

PERNAMBUCO

HETERO NORMA TIVIDADE COMPUL SORIA —

Uma discussão sobre os apagamentos de sexualidades não-normativas na literatura, a partir de obras lançadas por autoras lésbicas



CARTA DOS EDITORES

A capa deste mês é um convite a enxergar o que está lá, mas que é ocultado pelas disposições estruturais da sociedade. A colaboradora Carol Almeida traça uma rede de referências (de livros, entrevistas e a sua própria) para expor como questões que envolvem lesbianidade em obras assinadas por autoras lésbicas são apagadas pela crítica. Trata-se daquilo que a poeta Adrienne Rich chamou de “heterossexualidade compulsória”: quando experiências que envolvem sexualidades não-normativas são negligenciadas/diminuídas em leituras. Por conta disso, muitas delas têm criado definições adequadas à própria obra, em detrimento das categorias usadas pela crítica. A capa, de Karina Freitas, demonstra algo desse esforço: contra o monólito da heterossexualidade compulsória, estão os incêndios críticos criados pelo questionamento em um contexto “quente”, que colabora para a realização desses debates.

Também é sobre enxergar o que está lá de que trata Raquel Barreto ao falar sobre as autobiografias de militantes negros como documentos políticos. Parte da recém-lançada autobiografia de Angela Davis para mostrar que, em diferentes épocas, militantes assumiram propostas

parecidas de intervenção no mundo. Isso se deve, em larga medida, às transformações pelas quais o racismo passou para continuar mantendo privilégios.

O ato de narrar as questões que envolvem a si mesmos e o imaginário também se presentifica na resenha de *Panton Pia'*, reunião de relatos orais de indígenas sobre a própria vida e o mito de Makunaima, que influenciou Mário de Andrade. Com isso, vê-se que o “mito” é uma forma original de elaborar o mundo. Nessas narrativas, vê-se a relação profunda com a natureza, abordada em outro momento desta edição: a entrevista com o artista Pedro Motta, na qual se vê a urgência de politizarmos o ecológico.

Nesta edição, o ensaio de Edma de Góis busca compreender algumas estratégias narrativas de autores contemporâneos que fazem escoar para as obras uma lógica de curadoria oriunda das artes visuais. O assunto deixa mais rico o debate sobre as intersemioses na literatura feita hoje.

E mais: o último grande livro de Roberto Bolaño chega ao Brasil, poemas de Zbigniew Herbert, além de várias resenhas e das colunas de José Castello e Everardo Norões.

Boa leitura a todas e todos!

EXPEDIENTE

GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO

Governador
Paulo Henrique Saraiva Câmara

Vice-governadora
Luciana Barbosa de Oliveira Santos

Secretário da Casa Civil
Nilton da Mota Silveira Filho

COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO – CEPE

Presidente
Ricardo Leitão

Diretor de Produção e Edição
Ricardo Melo

Diretor Administrativo e Financeiro
Bráulio Meneses

PERNAMBUCO

Cepe
EDITORA

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

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

SUPERINTENDENTE DE PRODUÇÃO EDITORIAL
Luiz Arrais

EDITOR
Schneider Carpeggiani

EDITOR ASSISTENTE
Igor Gomes

DIAGRAMAÇÃO E ARTE
Filipe Aca, Karina Freitas, Janio Santos e Luísa Vasconcelos

TRATAMENTO DE IMAGEM
Agelson Soares

REVISÃO
José Bruno Marinho e 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
Tarcísio Pereira, Rafael Chagas e Rosana Galvão

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

COLABORAM NESTA EDIÇÃO



Carol Almeida,
crítica de cinema
(foradequadro.com)
e doutoranda em
Comunicação (UFPE)



Leonardo Nascimento,
jornalista e mestrando
em Antropologia
(Museu Nacional/
UFRJ)



Luiz Ruffato,
escritor, autor
de *Eles eram
muitos cavalos*

Edma de Góis, pós-doutoranda em Estudo de Linguagens (Uneb); **Felipe Charbel,** escritor e professor (UFRJ), autor de *Janelas irreais*; **Pedro Mandagará,** professor e pesquisador (UnB); **Piotr Kilanowski,** tradutor e professor (UFPR); **Raquel Barreto,** historiadora e doutoranda em História (UFF); **Renato Contente,** jornalista e doutorando em Sociologia (UFPE)

Devido à sua influência em diversos países, o reggae recebeu, em novembro de 2018, no seu cinquentenário, o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco. A partir dessa honraria e dos 40 anos de sua popularização no Brasil, esta edição da **CONTINENTE** resgata a história desse gênero e de seus principais ícones, destacando a sua importância como música que mais estimulou a noção de africanidade, liberdade e justiça social.

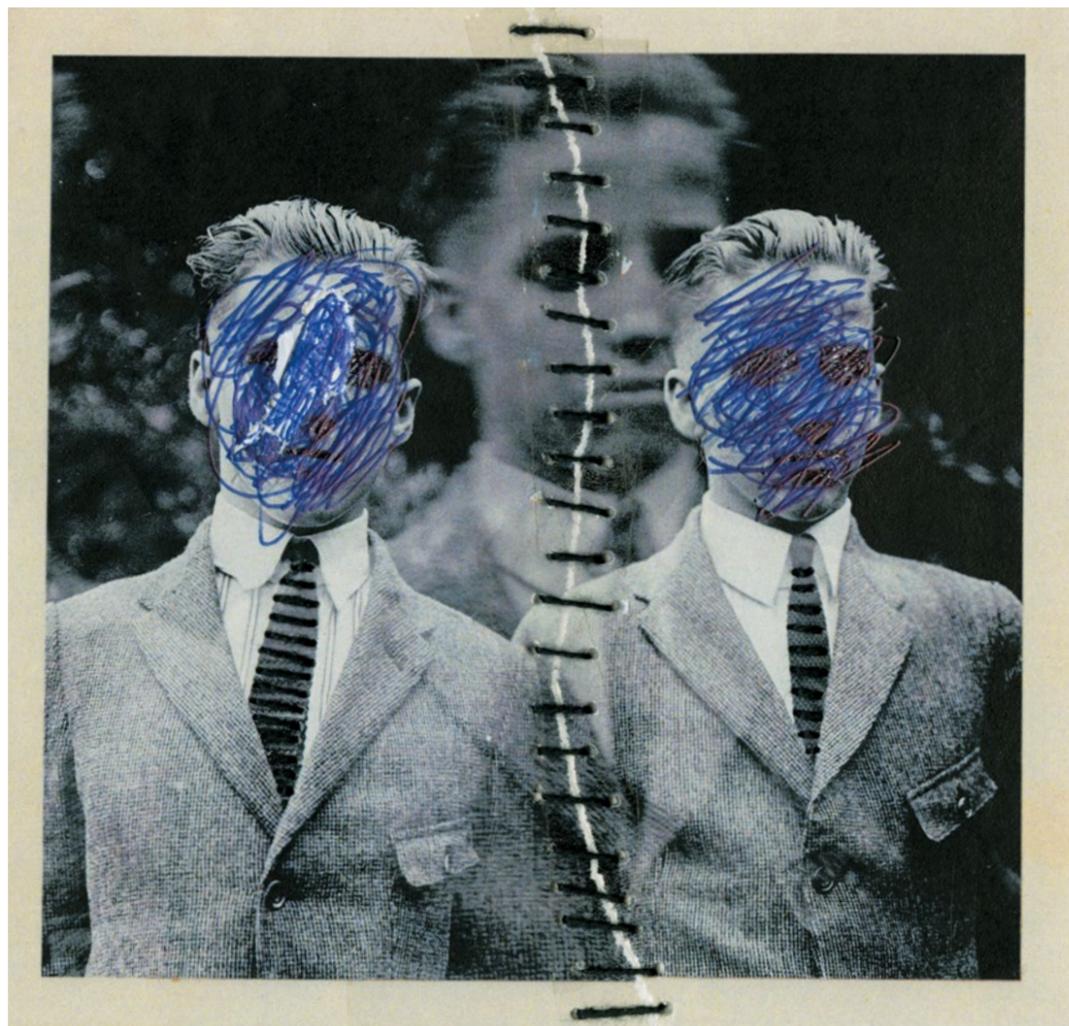
www.revistacontinente.com.br
 /revistacontinente /revistacontinente /revcontinente

BASTIDORES

Em busca da forma ideal para o verão tardio

Um romance sobre perdas, memórias e questões socioeconômicas se insere dentro de uma obra maior, que passeia por possibilidades narrativas

FILIPE ACA



Luiz Ruffato

Creio que há apenas uma maneira de contar uma história. O grande desafio do escritor é exatamente descobrir essa forma singular que dará vida a personagens, paisagens e dramas. Se, por felicidade, ele a encontra, a narrativa flui, verossímil e contundente, alcançando sua finalidade – que, de fato, é uma finalidade sem fim –: transportar o leitor para um mundo que não é o seu, confrontando-o e transformando-o por meio da empatia. E ele poderá retornar ao livro inúmeras vezes e, em cada uma delas, experienciará novas sensações, pois, sendo o sentido da vida inesgotável, o texto que consegue essa transcendência também o será. Caso, no entanto, o escritor não alcance a forma adequada, a narrativa desanda e, por melhor que seja a fabulação, ao final sairemos com a percepção de que fomos ludibriados.

Assim, cada livro meu é completamente diferente do outro, embora traga, digamos assim, uma assinatura, que podemos chamar de estilo, algo que identifica o autor, mesmo que ele mude de gênero, de universo, de interesse. Grosso modo, *De mim já nem se lembra* (2007) atualiza o relato epistolográfico; *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) recicla o romance-reportagem; *Flores artificiais* (2014) recupera o chamado *manuscrit trouvé*, o manuscrito encontrado; *Inferno provisório* (2016) funda o que denomino de “realismo capitalista”, ou seja, a história coletiva construída a partir de histórias individuais (o oposto do horroroso “realismo socialista”, portanto). Na base de todos esses livros, está o inaugural *Eles eram muitos cavalos* (2001), espécie de caderno de possibilidades narrativas, a que batizei de “instalação literária”, núcleo de onde emanam todos os outros livros, incluindo os contos de *A cidade dorme* (2018).

Não foi diferente o caso de *O verão tardio*. Há uma passagem em *Eles eram muitos cavalos*, uma passagem sutil, quase imperceptível, que, por sua força dramática, me persegue desde sempre. Está na página 122 da 4ª reimpressão da 11ª edição, no capítulo ou fragmento número 67, intitulado *Insônia*. Trata-se do fluxo de consciência de um personagem que, a certa altura, lembra: “morreu no beira-rio, tiro no ouvido, uma menina, quinze anos, ouviu?, é tiro!, deitada na poltrona da sala, o sangue escorrendo, pingando no tapete, os olhos me olhando, me pedindo, me, relógio marcando quatro e meia”. Tentando compreender essa tragédia, passei muitos anos, no plano da ficção, convivendo, cotidianamente, com os familiares, amigos e conhecidos dessa menina.

Meus livros levam bastante tempo para maturarem. Eu só me sento para executar o trabalho braçal quando constato que já conheço em profundidade os personagens e o ambiente onde vai se desenrolar a história – esta, no entanto, vou descobrindo aos poucos, de acordo com o andamento da escrita. Nunca anoto nada, não fotografo, não faço entrevistas, não me submeto a laboratórios ou coisas que tais. Escolhida a história que vou contar, deixo que ela vá se estruturando dentro de mim, devagar. Os personagens se aproximam, tímidos no início, ousados mais à frente, e, apossando-se de elementos da memória coletiva, distribuem os papéis, ocupam seus lugares. Se, a princípio, por exemplo, imaginei que o narrador seria o homem que avistou, ainda menino, a cena do suicídio pela janela da casa, logo percebi que ele nem faria parte da trama. Concluí que ele serviu apenas para manter viva aquela imagem, para ser posteriormente usada em outra trama. Depois, pensei que descreveria a biografia da menina, os fatos que determinaram a curta caminhada, culminando com sua terrível decisão – e tampouco essa ideia se solidificou. A história que se impôs tem, sim, a menina como personagem principal, mas num livro no qual ela praticamente não aparece, é apenas uma lembrança distante.

Então, em meados de 2016 a menina possuía nome, Lígia; família: a mãe, Stella Moretto, costureira, e o pai, José Nivaldo Nunes, operário têxtil; e data de nascimento e de morte, 1960–1975. Também, nessa altura, o narrador já tinha emergido: Oséias, irmão um ano mais novo que ela, representante de vendas de uma empresa de produtos agropecuários no estado de São Paulo, que, após o suicídio de Lígia, decide ir embora de Cataguases. A narrativa descreve sua volta, após quase vinte anos afastado (ele deixa de visitar a cidade depois da morte da mãe, em 1995). A ação transcorre durante seis dias nos quais ele revisita os irmãos, Isabela, Rosana e João Lúcio, cada um pertencente agora a um estrato social diferente.

Penso que *O verão tardio* pode ser lido em duas chaves diversas: uma, realista, a de um sujeito inadequado a seu universo, torturado pela tentativa infrutífera de resgatar o passado; outra, alegórica, a de uma descrição da história brasileira contemporânea, na qual as classes sociais – pobres, remediados, ricos – romperam o diálogo e, como afirma uma personagem a certa altura, tornaram-se “planetas errantes” cujas trajetórias de vez em quando se cruzam e quase se destroem.

O LIVRO



O verão tardio
 Editora Companhia das Letras
 Páginas 240
 Preço R\$ 44,90

ARTIGO

A escrita de si como forma de ativismo

Sobre a recém-lançada autobiografia de Angela Davis e as *slave narratives*

Raquel Barreto

É publicada pela primeira vez no Brasil *Uma autobiografia* (Boitempo, 2019), de Angela Davis, originalmente lançada nos Estados Unidos em 1974, após o término do julgamento que conferiu à autora notoriedade internacional. Graças à exitosa campanha por sua libertação, intitulada *Free Angela and all political prisoners* (“Libertem Angela e todos os presos políticos”), foi transformada em ícone do *Black Power*, e sua imagem tornou-se popular. O livro será uma oportunidade para conhecer a autora a partir de seu relato pessoal.

A produção autoral da filósofa Angela Y. Davis tem se tornado referência para debates e pesquisas no Brasil. A boa recepção da autora coincide com as mudanças provocadas pelas ações afirmativas nas universidades, que criaram demandas por novas referências epistemológicas, menos eurocêtricas.

A obra de Angela se dedica às questões sociais, políticas e culturais. No elenco dos temas que investiga e analisa, destacam-se as relações entre o racismo, o capitalismo e a compreensão da existência de um *continuum* histórico que liga escravidão, abolição e as prisões (as novas *plantations*), além de reflexões sobre encarceramento da população negra (e outros grupos étnicos minoritários) nos Estados Unidos, feminismo negro, cultura popular e outros assuntos.

Uma autobiografia apresenta um enfoque distinto da autora, não observado nas demais publicações: o relato em primeira pessoa dos primeiros 28 de sua trajetória. Neste período, de caráter formativo, já se delineavam temáticas que singularizaram sua teoria. O livro cobre as décadas de 1950 e 1970, atravessando uma conjuntura política, social e cultural de muitas transformações nos Estados Unidos e no mundo.

O convite para a elaboração da autobiografia partiu da escritora Toni Morrison – a única mulher negra a ganhar um Nobel de Literatura, em 1993. Na década de 1970, Morrison trabalhava na Random House, uma das principais editoras de língua inglesa. Durante sua gestão, garantiu que mais autores africanos e afro-americanos fossem publicados. Essa seria sua contribuição política: “Eu vou publicar essas vozes em vez de marchar”, disse, em referência às marchas do Movimento por Direitos Civis.¹ Seguindo esse propósito, convidou Angela, recém-saída de um histórico processo judicial, para que escrevesse sua autobiografia.

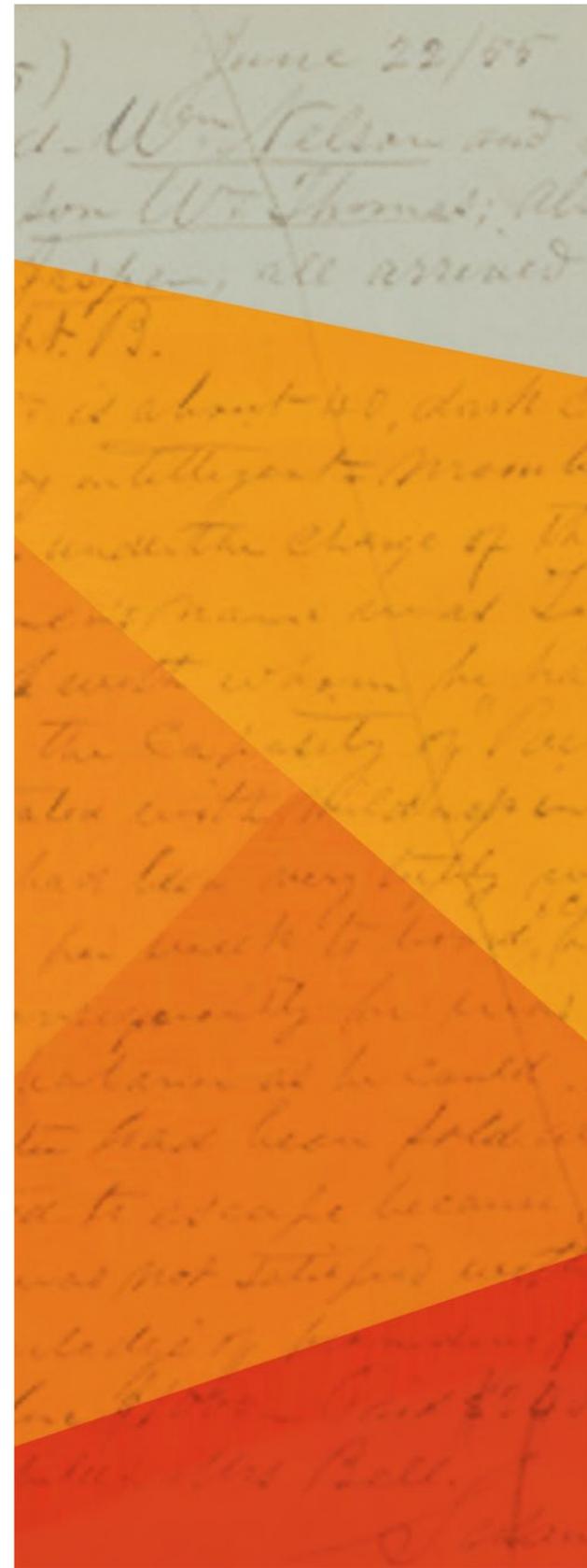
Inicialmente, o convite não foi aceito. Davis considerava que ainda era muito jovem para escrever uma autobiografia e, além disso, não queria personalizar a militância. Para convencê-la, Morrison argumentou que autobiografia poderia focar não apenas na autora, mas no movimento em que atuou. “Quando decidi, afinal, escrever o livro, foi porque passei a vislumbrá-lo como uma autobiografia política que enfatizava as pessoas, os acontecimentos e as forças que, durante minha vida, me impulsionaram em direção ao meu atual engajamento.”

