve? Em que medida, de fato, ela aplaca – ou, ao contrário, aprofunda – nossa imensa solidão? A solidão mais grave, Noll nos mostra, é vivida entre fantasmas. Com os quais não criamos laços, não conseguimos construir um projeto, com quem não podemos contar.

“Eu vivia entre fantasmas, pensei, e dessas companhias etéreas eu não queria me apartar.” Essa opção pelo morno e pelo morto é, na verdade, uma manifestação do medo. Medo de viver. Medo de lutar. Medo de ser. “Perguntei-me (...) se eu não era um desses fantasmas que apenas se extasiavam com o quase nada que os constitui.” Desvitalizado, o protagonista de Noll se limita a rondar pela vida. Investido desse destino fantasmagórico, e ainda que uma multidão o cerque, ele estará para sempre sozinho. É um pouco o que sinto hoje quando caminho pelas ruas. Estou entre pessoas (sou uma dessas pessoas?) que não conseguem mais inventar-se.

“Quem era eu, onde morava eram dados inacessíveis que eu temia sinceramente ter perdido em definitivo.” De repente, o personagem de Noll tem um vislumbre: ao respirar fundo, vem-lhe “à tona um nome de quatro letras chamado João sem saber com convicção se aquele de fato era o meu nome”. Ruptura final: personagem e autor se misturam. A última fronteira de segurança se rompe. O esquecimento de si é, de fato, o estágio terminal da solidão. Com a voz mecânica, fornecemos o número do RG, do CPF, do telefone. Mas até onde esses números frios dizem, de fato, quem somos? Eles nos identificam para os outros, mas não para nós mesmos. Existe maneira mais brutal de estar sozinho? Como o Gregor Samsa, de Kafka, imersos no grande horror, nos limitamos a rastejar. O golpe parece ter sido violento demais. Enfurnados em nossas cascas, mal conseguimos pensar que, talvez, respirar, apenas respirar, e ter um coração que bate, ainda não seja viver.

# INÉDITOS

Ben Lerner

Tradução de Maira Parula



A prefeitura havia transformado um trecho elevado da linha férrea abandonada em um corredor verde suspenso e eu e a agente caminhávamos por ali seguindo para o sul sob um calor fora de época após um almoço comemorativo exorbitantemente caro em Chelsea, que incluía filhotes de polvo que o *chef* massagara até a morte. Engolimos praticamente inteiros aqueles bichinhos de carne inacreditavelmente tenra, a primeira cabeça intacta que eu já consumira na vida, ainda mais a de um animal que decora sua toca e já fora estudado por executar brincadeiras complexas. Seguimos para o sul por entre o brilho pálido dos trilhos abandonados e grupos cuidadosamente dispostos de sumagreiras e arbustos de fumaça roxa até chegarmos à seção do High Line Park onde um deque com degraus de madeira levam a vários níveis abaixo da estrutura; na parte mais baixa, há painéis de vidro que dão para a Tenth Avenue, formando uma espécie de anfiteatro onde podemos nos sentar e ver o tráfego. Sentamos e vimos o tráfego, e eu meio que brinco e falo sério quando digo que intuía uma inteligência alienígena, que me vi sujeito a uma sucessão de imagens, sensações, lembranças e afetos que, a rigor, não me pertencem:

a capacidade de perceber a polarização da luz; uma conflagração de paladar e tato à medida que o sal ia sendo esfregado nas ventosas; um pânico localizado nas minhas extremidades, ignorando o cérebro completamente. Inalando e exalando fumaça, a agente ouvia essas coisas que eu dizia em voz alta, e ríamos.

Alguns meses antes, a agente me mandara um *e-mail* dizendo acreditar que eu poderia obter um “polpudo adiantamento de seis dígitos” com base em um conto meu que fora publicado na *New Yorker*, tudo o que eu precisava fazer era prometer transformá-lo num romance. Consegui esboçar uma proposta de livro séria ainda que indefinida e em pouco tempo houve um leilão competitivo entre as principais editoras de Nova York e eu e ela estávamos almoçando cefalópodes no que viria a ser a cena de abertura. “Como, exatamente, você vai expandir o conto?”, perguntou ela, seu olhar distante calculando a gorjeta.

“Vou projetar-me em vários futuros simultaneamente”, eu deveria ter dito, “em um pequeno tremor na minha mão. Vou trabalhar da ironia à sinceridade na cidade submersa, um pretenso Walt Whitman da vulnerável rede elétrica.”

\*\*\*

Havia um polvo gigantesco pintado na parede da sala a que me encaminharam para um exame em setembro último – um polvo, estrelas-do-mar e diversos animais marinhos craniotas dotados de guelras – porque ali era a ala pediátrica e a cena marinha destinava-se a acalmar e distrair as crianças das agulhas ou dos pequenos martelos usados nos testes de amplitude de reflexos. Ali estava eu aos 33 anos porque um médico havia descoberto acidentalmente uma dilatação ainda assintomática mas potencialmente aneurismática na minha raiz aórtica, o que exigiria constante monitoramento e provável intervenção cirúrgica. A explicação mais comum para um problema desses na minha idade é a síndrome de Marfan, uma doença genética do tecido conjuntivo caracterizada por membros alongados e flexibilidade articular. Quando consultei o cardiologista e ele sugeriu o exame, cheguei a comentar sobre o meu alto percentual de gordura corporal, o tamanho normal dos meus braços e a altura apenas um pouco acima da média, mas ele contra-argumentou apontando os meus dedos dos pés compridos e finos, minhas juntas

## SOBRE A OBRA

O trecho ao lado integra o livro *10:04*, que será lançado neste mês pela Editora Rocco.

MARIA JÚLIA MOREIRA



ligeiramente flexíveis e garantiu que eu poderia muito bem me encaixar no diagnóstico. A maioria dos marfanóides é diagnosticada na infância, por isso a ala pediátrica.

Se eu tivesse síndrome de Marfan, explicaria o cardiologista, o limiar para a intervenção cirúrgica era mais baixo (quando o diâmetro da raiz aórtica fosse de 4,5 centímetros), mas estava praticamente próximo (eu tinha 4,2 centímetros, segundo uma ressonância magnética), porque a probabilidade de acontecer o que chamam de “dissecção aórtica”, um rompimento da aorta quase sempre fatal, é mais elevada entre os marfanóides; se eu não tivesse uma doença genética preexistente, se minha aortite fosse diagnosticada como sendo da forma idiopática, eu ainda assim iria precisar de cirurgia em determinado momento, porém com um limiar mais distante (5 centímetros) e a possibilidade de uma progressão muito mais lenta. Em ambos os casos, eu agora carregava o fardo de saber que havia uma probabilidade estatisticamente significativa de a maior artéria do meu corpo poder romper-se a qualquer instante – uma experiência que eu visualizava, embora equivocadamente, como uma mangueira

fustigante pulverizando sangue dentro do meu sangue; antes do colapso, meus olhos fixam a distância como se etc.

Ali estava eu no Hospital Monte Sinai sub-marino sentado em uma cadeira de plástico vermelha projetada para crianças de jardim de infância, uma cadeira que teve o efeito imediato de fazer com que eu me sentisse desajeitado e desengonçado dentro daquela bata hospitalar, confirmando assim a doença antes que a equipe médica chegasse. Alex, que me acompanhara para o que ela chamava de apoio moral, mas era de fato apoio prático, pois eu me revelara incapaz de sair de um consultório médico com a mais remota lembrança das informações ali obtidas, estava na minha frente, com um caderno aberto no colo e sentada na única cadeira de adulto, sem dúvida ali colocada para um pai ou uma mãe.

Eu já sabia de antemão que o exame seria conduzido por uma trinca de médicas que iria depois deliberar e dar seu parecer, o que eu imaginava ser um veredito, só que havia duas coisas em relação às médicas, entrando agora com sorrisos de orelha a orelha, para as quais eu não estava preparado: elas eram

lindas e mais jovens do que eu. Ainda bem que Alex estava presente, porque ela não iria acreditar que as médicas – todas parecendo originárias do Sudeste Asiático – tinham proporções perfeitas dentro daqueles uniformes brancos, rostos impecavelmente simétricos de maçãs salientes que, sem dúvida por uma habilidosa aplicação de sombra e brilho, irradiavam uma saúde quase paródica em tom dourado escuro, mesmo sob aquela luz de hospital. Olhei para Alex, que respondeu erguendo as sobrancelhas.