Na cultura política estadunidense, as autobiografias têm um papel de destaque, frequentemente usadas por políticos e pessoas públicas que pretendem construir uma narrativa pública e oficial de si. Há, por exemplo, um número considerável de ex-presidentes que publicaram uma ou mais autobiografias, escritas tanto no período eleitoral como naquele posterior a seus mandatos. Na comunidade afro-americana, a prática também é recorrente. *Autobiografia de Malcolm X* (1965), do líder e ideólogo do nacionalismo negro, por exemplo, é uma obra fundamental que serviu para toda uma geração de militantes do movimento *Black Power*.

A AUTORA

Angela Davis nasceu em 1944 no Alabama, um estado legalmente segregado por um conjunto de leis, em vigor entre 1876 a 1965, que negavam direitos civis e políticos à população negra. Em 1963, o Alabama ganhou destaque internacional por causa da ação de supremacistas brancos que jogaram uma bomba em uma igreja protestante, matando quatro meninas negras.

Em sua autobiografia, a autora salienta como sua trajetória foi marcada por uma forte relação com os estudos, o que lhe permitiu ingressar em prestigiosas instituições de ensino, obter bolsas, fazer intercâmbio na Europa, oportunidades que



a grande maioria dos afro-americanos da mesma geração não tiveram.

Sua graduação foi em Literatura Francesa pela Universidade Brandeis, tendo como trabalho de conclusão uma análise sobre o autor francês Alain Robbe-Grillet (1922-2008), representante do *Nouveau roman*. Angela analisou as possibilidades lançadas pela obra do autor – marcada pelo anonimato, pela impessoalidade e pelas máquinas que fragmentavam a existência – para o entendimento da realidade contemporânea.³

A aproximação com a Filosofia iniciou ainda na graduação, através dos contatos com o filósofo e professor Herbert Marcuse (1898-1979), que lecionava em Brandeis na ocasião. Angela decidiu fazer o doutorado em Filosofia. O plano inicial era cursá-lo na Universidade de Frankfurt, com Theodor Adorno. Porém, em 1967, devido ao clima político intenso nos Estados Unidos de agitações e movimentos, ela decidiu sair da Alemanha, voltar aos Estados Unidos e continuar a formação com Marcuse, que, na ocasião, lecionava na Universidade da Califórnia, em San Diego.

Sua militância se iniciou nesse período, participando de organizações do movimento *Black Power*, do Comitê de Solidariedade aos Presos Políticos da Penitenciária Estadual de San Quentin e do Coletivo Che-Lumumba, composto por militantes negros do Partido Comunista dos Estados Unidos. Seu intenso

LÚISA VASCONCELOS



engajamento a transformou em alvo da perseguição estatal em duas conhecidas ocasiões. Primeiramente em 1969, quando se tornou a primeira professora negra de Filosofia da Universidade da Califórnia. O então governador do Estado, Ronald Reagan, queria impedi-la de assumir o cargo por ser membro do Partido Comunista. E depois, em agosto de 1970, quando, após três meses de fuga e clandestinidade, foi presa pelo FBI, falsamente acusada por crimes que não cometeu. O objetivo era conter sua possível influência política na comunidade negra – a prática, recorrente no período, atingiu outros militantes negros através das ações do *Cointelpro*.⁴ A cobertura midiática do processo judicial, que a inocentou no final, proporcionou-lhe popularidade internacional.

No período em que esteve presa, aguardando o julgamento, Angela produziu artigos em que elaborou reflexões conceituais. Desenvolveu, particularmente, dois aspectos centrais de sua teoria: a análise das prisões e suas relações com o racismo nos Estados Unidos; e a gênese de uma teoria sobre a condição das mulheres negras pautada nas dimensões de classe, raça e gênero. Dessa forma, ofertou contribuição original à Teoria Crítica e a *Black Radical Tradition*.⁵

AUTOBIOGRAFIA

Uma autobiografia, apesar de política, como a autora definiu, manteve características próprias do gêne-

ro, isto é, a conformidade a certos padrões narrativos que procuram construir uma apresentação pública de si, o estabelecimento de uma sequência lógica entre os acontecimentos da própria vida, a análise e justificativa das próprias escolhas, ou seja, “tornar-se o ideólogo de sua própria vida”. O objetivo, para Angela Davis, era justificar seu engajamento político nas lutas por transformações revolucionárias.

É interessante observar que, contrariando a forma tradicional das autobiografias – que começam com as origens familiares, o nascimento ou as memórias de infância –, a autora inicia o relato no exato momento em que se tornava uma fugitiva do Estado e entrava na clandestinidade. Desfaz qualquer imagem heroica de si ao expor seu medo e sua fragilidade: “Imagens de ataques lampejavam em minha mente, mas não eram abstratas – eram cenas nítidas de metralhadoras surgindo na escuridão, cercando Helen e eu, abrindo fogo...”, escreve.

O livro recupera o ritmo acelerado e efervescente dos múltiplos acontecimentos históricos que proporcionaram mudanças sociais e culturais que perduram no presente. Um exemplo significativo a mencionar foi a *descolonização estética do corpo negro* e sua ressignificação como lugar de inscrição política, bastante evidente no “cabelo afro” da autora – estilo nomeado no Brasil, sintomaticamente, de *black power*.

A autobiografia de Davis é de 1974 e traz a vertigem de ocorridos históricos responsáveis por mudanças sociais que perduram

Uma dimensão inseparável da definição de quem é autora é o fato de ser uma mulher negra, algo que atravessa sua trajetória e sua produção intelectual. Em *Uma autobiografia*, aparecem algumas das circunstâncias nas quais confrontou as expectativas e presunções sobre os comportamentos que deveria ter. No movimento pela libertação negra, não foi diferente: “Eu me familiarizei muito cedo com a presença generalizada de uma lastimável síndrome

ARTIGO

entre alguns ativistas negros do sexo masculino – confundir sua atividade política com a afirmação de sua masculinidade. Eles viam – e alguns ainda veem – a condição de homem negro como algo separado da condição de mulher negra. Esses homens enxergam as mulheres negras como uma ameaça à realização de sua condição de homens – particularmente aquelas mulheres negras que tomam a iniciativa e trabalham para se tornarem líderes por meio de seus próprios esforços”.

É relevante ressaltar a importância da publicação, uma vez que há poucas mulheres negras que escreveram textos memorialísticos ou autobiográficos. No Brasil, podemos mencionar Carolina Maria de Jesus como um dos raros exemplos. Nos Estados Unidos, por características próprias da formação de seu campo literário e da história dos afro-americanos, existe um número maior de publicações do gênero.

Uma autobiografia é relato intimista sobre uma geração de militantes negros/as engajados/as em um projeto revolucionário de transformação política, social e cultural contra a exclusão social e o racismo, que custou a vida ou liberdade de muitos. Detalha a atmosfera e o ambiente coletivo daqueles anos. Lança um olhar, a partir de seu tempo histórico, para si e, ao mesmo tempo, para o movimento, evidenciando as transformações mútuas e uma relação indivisível entre ambos: “Para mim, a revolução nunca foi uma ‘coisa temporária a se fazer’ antes de eu me estabilizar; não era um clube da moda com jargões recém-criados nem um novo tipo de vida social – que se tornava emocionante pelo risco e pelo confronto e glamoroso pelo vestuário. Revolução é coisa séria, a coisa mais séria na vida de uma pessoa revolucionária. Quando alguém se compromete com a luta, deve ser para sempre”.

SEGUINDO UMA TRADIÇÃO

Quando decidiu escrever uma *autobiografia política*, Angela Davis não inventou propriamente um conceito, mas seguiu uma tradição já estabelecida de textos autobiográficos de homens e mulheres negras ex-escravizados/as conhecida como *slave narratives*, que reúne escritos publicados entre 1760 e 1865. Segundo especialistas, foi o primeiro gênero literário de prosa criado por afro-americanos/as.

As obras possuem características afins, estruturas narrativas que seguem algumas convenções. São *relatos de vida* (ou um fragmento dela) elaborados por uma pessoa que já se encontrava na condição de liberta ou fugitiva da escravidão. Iniciavam com o nascimento (que poderia ser no continente africano), traçam o percurso do protagonista da escravidão à liberdade – que pode incluir a fuga, mas sem revelar detalhes comprometedores sobre o feito, e com omissão de informações que pudessem identificar algumas pessoas. Descrevem, também, experiências de castigos físicos e o uso da violência por parte dos senhores ou capatazes. Os títulos das narrativas possuem, usualmente, a menção “escritos por ele/a mesmo/a”, o que pode ser interpretado como um esforço, por parte dos narradores, para reforçar a ideia da autoria e a veracidade dos fatos narrados no texto. Essas autobiografias proporcionam um testemunho vivencial sobre o cativo e foram usadas, em seu contexto, pelo movimento abolicionista como um potente instrumento de denúncia do terror da escravidão.

As *slave narratives* desempenharam um papel importante ao proporcionar às pessoas que foram escravizadas a possibilidade de elaborar sua experiência e seu passado. Cabe lembrar que a escravidão, como sistema de dominação, pressupunha a negação da humanidade e transformação de seres humanos em objetos-mercadorias, alicerçada na subjugação física, na tentativa de romper a consciência de si e na aniquilação da identidade da pessoa escravizada.

As autobiografias femininas acrescentavam experiências específicas, como a violência sexual – estupros e assédios – e os ciúmes das sinhás. Um exemplo conhecido é o livro *Incidents in the life of a slave girl* (*Incidentes na vida de uma jovem escrava*), lançado em 1861 por Harriet Jacobs (1813–1897), que se destacou por denunciar a exploração sexual de mulheres escravizadas. A autora também participou do movimento abolicionista.



As autobiografias de Davis e Douglass trazem sujeitos negros criando definições de liberdade e formas de alcançá-las

O gênero deixou marcas e influências em obras contemporâneas de autoria negra, como *Amada* (1987), de Toni Morrison, e *Kindred* (1979) de Octavia Butler, que recuperam partes das estruturas ou das temáticas das *slave narratives* para ambientarem histórias no período da escravidão.

FREDERICK DOUGLASS

No conjunto das *slave narratives*, destacam-se as obras de Frederick Douglass (1818–1895), considerado o autor mais relevante do gênero por não reproduzir suas formas tradicionais e adotar um estilo próprio. Escreveu três autobiografias em diferentes etapas de sua vida: *Narrative of the life of Frederick Douglass, an American slave. Written by himself* (*Narrativa da vida de Frederick Douglass, um escravo americano. Escrita por ele mesmo*), de 1845; *My bondage and my freedom*, (*Minha servidão e minha liberdade*), publicada em 1855; *Life and times of Frederick Douglass* (*A vida e os tempos de Frederick Douglass*), de 1881. As publicações alcançaram imensa popularidade e foram traduzidas para vários idiomas.

A trajetória de Douglass é bastante singular. Nasceu em Maryland, filho de mãe negra escravizada e de pai branco que não conheceu. Foi alfabetizado pela esposa de um de seus “proprietários” (prática considerada ilegal), o que determinou sua formação. Aos 21 anos, conseguiu fugir para o estado de Massachusetts com ajuda de um líder abolicionista. A partir daí, engajou-se no movimento abolicionista e se tornou sua principal liderança. Além de ter sido homem público, orador, escritor e jornalista, participou ativamente da política americana e apoiou o sufrágio feminino. Viajou à Europa para divulgar e obter apoio à abolição da escravidão.

Douglass compõe a tradição política e filosófica que formou Angela Davis. O primeiro curso que ela ofertou na Universidade da Califórnia, em 1969, intitulava-se *Os temas filosóficos recorrentes na literatura negra*. Abordava conceitualmente a ideia da liberdade a partir da produção literária negra, que evidenciava os limites entre o conceito da liberdade e sua prática, reforçando a ausência histórica de liberdade para os afro-americanos. O primeiro autor analisado no curso foi Frederick Douglass, a partir de sua autobiografia e de sua experiência negativa da liberdade como escravizado.

Em *Life and times of Frederick Douglass*, o autor relata que, na infância, perguntou a si mesmo: Por que sou escravo? Por que algumas pessoas são escravas e outras senhores?, assinalando a consciência sobre sua própria condição de escravizado. A narrativa de Douglass atravessou a jornada física e filosófica da escravidão à liberdade. No percurso para alcançar sua liberdade, compreendeu a importância da resistência física e da consciência. Um acontecimento bem ilustrativo foi o fato de resistir fisicamente e confrontar um de seus senhores mais violentos, Sr. Covey, que o havia *quebrado no corpo, na alma e no espírito*: “Minha resistência foi completamente inesperada, Covey ficou todo surpreso. Ele tremeu como uma folha. Isso me deu segurança, eu o segurei inquieto, fazendo com que o sangue corresse onde eu o tocava com as pontas dos meus dedos”.⁶

LUIZA VASCONCELOS



A consciência da importância do conhecimento foi determinante para negar sua condição de escravo. Seu processo de alfabetização iniciou com a Sra. Auld, esposa de um seus “proprietários”, que se dispôs a ensiná-lo, até o momento em que seu esposo descobre e proíbe. O diálogo do casal, reproduzido por Douglass, exemplifica os riscos que a educação de um escravo poderia trazer: “Se você ensinasse aquele *nigger* (falando de mim) a ler, não haveria como mantê-lo. Seria impossível para ele continuar sendo escravo”.⁷

A primeira etapa a se vencer, antes da fuga, foi a consciência de sua condição de escravo e a possibilidade de recusá-la mentalmente para depois empreender a ação: “Quando eu tinha uns 13 anos de idade, e tinha conseguido aprender a ler, cada aumento de conhecimento, especialmente qualquer coisa respeitando os estados livres, era um peso adicional à escravidão. Era uma realidade terrível, e eu nunca mais seria capaz de aceitá-la em meu espírito jovem, que queria ser livre”.⁸

DIÁLOGOS POSSÍVEIS

As autobiografias de Angela Davis e Frederick Douglass convergem em alguns aspectos e elencam questões que ajudam a entender dois contextos distintos de lutas políticas negras nos Estados Unidos. A leitura de Douglass ilustra o movimento abolicionista e a condição de escravizado no século XIX, enquanto o livro de Angela propicia um panorama da década de 1960, do movimento de libertação negra, através do olhar de uma mulher negra militante.

As duas narrativas representam a elaboração de uma definição de si, que rompe com a definição pré-estabelecida feita pelo outro de como eles deveriam ser. Para os dois autores, a educação desempenhou um papel fundamental em suas conscientizações, e foi percebida como forma de emancipação.

A experiência da privação da liberdade, determinada pela condição racializada dos autores, aparece nos dois relatos. No caso de Douglass, a experiência

foi mais contundente, pois se tratou da escravidão, que determinou, em grande medida, a sua existência e identidade. Para a filósofa, foi a prisão e o processo por motivos políticos. Nas duas situações, essas vivências influenciaram as trajetórias, as militâncias e as produções autorais. Douglass defendeu e atuou pela abolição da escravidão. Davis defende e atua pela abolição das prisões.

Observadas em perspectivas comparadas, as autobiografias demonstram como sujeitos negros, mediados pelas questões de seu tempo histórico, construíram definições para liberdade e as possíveis formas de alcançá-la.

NOTAS

1. No original, “I will publish these voices instead of marching”. Disponível em <https://news.ucsc.edu/2014/10/morrison-davis-q-a.html>.

2. O livro se baseou em longas entrevistas concedidas, entre 1963 e 1965, ao jornalista Alex Haley, que posteriormente escreveu uma obra de grande sucesso chamada *Roots* (1976). A *Autobiografia de Malcolm X* foi publicada no Brasil na década de 1990 pela Record e está esgotada no mercado. O discurso de Malcolm distinguiu-se no contexto pelo forte apelo ao orgulho e à autodeterminação negra, em contraste radical com a perspectiva adotada por setores do Movimento por Direitos Civis. No entanto, vale notar que pesquisas históricas nos Estados Unidos vêm problematizando a percepção homogênea e conformista do Movimento por Direitos Civis ao revelarem que, em seu interior, concorriam propostas distintas sobre a solução para o problema racial nos Estados Unidos. Muitas questões levantadas na primeira metade da década de 1960 por Malcolm X, como a autonomia política e cultural ou a reivindicação da autodefesa, só formariam parte das agendas políticas das organizações do poder negro após sua morte, ocorrida em 1965.

3. O tema foi explorado em KAPLAN, Alice. *Dreaming in French. The Paris Years of Jacqueline Bouvier Kennedy, Susan Sontag, and Angela Davis*. Chicago/London: University of Chicago, 2012, p. 179.

4. *Cointelpro* foi um programa de contrainteligência do governo estadunidense que se dedicou a perseguir dissidentes políticos de forma ilegal. Sabe-se hoje, por meio de ampla documentação sigilosa liberada pelo próprio governo, que movimentos e lideranças eram monitorados. Há evidências que provam o envolvimento do FBI e dos departamentos de polícias em assassinatos, além da imputação de crimes a membros da chamada “esquerda radical” – em particular, os militantes negros revolucionários, alguns dos quais se encontram presos até hoje. O caso mais conhecido, no qual o Estado reconheceu e indenizou a família, foi o assassinato de Fred Hampton, liderança do Partido dos Panteras Negras, executado enquanto dormia em 1969.

5. Angela Davis é uma filósofa inserida na *Black Radical Tradition* (Tradição Radical Negra), que pode ser definida como uma teoria política e filosófica que defende a ideia do capitalismo racial, calcada em um longo histórico de resistências coletivas negras iniciadas no período da escravidão. Pressupõe uma perspectiva negra na análise da teoria marxista e enfatiza a necessidade de lutas coletivas para a transformação social.

6. No original: “My resistance was so entirely unexpected that Covey seemed taken all aback. He trembled like a leaf. This gave me assurance, and I held him uneasy, causing the blood to run where I touched him with the ends of my fingers”. DOUGLASS, F. *Narrative of the life of Frederick Douglass: an american slave*. New York: The Library of America, 1994.

7. No original, “If you teach that nigger (speaking of myself) how to read, there would be no keeping him. It would forever unfit him to be slave”. DOUGLASS, F. *Narrative of the life of Frederick Douglass: an american slave*. New York: The Library of America, 1994.

8. No original, “When I was about thirteen years old, and had succeeded in learning to read, every increase of knowledge, especially anything respecting the free states, was an additional weight to the almost intolerable burden of my thought ‘I am a slave for life.’”. DOUGLASS, F. *Life and times of Frederick Douglass*. New York: The Library of America, 1994.

ENTREVISTA

Pedro Motta

Das imagens que nos convocam a politizar a natureza

Em livro de arte com textos críticos, artista plástico traz uma contemporaneidade aflitiva ao fazer fotografias da intervenção humana no meio ambiente e intervir nelas

DIVULGAÇÃO



Entrevista a **Leonardo Nascimento**

Em *Natureza das coisas* (Ubu), dez das mais significativas séries visuais de Pedro Motta (Belo Horizonte, 1977) são analisadas por críticos/as brasileiros/as e internacionais. A relação do humano com a natureza é tema central em sua pesquisa: sobre fotografias que revelam alterações na paisagem, o artista realiza suas próprias intervenções. Organizado por Rodrigo Moura, o livro conta com textos de Agnaldo Farias, Ana Luisa Lima, Cauê Alves, Eduardo de Jesus, José Roca, Kátia Hallak Lombardi, Luisa Duarte, Nuno Ramos, Ricardo Sardenberg, além de texto do próprio organizador. Diante dos crimes ambientais ocorridos em Mariana (2015) e Brumadinho (2019) – além dos alarmantes índices de desmatamento em nosso país –, a obra de Pedro Motta ganha aflitiva contemporaneidade e nos convoca a uma radical tarefa

de politização da natureza. As imagens citadas na entrevista podem ser conferidas no site do artista: www.pedromotta.net.

Como funciona a relação entre o seu trabalho e as análises críticas presentes em *Natureza das coisas*?

A proposta de formato do livro surgiu do Rodrigo Moura. O último livro que fizemos juntos chamava *Temprano* (2010), infelizmente realizado por um edital da Funarte que não permitia venda. Meu interesse não é na comercialização, e sim entrar numa editora e ser distribuído. O mais importante do livro é ele chegar nas pessoas, é a possibilidade de ele transitar por vários territórios, entre pessoas com diferentes pontos de vista; pessoas leigas, pessoas da área, pessoas que se interessam por fotografia ou por artes plásticas etc. Eu já vinha com um longo trabalho voltado para o ambiente, numa

pesquisa muito extensa sobre a paisagem natural. Então eu chamei o Rodrigo com a vontade de produzir um livro novo, e ele veio com uma proposta que, de cara, me pegou: a de sair de uma leitura cronológica, apostando antes em séries que dialogam com o que eu tenho produzido hoje, focando nos elementos transformadores do meu trabalho. A ideia foi selecionar 10 séries – na verdade 11, porque uma não tem análise crítica – e chamar 10 pessoas que já tinham relação com o meu trabalho, oferecendo determinada série. Fiz uma seleção (e o Rodrigo participou) um tanto intuitiva para escolher cada qual com seu cada qual. E isso gerou um trabalho completamente novo! As diferenças de perspectivas e de formatos de abordagem trouxeram uma riqueza que considero a grande qualidade desse projeto, que não é um livro de fotografias, mas um livro que tem fotografias, e também não é um livro biográfico, mas é um livro de arte. Eu acredito que a parte mais importante do trabalho nas artes plásticas é esse encontro com outros olhares, abrindo um mundo de possibilidades. E é claro que existem as críticas não muito favoráveis também, mas cabe ao artista a humildade de permitir que o outro faça a leitura que ele quiser. No caso do livro, tenho certeza de que se eu trocasse as séries entre os autores (dos textos críticos), as perspectivas seriam completamente diferentes.

Na série *Paisagem suspensa*, vemos balões coloridos suspendendo blocos geométricos que simulam toneladas de minério sendo extraídas de covas. Parte da série foi realizada numa região montanhosa de Belo Horizonte, área com tradição centenária de mineração. José Miguel Wisnik, em *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, mostra como o aspecto catastrófico da mineração foi determinante em boa parte da obra do poeta. De que forma o tema da mineração encontra espaço tão relevante em suas composições?

Não sei reconhecer os limites precisos dessa influência, mas, se eu morasse na beira-mar, certamente minha obra teria outra

“Minha pesquisa é a do humano em relação com a paisagem. Mas grande parte da minha obra trata de ruínas

aproximação. O que posso dizer é que sou muito interessado pelas formas. No caso do Drummond, por exemplo, em que o Pico do Cauê (montanha que marcava a paisagem de Itabira) foi destruído pela mineração, deixando em seu lugar um buraco, fico pensando na imagem da montanha em negativo. Uma montanha, que teria algo próximo ao formato piramidal, tem agora o formato invertido. Imagina as implicações disso em termos de tempo, espaço e matéria?! É uma coisa brutal, um terror! Então, é uma paisagem recorrente para mim, que sou de Minas. No caso da série mencionada, o trabalho foi feito para uma residência artística no Jardim Canadá, uma região bastante explorada pela mineração. A proposta era fazer um trabalho sobre o entorno. Senti que a mineração me dava uma aproximação muito grande com a pesquisa escultórica que me interessava. Foi assim que criei essa ambiguidade dos balões pequenos e sutis levantando esses torrões de terra não se sabe bem para onde. O motivo seria o escoamento, a subtração da matéria. Ou a subtração da memória do lugar, que é o que essas mineradoras praticam, já que ali nada é mais ancestral do que o próprio solo. Depois, fiz outra parte da série em Nova York, uma cidade que vive no concreto, em outro tipo de matéria. Nos dois meses em que estive por lá numa residência artística, vi grande quantidade de terrenos baldios sendo invadidos pelas construtoras, gerando uma mudança tão

drástica que as pessoas se viam obrigadas a migrar para regiões mais baratas. Nos dois casos, tentei partir de um ponto de vista local, de uma noção do que estava acontecendo ao meu redor, em que o meio me levava ao trabalho.

Partindo da sugestão de que o planeta entrou em uma nova era geológica oriunda da capacidade humana de alterar ordenações da natureza (e a existência de vida na Terra), algumas áreas da antropologia se dedicam a contribuir para a construção de uma nova filosofia da natureza. Esse giro de perspectivas abre espaço para a tarefa de radical politização da natureza, algo que me parece presente de forma bastante sofisticada na sua obra. As pessoas associam meu trabalho com o debate ecológico. O que eu faço, então, é tentar enriquecer isso no campo das artes plásticas, a partir de um pensamento sobre o embate entre forças e formas. Minha pesquisa é, sobretudo, a do humano em relação com a paisagem; uma questão muito antiga, com inúmeros desdobramentos na pintura. Mas grande parte da minha obra trata de ruínas. O Cauê Alves, um dos autores do livro, escreve sobre isso de forma bastante interessante num texto curatorial. Ele aponta que, distante das belezas naturais louvadas nas canções que marcaram a identidade nacional, eu construo obras com barrancos desmoronando e erosões que revelam a falência da nossa noção de progresso. Nas minhas fotografias, as montanhas

de Minas Gerais aparecem transformadas pelos processos de terraplanagem para a abertura de estradas ou pela atividade mineradora, que tem destruído rios, paisagens e devastado cidades inteiras. Então, fica claro para mim que sempre me interessei por pensar nessas estruturas, embora não costume ter isso em mente quando crio.

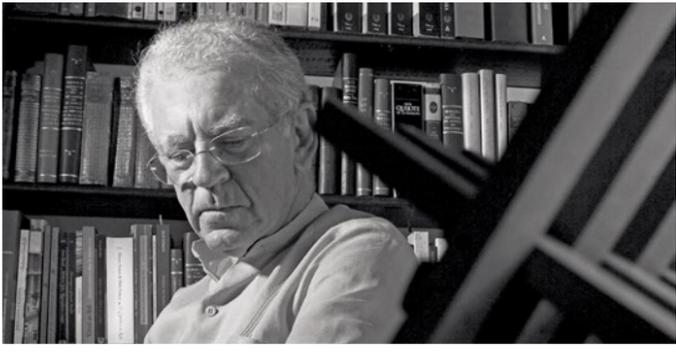
O texto de Ricardo Sardenberg aponta que seu trabalho segue a tradição dos exploradores e viajantes, registrando cenários que parecem resgatados por um arqueólogo imaginário. O paradoxo, segundo ele, é que não há uma memória a ser reconstruída a partir das ruínas do passado, já que as construções que estão na obra foram feitas por nós no presente e funcionam como “totem ao qual nós, brasileiros, dedicamos imensa devoção”. E, como totens da tribo Brasil, “estão envolvidos por tabus claros e severos: nunca são discutidos, mencionados, questionados; e, acima de tudo, não devem ser destruídos (...) são, em suma, intocáveis”. Seu trabalho pode ser encarado como uma forma de questionamento dos tabus e da profanação de nossos totens? Na série que ele analisa, *Arquipélago*, eu trabalho com construções sobre blocos de terra, construções que não servem para nada, mas, ainda assim, constituem memória de um tempo gasto, de um esforço empregado. Na perspectiva da arqueologia, o passado está por baixo, submerso, e o presente está ao nosso alcance. Nesse caso, eu trabalho com uma

“No caso do Drummond, penso no Pico do Cauê em negativo. Tinha um formato piramidal e agora tem o formato invertido

certa inversão dessa ideia, o que constitui um paradoxo absurdo. Essas construções exibidas nas fotografias são como monumentos falidos, que, a qualquer momento, vão acabar por ruir. Nesse sentido, eu acho que a metáfora acaba sendo contundente para pensarmos o país, sobretudo neste momento.

No livro, Luisa Duarte analisa *Naufrágio calado*, série que traz embarcações encalhadas em paisagens tomadas por erosões de grandes dimensões. Através de recursos digitais, são aproximadas uma região de Minas Gerais e um cemitério de navios na França. Para Duarte, a série é um dos momentos mais potentes de um programa poético todo atravessado pela incerteza que, ainda assim, escolhe instaurar situações nas quais a pausa e a ausência de movimento são as protagonistas, em oposição ao ruído e à aceleração do mundo contemporâneo. Como entende as possibilidades de intervenção crítica da arte em um mundo de horizontes interrompidos? Entendo que cada artista tem uma elaboração muito específica: alguns mais intuitivos, como no meu caso; outros mais analíticos. Antes, meu trabalho era mais urbano. Hoje, a natureza ocupa lugar central. Entretanto, mesmo nos trabalhos sobre o meio urbano, a questão da dúvida sempre me interessou. Por isso, realizo manipulações digitais, para jogar com uma fronteira crucial que é a da dúvida do espectador, que, muitas vezes, se sente angustiado tendo que decidir se está diante de uma

ficção ou da “realidade”. A partir do momento em que você entende que a fotografia não é parte da realidade, não serve de documento para nada – que é o que eu defendo –, dela você pode tecer narrativas espetaculares e aproximá-la da ficção, desnaturalizando até mesmo a fotografia de paisagem. Eu fiz *Naufrágio calado* em 2016, época do golpe sofrido pela Dilma. Fiz como a elaboração de um enorme pessimismo. Para mim, esses barcos eram como nós, soterrados, sem qualquer possibilidade de negociação com uma paisagem destruidora... na época, acho que não fiz uma associação tão direta, mas sentia uma ligação entre os dois elementos: uma paisagem destruída pela mineração e um cemitério de barcos que eu já tinha visitado na França. Ali, os barcos estavam destituídos de vitalidade, estavam em plena decadência. Então, fiz essa junção que, para mim, era como um retrato da impossibilidade de movimento. Para te ser sincero, às vezes olho essas imagens expostas, e elas me parecem um grande mausoléu. Mas a Luisa Duarte fala de uma possibilidade de resistência presente no meu trabalho, através da instauração de um tempo de pausa e silêncio que pode nos fazer enxergar o naufrágio em que nos encontramos. Ela acredita que esse tempo pode ser necessário para que possamos novamente ver o mar e o horizonte. Assim como cada artista tem uma elaboração muito própria, cada espectador acaba por criar um contato muito pessoal com as obras de arte.



Everardo NORÕES

esnoro@uol.com.br

Metáforas sobre onde canta o sabiá

"Se me perguntassem sobre qual o meu 'lugar', diria que ele é múltiplo"

Numa conversa sobre a importância do trabalho do escritor fora de seu "lugar", veio o mote: *Onde canta o sabiá*.

Esse mote sugere duas metáforas: a primeira refere-se a um exílio consentido por lembrar o conhecido poema de Gonçalves Dias, repetido nas escolas à época da ditadura do Estado Novo. A segunda, a da letra de Chico Buarque.

Gonçalves Dias não é um proscrito. Vai estudar em Coimbra, para onde eram encaminhados os que viriam a ser os letrados da época. O sabiá do Chico Buarque diz respeito aos anos 1970. É obrigado a fugir da gaiola.

Ao contrário de Gonçalves Dias, Chico Buarque deve ter tido o sentimento de alguém fora de um lugar que considera seu e para o qual não sabe se vai voltar.

Para o escritor, qualquer uma dessas situações desemboca numa indagação:

Qual o "lugar" do texto?

Toda existência supõe relação com locais onde vivemos, com pessoas que nos deixaram luzes ou cicatrizes. São artefatos armazenados nas estantes de nossa memória. Literatura é ficção. Ao mesmo tempo, é reconstrução do mundo da experiência. Movimenta personagens de um romance, ergue os andaimes de um poema. Ela está sempre diante de dois espelhos: um, o que reflete a realidade; outro, o que revela a fantasia. A construção de um lugar dentro da escrita, mesmo fictício, também desvenda novas alternativas ao existir, o que resulta numa forma de utopia, que pode ser chamada a "utopia do texto".

Por isso, o desterro é, ao mesmo tempo, o lugar da metáfora e a metáfora do lugar. E o essencial, para o escritor, sobretudo o poeta, é como essa metáfora toma forma.

Primeiro, ele busca descobrir o que passa despercebido.

Intitulei um de meus livros *Poeiras na réstia*. É uma imagem que traduz esse pensamento. Numa casa de telha-vã, um furo produzido pelo vento ou pela passagem de algum bicho deixa-se filtrar por um raio de sol.

A luz forte do sol ofusca, queima. Mas, através da fresta, podemos observar partículas microscópicas navegando na réstia.

É possível perceber a poeira da casa: o mínimo, o minúsculo.

O artista consegue observar através desse fiapo de luz porque está munido de uma espécie de antena.

Ele se sente tocado por alguma coisa que se assemelha a um fulgor ou espanto. Às vezes, um duende. Então, trabalha sua matéria-prima para nos desvelar uma obra susceptível de transmutar a tristeza ou o desassossego em algo que eleva ou consola.

No momento em que Picasso se depara com um guidom de bicicleta e o transforma numa cabeça de touro, essa cabeça de touro sofre uma metamorfose. E, de repente, passa a ser a própria imagem da Espanha.

Também o escritor se serve dessa aptidão para captar a aura que percebe em torno de circunstâncias ou de coisas. Em seguida, ele as transfigura



de tal jeito que elas nunca mais serão vistas da mesma maneira.

Se o escritor possui uma antena assim, pouco importa o lugar onde se encontre. Pode ser uma sala, pode ser um país.

Ernest Hemingway andou pelo mundo de seu século enfrentando guerras e bichos. Giacomo Leopardi, enclausurado e doentio, quase nunca abandonou seu castelo de Recanati. Mas foi ali que escreveu o *Zibaldone* e compôs *Il infinito*, um dos mais preciosos poemas da literatura.

O escritor até pode "edificar" sua própria cidade com andaimes e tijolos imaginários. Assim o fez Juan Carlos Onetti, ao erguer sua Santa María, do romance *Juntacadáveres*. E, ao lermos Borges, ficamos com a sensação de que seu universo era uma biblioteca. Até poderíamos concluir que há uma espécie de livro a brotar de outros livros.