Elas pediram que eu ficasse de pé e começaram a medir o comprimento dos meus braços, a curvatura do meu peito, a coluna vertebral, o arco dos meus pés, fizeram tantas medições com base em um misterioso programa nosológico desconhecido para mim, que senti como se os meus membros tivessem se multiplicado. Que elas fossem mais jovens do que eu era um marco infeliz a partir do qual a ciência médica já não poderia posicionar-se em uma complacente relação paternal com o meu corpo, porque essas médicas veriam agora no meu *corpus* patologizado o seu próprio declínio futuro e não sua imaturidade passada. E ainda assim, naquela sala apropriada para crianças, eu estava sendo simultaneamente infantilizado por três mulheres incrivelmente atraentes de 25 a 30 anos, enquanto da mais do que literal distância da sua cadeira Alex observava a tudo com ar solidário.

Capaz de discernir o que toca, mas com baixa *propriocepção*, o cérebro é incapaz de determinar a posição do seu corpo em curso, especialmente os meus braços, e o privilégio da flexibilidade sobre os *inputs* proprioceptivos significa que lhe falta estereognose, a capacidade de reconhecer e fazer uma imagem mental das formas de tudo aquilo que toco: é capaz de detectar variações de textura localizadas, mas incapaz de integrar essas informações em um quadro geral, não consegue ler a ficção realista que o mundo parece ser. O que quero dizer é que as minhas partes começavam a possuir uma terrível autonomia neurológica, não só espacial como temporal, o meu futuro desabava sobre mim à medida que cada contração expandia, mesmo que infinitesimalmente, a tubulação flexível demais do meu coração. Eu era mais velho e mais jovem do que todo mundo ali naquela sala.

\*\*\*

O apoio de Alex era moral e prático, mas também egoísta, pois ela propusera recentemente engravidar com o meu esperma, não mediante cópula, ela fez um esforço descomunal para deixar isso logo claro, mas por inseminação intrauterina porque, como ela disse, “foder com você seria bizarro”. Tocamos no assunto em uma de nossas visitas ao Metropolitan Museum, que costumávamos frequentar de tarde durante a semana, uma vez que Alex estava desempregada e eu era escritor.

Nós nos conhecemos quando eu era calouro e ela estava no último ano da faculdade em uma aula enfadonha sobre grandes romances. Sentimos uma empatia mútua e instantânea, mas só nos tornaríamos melhores amigos após descobrirmos que éramos quase vizinhos no Brooklyn, quando me mudei para lá alguns anos depois de me formar, e começamos as nossas caminhadas – caminhadas pelo Prospect Park enquanto a luz morria nas tílias; caminhadas de Boerum Hill, o bairro onde morávamos, até Sunset Park, onde ficávamos vendo as pipas tremularem ao vento na hora mágica; caminhadas noturnas ao longo do East River com a intensidade reluzente de Manhattan assomando do outro lado das águas escuras. Seis anos caminhando por um planeta em aquecimento, embora não fosse só isso que fizéssemos, haviam tornado a presença de Alex inseparável do meu senso de deslocamento pela cidade, a tal ponto, que eu a pressentia a meu lado quando na verdade não estava; quando atravessava uma ponte em silêncio, eu costumava sentir que era um silêncio partilhado só por nós dois, mesmo que ela estivesse na casa dos pais no interior, ou passando um tempo na companhia de um namorado, a quem eu obviamente odiava.

# INÉDITOS

## Cristhiano Aguiar

### Um piano no domingo

Ouvi o som de um piano no domingo passado. Abandonei o que fazia, fiquei imóvel: a música vinha do meu prédio, ou de algum edifício vizinho?

Concluí que o musicista, se de fato a música existia, estava nas imediações. Sempre escutei muito mais canções, em especial o rock and roll, portanto não podia julgar se aquilo que ouvia se tratava de uma boa execução. Desconfiei, contudo, de uma perda de foco na performance. As teclas eram apertadas com força demais?

Fui à janela, botei a cabeça para fora. No prédio da frente, vi uma mulher negra, baixa estatura, vestido branco, limpando uma janela. Em outro apartamento do mesmo prédio, um senhor branco, quipá em sua cabeça, mantinha, sentado em uma cadeira de rodas, o olhar na rua logo abaixo. Um andar transformado em um quadro de Portinari; o outro, em um Hopper. E nada de achar o piano.

Primeiro, julguei se tratar de algum morador do meu prédio. Depois, concluí que o pianista tocava de outro local, porém não parava de me perguntar: moro neste endereço faz alguns anos, por que nunca tinha ouvido esse piano antes? Seria uma gravação? Não pode ser.

A música me remetia a alguém calorosamente compartilhando sua arte com todos nós; ou alguém atormentado por fantasmas e demônios interiores, buscando libertação a todo custo. Pensei primeiro em uma jovem com vestido de noiva (tinha que ser assim); em seguida, em uma senhora com quase 90 anos, uma dessas velhinhas que encontramos em documentários de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial; por fim, a pessoa executando a música voltou a ser um homem trajando cartola e paletó.

Então me lembrei de dois versos: “Soltaram os pianos na planície deserta/ Onde as sombras dos pássaros vêm beber”. Fechei a memória e voltei para a janela, senti a urgência de rever tanto a mulher esfregando o vidro da janela quanto o velho observando a rua. Havia algo que eu quase pude manipular, quem sabe uma forma de esclarecimento... Mas as janelas dos dois andares estavam cerradas e opacas. Talvez nunca tivesse havido alguém nelas? E o quartirão voltava ao silêncio.

### Naturae

Faustine não deixava de observar a si própria: a principal moldura para suas manhãs sempre ao sair para o trabalho, diante do espelho do elevador.

Naquele dia, porém, não enxergou a sua imagem habitual. Uma rachadura, que começara na base, ocupava boa parte da superfície. As linhas nervosas apareceram de um mesmo ponto e se afastavam umas das outras até chegarem ao topo. A impressão que teve foi a de enxergar o raio-X de uma mão monstruosa, mão das madrinhas malvadas dos contos de fadas. Alguém gentilmente tinha coberto cada rachadura com duas camadas de fita adesiva. Precauções da síndica, talvez. Uma criança, brincando, entrou com tudo, ou tropeçou, sabe lá Deus, batendo a cabeça com força no vidro? Um casal teria iniciado uma discussão e um deles metera uma cacetada no espelho? Uma mudança e algum objeto escorregara no processo de retirada, se chocando com o vidro?

Por outro lado, poderia não haver causa alguma. Ou, ao menos, uma causa que fosse visível. A rachadura teria nascido? Se nasceu, significa que, durante semanas, ou anos, um conjunto de forças, silenciosas às percepções, agiram umas contra as outras enquanto o elevador desempenhava seu diário trabalho a serviço dos moradores e visitantes do edifício Hannah. A pressão do ar, os puxões da gravidade, o peso... As leis naturais forçaram, desconjuntaram, exigiram do espelho o pagamento de um tributo, que nada mais era do que uma desistência. A cada dia, uma doação. Uma pequena descida. Até chegarmos ao estilhaço. E por que o espelho não desmoronou por completo? Por que não virou, como escreveu um poeta, um bocado de tempo atrás, “caos, massa indigesta, rude”? Complicadas equações, gráficos e vetores poderiam se materializar diante dos olhos de Faustine, dando a explicação exata.