Além dessa matéria-prima, além dessa antena, a conversa em torno do *Onde canta o sabiá* acabou por escorrer para a importância do "lugar" na literatura. Esses "lugares" podem ser vários. Pois, no fundo, são apenas suportes onde ocorreram nossas vivências, aquelas que acabam por tecer uma espécie de colcha de retalhos. Há passagens que nos marcam mais do que um simples endereço. São esses contatos, aproximações, que nos levam a outras culturas, à apreensão de contextos estrangeiros. Quem sabe, nem tanto "estrangeiros", na medida em que são próximos

Wellington
de Melo

MERCADO
EDITORIAL

LIVRARIAS

Comprar um livro não é só comprar

A seis minutos a pé da Plaza de Catalunya fica a Alibri Llibreria. Não há estacionamento, mas três vagas do bicicletário estão livres. A fachada de listras verdes e pretas é discreta e sóbria. Laços amarelos gigantes dos independentistas enfeitam janelas do edifício antigo, onde, no térreo, fica a livraria. Quero presentear um amigo com exemplares d' *O pequeno príncipe* e há uma

estante só dele, com edições em línguas impensáveis. Pergunto à atendente pelas edições mais esdrúxulas. "Acabamos de vender uma em *klíngon*", ouço, decepcionado. Tiro fotos e mando ao amigo, que escolhe, do outro lado do Atlântico, ao vivo, o que quer. "Vocês têm uma seção de crítica?", pergunto depois de escolher. "Sim, mas é com outro atendente, eu o levo até lá."



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.

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

FILIPE ACA



de nós por serem, quase sempre, manifestações dos repetitivos acontecimentos humanos.

Num conto publicado no livro *Entre moscas* e na revista *Granta*, escrevi algo assim: "Quando alguém emigra, carrega sempre algum sabor estrangeiro: fruta invisível que contamina a língua para sempre. Um cheiro que fica encoberto por outros odores. A exemplo do sabor da goiabada com queijo ou do cheiro dos pequis".

Se me perguntassem sobre qual o meu "lugar", diria que ele é múltiplo. Talvez por isso não me considere apenas da cidade onde demorei mais tempo. Apenas a observo como quem olha um rio cortando-lhe a carne feito um gume de navalha. Mesmo assim, em nós permanece o reflexo de tudo o que testemunhamos em nosso passear humano, num mundo do qual somos fragmentos. Onde, o poema:

FRACTAIS

Pelo mergulho
das sombras,
calculo
o itinerário da luz.
Meço
os contornos de nossas ruínas
na matemática particular
dos desesperos.
Abro a janela

da página do sonho:
soletro, devagar, o *Aywu rapitá*:
o ser do ser da palavra,
(flor pronunciada
entre as estrelas).

A noite
desaba sobre as telhas
na explosão de um meteoro.
Conto estilhaços,
recomponho parábolas:
um mínimo do que sou
lembra as fronteiras
do Universo.

O humano não tem fronteiras.

As culturas acabam sempre por derrubar os muros que lhes são impostos. Por isso, o artista, o escritor, nunca está fora do lugar. Seu país é o de dentro, onde encontra o fermento de seu ofício.

Apesar de seu trabalho ser o de dentro, tampouco é mais importante do que outro trabalho.

Coincidi com a observação do gênio instigante de Roberto Arlt (que rompeu com o preciosismo da gramática para dar mais luz ao romance argentino), quando observa que a diferença entre o pedreiro que constrói casas e o fabricante de livros é que livros não são tão úteis quanto as casas. E o fabricante de casas não é tão vaidoso quanto o escritor!

FESTA

Livros e flores amarelas

O Dia Mundial do Livro se celebra em 23 de abril, reza a lenda, porque Shakespeare e Cervantes morreram nessa data em 1616. É também o dia de San Jordi, padroeiro da Catalunha, onde a festa envolve dar livros e rosas. García Márquez morreu em 17 de abril de 2005. E se fosse esta a nossa data de celebrar o livro, quando daríamos livros e flores amarelas, sem santos? Será?

CONSUMO

Em defesa das livrarias de rua

Na seção de crítica, o atendente está só, lendo, quando chego. Com o laço amarelo na camisa, dedica toda a atenção, mesmo eu falando em espanhol, e sabe muito sobre os livros que vende. Na volta, passo pela seção infantil, encontro um jogo narrativo de dados e decido levá-lo para meu filho. Quando venço as tentações e chego finalmente ao caixa, já é noite. Perto da entrada,

uma roda de conversa ou um lançamento. A impressão é de que todos se conhecem. A caixa não me apressa quando decido voltar e incluir outro livro na conta, mas sorri e diz que vão fechar. A Alibri foi fundada em 1925, descobri depois. Caminhando de volta ao hotel, tento lembrar a livraria de rua mais antiga que conheço. A Palavraria, de Porto Alegre, fechou em 2016. Faz frio em Barcelona.

CAPA



Como obras de autoras lésbicas ajudam a entender a “heterossexualidade compulsória”, que apaga, na crítica literária, as diferenças

Carol Almeida

O parágrafo abaixo contém movimentos estranhos, palavras pesadas talvez, prerrogativas que passam longe da grade curricular de quem estuda, debate e pensa a Literatura, essa de “L” maiúsculo, disciplina pouco dada a “l” tão minúsculos quanto...

No outono de 1977, a poeta e ativista lésbica branca Adrienne Rich (1929-2012) sentou-se para uma longa entrevista com a também ativista lésbica branca Elly Bulkin (1944). Em algum momento da conversa, Rich fala: “Duas amigas minhas, ambas artistas, me escreveram sobre ler *Vinte-e-um poemas de amor* com seus amantes homens, garantindo-me que ‘universais’ os poemas eram. Eu fiquei irritada e, quando me perguntei por que, percebi que era raiva de ter meu trabalho essencialmente assimilado e despojado de seu significado, ‘integrado’ ao romance heterossexual. Esse tipo de ‘aceitação’ do livro me parece uma recusa de suas implicações mais profundas”.

O parágrafo acima contém movimentos estranhos, palavras pesadas talvez, prerrogativas que passam longe da grade curricular de quem estuda, debate e pensa a Literatura, essa de “L” maiúsculo, disciplina pouco dada a “l” tão minúsculos quanto... adjetivos que parecem desnecessários à crítica, adjetivos como “lésbica”. Mas será mesmo de um adjetivo que se fala aqui? Será que toda a confusão – e toda a raiva – causadas no corpo da poeta foi porque as amigas heterossexuais que a leram não perceberam que a palavra “lésbica”, na forma e no conteúdo de seus versos, era o substantivo inexorável? Que essa palavra era a essência mesma de sua poesia e que, sem ela, não se poderia seguir adiante?

Foi preciso fazer uma atípica moldura ao depoimento de Adrienne Rich para que ele não fosse subtraído, apagado, invisibilizado como um depoimento qualquer, como uma fala que seja facilmente “integrada” a uma convenção de um texto crítico que, como a própria Rich mencionaria em um de seus textos mais conhecidos, sofreria de uma “heterossexualidade compulsória” não somente da crítica literária, mas da própria luta de mulheres lésbicas dentro do movimento feminista acadêmico – e branco e heterossexual – dos anos 1960 e 1970.

O que se seguirá, nas próximas linhas, precisa se alimentar também do desconforto, desse incômodo que Rich e tantas outras escritoras que se encaixam em identidades de gênero e/ou sexualidades não-heterossexuais passam quando suas respectivas obras circulam no terreno da crítica literária. Mas não somente isso, precisa também causar desconforto em quem lerá este texto, confundir quem acha que a própria palavra “lésbica” não é, ela mesma, carregada de tantas marcações, algumas delas nascidas de estruturas opressoras. Sim, o objetivo é esse mesmo, causar curto-circuito.

A começar pelas intenções iniciais que motivaram a existência deste texto. Motivações essas que, à medida que as conversas com autoras e pesquisadoras e o contato não apenas com os textos da própria Adrienne Rich e da escritora Gloria Anzaldúa (1942-2004), foram se mostrando a causa mesma do problema que é termos sempre lidado com uma crítica literária heteronormativa (infelizmente, é preciso pontuar, a heteronormatividade não é uma premissa apenas da crítica literária, mas de toda e qualquer crítica de arte).

KARINA FREITAS



Para chegar aos exemplos concretos, dois episódios específicos acionaram o pavio: o primeiro aconteceu em julho de 2016, quando a *Festa Literária Internacional de Paraty (Flip)*, mais badalado encontro literário do mercado editorial, se lançou com a proposta de revisitar a obra da poeta Ana Cristina Cesar (1952-1983) e, na mesa de abertura, não apenas havia um apagamento completo da própria Ana C. – eram três homens brancos falando quase que inteiramente sobre seus respectivos trabalhos – como, durante todo o evento, a sexualidade da poeta, tão crucial para leitura de vários de seus poemas, foi completamente anulada. Uma nuvem estranha se formava no ar: podia-se falar quase tudo sobre a obra de Ana C., menos que era atravessada pelo fato de que aquela mulher se relacionava com outras mulheres. O segundo episódio, curiosamente, se manifestou neste mesmo **Pernambuco**, quando, em janeiro deste ano, se publicou uma crítica sobre a primeira edição da já citada Adrienne Rich no Brasil, *Que tempos são estes*, com tradução de Marcelo Lotufo e edição da Jabuticaba. Na resenha sobre o livro, o autor não faz qualquer menção ao fato de que Rich era uma mulher lésbica e só se reconhecia criticamente a partir desse dado.

Volto a dizer então que esses mesmos motivos que fazem com que este texto aconteça são um problema em si. Não porque colocar em xeque esses dois momentos de apagamento seja questionável. Problematicizá-los é legítimo, mas a questão é: tudo isso ainda é insuficiente. Em outras palavras: o pensamento sobre a crítica literária precisa também parar de ser apenas uma reação a eventos episódicos para ser uma ação em si, uma construção ativa e constante de novos parâme-

tros de análise crítica. O fato de que, para questionar a heteronormatividade no exercício analítico de textos literários, seja necessário que duas situações evidentemente caricaturescas se sobressaiam é testemunho de que não estamos indagando o suficiente.

Mais uma nota de bastidores faz-se importante: de início, este texto iria, no mesmo bloco, tratar de um apagamento de mulheres, homens e pessoas não-binárias com sexualidades e identidades não-heteronormativas. No entanto, como um gesto político, quando falar de escritores homens cis gays, os colocarei entre parênteses – dada a condição (*parenteseada*) de toda a existência lésbica na literatura.

É urgente, portanto, entender de onde vem o apagamento de escritoras lésbicas e bissexuais tanto no texto crítico sobre as autoras como simultaneamente nas revisões analíticas que não existem, aquelas que nunca foram escritas, muitas vezes porque há, em várias ocasiões, um desinteresse sintomático por alguns livros de algumas autoras, e outras porque há, de fato, um não-treinamento para lidar com tudo aquilo que, na forma e no conteúdo, foge do que é heteronormativo, ou seja, foge de tudo aquilo que, na crítica literária, atende pelo nome de “universalidade”, essa régua invisível que alguns sujeitos estabeleceram como critério fundador para apreciação crítica da prosa e da poesia. A rigor, universalidade daria conta de tudo aquilo que todas as pessoas, em todos os rincões do planeta, conseguissem compartilhar como um código em comum. Trata-se, naturalmente, de um pensamento não apenas uniformizador de todas as diferenças, como falsamente conciliatório dessas distinções, já

que o “universal” sempre partiu de uma observação do sujeito branco hegemônico.

“Parece que hoje à crítica literária convém um exercício de mapear até onde alcança cada fala, em meio aos reconhecimentos de privilégios e opressões, ler também pelo escapa ou não se sabe/não cabe abordar, ao menos pontuando, mencionando. Negligência implica apagamento. O apagamento é conservador e são muitos”, diz a poeta, romancista e pesquisadora Sarah Valle. Sobre esses vários apagamentos, ela menciona um dos textos de Rich para lembrar que talvez o mais forte deles tenha sido aqueles das mulheres lésbicas que sequer puderam escrever: “séculos de livros não escritos empilhados atrás destas prateleiras”, escrevia a poeta.

Valle continua: “Há um estudo que mostra como tendemos a ler citações de sobrenomes em textos acadêmicos assumindo que se tratam de homens. O que teria escrito Virginia Woolf, caso não estivesse sob a apreciação da crítica masculina? Há brecha para a homossexualidade na obra da premiada (Elizabeth) Bishop? O caso da censura sobre a obra de Violette Leduc ilustra, ainda, a diferença quando se trata exclusivamente de mulheres dentro do escopo homoerótico: enquanto Jean Genet tinha seu *Diário de um ladrão* (que traz personagens gays) publicado pela Gallimard em 1947, *Teresa e Isabel* (um romance lésbico) foi repetidamente censurado pela mesma editora nas versões de 1955 e 1966, só ganhando versão integral em 2000”.

Ainda citando o exemplo de Adrienne Rich, que astutamente usava de uma forma canônica em várias

CAPA

de seus poemas para driblar algumas premissas da crítica do que deve ou não ser comentado – “Esta é a língua do opressor, / mas preciso dela para falar com você.” –, é fundamental citar seu texto teórico sobre a “heterossexualidade compulsória” que existe não apenas na crítica de arte como dentro do próprio feminismo acadêmico dos anos 1960 e 1970. A partir de uma análise de quatro livros feministas desse período, cada um com uma orientação política distinta, Rich vai analisar como o apagamento da mulher lésbica começa tantas vezes a partir desse edifício teórico consolidado por mulheres feministas heterossexuais. “Em nenhum desses livros, que tratam de temas como maternidade, papéis de gênero, relacionamentos e prescrições psicossociais para mulheres, a heterossexualidade compulsória é jamais examinada como uma instituição que poderosamente afeta todos os demais temas aqui relacionados”, ela escreve.

A poeta lésbica branca Angélica Freitas, que está traduzindo o *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, de Rich, para uma edição que será publicada pela editora Bolha, sustenta que esse apagamento às vezes surge das frentes mais inesperadas. Ela lembra que, no processo de pesquisa para a tradução desse ensaio, terminou cruzando com um outro artigo, escrito pela pesquisadora Emily Wilson, sobre a problemática tradução que a poeta Anne Carson, uma mulher heterossexual, fez de Safo: “Para Carson, o que importa é a poesia de Safo, não seu gênero ou sua orientação sexual. Mas as próprias palavras de Safo não são neutras em termos de gênero. A tradução de Carson do *Fragmento 31* não deixa claro o que está claro no grego: o amado e o falante de primeira pessoa são ambas mulheres. ‘Parece que ela conhecia e amava as mulheres tão profundamente quanto fazia música’, observa Carson em sua introdução. ‘Podemos deixar o assunto pra lá?’. A resposta, obviamente, é não. Safo é a primeira autora sobrevivente na tradição ocidental, e a maioria das respostas críticas e imaginativas à sua vida e ao seu trabalho trataram do seu gênero e sua sexualidade como os fatos mais importantes sobre ela”.

AUTODEFINIÇÕES E AUTORROTULAÇÕES

“Se eu não tivesse me definido para mim mesma, teria sido esmagada pelas fantasias que outras pessoas fazem de mim e teria sido comida viva”, falou em voz alta Audre Lorde (1934-1992), por ela mesma definida como “mulher, negra, lésbica, poeta, mãe, professora e guerreira”. Era fevereiro de 1982, e Lorde fazia então uma apresentação em tributo a Malcolm X, na Universidade de Harvard. Em outro texto seu referencial, *Autodefinição e minha poesia*, ela é enfática: “Nenhum/a poeta que valha um pacote de sal escreve de qualquer outra coisa que não as várias entidades que ela ou ele define como eu. Eu sou desses eus, e quanto eu aceito essas muitas partes de mim vai determinar como meu viver aparece dentro de minha poesia. Como meu viver se torna acessível, em suas forças e suas fraquezas, através do meu trabalho, a cada qual de vocês (...) Não posso separar minha vida e minha poesia. Eu escrevo meu viver e eu vivo meu trabalho.”

É importante trazer a reflexão sobre autodefinição em Lorde para abrir uma discussão que também corre em paralelo ao apagamento de autoras que ora se autodefinem como lésbicas ou bissexuais ou pessoas trans ou não-binárias e ora recusam qualquer uma dessas palavras. Nessa última categoria, há dois tipos muito distintos: a de escritoras não-heterossexuais que, como Ana C. lá atrás e como algumas outras poetisas contemporâneas, não se sentem à vontade com tais nomenclaturas; e há aquelas para quem a palavra “lésbica”, por exemplo, vem carregada de outras marcações que podem, em alguns ambientes, serem igualmente opressivas.

Eis o momento então de se fazer uma inflexão a um trabalho que deveria ser seminal quando se fala em crítica literária (em tempo: não se fala aqui de crítica literária dissidente, ou crítica literária LGBT, se fala de crítica-literária-ponto). Trata-se do texto *Queer(lizar) a escritora - Loca, escritora y chicana*, de Gloria Anzaldúa, que se autodefinia nos termos dados por esse mesmo artigo e cujo trabalho flertava sempre com ensaios poéticos sobre sua própria condição de estrangeira no país onde nasceu, os Estados Unidos. Nele, a escritora aponta para várias questões cruciais na relação entre autoras/autores não-heterossexuais e os textos críticos sobre a obra dessas pessoas.

Um dos pontos diz respeito a colocar em xeque a própria palavra “lésbica” a partir de sua experiência de vida: “Para mim, o termo lésbica é um problema. Como chicana mestiça de classe operária – um ser composto, amálgama de culturas e de línguas – uma mulher que ama mulheres, ‘lésbica’ é uma palavra cerebral, branca e de classe média, representando uma cultura dominante, derivada da palavra grega *lesbos*. Eu penso em lésbicas como mulheres predominantemente brancas e de classe média e um segmento de mulheres de cor que adquiriram o termo por osmose muito como chicanas e latinas assimilaram a palavra *hispánicas*. Quando uma ‘lésbica’ me nomeia o mesmo que ela, ela me subsume sob sua categoria. Eu sou de seu grupo, mas não como uma igual, não como uma pessoa inteira – minha cor apagada, minha classe ignorada. *Soy una puta mala*, uma texana *tortillera*. ‘Lésbica’ não nomeia nada em minha terra natal”.