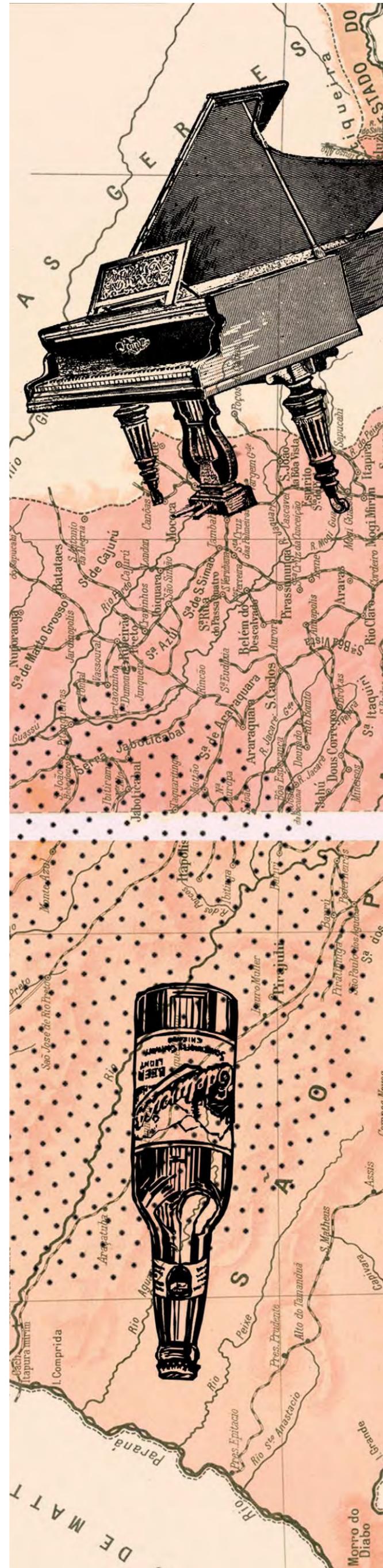
No entanto, as portas acabavam de se abrir e o dia a empurrou em direção à cidade agitada. Até porque a rachadura pode ter surgido, e não nascido. Surgir: assim, em um piscar de olhos. Um milagre na terra, um milagre humilde, a quem ninguém, nem nossa amiga, tinha prestado atenção. Ou, o que seria mais terrível, a rachadura sempre existiu ali. Como um portão cravado na manhã, como um cão de três cabeças, um anjo exterminador; um anjo, a espada flamejante, impedindo chegadas e partidas.

### A tua presença

Decidimos sentar em uma das esquinas da Santa Cecília, embora naquele momento já tivéssemos perdido o interesse um pelo outro. Deveria ter sido um encontro perfeito. Luana era de uma beleza morena, cacheada, ao som de “paralisa meu momento em que tudo começa”. Pernambucana, morava há anos em São Paulo com a avó. Trabalhava como produtora para agências de publicidade, galerias de arte, músicos.

Sentados, pedimos acarajés e uma Serra Malte. Comentou que acabava de ter um vislumbre do que era de fato estar em São Paulo. Insisti para que me explicasse e ela não conseguiu. Falou de um aqui, “mas não tô falando esse aqui, Lucas, não nós dois sentados numa calçada bebendo e daí pagando a conta neste bar”. Para encerrar o assunto, fez um gesto. Então a tarde abafada se expandiu, porque Luana se transformou, durante um segundo, em uma outra pessoa, uma mulher ausente. O fato mistura presente e passado. Você me pede para descrever o gesto; você me pede mais informações a respeito da mulher que Luana me obrigou a recordar. Só consigo tirar, ao acaso, peças polidas, sólidas, do baú (e elas são para mim quase tão desconhecidas quanto uma fileira de formiguinhas): um bloco de carnaval; jogos amorosos; seios pequenos e um delicioso sofrimento; uma flor de papel; cartões-postais; separação.

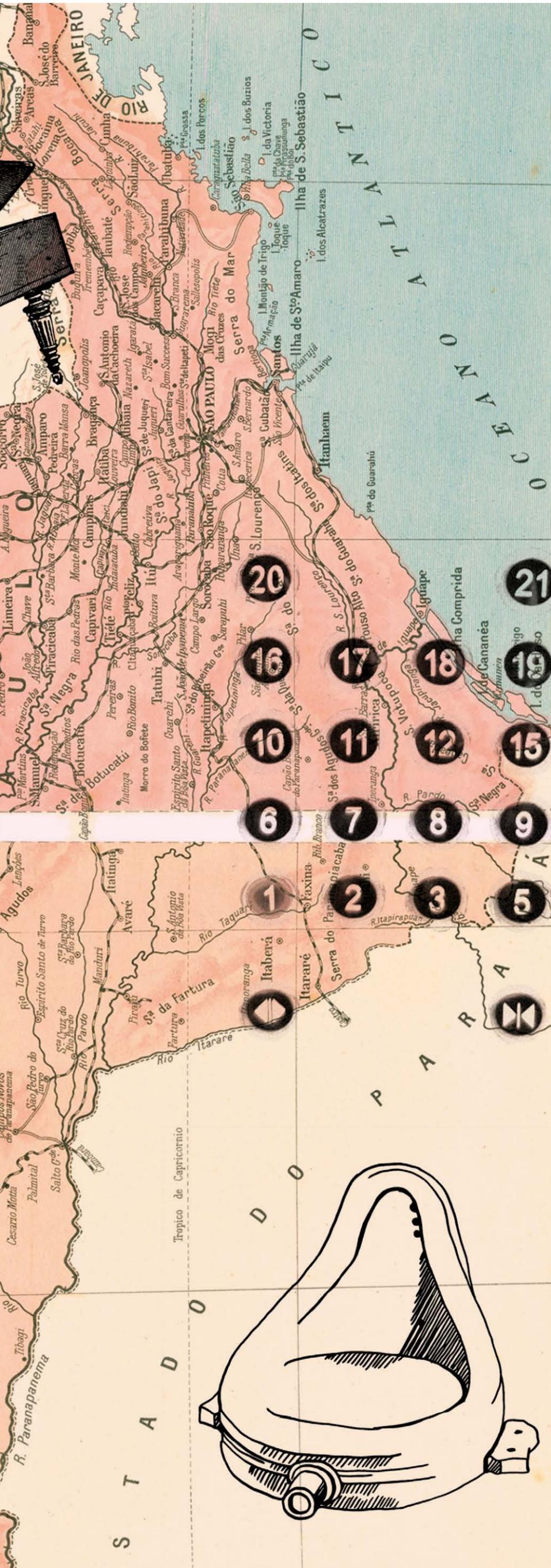
Luana, calada, me observava. Gotículas de suor cobriam o seu rosto. Me “observava”, acabei de dizer? Errado. Seus olhos buscavam uma presença qualquer e esta presença não estava nem em mim, nem naquela rua. Será que alguma palavra minha, ou mesmo meu corpo, também a fizeram lembrar de alguém? Ou eu estava, como é bem mais provável, apenas atrapalhando, um intruso no meio do caminho de uma investigação? Sem dizer mais nada, bebemos o resto da cerveja; o silêncio não foi constrangedor, porque não havia tempo para esse tipo de coisa. Gotas grossas começaram a cair, embora o sol estivesse à vista, maduro. Um bafo subiu das pedras e do asfalto. Duas paisagens semelhantes, duas paisagens nos mantinham aprisionados. Quando um dos dois – quem? – conseguiu pedir a conta, nos despedimos sem tropeços.



### SOBRE A OBRA

Trecho extraído do livro *Na outra margem, o Leviatã* (Lote 42), que reúne narrativas curtas. O texto ao lado é intitulado *Miniatura*.

MARIA JÚLIA MOREIRA



### Trappist-1

O avental cobria sua farda. O logotipo do shopping-center na altura do peito. Uma vassoura.