Em outro momento, Anzaldúa destrincha o que realmente significa a marcação e adjetivação no ambiente da crítica literária: “O que é uma escritora lésbica? O rótulo na frente de uma escritora a posiciona. Sugere que a identidade é socialmente construída. Mas só para a/o ‘outra/outra’ cultural. Inconscientes do privilégio e absortos em arrogância, a maioria dos escritores da cultura dominante nunca especifica sua identidade; eu quase nunca os escuto dizer: Eu sou um escritor branco. Se a/o escritor/a é classe média, branca/o, heterossexual, ela/ele é coroada/o com o chapéu ‘escritor/a’ – nenhum adjetivo mitigante depois. Me consideram uma escritora *chicana*, ou uma escritora *chicana* lésbica. Adjetivos são uma forma de coagir e controlar (...) O adjetivo depois de escritora marca, para nós, a escritora ‘inferior’, ou seja, a escritora que não escreve como eles. Marcar é sempre ‘rebaixar’. E quando eu defendo colocar *chicana*, *tejana*, de classe operária, poeta *dykefeminista* junto a meu nome, eu o faço por razões diferentes daquelas da cultura dominante. As razões deles são

“Tem que haver mudança na crítica. Acho que não dá conta da complexidade da nossa escrita”, diz Tatiana Nascimento

marginalizar, confinar e conter. Meu rotular a mim mesma é para que a *chicana* e lésbica e todas as outras pessoas em mim não sejam apagadas, omitidas ou assassinadas. Nomear é como eu faço minha presença conhecida, como afirmo quem e o que eu sou e como quero ser conhecida. Nomear a mim mesma é uma tática de sobrevivência”.

Nesse mesmo texto, ela traz algo essencial para se pensar o lugar da recepção de sua obra. Relata que, quando ia a recitais de prosa ou poesia entre mulheres lésbicas feministas, que, no contexto em que ela vivia, implicava em mulheres brancas, ela não se sentia parte daquele ambiente e achava que seu trabalho era pouco compreendido nesses espaços de uma intelectualidade apartada, por exemplo, de questões operárias tão caras a ela. E que houve momento em que ela se sentiu, finalmente, “em casa” quando leu seu trabalho para uma plateia de hippies brancos que estavam fora do círculo literário.

A reivindicação por uma autodefinição, como diria Lorde, ou por uma autorrotulação, como colocaria Anzaldúa, parece ser um ponto de partida para autoras contemporâneas que, com frequência, experimentam a sensação de deslocamento quando têm seus trabalhos lidos. Tatiana Nascimento, cujos três livros de poesia (*Esboço*, *lundu*, e *mil994*) foram publicados por sua editora, a Padê Editorial, e que é cofundadora e realizadora do *Palavra Preta - mostra nacional de negras autoras*, é categórica:



“Me apresento como uma autora lésbica e negra. Não acho que minha identidade de gênero é mulher, faz muito tempo que recuso essa identidade e que falo em ser lésbica não como uma orientação sexual, mas como identidade de gênero. Isso tem a ver com ser leitora assídua da Monique Wittig (1935-2003). Sou discípula da tese dela de que lésbicas não são mulheres (no texto *Straight minds*, Wittig afirma que a categoria ‘mulheres’ foi criada para existir sempre em relação ao sujeito homem e que, por isso, as lésbicas nunca foram lidas como ‘mulheres’ para muitas feministas). Só que, porque eu me falo muito como escritora sapatão ou lésbica, é impossível não levar isso em consideração quando minha obra é pesquisada, porque essa é uma identidade da qual não abro mão. Isso tem a ver também com a Audre Lorde, de me apresentar a partir dessa autodefinição. Sempre me apresento como uma poeta lésbica negra e as pessoas não podem abrir mão disso.”

Naturalmente, Nascimento está ciente de que as definições que ela põe a si mesma, se têm o bônus de serem identidades das quais seus críticos não podem evitar, têm o ônus de uma frequente incompreensão do que se espera de sua literatura, mais uma vez, as caixas “outras” em que a crítica perceberá essa literatura: “Minha obra, por exemplo, tem poucos ‘poemas de lésbicas’ como a crítica assim entende. Tem, sim, muitos poemas de amor, mas tem muito mais poemas sobre mar, sobre cerrado. O primeiro

KARINA FREITAS



livro que publiquei com uma tiragem maior, o *lundu*, acho que a palavra *lésbica* só surge lá no final, não há um mapeamento textual do que é a lesbianidade, porque acho que precisamos ter liberdade narrativa, que temos que falar sobre o que quisermos, de modo que a ‘escrita lésbica’ precisa ser entendida de uma forma muito mais ampla. Esses dias uma pesquisadora da Argentina veio me perguntar: por que que, quando você fala de pessoas negras no seu livro, você fala de homens, por que você não fala de pessoas negras em outro contexto? Tive que responder o seguinte: eu sou uma pessoa negra escrevendo, tudo tem a ver com negritude, eu sou uma sapatão negra”.

Eis então um ponto nevrálgico para se pensar como a crítica literária lida quando as marcações as quais ela não está acostumada a usar – pois que nunca se marcaram os escritores homens, brancos, heterossexuais, cisgêneros – são postas sobre a mesa: ela tende a esperar por um certo tipo de conteúdo bastante específico. “Tem que haver uma mudança no jeito que a crítica olha o que a gente escreve. Acho que essa abordagem não dá conta da complexidade da nossa escrita. A crítica não vai olhar pro que uma autora lésbica escreve como ‘literatura lésbica’ se ela não escreve uma história de amor. E se ela quiser escrever sobre a vó dela? Não vai ser literatura lésbica? O que é invisibilização da crítica? Talvez essa invisibilização tenha a ver com

uma estereotipia narrativa, porque não se consegue entender a profundidade de nossa obra.”

A estereotipia narrativa de que Nascimento fala é, portanto, o que simultaneamente faz com que várias autoras sejam marcadas como escritoras lésbicas apenas e somente porque fazem poemas ou prosas sobre o amor entre mulheres, como provoca um apagamento dessa identidade em escritoras que falam sobre questões que são entendidas como “universais”. Para onde se olha, há quem queira não olhar.

(Nesse ponto, é importante também citar a extensa pesquisa sobre não apenas a homofobia, mas a misoginia e o racismo de uma tradicional crítica literária brasileira quando teve que lidar, por exemplo, com a obra de Mário de Andrade. Em sua tese de doutorado sobre a recepção da obra do poeta paulista, o pesquisador Jorge Vergara fez um levantamento de todas as resenhas críticas que diminuam a obra de Mário de Andrade por entendê-lo como um sujeito efeminado de versos igualmente não-masculinos e “mestiços”:

“Eu descobri que Mário de Andrade é insultado com termos que implicam a homofobia desde 1921. Deve considerar-se a persistência do racismo também, porque, em muitos casos, o texto racista acompanha o homofóbico”, ele fala. Os exemplos são vários: “Durante o movimento de críticas ao Futurismo paulista em 1921, João de Eça escreve que Mário não é suficientemente homem, usa a imagem

do *castrato* para implicar que a virgindade de Mário é o motivo que o leva a escrever sobre sexualidade de forma exagerada. A campanha de higiene estética e moral da *Folha da noite*, de 1923, condenou Mário com os termos de ‘doença mental’. Vários jornais retomam os temas em 1923, 1924, 1926 e em 1929, na *Revista de Antropofagia*, se escreve que Mário é o ‘Miss São Paulo traduzido em masculino’ e menciona a ‘pele bronzeada’ de ‘Miss Macunafma’. Em 1939, escritores usam termos como ‘sub-Wilde mestiço’ como uma forma de insulto. Em todas essas situações, Mário de Andrade estava vivo”.

Estamos, é importante lembrar, no mesmo território crítico que embranqueceu Machado de Assis e, por tanto tempo, invisibilizou Lima Barreto.)

Há, no bojo de todo esse debate, algo que, tal como os eventos episódicos acima citados de apagamento lésbico em Ana C. e Adrienne Rich, uma motivação ainda mais orgânica para se pensar a necessidade de uma revisão dos textos críticos quando lidam com o território de autoras lidas como “outras”. A fundamental necessidade de representação, leia-se, de não precisar passar a vida inteira lendo uma crítica literária que deslegitima as experiências não-heteronormativas e, portanto, nega a própria vivência de leitoras não-heterossexuais.

Aline Miranda, uma das integrantes do coletivo e do *zine* homônimo Palavra Sapata, em artigo sobre representação (a lésbica nos textos) e representatividade (a lésbica que escreve os textos), afirma: “Para mim, é cada vez mais fundamental explicitar-me como lésbica em todos os espaços que ocupo e por onde transito. Isso inclui minha escrita, sendo ela tão parte de mim. Como válvula da vida, a escrita me toma por inteira. Então, por mais que exista ficção, eu-lírico e qualquer coisa que o valha, o que escrevo sou eu ali. Eu criando. E eu sou uma lésbica, como diz o título dum romance de Cassandra Rios. Quando uma amiga emprestou-me esse livro, fiquei esta-

A reivindicação por autodefinições ou autorrotulações pode ser ponto de partida para autoras que se sentem deslocadas quando são lidas

telada. Uma mulher escrevendo uma personagem principal lésbica! Pesquisei depois e li que Cassandra foi a primeira autora a vender um milhão de exemplares no país! Foi também das mais censuradas artistas na década de 1970, com proibição de quase todos os seus mais de 30 livros! E, hoje, segue tão pouco conhecida. Por que será?”.

Que se reveja então, criticamente, a obra de todas as autoras aqui citadas, bem como o trabalho de Cidinha da Silva, Vange Leonel, Bruna Beber, Natalia Borges Polesso, Simone Brantes, Katia Borges, Ryane Leão, Bárbara Esmenia, Joana Côrtes, Nívea Sabino, Tatiana Pequeno, Mariana Queiroz, Cecília Floresta, Laila Oliveira, Mayana Vieira e tantas, tantas outras escritoras – e aqui cito apenas algumas brasileiras – que ainda carecem de aproximações mais complexas sobre seus respectivos trabalhos. Ou, para usar o título de uma recente publicação do grupo Palavra Sapata, “que o dedo atravesse a cidade, que os dedos perfurem os matadouros” e que perturbem o lugar de conforto de um ambiente crítico cujas réguas de análise, tantas vezes, só conseguem medir aquilo que é espelho.

Este texto foi concluído no dia 14 de março de 2019, quando se completou um ano do assassinato político da vereadora lésbica **Marielle Franco**. Este texto é também um tributo a ela e à convicção de que sua luta jamais poderá ser apagada.

RESENHA

O dorso da cutia e as formas de ver este mundo

Antigas histórias de culturas indígenas de Roraima são reunidas em e-book gratuito

Pedro Mandagará

Escrevo em um momento em que o Brasil arrisca conflitos armados na região de fronteira. Espero que, quando este texto for publicado em abril, o conflito tenha se encaminhado para uma negociação responsável; no momento, penso apenas nos amigos da fronteira Norte e em Roraima, estado em que vivi e atuei como professor por um ano e meio.

Como professor, viajava por diferentes cidades do estado, nos campi descentralizados da Universidade Estadual de Roraima. A partir de Boa Vista, ia da universidade pela BR-401 até Bonfim, na fronteira com a Guiana; pela BR-174, ia na direção sul até os municípios de Iracema, Caracará, Rorainópolis e São João da Baliza. Pela BR-174, em direção ao norte, fui algumas vezes a Pacaraima, na fronteira com a Venezuela, em eventos da universidade ou – como muitos faziam – para fazer compras no lado venezuelano.

Esses locais têm aparecido no noticiário, primeiro por conta da crise de refugiados, agora pela ameaça de um incidente militar. Ausentes dos jornais, me parece, estão os conflitos que delimitaram a formação do território fronteiriço, conflitos que continuam ainda hoje. Ausente está a razão de existir o município de Pacaraima, emancipado de Boa Vista em 1995 para tentar barrar a demarcação de terras indígenas (TIs) – artifício usado na criação de municípios como Normandia (em 1982) e Uiramutã (1995), todos a partir de pequenas vilas situadas em regiões que se tornariam parte da Terra Indígena Raposa Serra do Sol.¹

Em Roraima, a construção de estradas deixou caminhos de genocídio e etnocídio. A abandonada Perimetral Norte resultou no genocídio de populações yanomami². A parte sul da BR-174 trouxe o genocídio dos waimiri-atroari, nos anos 1970. Sua parte norte, de Boa Vista até Pacaraima, resultou em processo etnocida contínuo sobre as populações das TIs São Marcos e Raposa Serra do Sol que vivem próximas à estrada. Rechaçada pela maioria das religiões neopentecostais que adentraram as aldeias, negada por boa parcela da população (em sua maioria migrantes que vieram em ondas sucessivas de garimpo e reforma agrária colonizadora), a cultura indígena de Roraima sobrevive e se recria em meio a um longo processo de violência contínua.

Panton pia': registro na Terra Indígena São Marcos (2019), coordenado por Devair Fiorotti, primeiro volume de quatro projetados para a série *Panton pia'* (pantonpia.com.br), é resultado de anos de pesquisas junto a indígenas no entorno de Pacaraima. Embora esse volume se concentre na TI São Marcos, o estudo abrange comunidades da TI Raposa Serra do Sol, que farão parte dos volumes posteriores. No tomo publicado, há testemunhos orais dos povos macuxi e taurepang, com alguma presença wapixana. Todos são povos do que se convencionou chamar de *circum-Roraima*, o caldo de culturas que vivem ou viveram no entorno do Monte Roraima (fronteira Brasil-Venezuela-Guiana) e que compartilham histórias e crenças. O livro está disponível para download gratuito (basta digitar bit.ly/2NxuW9c no navegador da internet).

Uma das figuras que transitam entre esses povos é Makunaima³, o demiurgo que, a partir de uma coleta de narrativas feita por Theodor Koch-Grünberg junto aos povos taurepang e arekuná entre 1911 e 1913, resultou na criação do *Macunaima* de Mário de Andrade⁴. A busca por figuras como Makunaima e por narrativas dos tempos antigos estrutura as entrevistas que compõem este primeiro volume de *Panton pia'*. A partir da metodologia da história oral, Devair entrevistou figuras de referência em comunidades da São Marcos – anciãos ou lideranças conhecidas como tuxauas. A pesquisa trouxe relatos de violências, físicas e simbólicas, que resultaram na perda das línguas e narrativas, e também na transformação dos hábitos.

Para o livro, Devair fez uma opção corajosa: registrar na íntegra as entrevistas que realizou. Por muito tempo, a publicação de histórias indígenas buscou isolar as narrativas ou “mitos” de seu contexto discursivo e performático. Em coletâneas como a de Koch-Grünberg, as histórias são estilizadas ou recontadas, perdendo marcas da oralidade (como as repetições). Considerava-se que os “mitos” valiam pelo que era narrado, não pela forma de se contar. Assim, livros importantes como a série *Mitológicas*,



de Claude Lévi-Strauss, operam com resumos de “mitos”. A partir de trabalhos dos anos 1960 e 1970, como os de Ruth Finnegan, Jack Goody e Paul Zumthor, passou-se a valorizar o estilo oral e a *performance*. Publicações posteriores tentaram emular características do discurso falado na publicação escrita.

Um exemplo pode mostrar a força dessa opção. Em *Panton pia'*, o taurepang Clemente Flores conta uma história de Makunaima que corresponde, em linhas gerais, a partes das duas primeiras narrativas editadas por Koch-Grünberg em seu livro. Nelas, a história de Makunaima e seus irmãos é a da criação dos alimentos, de uma grande árvore – na versão de Clemente, uma bananeira – que traria abundância de frutos e peixes para o mundo. O toco da árvore viraria o Monte Roraima. Na história, está a origem das listras do dorso da cutia, que é um dos irmãos de Makunaima (Clemente Flores o chama, em português, de Cutia; na versão recolhida por Koch-Grünberg, ele é *Akúli*, nome do animal em arekuná). Uma breve comparação das versões pode mostrar a riqueza da linguagem oral quando transcrita:

“Akúli tinha-se arrastado para dentro do buraco do tronco, onde escondera as bananas. Queria salvar-se da grande enchente e tapou o buraco. Fez um fogo dentro do buraco e se aqueceu nele. O fogo, porém, pegou no seu traseiro e se transformou em pelo ruivo. E Akúli, até hoje, ficou com o traseiro coberto de pelo ruivo.” (Koch-Grünberg extraído de *Makunaima e Jurupari*, de Sérgio Medeiros, p. 62)

Agora, a versão do *Panton pia'* (p. 35–37):

“Aí, ele amontoava cera, cera de mel. Como essa Cutia fez? Conseguiu um pau cheio de oco por dentro. Tu sabe que ele tampou todos os buracos que apareceram com essa cera viva que ele juntou da abelha. Fechou, amontoou lenha, amontoou banana que tava recém-caída, verde, tudo amontoou dentro do oco de pau. E ficou lá, enterrado. Ele se preparou, esse Cutia se preparou. Os outros Macunaima, Xicô não, não se prepararam não, não se preveniram. (...) A Cutia abriu esse oco de pau que tava dentro. Abriu, saiu. Essa aqui traseira (passa a mão nas nádegas) ficou encarnadilha por fumaça, por causa da fumaça. Essa é a história de



KARINA FREITAS

Macunaima. Essa é que é a história de Macunaima. Cutia não era assim não. Era branco... parece que era ou preto, não sei. Agora, quando... com essa fumaça, ficou tudo amarelinho assim (...) Fumaçado, amarelo a partir daquele momento. Aí foram embora. Chegaram. Este toco aparece aqui no Monte Roraima, até agora aparece. Nós chamamos, na nossa língua, *wadakapiapô*, *wadakapiapô* (...). Esse pé de banana se chamava *wadaka*. Tu sabe que é enorme, é grande esse pé de banana que chamavam *wadaka*, *piapô* é toco. Aqui, por aí, ficou essa história porque pra lá, mais pra trás, não estou sabendo, não sei como continuar.”