Com a barriga encostada na bancada do banheiro, o faxineiro lutava contra o sono quando Lucas Motta entrou ali, após voltar de uma caminhada na Paulista com Natanael e Faustine. Quanto às conversas, o de sempre. O Ocaso do Sistema Artístico e Intelectual, a esquerda e a direita, álbuns de rock, *impeachment*. O mais falante foi Natanael, sem dúvidas, gesticulando muito e não perdendo a integridade moral de nenhum ser vivente, em especial dos “esquerdopatas”; Faustine discordava de forma impaciente e cortante, mas no fim tudo lhe parecia ser uma piada de mau gosto; Lucas tentava ser mais otimista em meio a tantos acontecimentos recentes. Mas não procurava opinar de fato, nem apoiar totalmente as perspectivas dos seus dois amigos; no fundo, ele gostava não só de debater ideias, mas em especial fazer malabarismos no meio delas; ele se enxergava tal qual aqueles garçons a que assistimos em *reality shows*, ou nas competições de festas de bairros, aqueles tipos que competem, por exemplo, em desafios de equilibrar os pratos. No seu caso, cada resto de comida era uma ideologia.

Natanael e Faustine se despediram dele e desceram a Consolação em direção ao Edifício Hannah. Lucas, por outro lado, decidiu engrandecer seu capital intelectual dentro de uma das livrarias da região. Após algumas horas, o capital não intelectual lhe agradeceu: Lucas caminhava com novos livros dentro de duas sacolas feitas de material sustentável.

Atravessou a Angélica. Caminhou por quarteirões arborizados, prédios elegantes e cachorros. Dia seco, quente, mas nuvens escuras se acumulavam no céu. Lucas decidiu entrar em um shopping center à procura de três itens civilizatórios:

- ar-condicionado;
- guarda-chuva;
- sorvete.

Uma imagem, impressa na primeira página de um jornal exposto na banca de revistas da esquina do shopping, capturou a sua atenção: sete planetas, cada um de uma cor, flutuavam, posicionados em uma linha reta, em um pano de fundo escuro, que representava o espaço sideral. Na extremidade esquerda da imagem, uma bola de fogo, maior do que os planetas, brilhava. Cada um deles revelava, em meio às trevas, apenas parte de suas próprias faces.

Banheiro vazio, perfumado, iluminado. A porta de entrada dava acesso a um corredor e em ambos os lados havia um conjunto de pia e espelhos. À esquerda, uma entrada dava acesso aos mictórios e aparelhos sanitários. Os olhos do faxineiro estavam entreabertos e avermelhados; os lábios, meio tortos. Embora o seu olhar se dirigisse ao espelho, Lucas percebeu que o faxineiro não se enxergava, nem enxergava o banheiro.

Qualquer movimentação ou barulho poderiam acordá-lo. Lucas posicionou na pia, desajeitado, as sacolas com os livros. Cogitou segurar a porta do banheiro e impedir a entrada de outras pessoas, mas isso não parecia algo muito viável.

A cabeça do faxineiro pendeu bruscamente e o queixo bateu na altura do peito; acordou, desorientado. Ao perceber que havia um cliente ali dentro, quase deu um salto. Corrigiu a postura, agarrou o cabo da vassoura e pediu desculpas.

Lucas, por sua vez, ficou constrangido. Não sabia o que dizer, não sabia ao certo o que seria certo falar. Não, tudo bem, de boa, quis lhe dizer... E quem sou eu para dizer, para ordenar, para “permitir” que aquele senhor deva ficar “de boa”? O faxineiro abriu uma torneira, molhou a mão e a esfregou na testa áspera, enxugando-a, em seguida, com rapidez. Quanto à vassoura, ainda estava firme nas mãos. Os olhos, escancarados, vermelhos, aguardavam instruções? Por fim, tirou do bolso seu melhor sorriso. Foi neste momento que o capital intelectual recém-adquirido por Lucas, malposicionado na pia, despencou pelo chão.

– Deixa eu ajudar. – Falou o faxineiro, disposto.

– Não, não, não precisa, eu que derrubei...

Mas o faxineiro já se inclinava quando Lucas dispensou seu auxílio. Interpretando a frase como uma ordem, o homem interrompeu-se e ficou de cócoras, os dedos abertos, encarando nosso amigo. Esse, por sua vez, balançou, vencido, a cabeça – e os dois recolheram os volumes.

– Ainda bem que tá tudo limpinho, limpinho. – Dizia o faxineiro, apontando para o chão – Terminei quase agora.

Ao ver a capa de um dos livros comprados – um foguete atravessando o sistema solar – não resistiu e perguntou:

– O senhor é desses que acreditam que o homem foi pra Lua? Eu não acredito! – As mãos enfatizaram sua negativa. – Viu que acharam uns planetas? Dizem que pode ter água, gelo, pode ter uns ETs... O senhor acredita? São sete planetas. É uma coisa incrível... Às vezes acredito, às vezes não. Vivo lendo essas coisas... – A última frase soou como um pedido de desculpas.

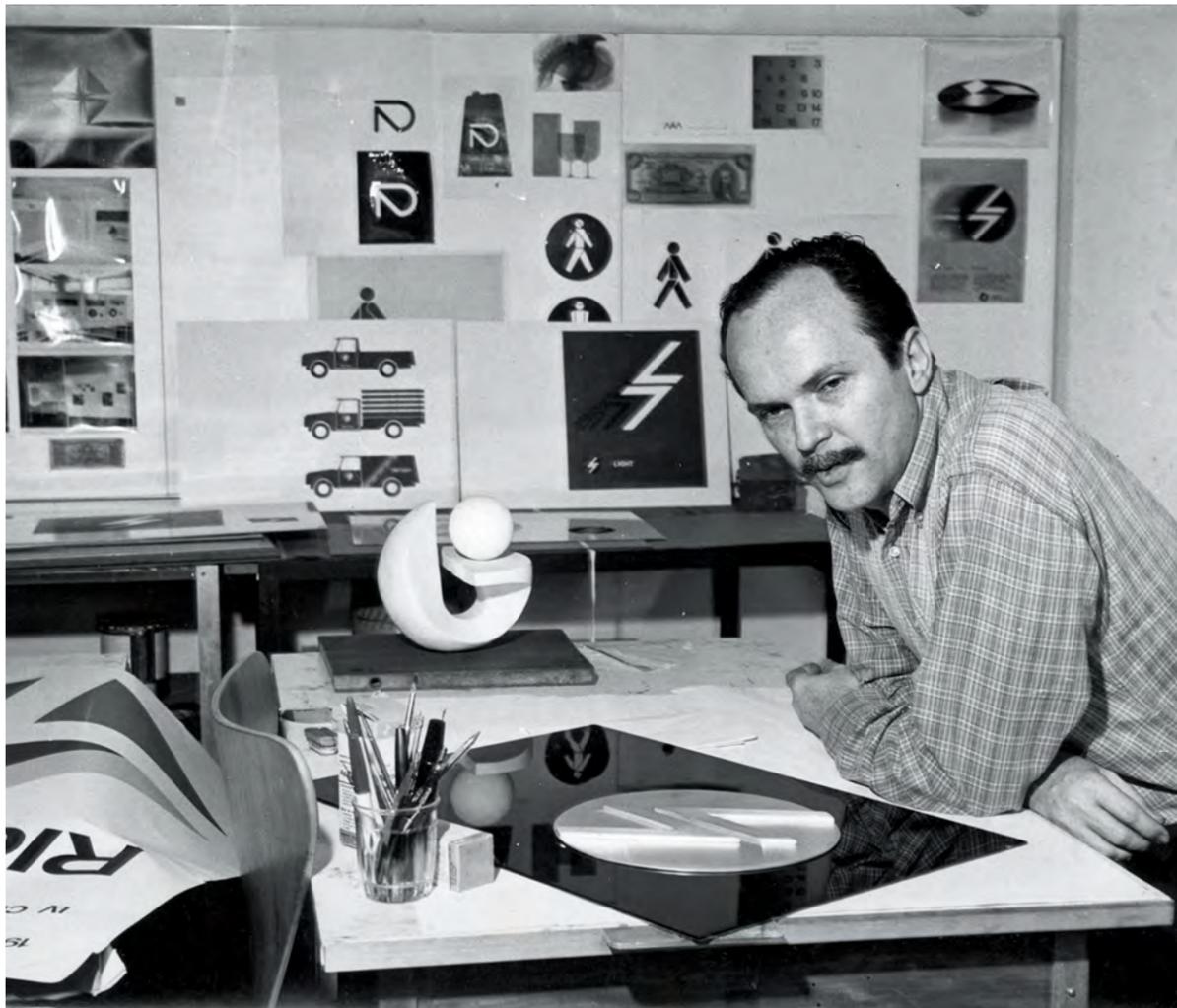
Lucas perguntou onde ficavam os planetas. Comentou a capa do jornal, que vira minutos antes. Será que dava pra chegar lá? Aquela foi a deixa. Do bolso do avental, o faxineiro tirou a mesma reportagem e a mostrou para Lucas, apontando uma frase em especial:

– Aí diz que pra chegar lá ia levar uns 700 mil anos. Pra mim, tanto faz 700 mil ou 70... – E moveu os braços como se quisesse abraçar o próprio tempo. Os espelhos do banheiro pareciam multiplicar o seu abraço infinitamente.

Livros recolhidos, Lucas agradeceu e cogitou dar uma gorjeta. O homem voltou a se encostar no balcão. Observou novamente a reportagem sobre os planetas. A trama celeste, a gigantesca estrela vermelha, a lenta dança do sistema planetário; uma luz extraterrestre que banha águas frias, que emanam um leve brilho azulado... Ouvia um rangido na porta de entrada do banheiro – Lucas tinha ido embora. Amassou a reportagem, jogou-a no lixo, conferiu a si mesmo no espelho – penteado, farda e avental em ordem.

# RESENHAS

REPRODUÇÃO



## O ínclito *designer* e seu papel na gestão pública

As ideias de Aloisio Magalhães para os bens culturais do país são expostas em livro

Jaíne Cintra

A melhor coisa do mundo para um *designer* que está sem tempo é achar um *template*\* que funcione para o trabalho que precisa ser entregue imediatamente. Se tivesse que usar um *template* para Aloisio Magalhães, escolheria o que foi usado no PowerPoint do Lula. Colocaríamos Aloisio Magalhães no centro da página e ao redor 14 trabalhos ou funções que exerceu apontando para ele: *Designer*, pesquisador, cenógrafo, figurinista, professor, Petrobras, Light S.A, Unibanco, *Gráfico Amador*, cédulas do Cruzeiro Novo, autor, político (no sentido de um articulador em função de algo), Diretor-geral do Iphan e secretário de Cultura do MEC. O *layout* é feio e algumas atividades ficariam de fora, mas daria pra entender numa olhada rápida que ele estava envolvido com tudo isso e que dali surgiram outras coisas.

Há quem critique o fato de que o escritório de *design* de Magalhães ter feito vários trabalhos ligados ao regime militar por conta das instituições que atendia (Banco Central, Petrobras etc.). Mas a questão é que Aloisio achou uma brecha de atuação que não pode ser ignorada. O livro *Bens culturais do Brasil: Um desenho projetivo para a nação*, organizado por João de Souza Leite, mostra como aproveitou bem isso – em todos os sentidos. O sobrinho de

Agamenon Magalhães – duas vezes governador de Pernambuco e eminente político da Era Vargas – sabia usar os caminhos da administração pública e devemos muito a esse talento. Por exemplo, numa entrevista concedida a *O Globo*, em 1977, Aloisio fala sobre a criação do Centro Nacional de Referência Cultural. Um projeto em que pretendia catalogar/preservar as diversas formas de cultura no Brasil, pois acreditava que o país estava se perdendo com a industrialização desenfreada. “Existem enormes inversões de conhecimento sobre uma coisa precisa, sobre uma certa tecnologia, mas a compreensão de universos mais amplos está carecendo de ser feita. Uma das nossas tarefas é fazê-la... Somos um projeto elástico, mas espalhando-se pelo Brasil inteiro, documentando e elucubrando sobre nossas realidades. O Centro tem convênio com a Secretaria de Planejamento da Presidência da República, Ministério da Educação e Cultura, Ministério da Indústria e do comércio, do Interior, de Relações Exteriores, Caixa Econômica Federal, Universidade Brasília e Governo do Distrito Federal.”

Mas um pouco antes desta política cultural, não é exagero dizer que foi um dos responsáveis pelo reconhecimento da profissão de *designer* no

país. Estava em busca de um *design* novo, o *design* brasileiro, e este conhecimento histórico do pesquisador aliado à linguagem gráfica pode ser notado claramente nos trabalhos que desenvolveu em comunicação visual. É o caso, por exemplo, da identidade que fez para a Light S.A. em 1966, que teve redesenho em 1999 – não porque era malresolvido ou velho, mas porque a empresa não oferecia um bom serviço aos consumidores e precisava mudar de cara.

Como membro da administração pública, seu grande trabalho foi criar as conexões entre coisas que antes pareciam desconexas em benefício de uma causa coletiva e a reverberação do que fazia na imprensa também potencializou a atividade do *design*, que, num resumo breve, é a união de um conhecimento tecnológico com a intuição. Ele era esta união ou esta projeção de interfaces, como conhecemos hoje em dia. Viajou, conversou, apoiou e catalogou um Brasil que até então não tinha muita noção do que seria um “bem cultural”.

Além das entrevistas, o livro traz documentos, debates e artigos que mostram essa busca pela identidade nacional na indústria e no *design*. Interessante também a cronologia – do nascimento em 1927 até a morte em 1982. Com 20 anos, torna-se diretor do Teatro Estudante de Pernambuco (TEP) e começa também o *Gráfico Amador*. Com 30, é convidado a lecionar na Philadelphia Museum School of Art, tem um quadro adquirido pelo MoMA e participa de uma exposição itinerante pelos Estados Unidos. Em 1964, aos 37 anos, ganha o concurso para a criação do símbolo do 4º Centenário do Rio de Janeiro, seu primeiro trabalho com grande repercussão pública. O filósofo alemão Max Bense, atento aos estudos da semiótica e estética, dedica um extenso ensaio ao símbolo desenhado por ele. Em 1975, cria o Centro Nacional de Referência Cultural e é nomeado membro do conselho deliberativo da Fundação Cultural do Distrito Federal. No ano de sua morte, em 1982, viaja à Europa para reuniões de órgãos internacionais de cultura, leva 11 litografias que fez sobre Olinda e que pretendia usá-las para dialogar com membros da Unesco. Faz

um discurso em defesa da cultura e logo depois é eleito presidente deste encontro. Faleceu quatro dias depois.

Sobre discursos, é famoso o que fez quando assumiu a diretoria do Iphan em 1979. Afirmou suas responsabilidades pelas mudanças propostas e recitou Camões:

*Mudam-se os tempos,  
mudam-se as vontades,  
Muda-se o ser, muda-se  
a confiança;  
Todo o mundo é composto  
de mudança,  
Tomando sempre  
novas qualidades.*

Numa entrevista que deu logo após a posse, é questionado sobre o Iphan ser considerado uma espécie de elefante branco pela intelectualidade brasileira e alguns setores do governo. Ele explica que um *designer*, ao assumir esta função, faria a instituição andar, porque é natural da profissão a polivalência ou a diversidade de situações que são resolvidas no diálogo entre comunidade e tecnologia, ou seja, entre desejo e aspiração. “O *designer* como intermediário vivencia, toca, se alerta e enfrenta uma gama de situações muito diversificadas. E aí talvez seja justamente a razão desse momento ser necessário. Eu acho que é muito coerente, sabe. Cada vez eu fico convencido de que há uma lógica em todo esse desenrolar de trajetória”, disse Aloisio – que naquele momento não fazia ideia de que essa lógica seria tão reconhecida e valorizada anos depois.

\**Template*: conjunto de arquivos e instruções, contendo apenas a parte visual da apresentação do conteúdo. É um modelo de documentos que dará forma ao conceito final.