A entrevista transcrita preserva elementos de oralidade que permitem manter o caráter dialógico da narrativa oral, sempre direcionada a uma audiência específica, a pessoas que o narrador imagina que saibam ou não informações relevantes para a história – e daí a necessidade de explicar, ir e voltar, comentar o vocabulário. Também estão presentes indicações da *performance* que acompanha a narrativa, como a descrição de gestos entre colchetes. Em outros momentos, há falas de pessoas que resolvem participar da conversa, como acontece em situações de oralidade.

A entrevista de Clemente Flores é a que mais traz histórias antigas, como a maravilhosa origem do timbó, cipó venenoso usado na pesca. Em outras entrevistas, nota-se o esforço do entrevistador em buscar, nas memórias dos indígenas, histórias que foram reprimidas pela cultura do branco. Nota-se, também, como os indígenas ressignificam o seu papel numa sociedade em mudança, assumindo posições frente ao que significa ser indígena, à atuação dos órgãos indigenistas, à educação dos seus povos, à preservação ou revitalização das línguas. Registrar as entrevistas na íntegra mostra que a oralidade indígena não é só narrativa ou “mito”, mas também reflexão, ensaio, autobiografia, visão de mundo.

As descrições do cotidiano são especialmente tocantes. Na fala abaixo (p. 123–124), o tuxaua macuxi Armando Magalhães responde qual a coisa mais feliz que lhe tinha acontecido:

“Quer dizer, feliz como eu acabei de dizer, professor, é quando a gente tá de bucho cheio, nós

Ao transcrever a íntegra dos relatos orais, o livro *Panton Pia* mostra que essa oralidade é reflexão, ensaio, e não “mito”

temos a vida feliz. Quando se tá com fome, rapaz, fica agoniado, fica triste: ‘Rapaz, como é que é?’ Não sei; o cara fica quase doido, né? Mas, se tá de barriga cheia, as crianças estão alegres, a esposa tá satisfeita. A gente como esposo tá satisfeito, vê toda família com o buchinho cheio, que coisa, né! É uma coisa boa, quer dizer que é uma vida de alegria, que eu acho. Dali vem alegria; dali o cara vai pra um lugar com o buchinho cheio, satisfeito; vai sorrindo das coisas. Mas, quando tá com fome, coitado, só anda enrolado. Só anda enrolado, porque não tem jeito de ter alegria. Ele fica triste cada vez mais: ‘Puxa vida onde que... será que alguém vai me dar alguma coisa pra comer hoje? Puxa vida, colega, eu estou sem dinheiro!’ Mas é ruim, já passei nessa. Quando a gente tá sem dinheiro, rapaz, já tenho me virado aqui na cidade um pouquinho. Ainda bem que eu tenho uns créditos por aí nos comércios: ‘Me dá, patrão, eu estou devendo, mas eu quero mais aí, rapaz, fim do mês eu lhe pago.’ ‘Nada, pode pegar aí, não se preocupe não, pega aí.’ Compro alguma coisa, pego como eu falei. Então, naquele dia nós estamos alegres, com barriguinha cheia...”

Essa fala evoca uma longa história de dor que veio com as fazendas, estradas, cidades. No processo colonizador, tais espaços retiraram a autos-

suficiência alimentar desses povos, afugentando a caça, poluindo a água dos rios, substituindo a área de roças por pasto para gado, e criaram uma situação de dependência da qual não parece haver saída – se não há dinheiro, vendendo pedra ou madeira (o que o Estado proíbe), ou criando gado, ou trabalhando para fazendeiros, ou recebendo de programas como o Bolsa Família, não há comida.

Conseguir sentir felicidade nessa dor, por outro lado, manifesta uma capacidade de resistência e reinvenção que está além do que consigo imaginar. Consta que o tuxaua Armando Magalhães ainda está vivo nos arredores de Pacaraima. Espero um dia encontrá-lo para agradecer pelo que vejo como um dos textos mais lindos de nossa literatura contemporânea. E espero que, até lá, as relações de poder entre os países não tenham levado a essas pessoas mais uma dor, a da guerra.

NOTAS

1. Referência fundamental para compreender o processo de demarcação contínua da Raposa Serra do Sol é o livro *Pemongon Patá* (2001), de Paulo Santilli. O romance *Os bravos de Oixi* (1994), de Vilela Montanha, documenta parte do processo de violência dos anos pré-demarcação. Após passar a assinar como José Vilela, o autor reescreveu o romance duas vezes – *Xununu Tamu* (1998) e *Índios em luta pela vida* (2019).

2. Esse processo é pano de fundo de alguns capítulos de *A queda do céu* (1995), de Davi Kopenawa e Bruce Albert. O romance-testemunho *Wadubari* (1993), de Marcos Pellegrini, que atuava como médico junto aos yanomami, também traz algo da dimensão do horror vivido por essas populações.

3. Sigo Sérgio Medeiros (*Makunaima e Jurupari: cosmogonias ameríndias*, de 2002) em utilizar *Makunaima* com k, para o demiurgo das culturas do *circum-Roraima*, em contraste com *Macunaima*, com c e acento no i, para o personagem de Mário de Andrade. Dentro do livro *Panton pia*, o nome aparece grafado com c e sem acento, como se vê nas citações reproduzidas.

4. As narrativas foram publicadas em 1917 como segundo volume de *Vom Roraima zum Orinoco*, livro que chegou às mãos de Mário de Andrade. Uma tradução das narrativas pode ser encontrada na obra citada na nota anterior.

ENSAIO

Da curadoria como forma de presença

Sobre as marcas cada vez mais notórias da mediação dos autores na literatura

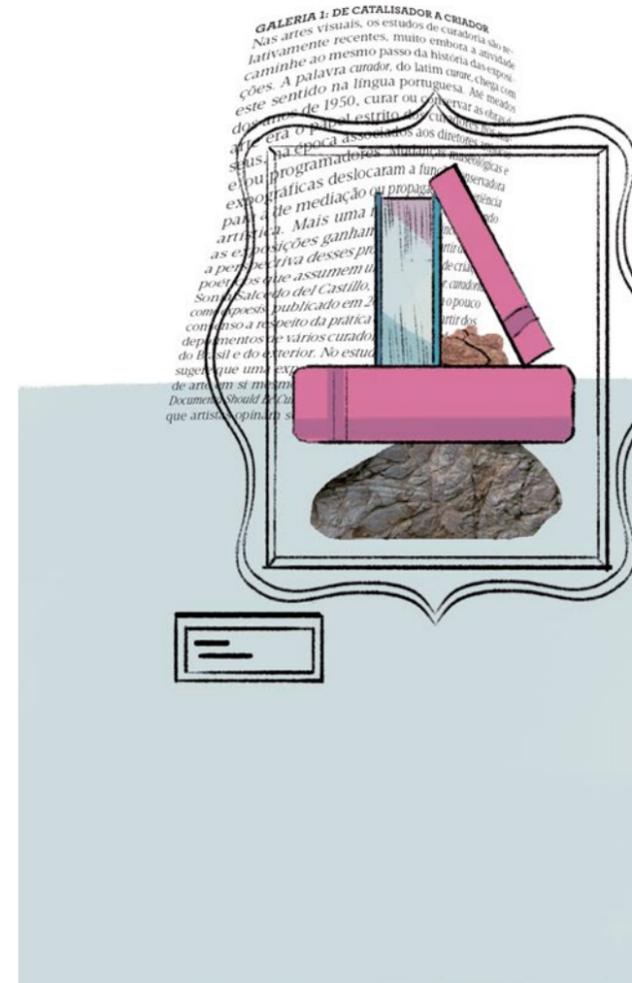
Edma de Góis

Em Ezequiel (Editora Pantim, 2018), de Margô Paraíso, uma das assinaturas poéticas da escritora baiana Luciany Aparecida, o leitor tem à sua disposição 11 recomendações de leitura do livro. Os itens constam em uma lista publicada quase no desfecho da obra, catalogada como poesia brasileira, mas que apesar disso não se prende a classificações. As indicações esclarecem em certa medida a arquitetura empreendida por Luciany e abrem um atalho possível de leitura, ainda que o leitor opte por tomar outros caminhos. *Ezequiel* é escrito em parte usando o corpo humano como metáfora e, uma vez materializado pela linguagem, assume que quer ser um corpo, ter seu próprio corpo, com pés, mãos, tronco e sexo. A partir dessa lista também sabemos se tratar do sétimo livro assinado como Margô Paraíso, autora “morta” em 2013 para dar lugar às outras vozes de sua autora empírica. É também o único momento do texto em que o nome de Luciany aparece. A provocação final do texto, intitulado *11 pontos para ouvir gente*, acena diretamente para quem lê – “Esse livro quer te ouvir: fala” –, e é a partir dela que inicio minha reflexão.

Entre as marcas de certa produção literária contemporânea (e aqui friso “certa”, porque as ficções de que me ocupo são uma das possibilidades do enquadramento escorregadio e complexo que é o contemporâneo), é cada vez mais frequente encontramos narrativas compostas por textos que denunciam um investimento autoral para a constituição do sentido do texto. Muito distante de querer lançar por terra o significado dos estudos de recepção em que o leitor passa a dividir importância com o autor, notadamente os trabalhos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, de quem as ideias de partida desse texto são profundamente devedoras, aposto na aproximação de uma determinada postura de autor do que no campo das artes visuais chama-se *curadoria*. Se lermos a partir dessa possibilidade, isso teria duas motivações: o reforço da presença da figura do autor, retomada de modo declarado na pós-modernidade, e a valorização crescente da recepção, chamada nesses experimentos para compor o trabalho junto com o autor, tal e qual o “espectador emancipado” defendido por Jacques Rancière. Para este filósofo, a recepção não observa de forma estática o que lhe é apresentado, mas age a partir de analogias entre o sabido e o desconhecido, compondo sua própria experiência de fruição estética, bem como o próprio objeto de arte, às vezes à revelia do que o artista pretendia. O espectador emancipado sinaliza para uma postura política, traçando um pontilhado até uma das questões centrais para Rancière, a de que não há separação entre estética e ética.

O leitor não perde hora e vez ao pensarmos práticas curatoriais por parte da autoria. A escolha por uma nomenclatura do repertório das artes visuais dialoga com outro aspecto desse contemporâneo do qual falamos, a forma expandida, seja em relação ao tema ou aos aportes de produção utilizados. Portanto, a curadoria como uma dimensão da autoria toma partido de que a literatura brasileira contemporânea atua no campo expandido, mesclando-se com outras semioses e dando o ultimato a outro conceito em baixa no campo das poéticas visuais, mas ainda revisitado nos estudos literários, o de *autonomia* estética. Assim, trazer a curadoria para pensar a recepção, pelo menos no caso proposto, deve se dar por sua localização no campo da autoria, auxiliando o entendimento dos efeitos pretendidos para o público.

É bom que se diga que não estamos falando em substituição de conceitos ou tentativa de criação de modismos acadêmicos, mas de uma reflexão que coaduna as opiniões de que a literatura do presente extrapola seus próprios limites e sua autonomia, como defende pesquisadoras como Florencia Garramuño e Ana Kiffer. Se assim for, parece natural também que a crítica se movimente entre diferentes campos em busca de uma maior compreensão para a leitura do texto contemporâneo. A observação de narrativas recentes localiza a função do curador não apenas como hífen entre autor e espectador, mas como mais uma atribuição assumida pela autoria da obra, essa mesma autoria que desaparece enquanto característica individual do sujeito escritor, conforme sinalizado nos clássicos textos de Michel Foucault e Roland Barthes (*O que é um autor?*

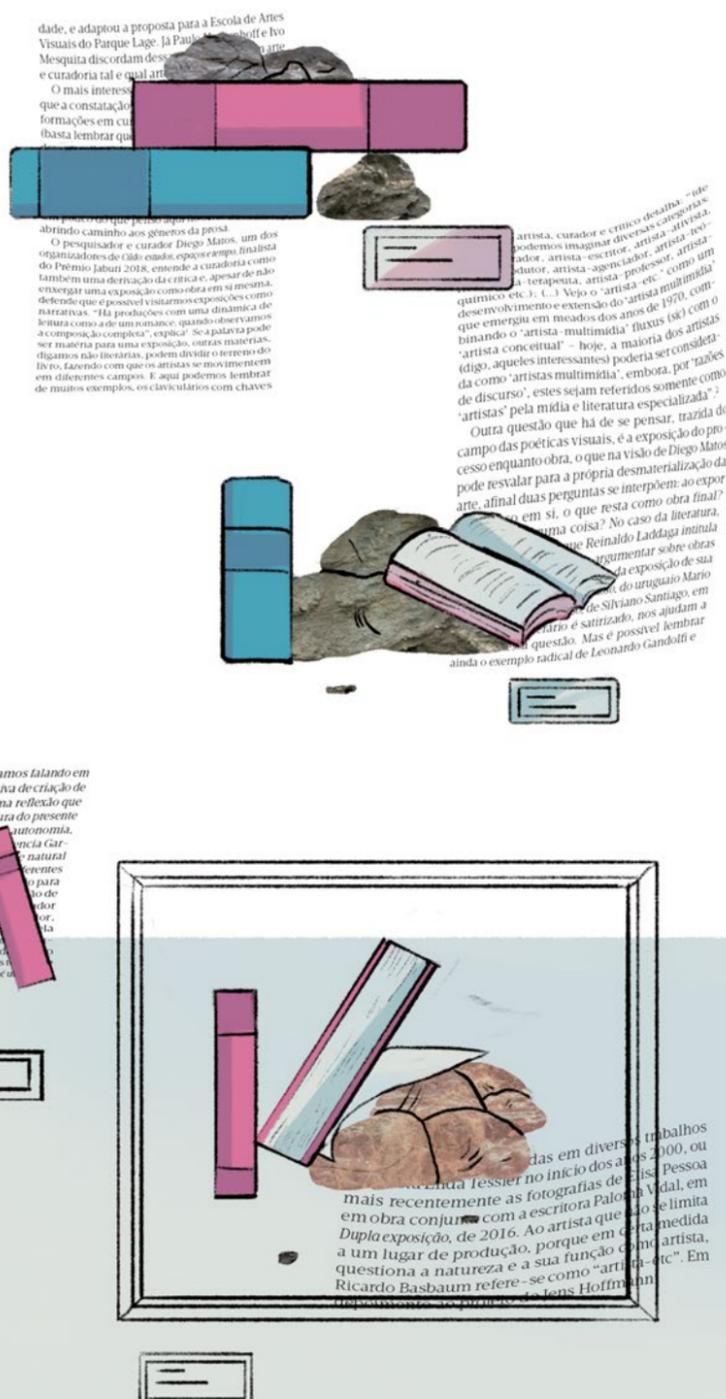


e *A morte do autor*, em ordem) e ressurge nas práticas contemporâneas, problematizando as noções de real e ficcional.

GALERIA 1: DE CATALISADOR A CRIADOR

Nas artes visuais, os estudos de curadoria são relativamente recentes, muito embora a atividade caminhe ao mesmo passo da história das exposições. A palavra *curador*, do latim *curare*, chega com este sentido na língua portuguesa. Até meados dos anos de 1950, curar ou conservar as obras de arte era o papel estrito dos curadores nos museus, na época associados aos diretores artísticos e/ou programadores. Mudanças museológicas e expográficas deslocaram a função conservadora para a de mediação ou propagação da experiência artística. Mais uma mudança é operada quando as exposições ganham novo perfil, incorporando a perspectiva desses profissionais a partir de eixos poéticos que assumem uma dimensão de criação. Sonia Salcedo del Castillo, em *Arte de expor: curadoria como exoposis*, publicado em 2014, apresenta o pouco consenso a respeito da prática curatorial a partir dos depoimentos de vários curadores e críticos de arte do Brasil e do exterior. No estudo, Jens Hoffmann sugere que uma exposição pode ser um trabalho de arte em si mesmo. Ele criou o projeto *The Next Documenta Should Be Curated By An Artist*, trabalho em que artistas opinam sobre curadoria e subjetivi-

LUISA VASCONCELOS



dade, e adaptou a proposta para a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Já Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita discordam dessa posição e separam arte e curadoria tal e qual arte e curador.

O mais interessante a ser notado – mais até do que a constatação de que o conceito, bem como as formações em curadoria são ainda jovens no país (basta lembrar que o termo *curador* se firma a partir dos anos de 1980) e, como tudo em construção, alvo de opiniões divergentes – está em uma das hipóteses que infla o estudo de Sonia Salcedo del Castillo, a de que uma poética expositiva se constituiu enquanto obra e se faz à maneira da poesia. Um pouco do que penso aqui no sentido oposto e abrindo caminho aos gêneros da prosa.