### MISCELÂNEA

*Bens culturais do Brasil*  
Autor – Aloisio Magalhães  
Editora – Bazar do Tempo  
Páginas – 524  
Preço – R\$ 68

# Adentrar os sete palácios de Joaquim

“Joaquim Cardozo: engenheiro calculista de muitos palácios de Brasília e um dos maiores poetas da literatura brasileira” – assim começa um texto de introdução ao poeta pernambucano num *site* educativo. “Palácio” é uma imagem que cabe bem para pensar sua produção teatral, de menor projeção e rica em questões complexas. Se comparados com seus palácios de concreto, os teatrais são em menor número: foram apenas sete peças, todas recentemente republicadas pela **Cepe Editora** (responsável pela publicação do **Pernambuco**) no livro *Teatro completo de Joaquim Cardozo*.

As sete peças têm em comum o uso de personagens conhecidos da cultura nordestina para realizar críticas sociais que ainda hoje ecoam fortemente. Cito o exemplo de *Antônio Conselheiro* (1975). Em seu último ato, uma feira pública na qual os vendedores comercializam tudo: um lugar na vala comum, ódios, glórias perdidas, vinganças. Por fim, vendem-se

exércitos e aí surge Hitler querendo um. Vende-se também a Batalha de Azincourt (de 1415) e eis que surge Napoleão Bonaparte reivindicando a posse desse e de outros confrontos históricos. Por fim, vende-se a água do açude feito em Canudos e que cobre o corpo de Conselheiro. Em suma: o humano e sua história marcados pela lógica objetificante da mercadoria, desconhecadora de tempo e espaço. E que tende a se perpetuar, já que a peça é encerrada de forma completamente melancólica, insinuando a continuidade da feira.

No caso acima, o conhecido messianismo de Conselheiro e a forte cultura católica ainda vista no Nordeste me faz pensar em cotejo com a passagem bíblica na qual Cristo sai a destruir os vendilhões do templo. Dessa forma, a crítica ao capitalismo é potencializada e, mesmo que se reconheça de forma triste o fracasso da luta, é possível pensar em seus ideais e belezas pela ausência. O sentimento

que norteia a luta é algo que permanece e o que precisa ser pensado/repensado é a forma de combate à objetificação. Com as personagens europeias, esse viés ganha contornos atemporais.

O exemplo acima é breve e, dentro desse espaço, escolho ressaltar o tom político da dramaturgia de Cardozo pelo fato de ela falar sobre o presente. Não dá para falar em “obra atemporal” (uma das maiores formas de denegrir uma narrativa ficcional ou não) porque são usados elementos da época – como os mamulengos de nome Dnocs, Ipase, Dasp, siglas de órgãos públicos que jamais conseguiram lidar com os problemas sociais que motivaram sua criação. Integram *De uma noite de festa* (1971), que, em linhas gerais, conta a fuga de um boi.

A escolha por elementos da cultura popular torna a crítica ainda mais potente (são manifestações com pouco apelo massivo). Tudo se dá com cuidadosa sincronia entre a estrutura em versos e um conteúdo político

alegorizado que gera boas inquietações, o que comprova a qualidade do autor como ficcionista em poesia e teatro.

A republicação chega em boa hora por resgatar Cardozo, muito negligenciado pela crítica e pelas editoras. Por isso, são salutares os prefácios esclarecedores de João Denys (UFPE) e Manoel Ricardo de Lima (Unirio), que nos mostram a complexa e necessária obra do poeta e dramaturgo (Igor Gomes).



## TEATRO

*Teatro de Joaquim Cardozo*  
Autor - Joaquim Cardozo  
Editora - Cepe Editora  
Páginas - 551  
Preço - R\$ 40

# Alencar inédito

Fazer estudos com base em jornais do século XIX é um desafio para qualquer pesquisador, dada a precariedade com a qual os periódicos foram conservados ao longo dos anos. Ainda assim, Wilton Marques (UFSCar) conseguiu localizar oito folhetins inéditos de José de Alencar ao pesquisar o acervo do *Correio Mercantil*. Os textos foram publicados no livro *Ao correr da pena (folhetins inéditos)*, que conta com introdução de Marques ao conteúdo descoberto. Como Alencar, ainda em vida, já havia reunido seus folhetins de jornal em livro, Marques trabalha com a ideia de que os textos recém-descobertos foram deliberadamente excluídos da seleção feita pelo escritor para que não houvesse incoerências entre as ideias expressas neles e sua obra literária posterior. Os folhetins são da juventude de Alencar e neles o escritor caçoa, por exemplo, do uso de vocábulos indígenas – ferramenta que ele lançaria mão em romances de sua fase indigenista.

*Ao correr da pena* é uma contribuição importante para compreendermos a trajetória de um de nossos mais significativos escritores e reforça a relevância dos estudos sobre as crônicas do século XIX. Vale ressaltar, também, o esforço de Wilton Marques na pesquisa de autores clássicos em jornais. Ele descobriu, há um tempo, menções a um livro inédito de Machado de Assis, jamais publicado (I.G.).



## CRÔNICA

*Ao correr da pena (folhetins inéditos)*  
Autor - José de Alencar  
Editora - EdUFSCar  
Páginas - 151  
Preço - R\$ 42

# Para a memória

Um dia antes do Carnaval, leio a notícia: “Raquel Dodge pede reabertura de processo sobre a morte de Rubens Paiva e revisão da Lei da Anistia”. Ao meu lado, a recente reedição de *Cartas da prisão*, de Frei Betto. Como diz o autor, as epístolas reunidas na obra (das quais 20 são inéditas) são documentos históricos que permite às gerações mais recentes ter “uma visão contundente e realista do que significou a luta de jovens brasileiros pela queda da ditadura e pela redemocratização” (p. 13). Urge recolocar esse tipo de narrativa em circulação no mercado não apenas para impedir que tais atrocidades se repitam, também para entender porque, hoje, alguns pedem a volta da ditadura ou, pelo menos, clamam por um “justiciero”. *Cartas da prisão*, com sua prosa fluida, vale por si só como leitura. Cresce

mais quando cotejado com outras obras (como o documentário *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar) que questionam os processos políticos e nos mostram como a memória precária funciona como manutenção da atual estrutura social; e expõem como processos como a Anistia são acordos de cavalheiros que não promovem confrontos/superações com o/do passado (I.G.).



## CARTAS

*Cartas da prisão*  
Autor - Frei Betto  
Editora - Companhia das Letras  
Páginas - 408  
Preço - R\$ 54,90

## PRATELEIRA

### A HISTÓRIA DE NICOLAS I, REI DO PARAGUAI E IMPERADOR DOS MAMELUCOS

Traduzido e organizado por Fernanda Veríssimo, chega ao Brasil a primeira versão do livro anônimo, sucesso na Europa do século XVIII, que conta a história de um espanhol trapaceiro que, para não ser enforcado, juntou-se à Companhia de Jesus, veio para a América e acabou tornando-se rei dos mamelucos. Por muito tempo considerada verdadeira, a história mereceu até comentário do filósofo Voltaire.



Autor: Anônimo (1756)  
Editora: Unesp  
Páginas: 132  
Preço: R\$ 32

### ERA UMA VEZ UMA MULHER QUE TENTOU MATAR O BEBÊ DA VIZINHA

Considerada herdeira de Allan Poe e de Gógol, Liudmila Petruchévskaja é uma das maiores escritoras russas da atualidade, com suas histórias de assombrações, pesadelos, acontecimentos macabros e personagens sinistras, combinadas ao clima e contexto político da Rússia. Seu universo retoma a tradição dos contos folclóricos russos, mas com humor atual e carga política sutil.



Autora: Liudmila Petruchévskaja  
Editora: Companhia das Letras  
Páginas: 208  
Preço: R\$ 44,90

### BLUMFELD, UM SOLTEIRÃO DE MAIS IDADE E OUTRAS HISTÓRIAS

Antologia de contos de Kafka, alguns inéditos no Brasil. Os textos trazem a marca da literatura do autor: a proximidade com o fracasso, a estranheza e a desimportância, como no caso dos heróis cujos grandes feitos se contrapõem ao próprio fracasso – é o caso do recordista olímpico de natação que não sabe nadar e do Ulisses que se protege das sereias sem perceber que elas não querem seduzi-lo.