O pesquisador e curador Diego Matos, um dos organizadores de *Cildo: estudos, espaços e tempo*, finalista do Prêmio Jabuti 2018, entende a curadoria como também uma derivação da crítica e, apesar de não enxergar uma exposição como obra em si mesma, defende que é possível visitarmos exposições como narrativas. “Há produções com uma dinâmica de leitura como a de um romance, quando observamos a composição completa”, explica¹. Se a palavra pode ser matéria para uma exposição, outras matérias, digamos não literárias, podem dividir o terreno do livro, fazendo com que os artistas se movimentem em diferentes campos. E aqui podemos lembrar de muitos exemplos, os claviculários com chaves

A curadoria como dimensão da autoria assume que a literatura contemporânea se mescla com outras semioses

sem segredo e grafadas em diversos trabalhos da artista Elida Tessler no início dos anos 2000, ou mais recentemente as fotografias de Elisa Pessoa em obra conjunta com a escritora Paloma Vidal, em *Dupla exposição*, de 2016. Ao artista que não se limita a um lugar de produção, porque em certa medida questiona a natureza e a sua função como artista, Ricardo Basbaum refere-se como “artista-etc”. Em depoimento ao projeto de Jens Hoffmann

já citado, o artista, curador e crítico detalha: “(de modo que podemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc.); (...) Vejo o ‘artista-etc.’ como um desenvolvimento e extensão do ‘artista multimídia’ que emergiu em meados dos anos de 1970, combinando o ‘artista-multimídia’ fluxus (sic) com o ‘artista conceitual’ – hoje, a maioria dos artistas (digo, aqueles interessantes) poderia ser considerada como ‘artistas multimídia’, embora, por ‘razões de discurso’, estes sejam referidos somente como ‘artistas’ pela mídia e literatura especializada”.²

Outra questão que há de se pensar, trazida do campo das poéticas visuais, é a exposição do processo enquanto obra, o que na visão de Diego Matos pode resvalar para a própria desmaterialização da arte, afinal duas perguntas se interpõem: ao expor o processo em si, o que resta como obra final? Deve restar alguma coisa? No caso da literatura, algo similar seria o que Reinaldo Laddaga intitulou de *estética de laboratório*, ao argumentar sobre obras que ganham potência a partir da exposição de sua engrenagem. *O romance luminoso*, do uruguaio Mario Levrero, e *O falso mentiroso*, de Silvano Santiago, em que o próprio literário é satirizado, nos ajudam a visualizar essa questão. Mas é possível lembrar ainda o exemplo radical de Leonardo Gandolfi e

ENSAIO

Marília Garcia em *Trânsito - versão compacta e dublada*, adaptação de *Traffic*, de Kenneth Goldsmith, obras em que são transcritos os boletins de trânsito das cidades de São Paulo e Nova York, respectivamente.

Pensar a curadoria, seja no campo das artes visuais, seja no literário, remete à ideia de espaço de vivência e de reciprocidade, sendo, portanto, a recepção parte integrante da estratégia artística posta em prática. Há de se pensar também que, no momento atual, em que muitos textos prescindem das características dos gêneros em que foram escritos, a curadoria soa quase como uma junção de fragmentos estéticos e históricos auxiliares à experiência de fruição, não como intérprete ou propriamente tradução, mas buscando pontos de unidade para a construção do sentido. O leitor é conduzido ao trabalho de arte como numa visita guiada e o espaço, peça-chave na dimensão das artes visuais, deve ser entendido como o tempo de experiência e no caso da literatura, do tempo de leitura.

A adoção de estilos próprios pelos artistas, o que reorienta a criação e a crítica da forma, mostra um desejo de reaproximação entre o eu e o mundo. No entanto, nem sempre isso é percebido de largada. A escritora Luciany Aparecida reconhece “certa dificuldade” por parte dos leitores para o reconhecimento de alguns de seus textos. Menos pela forma, e mais pela proposta de quebra dos protocolos de leitura que mantemos. *Contos ordinários de melancolia*, de 2017, como o próprio título motiva, cria uma expectativa de que serão encontrados contos no sentido tradicional do gênero. No entanto, o ritmo dado aos pequenos textos, por vezes exigindo uma construção sintática por parte do leitor, gera a dúvida classificatória. Seriam contos ao passo de poesia? São os protocolos de leitura, o jeito com que nos habituamos a ler (ou a que fomos habituados), que nos fazem reconhecer o que é um romance, uma poesia, um *tweet* ou uma notícia de jornal e como lê-los. Nesse contexto, para a autora, a curadoria não trata de uma intromissão descabida no texto, mas de trazer maior potência ao sentido do texto, tendo o leitor a decisão final como sempre foi, antes mesmo da teoria se dar conta disso.

Em *Auto-retrato*, de Antônio Peixôtro e Ruth Ducaso (duas outras assinaturas de Luciany Aparecida), a folha de rosto, índice aparentemente apenas editorial, é bem aproveitado. É nele que a autora apresenta aos leitores os autores do *zine*, portanto, ficcionalizando em espaço que seria extraliterário e jogando com as autorias empírica e modelo. Peixôtro é apresentado como: “membro da Pantim Coletivo, atualmente trabalha na ilustração de um livro de poemas da artista Taise Dourado. Em 2015, ilustrou a tese de doutoramento da pesquisadora Luciany Aparecida”.

GALERIA 2: NO PRINCÍPIO, O ESTRANHAMENTO

A discussão que proponho começa pela minha experiência de leitura e, preciso frisar, de uma leitura específica, a dos livros do escritor Valêncio Xavier (1933-2008). A sensação era invariavelmente de incômodo, seguida de uma breve satisfação por talvez “começar a entender” o que o narrador de seus livros dizia. O estranhamento inicial tinha como justificativa o modo de organização do texto que junta fotografias, *frames* de cinema, imagens de almanaques científicos, anúncios publicitários entre outros elementos, além de pequenos textos do autor, notas explicativas, legendas forjadas e outros itens inclassificáveis. Aqui e acolá lembrava *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, publicado em 1974, e com arranjos formais incomuns para o período. Fato é que em qualquer tempo um texto como o de *Minha mãe morrendo e o menino mentido* ou *Rremenbranças da menina de rua morta nua: e outros livros* exige uma presença do leitor, um impulso maior. Em *Minha mãe morrendo...*, lemos (ou eu leio) as memórias de um menino-narrador, cuja presença da mãe, mesmo depois de morta, é marcante. No segundo, temos pequenas narrativas de violência e, na principal, que nomeia o livro, baseada em um fato verídico, o assassinato de uma criança em um trem-fantasma numa cidade do interior de São Paulo. Os livros de Valêncio (e não apenas os citados, porque essa consideração vale para ler a sua obra completa) apresentam um *autor-modelo*, recorrendo a Umberto Eco, que exige uma participação efetiva do leitor em sua lógica de *montagem*. Não dá para fazer corpo



Para muitos textos produzidos hoje, a curadoria soa como junção de fragmentos em busca de unidade para criar sentido

mole e dar o livro como lido sem se entranhar pelo labirinto do texto. A questão é que esse labirinto é guiado, como se o *autor empírico*, que antecede e propõe o *autor-modelo*, quisesse de livre e espontânea vontade fazer companhia ao leitor no percurso de visitação. Ser sua companhia e fazer-se presente é uma decisão autoral. Dessa forma, a recepção conhece as fontes de textos e imagens exportadas de outros locais para o livro. O que pode ser um mero detalhe para uns, uma mina de ouro para outros, e um dado concreto para a crítica: não se trata de apêndice do texto, mas sua parte constituinte. O binômio *forma e experimentação* tão caros aos formalistas e aos modernos por si só não justifica uma leitura dos romances a partir da ideia de curadoria, mas, sim, uma análise da autoria como propositos a partir de várias chaves de leitura.

Minha mãe morrendo e o menino mentido é catalogado como “romance brasileiro” e provoca as caracterizações dadas normalmente ao gênero *romance* ou até mesmo ao que se convencionou chamar *literatura*, devido a justaposição de textos e imagens alheias ao mundo das artes, em um experimen-

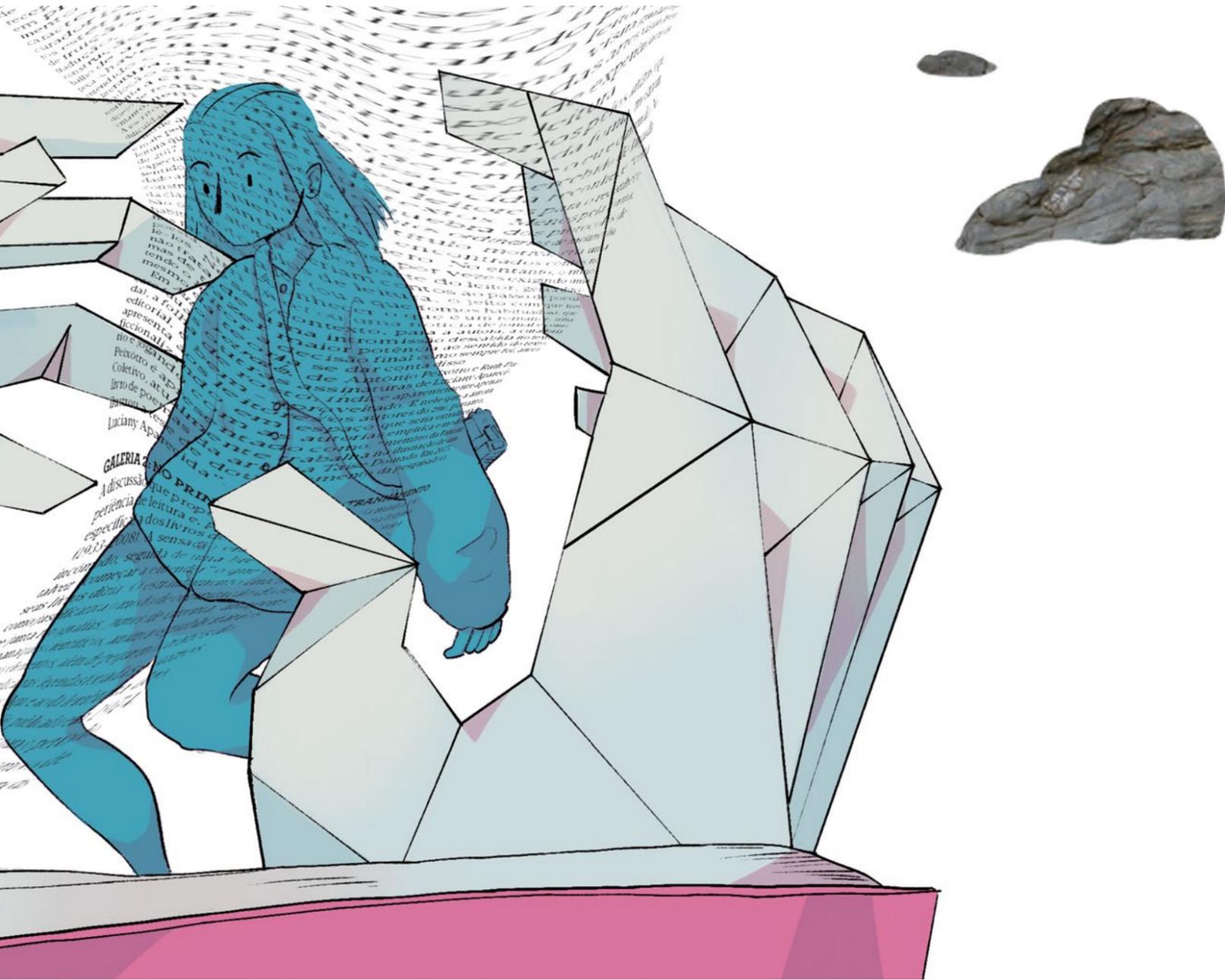
to de reconfiguração dos objetos, como propõe o *ready-made* duchampiano. Para além dos novos sentidos criados na obra, Valêncio Xavier utiliza estratégias de outras áreas, fazendo o livro transcender a sua condição de literatura. Um deles é o efeito rítmico de cinema, estampado nas três narrativas que o divide. Em estudo dedicado ao autor, a pesquisadora Ângela Maranhão Gandier afirma ser notória a tentativa de reproduzir a linguagem de cinema, sendo o livro, portanto, um espaço de confluência de várias práticas com o propósito de que tais “contrabandos” formais atribuam outros significados ao texto.

GALERIA 3: A ARTISTA VISUAL ENQUANTO ESCRITORA

Uma das representantes do Brasil na *Feira Internacional do Livro de Guadalajara* em 2018, Deisiane Barbosa, diz se beneficiar das aproximações entre artes visuais e literatura. Um dos mais comentados produtos de um amplo projeto artístico da autora, que se intitula “artista visual, poeta e andarilha”, é o livro *cartas à Tereza: fragmentos de uma correspondência incompleta*, publicado de modo independente, e que tem se desdobrado em outras ações artísticas entre os estados de Pernambuco e Bahia. O livro, como salienta a autora, é uma costura de maços de papel onde estão reunidas cartas à personagem Tereza, uma espécie de Godot, do Samuel Beckett, de alguma ilha não especificada na narrativa. A aproximação com o leitor aparece na largada. Antes de virarem livro, pequenos trechos de *cartas à Tereza* apareciam em dois videoartes e cartões-postais com fotografias feitas em diferentes cidades do Recôncavo Baiano. O passo seguinte foi de certa forma determinada pelo público. “As pessoas perguntavam quem era Tereza, queriam ler mais das cartas”, explica. “Muito tempo depois, resolvi procurá-la (a Tereza). A princípio, uma personagem-destinatário, depois descobri que ela é mais real do que eu julgava”, escreve em um dos sites do projeto.

Além de publicar os textos em formato de livro, a autora acrescentou outro tópico ao projeto,

LUISA VASCONCELOS



na tentativa de dar fisionomia à Tereza. Por meio de consulta a leitores e entrevista com mulheres chamadas Tereza nas cidades por onde passava, Deisiane começou um exercício de criação do perfil da personagem, quase uma descrição, muito embora ela assuma que a personagem Tereza pode ser qualquer um, a começar pelo leitor afetado pelas cartas. O passo mais recente, que também é resultado das entrevistas com Terezas diversas, portanto com as leitoras, é a catalogação do *Inventário da /ilha\ de Tereza*, disponível em andarilla.tumblr.com e desenvolvido como parte do mestrado que a escritora realiza em Artes Visuais, na Universidade Federal de Pernambuco.

A busca de referências materiais no mundo tem relação direta com a recusa aos meios tradicionais de produção e redimensiona o espaço em relação ao tempo da experiência, em um envolvimento que se dá com o corpo e por meio dele. O corpo está na gênese do conceito de *errância*, apresentado por Paola Berenstein Jacques como uma espécie de “arte de andar pela cidade” ou de “errar pela cidade” e é um dos *leitmotiv* para o trabalho de Deisiane Barbosa, que literalmente buscou material para escrever nas errâncias pelas cidades. A escritora entende *cartas à Tereza* como um *livro de artista* e reconhece um trabalho de curadoria com vistas na dimensão da troca com o leitor. O processo 100% artesanal, resultado de uma escolha consciente, segundo a autora, mistura múltiplos procedimentos como impressão, fotografia e costura manual. Deisiane também tem trabalhado com serigrafia e tingimento de papel em outras produções. O projeto completo de *cartas* pode ser conferido em cartasaatereza.wordpress.com.

SAÍDA: O AUTOR AINDA ESTÁ LÁ

Walter Benjamin, em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, afirma que uma obra deve seguir sua reflexão infinita, mediante o experimento de outra pessoa. Essa aposta no espectador faz pensar que, mesmo quando discreto, o trabalho bem-estruturado de curadoria pode ser percebido

A intenção aqui é observar alguma autoria à luz da curadoria, assumindo que se pode incendiar o conceito de literário

inconscientemente. Essa ressalva é fundamental para não parecer que apenas textos declaradamente experimentais ou de múltiplas linguagens fazem uso da prática curatorial, quase como um rodapé para o entendimento do leitor (e como se o leitor precisasse de alguém que desenhe uma interpretação). Em *Com armas sonolentas: um romance de formação*, de Carola Saavedra, o investimento de complementação da leitura está presente a cada parte do livro (título, epígrafes, notas e traduções), ainda que o leitor se encontre diante de um romance mais próximo da tradição (ou que faça o elogio do grande romance). O livro conta a história de três mulheres, suas relações com a maternagem, tocando no não desejo de ser mãe, na violência doméstica e na difícil tarefa de se desligar dos papéis atribuídos ao gênero feminino. Aparentemente, tudo está organizado sem arroubos experimentais, radicado apenas nas palavras, sem recursos de outros sistemas artísticos. E aqui escolho não me ater a questões editoriais que eventualmente podem gerar interferências no texto. No entanto, a tomar pela escolha do título, retirado do poema

Primero sueño, de Sor Juana Inés de la Cruz, associado às notas explicativas da parte final e a tradução de poemas lidos por uma das personagens, torna-se inevitável observar a presença da autora. O leitor não precisa se sentir obrigado a ler tudo, mas é fato que as notas dão a exata dimensão do que significa a “personagem ausente” do livro, Sor Juana Inés, escritora, poeta, dramaturga e considerada a primeira intelectual latino-americana. É um tipo de texto que ganha maior envergadura a depender da movimentação feita pelo leitor e que exige entradas e saída do literário. Não só o leitor, mas a crítica do texto pode agregar valores que lhe são exteriores e que por isso lhe dão uma dimensão cultural ampliada.

Em *Sobre o ofício do curador*, Regina Cintrão afirma que o modo como uma determinada seleção de obras é exposta denuncia a curadoria do trabalho, porque cabe a esta a realização de uma montagem que estabeleça relações formais ou conceituais entre as peças e as localize de forma estratégica no campo por ela ocupado, “onde os diálogos propostos facilitam a compreensão dos objetos expostos, ou num labirinto de ideias onde o visitante se sente perdido”. Portanto, a intenção é observar alguma autoria contemporânea a luz da curadoria, assumindo a possibilidade de incendiar o conceito de literário, uma vez que a curadoria reforça a ideia de modo de composição com vistas à leitura como visita guiada, portanto jamais neutra, invariavelmente interessada.

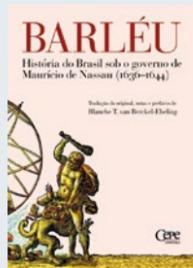
NOTAS

1. O curador foi entrevistado em janeiro de 2019 para este ensaio, que faz parte de um estudo de pós-doutorado sobre as relações entre autoria e curadoria na narrativa brasileira contemporânea. Agradeço ao professor de Teoria Literária e parceiro de investigação Anderson Luís Nunes da Mata (UnB) pela leitura da primeira versão deste ensaio.
2. CURI, Fernanda. *Ricardo Basbaum*: um artista-etc. Disponível em www.bienal.org.br/post/551. Acessado em 29 de janeiro de 2019.

HUMOR, AVENTURA E HISTÓRIA EM LIVROS PARA ADULTOS E CRIANÇAS



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



HISTÓRIA DO BRASIL SOB O GOVERNO DE MAURÍCIO DE NASSAU (1639-1644)
 Gaspar Barléu

Nova tradução com mais de 300 notas explicativas e reproduções coloridas de gravuras do original, que retrata o período holandês no Brasil. É uma edição essencial para pesquisadores e envolvente para o público geral. Barléu é uma fonte histórica importante de contribuir de forma original para a compreensão europeia da América.