Autor: Franz Kafka  
Editora: Record  
Páginas: 336  
Preço: R\$ 57,90

### PERAMBULE

Reúne 60 textos novos de Corsaletti, alternados entre crônicas longas e curtas, poemas em prosa e em verso e microcontos, sempre com muito humor e lirismo, mas também inquietação. O autor cria trajetórias urbanas variados, movimentando-se entre São Paulo, Rio, Paris ou Amsterdã, explorando o mundo através de todas as possibilidades tecnológicas, mas mergulhando fundo nas lembranças da infância, em busca de liberdade.



Autor: Fabrício Corsaletti  
Editora: 34  
Páginas: 160  
Preço: R\$ 38

# RESENHAS

REPRODUÇÃO



## A escrita “em caminhar” de Juan Rulfo

Reedição de *O galo de ouro* devolve a “terceira obra” do mexicano aos leitores brasileiros

Fábio Zuker

“Existem escritores que sentam e escritores que caminham. Rulfo era dos segundos. Todos leem, de preferência vorazmente, mas nem todos leem o mundo com o corpo (...) o caminhar retarda as coisas (...) um método de conhecimento. Uma maneira de estar no mundo e uma maneira de escrever o mundo”, afirma Cristina Rivera Garza sobre o escritor mexicano Juan Rulfo (1917-1986), em seu *Habia niebla o humo o no sé qué*. O comentário de Rivera Garza abre luz sobre Rulfo como um escritor cuja obra se constrói precisamente no ato de caminhar, e talvez essa seja a melhor forma de aproximarse de *O galo de ouro*.

Escrito entre 1956 e 1958 e publicado pela primeira vez no México em 1980, o livro era aguardado há décadas com ansiedade como a próxima obra de Rulfo, após a expectativa gerada pelo longo silêncio que se seguiu às publicações de *O chão em chamas* (1953) e *Pedro Páramo* (1955). De certo modo, a vida e a produção de Rulfo passam a ser vistas como

presas a um passado marcado por uma obra breve, curta e não por isso menos estupefacente para o panorama literário de sua época, e um devir marcado pela espera de uma nova obra.

Muitas vezes referido pelo autor como um conto, embora por muitos críticos considerado um romance, *O galo de ouro* toma forma, inicialmente, como um roteiro cinematográfico que é então filmado em 1964 por Roberto Gavaldón, um dos principais nomes da chamada “Época de Ouro” do Cinema Mexicano (1936-1959).

O livro, que ganha nova edição no Brasil pela José Olympio, traz a história de Dionisio Pinzón, um jovem pobre originário de um pequeno povoado no interior do México chamado San Miguel del Milagro que, por não ter um braço, é impossibilitado de trabalhar na terra e ganha a vida como pregoeiro e gritador em rinhos de galo. Certo dia, com a sua mãe muito doente, recolhe um galo moribundo, que havia acabado de ser trucidado

em uma competição local. Juntos, cuidam do galo, fazendo ataduras e enterrando-o até o pescoço para curá-lo. Quando esse finalmente está bem e começa a sua trajetória de vitórias nas rinhos locais, a mãe morre. Sem dinheiro para enterrá-la apropriadamente, Pinzón faz uma espécie de caixão com pedaços de madeira da porta de sua casa. É então alvo de gozações por parte dos moradores locais, que acreditam que ele levava algum animal para ser enterrado.

Decidido a deixar San Miguel del Milagro com o galo dourado que iniciava uma brilhante trajetória, Pinzón parte de povoado em povoado rumo à cidades maiores, destroçando adversários em todas as rinhos que lhe surgem no caminho. Entre as andanças é a história da própria vida do protagonista que se constrói, diante de embustes e trapaças, enriquecimento e derrotas, até que conhece a cantora de briga de galos Bernarda Cutiño, apelidada de La Caponera, e que, disposta a acompanhá-lo em suas perambulações, converte-se em sua esposa e espécie de talismã da sorte.

O galo e Pinzón têm algo de pícaro, embora de modo muito particular, já que suas desventuras México adentro e por diferentes ambientes sociais se dá menos pela sua malícia, sagacidade e astúcia que por uma mistura de ambição, sorte e força do destino. A oposição entre o desejo de Pinzón em se estabelecer e fazer fortuna e a ânsia de La Caponera por uma vida livre, fora dos muros, constitui um dos conflitos centrais da obra.

\*  
“Desde aquele dia Dionisio Pinzón e Bernarda Cutiño vagaram pelo mundo, de feira em feira, alternando as brigas de galos com a roleta e o baralho.”

Em 1983, quando recebeu o prêmio Príncipe de Astúrias, um dos mais prestigiosos da língua espanhola, Rulfo concedeu uma entrevista a um canal de televisão espanhol, em que o entrevistador lhe questiona os motivos de escrever tão pouco. A resposta de Rulfo foi: “Lo que pasa es que yo trabajo”. Se existe um tom materialista na frase, a maneira como Cristina Rivera Garza a explora aponta para o modo como Rulfo inventou o seu fascinante mundo a partir da própria condição de alguém que trabalhava rodando

o México, e envolvido em diversos projetos de modernização – ou seja, de destruição e de criação – do país durante o governo desenvolvimentista de Miguel Alemán.

E essa espécie de condição material, de um escritor mexicano que decide trabalhar para viver, mantendo-se assim afastado dos centros de poder e privilégios concedidos a escritores, como bolsas e cargos diplomáticos, lhe permite conhecer e viver diversos mundos para além dos grandes centros urbanos. De fiscal de produção em uma fábrica de pneus e responsável por escrever guias de turismo sobre o México que então nascia com as novas estradas, até o seu trabalho não sem contradições junto às comissões para o desenvolvimento da região da Bacia do Papaloapan – então uma das zonas mais isoladas do país; e a sua não menos importante atuação enquanto editor de livros de antropologia acerca dos povos indígenas para o Estado mexicano, é um México profundo em que Rulfo viaja.

Seria mais preciso dizer que se trata de uma escrita como uma viagem terrestre. Não exatamente uma descrição, nem representação do México que então deixava de existir com a modernização. Mas, sim, de uma criação: de uma paisagem melancólica, uma espécie de purgatório terrestre na Comala de *Pedro Páramo*, ou o mundo que surge com aqueles cuja vida gira ao redor das brigas de galo de San Miguel del Milagro, e tantas outras localidades às quais Rulfo nos leva, ou que Rulfo inventa, nas quais passado e futuro se encontram em um presente existente apenas em seus livros.



ROMANCE

*O galo de ouro*

Autor – Juan Rulfo

Editora – José Olympio

Páginas – 192

Preço – R\$ 42,90

## “É proibido alimentá-lo com vidro”

O minotauro é um monstro que nasce a partir de uma maldição, diz o mito grego. Corpo de homem com cabeça de touro, é agressivo e vive confinado em um labirinto. Picasso fez uma gravura na qual esse ser está no primeiro plano da imagem e estende suas mãos para uma garota, que segura uma vela em sua direção. A gravura cruza e sintetiza a trama de Benjamin Tammuz, *Minotauro* (1981), reimpressa no Brasil em 2017.

A trama representa a forma como escolhas e certas “prisões” (como a presença de um pai opressor, por exemplo) criam monstros como o grego: surgidos de uma maldição muito anterior a si mesmos, seu destino inevitável é a morte por não terem conseguido superar a cadeia causal que os criou. É o caso do agente secreto que vê uma jovem no ônibus e fica obcecado. Passa a enviar cartas e a estabelecer uma relação afetiva com ela. Essa relação preenche sua vida, mas ele reconhece que o diálogo com a moça

(de nome Téa) é totalmente calcado numa fantasia destrutiva. Téa corresponde à obsessão e a relação se mantém por anos.

Os personagens – a jovem e seus três pretendentes – nos mostram as diversas faces dessa “maldição”: o agente consegue enxergar o problema que é sua vida infeliz, mas é incapaz operar na realidade uma saída da situação; o namorado de Téa encarna aquele que vive apenas para as expectativas alheias e nunca põe em xeque a própria trajetória. A vida para ele é aquilo e nada mais, o que gera uma série de “aberrações” (como o desejo sexual pela mãe). O terceiro homem é Nikos, sujeito com história de vida parecida a dos outros dois, que consegue romper a cadeia causal e se torna capaz de realizar seus desejos de forma ativa e responsável.

A linguagem direta e de leitura fluida traz para o romance uma *realidade* que contrasta com as *fantasias* criadas pelos personagens para poderem se manter vivos. O livro

é curto e rápido, tal qual uma vida. As fantasias são necessárias, como vemos em Nikos, mas quando se sucumbe a elas, o destino só pode ser nefasto: a mão da menina pura, na gravura de Picasso, jamais alcançará o monstro.

Um jogo de linguagem reforça o contraste entre o real e a ficção: a esposa do agente, que se chama Léa, se põe na condição de objeto para o futuro marido desde quando se conhecem e aceita permanecer dessa forma (estimulada pelo agente) até o fim. Uma letra a diferencia da *santa* que povoa a mente do agente e vemos como a realidade (Léa) jamais será suficiente para poder suprir os vazios afetivos. Apenas a fantasia (Téa, “deusa” em grego) pode preencher seus buracos. Assim como Léa, as demais mulheres são relegadas à condição de objeto – exceto a irmã de Nikos, que aparece rapidamente para insinuar essa possibilidade. Algumas são conscientes de sua condição, sem conseguir sair delas. A mãe do agente, ao parir,

tenta livrá-lo de uma vida como objeto: “É proibido alimentá-lo com vidro. Ele vai se machucar e sangrar”, diz em delírio e em vão.

*Minotauro* é uma trama de fundo psicológico que fala dos perigos de ceder/sucumbir às normas e expectativas impostas por outros, em especial as que envolvem gênero e família – perigos representados por certos fantasmas que rondam os nossos vazios (Igor Gomes).



### ROMANCE

**Minotauro**  
Autor - Benjamin Tammuz  
Editora - Rádio Londres  
Páginas - 190  
Preço - R\$ 48,50

## Bom passatempo

*Cartas brasileiras*, organizado por Sérgio Rodrigues, é um livro criado para agradar. Há nele um tom nostálgico em relação ao presente por meio do resgate da dinâmica que envolve a troca de cartas, prática de notória raridade hoje. O objetivo parece ser explorar a curiosidade das missivas trocadas por figuras conhecidas e a escolha por colocar peças bem-humoradas, marcantes, históricas, inusitadas e curtas torna a leitura leve. É uma seleção heterogênea que revela facetas interessantes (como a Ana C. claramente política), mas que carece de figuras fora do eixo – a maior parte das cartas foram escritas/recebidas por pessoas conhecidas/vinculadas ao *establishment* cultural do país hoje (muitos não o eram quando vivos). Sente-se falta dessa troca feita por personalidades com outro perfil como forma de dinamizar e de trazer questões periféricas para o leitor. Fica a obra entre

a falta de ligação com essas questões e um desejo desprezioso de ser divertida, como uma pausa para as problematizações e “tretas” mais sérias. Porém, o desafio de organizar algo assim é achar um meio termo entre o entretenimento e a ligação com disputas atuais. Mesmo com essa ressalva, é preciso dizer que *Cartas brasileiras* é um bom passatempo (I.G.)



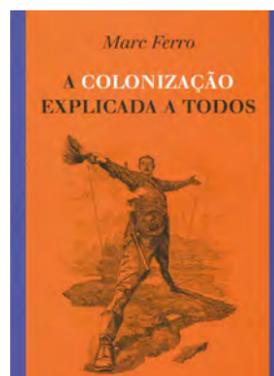
### CARTAS

**Cartas brasileiras**  
Autor - Sérgio Rodrigues (org.)  
Editora - Companhia das Letras  
Páginas - 232  
Preço - R\$ 99,90

## Da colonização

Um breve panorama sobre os processos de colonização surgidos a partir do século XVI: eis uma forma sucinta de definir o livro *A colonização explicada a todos*, de Marc Ferro. A obra serve como material de introdução ao assunto em questão – especialmente se o estudo for feito no Ensino Médio ou nos primeiros períodos das graduações. Também parece funcionar bem aos que desejam começar a ler sobre o tema de forma independente. O título do livro é pretensioso (é a tradução literal do original em francês) e casa melhor com expectativas comerciais do que, propriamente, com o tom do texto – apesar de a questão comercial poder ser problematizada pela capa precária, pouco atraente (a edição francesa não fica muito atrás). Estruturado em perguntas e respostas e com linguagem

acessível, sente-se falta, na edição brasileira, de um aprofundamento das questões em países de colonização portuguesa, que poderiam vir em um posfácio. É um livro feito para o público francês, com ênfase em assuntos da colonização francesa. Ainda assim, vale como introdução a um tema essencial para a compreensão das atuais dinâmicas sociais, culturais e econômicas (I.G.)



### HISTÓRIA

**A colonização explicada a todos**  
Autor - Marc Ferro  
Editora - Unesp  
Páginas - 192  
Preço - R\$ 38

## PRATELEIRA

### A INDIVIDUALIDADE NUMA ÉPOCA DE INCERTEZAS

Zygmunt Bauman (1925-2017) e Rein Raud refletem sobre velhas questões que continuam atuais, como quem somos e para onde caminhamos. Os dois pensadores examinam como o conceito de individualidade se constituiu em diversas épocas e tradições, sendo construído e desconstruído socialmente pela linguagem, pela autorrepresentação, tentativas de autorrealização e pela interação com os outros.



**Autores:** Zygmunt Bauman e Rein Raud  
**Editora:** Zahar  
**Páginas:** 192  
**Preço:** R\$ 59,90

### EU SOZINHA

O livro de estreia de Marina Colasanti ganha segunda edição, vivo e atual como nunca. Assumindo a condição de ser só, por escolha e circunstância, a autora fala da solidão como uma companheira de todos os momentos. O livro é quase biográfico, mas é outra a intenção da escritora: ela fala da vida, desde o nascimento na África até a atualidade, no Rio de Janeiro, para mostrar que a solidão é algo que a gente constrói.



**Autora:** Marina Colasanti  
**Editora:** Global  
**Páginas:** 120  
**Preço:** R\$ 42

### A MENINA QUE BRINCAVA COM AS PALAVRAS

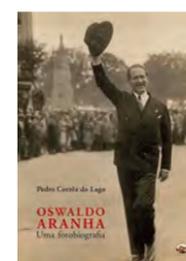
Neste livro, uma menina chamada Ana gosta de brincar de criar palavras, que guarda em caixas coloridas. Mas as palavras teimam em escapar das caixinhas e voltam direto para sua cachola, num ciclo sem fim muito divertido e criativo. E assim ela aprende o poder da criatividade, da brincadeira como meio de aprendizagem, e que todas as coisas se relacionam com seus nomes. As ilustrações são do *designer* Daniel Dias.



**Autor:** Fabiano Piúba  
**Editora:** Cortez  
**Páginas:** 28  
**Preço:** R\$ 34

### OSWALDO ARANHA – UMA FOTOBIOGRAFIA

Mais de 600 fotografias e 500 depoimentos foram reunidos para revelar a trajetória do revolucionário gaúcho que seria considerado um dos maiores homens públicos do século XX, que se tornou ministro de Getúlio Vargas e presidiu a Primeira Sessão Especial da Assembleia Geral da ONU em 1947. A obra acompanha o desenrolar de três décadas fundamentais da vida brasileira, de 1930 a 1960.



**Autor:** Pedro Correa do Lago  
**Editora:** Capivara  
**Páginas:** 412  
**Preço:** R\$ 70

# Assine!

Anual: R\$ 60

Bianual: R\$ 100



## PERNAMBUCO

Um jornal de Literatura & reflexões sobre o contemporâneo

[www.suplementopernambuco.com.br](http://www.suplementopernambuco.com.br)

 /suplementopernambuco

   /suplementope