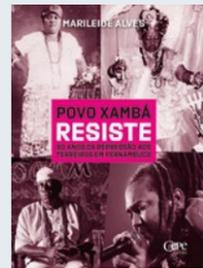
R\$ 90,00



PEQUENA VOZ: ANOTAÇÕES SOBRE POESIA
 Nuno Félix da Costa

O escritor português Nuno Félix da Costa situa o lugar da poesia no desenvolvimento do pensamento, desde antes da sistematização do pensamento filosófico. Para ele, a poesia é antiga e contemporânea, e o poema descobre harmonia nas desconexões sinfônicas ou jazzísticas do real. O livro é fragmentário e guarda o despropósito permitido à linguagem poética.

R\$ 40,00



POVO XAMBÁ RESISTE: 80 ANOS DA REPRESSÃO AOS TERREIROS EM PERNAMBUCO
 Marileide Alves

Esta é a história do Povo Xambá contada pelos que a viveram e que trazem as marcas das dores sofridas em 80 anos de repressão, pela proibição de viver sua religiosidade, pela proibição de cultuar seus deuses, pela proibição de expressar sua liberdade. É, principalmente, a história da resistência e das conquistas da nova geração de xambazeiros.

R\$ 35,00



DON JUAN-DON GIOVANNI: PEÇA EM DEZ JORNADAS
 Marcus Accioly

Este livro póstumo de Marcus Accioly foi escrito à exaustão pelo poeta, que o imaginou como sua última obra. Nele, percebe-se a grandeza épica e trágica – a par com o burlesco –, cuja força verbal resgata a figura de Don Juan. Este, em seus jogos de erotismo e sedução, revela inconsistências da condição humana, a recusa e a atração da morte.

R\$ 40,00



A COISA BRUTAMONTES
 Renata Penzani

Como um menino reage à ideia da morte? *A coisa brutamontes* é um livro-interrogação: Há um lugar para ser criança e outro para ser velho? A infância um dia acaba? Perto e longe são palavras desconhecidas? Cícero e Dona Maria são como coordenadas geográficas tentando indicar um lugar fácil de chegar, mas que mesmo assim poucos visitam depois de grandes: um lugar chamado infância.

R\$ 40,00



O VOO DA ETERNA BREVIDADE
 José Mário Rodrigues

É por meio da poesia que José Mário Rodrigues reúne forças para unir todas as coisas e mostrar seu universo, em que as perdas representam o sentido final da experiência vivida. Ideias como brevidade, solidão e imagens de ventos e nuvens dão a seus versos uma característica fugidia que recusa a linearidade de ideias. O livro foi 2º lugar do Prêmio Alphonsus de Guimaraens, oferecido pela Biblioteca Nacional.

R\$ 50,00



CONDENADOS À VIDA
 Raimundo Carrero

Edição definitiva da tetralogia de Raimundo Carrero, que reúne *Maçã agreste* (1989), *Somos pedras que se consomem* (1995), *O amor não tem bons sentimentos* (2008) e *Tangolomango* (2013), que aborda a família do patriarca Ernesto Cavalcante do Rego. Trata-se de corrosiva crítica social à elite nordestina decadente. O volume conta com ensaio crítico de José Castello.

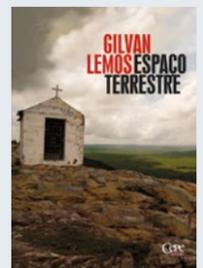
R\$ 80,00



POESIA REUNIDA: TEREZA TENÓRIO
 Tereza Tenório

O universo cósmico e imaginário da poesia de Tereza Tenório é agrupado nesta primeira antologia organizada pela Cepe Editora. A obra reunida da poeta recifense obedece à ordem cronológica de suas publicações, de *Parábola* (1970) à *A casa que dorme* (2003), conforme o desejo da autora, que foi a grande musa da poesia da Geração de 65 no Recife.

R\$ 80,00



ESPAÇO TERRESTRE
 Gilvan Lemos

Em narrativa quase cinematográfica, Gilvan Lemos transmite a saga de uma comunidade do interior nordestino e de várias gerações de uma família luso-tropical, os Albanos, que na Vila de Sulidade vivem conflitos exacerbados pela miscigenação entre portugueses, negros e índios. Tentam preservar suas características genéticas, seus modos de ser, de ver a realidade e de reinterpretá-la à luz do que se convencionou chamar de brasilidade.

R\$ 30,00



LÁZARO CAMINHA SOBRE O ABISMO
 Augusto Ferraz

Um romance em prosa poética sobre um homem que vai da morte à vida, enquanto reflete sobre o presente e o passado de sua própria história. A todo momento, ele se encontra e desencontra consigo, morto ou vivo, pelas ruas de São Paulo, para recordar os acontecimentos mais prosaicos. Escrita em um constante fluxo de pensamento, a narrativa é densa e carregada de jogos verbais, belas imagens poéticas e referências a artistas como Faulkner e Fellini.

R\$ 30,00



O INSISTENTE INACABADO
 Luiz Costa Lima

Este volume desdobra mais uma volta no percurso de Luiz Costa Lima sobre a problemática da *mimesis*. Aqui, o autor traça uma retrospectiva paralela das perguntas sobre a escrita da história e a literatura, na qual examina formulações oferecidas por historiadores e romancistas como Chladenius, Droysen, e Gervinus, do século XVIII ao XIX. Seu exame comparado assinala alguns resultados consideráveis e também a hierarquia que se estabelecia entre os dois campos.

R\$ 30,00

Cepe
 EDITORA

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

RESENHA

Da primeira vez que ele usou aquela máscara

Última das grandes obras de Roberto Bolaño a chegar ao Brasil, *A literatura nazista na América* traz embrião fundamental do projeto literário do escritor chileno



REPRODUÇÃO

Schneider Carpeggiani

Dois ancestrais argentinos são logo lembrados diante de *A literatura nazista na América*, de Roberto Bolaño (1953-2003): *História universal da infâmia*, de Jorge Luis Borges (1899-1986), e *Sinagoga dos iconoclastas*, de J. Rodolfo Wilcock (1919-1978). Textos que, ao perfilar homens infames, aderem à poética dos verbetes de enciclopédia. A ironia de entender o sinuoso pela objetividade. Mas nossa atenção será voltada a outro tópico. É curioso notar que, numa obra de armação tão cerrada, dirigida com rédeas curtas pelo escritor chileno, uma peça se destoe do restante e acabe se mostrando fundamental para entendermos não apenas o livro em questão, também o próprio legado de Bolaño. Trata-se do verbete sobre o poeta-aviador Carlos Ramírez Hoffman, duplo do poeta Emilio Stevens, ponto de partida para o desdobrar de um sem-fim de outros duplos.

Ao contrário das outras entradas do livro, a saga de Hoffman é narrada em primeira pessoa e justamente por um personagem Bolaño, que se ausentará nos livros seguintes do autor. O verbete irá se expandir naquele que foi o seu primeiro grande romance, *Estrela distante*, lançado originalmente no mesmo ano (1996) que o bestiário dos autores nazistas. Em *Estrela*, Bolaño marca a separação do seu “eu” dos diversos alter egos que já atravessavam sua obra. Do verbete para o romance, todos também mudam de nome. Emilio Stevens passa a se chamar Carlos Wieder (em alemão, o sobrenome significa justamente “outra vez”) e Ramírez Hoffman, Alberto Ruiz-Tagle. As irmãs Venegas, assassinadas por Stevens, passam a se chamar as irmãs Garmendia e, mais importante, Bolaño se transforma em Arturo Belano.

É como se a questão de *Estrela distante* não fosse apenas ampliar as possibilidades de contar uma história. Também abrange o latente desejo de ser outro, de ser outro para desaparecer – e desaparecer é o grande projeto de Emilio Stevens/Carlos Wieder e Ramírez Hoffman/Alberto Ruiz-Tagle. Além da troca de nomes, outra questão central na passagem entre o verbete e o romance: não há mais todas as certezas que o formato enciclopédico oferecia. Várias novas dúvidas são instauradas – por exemplo, talvez Emilio Stevens/Carlos Wieder e Ramírez Hoffman/Alberto Ruiz-Tagle não sejam mais a mesma pessoa. Somos levados para a incerteza do túmulo vazio, do túmulo inexistente, signo de um momento contemporâneo que, numa América Latina marcada pela raiz comum de regimes totalitários, também podemos chamar de Pós-ditadura.

As camadas de máscaras usadas por Bolaño em seus livros dão conta da indizibilidade de uma ver-

dade típica de quem sofreu um trauma. É o sussurro do militante que não pode se expor em tempos repressivos; ainda que eles tenham passado – mas quando é que se pode dizer que um trauma prescreve? Em *Estrela distante*, o relato do alter ego Arturo Belano reivindica recuperar o que foi perdido com a violência do poder. Essa questão nos leva a Beatriz Sarlo e a um dos problemas que ela levanta em seu ensaio *Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*: o que garante a memória e a primeira pessoa como captação de uma experiência? Talvez nada de forma concreta, apenas uma tentativa, talvez...

Mas por que o verbete de Hoffman se destaca da estrutura de *A literatura nazista na América* e por que ele se mostrou tão importante a ponto de ter se desdobrado num romance? As tramas de ambos retratam os momentos que antecederam o golpe de Pinochet, aqueles dias sem medo, as noites sem o som do toque de recolher e a irmandade fundada na poesia. E mais: retrabalham as lembranças que Bolaño e seus companheiros/seu alter ego e personagens precisaram “criar” para entender o 11 de setembro chileno. Nas palavras do escritor, *Estrela distante* foi “una aproximación, muy modesta al mal absoluto”.

Foi justamente ao fazer essa aproximação ao mal absoluto que Bolaño criou, em *Estrela distante*, sua “obra síntese”, a que contém todas as questões que se repetiriam no restante dos seus livros: a relação entre poesia e revolução, entre a literatura e o mal, a figura do poeta como herói (ou anti-herói), o cenário de violência da ditadura chilena, o exílio como cidadania, a busca por um escritor desaparecido, o processo de construção de alter egos e as referências literárias que misturam nomes reais e fictícios em um jogo um tanto quanto perverso.

Com a exceção da poesia (que está sendo traduzida por Josely Vianna Baptista), a Companhia das Letras encerra, com *A literatura nazista na América*, a publicação no Brasil das grandes obras de Bolaño. Para os iniciados, esse livro marca ainda o momento em que, pela primeira vez, nos deparamos com a ironia pestilenta em meio a arroubos de beleza que fez de Roberto Bolaño um nome de frente da literatura mundial.

E, para os leitores brasileiros, o livro tem dois feitos especiais. O primeiro é o verbete sobre um escritor que guarda uma relação de amor/ódio com Rubem Fonseca (que, para ele, é um “enorme filho da puta”, apesar de “escrever bem” – passagem que retomaria a filiação entre Fonseca e a ditadura, ou seja: colocaria Fonseca no bestiário dos autores nazistas). O segundo, ainda mais importante, é o *timing* de lançamento do livro, que chega em meio a uma crise de representação política e de tomada de poder pela extrema direita. É *A literatura nazista na América* em meio a um noturno do Brasil.

INÉDITOS

Zbigniew Herbert

Tradução e nota: Piotr Kilanowski

SOBRE O TEXTO

Ao lado, uma apresentação ao poeta Zbigniew Herbert e seu trabalho. Na próximas páginas, cinco poemas traduzidos. Serão publicados pela Editora Áyiné ainda neste ano.



Zbigniew Herbert (1924-1998) foi um poeta, ensaísta e dramaturgo polonês, considerado um dos mais importantes representantes da poesia do século XX. Herbert, que unia em sua poesia o amor pela tradição e a forma moderna, foi testemunha de dois totalitarismos e foi, sem dúvida, filho de sua época: lutou por ressuscitar os valores humanistas destruídos nos cataclismos da guerra, mesmo sabendo que essa era uma luta cujo resultado estava longe de ser promissor. Seus poemas, como os da compatriota e amiga Wislawa Szymborska, são geralmente pequenas narrativas que, escritas com extremo cuidado estilístico e cheias de ambiguidades propositais, permitem múltiplas leituras e relatam a experiência moderna, mesmo que frequentemente utilizem para isso uma roupagem clássica. Seus versos compostos por várias camadas de sentido conseguem falar simultaneamente da experiência pessoal, geracional, nacional e universal.

Além de ser um poeta que propõe a releitura dos clássicos e dos mitos, Herbert também é um poeta dos objetos. Há toda uma parte de sua obra que se dedica ao *Estudo do objeto* (título de um de seus livros de poesia, de 1961). Os objetos no meio de uma realidade em constante mutação (política e existencial) aparecem como algo mais duradouro que os humanos e suas ordens. Parecem constituir também um reino no qual não entram ideologias e sentimentos. Em Herbert, o contato com eles, assim como o contato com a tradição, parece funcionar como um substituto da presença de algo imutável, essencial, quase metafísico. No mundo em que as ideologias e utopias em mutação destroem tradições e objetos, estes, além de apresentarem invejável concretude, constituem maneira de protestar contra as sanhas imateriais que destroem as realidades concretas por meio das mãos de seus devotos. Esta parte da obra de Herbert inspirou, entre outros, o cineasta João Moreira Salles. Em 1992, ele dirigiu o curta-metragem *Dois poemas*.

No filme, esculturas de Sérgio Camargo aparecem ao som de dois poemas de Herbert: *Um cubo de madeira* e fragmentos de *Estudo do objeto*. Tudo acompanhado por música de Schubert, voz de Czesław Miłosz e fragmentos de afresco de Masaccio.

E, no entanto, nada no mundo herbertiano é simples, excluindo-se talvez a esfera dos valores éticos baseados predominantemente na compaixão, coragem e fidelidade. Se a grande literatura é aquela que comporta várias leituras e passa longe de ter uma única interpretação possível, Herbert, sem dúvida, é um grande autor. Seja em seus ensaios, seja nas peças ou apócrifos míticos, o espaço da indefinição, sentido de uma maneira mais forte pela aparente concretude e precisão do estilo, poderia ser classificado como um dos traços predominantes da obra do poeta. Alguns de seus poemas permitem leituras radicalmente opostas, pelo que se tornou um dos poetas prediletos dos políticos que representam lados do cenário político diversos e, não raramente, opostos. E, como se trata de um poeta, cujas palavras sempre tiveram uma grande resposta popular, até hoje, 20 anos após sua morte, ainda se ouvem citações de suas poesias nos discursos políticos na Polônia.

Talvez parte do crédito pela construção polifônica de seus poemas pudesse ser atribuída à censura reinante na Polônia comunista (sobre o caso específico de Herbert e censura escreveu J.M. Coetzee). Era preciso utilizar a linguagem de Esopo e esconder as alusões políticas na roupagem clássica para poder editar as obras que tinham duplo ou triplo fundo. E Herbert, que, por um lado opunha-se ativamente ao sistema, mas, por outro, queria ser publicado, frequentemente lançava mão do recurso que permitia abordar o contemporâneo falando do universal. Por conta de sua oposição ao sistema, estreou em livro tardiamente, aos 32 anos, em 1956. Até então, escrevia para a gaveta. Parte de sua vida foi passada em constantes viagens, que eram tentativas de conhecer as fontes da tradição

FILIPE ACA



ocidental e, ao mesmo tempo, fugas da cinzenta e opressiva realidade de seu país. A emigração não era uma alternativa viável para Herbert, mas as saídas do país, driblando as dificuldades de obter o passaporte e dinheiro para se sustentar, eram frequentes e duravam anos. Dos mais de 40 anos da permanência do regime comunista na Polônia, Herbert passou cerca de 20 fora do país. E, no entanto, era um poeta muito polonês, a ponto de ser chamado, em determinada época, de “poeta do Solidariedade”, por seu envolvimento com o movimento e ser, enquanto viveu, um poeta mais popular em seu país que seus colegas que foram laureados com o prêmio Nobel: Czesław Miłosz e Wisława Szymborska.

Uma das criações mais marcantes de Herbert, uma espécie de *alter ego* poético, é o Senhor Cogito, protagonista de muitos de seus poemas e de um livro poético a ele dedicado, intitulado justamente *O Senhor Cogito* (1974). Grande exegeta de Herbert, também poeta e tradutor, Stanisław Barańczak disse que o protagonista dos poemas de Herbert é como o deus Jano: consegue olhar simultaneamente para dois lados opostos, sendo ao mesmo tempo “A” e “não A” e negando assim a lógica binária que constitui a base dos totalitarismos.

O Senhor Cogito compartilha alguns traços físicos, psicológicos e biográficos com seu autor, a ponto de o nome do personagem ser utilizado com frequência na Polônia para se referir a Herbert. Ele é uma imagem do intelectual do século XX que se vê diante de realidades completamente novas: os totalitarismos que tiram a liberdade, o consumismo que torna a humanidade cada vez mais superficial e o capitalismo que oprime de modo mais discreto que os regimes de exceção, mas nem por isso deixa de fazê-lo. O Senhor Cogito, que, apesar do nome de origem cartesiana, não é um racionalista – muito pelo contrário –, é um ser que duvida e permanece fiel a si mesmo, proclamando o humanismo cético.

É realista, sabe que o mundo se rege com valores diferentes daqueles nos quais acredita, mas nem por isso deixa de professá-los e vivê-los. A derrota na luta contra o mundo é inevitável, mas, mesmo fadado a perder, o credo do Senhor Cogito não lhe permite perder a dignidade e deixar de lutar pelo que acredita (como vemos em um dos mais famosos poemas do poeta, *A mensagem do Senhor Cogito*). Seus poemas como, por exemplo, *O Senhor Cogito sobre a postura ereta* ou *O monstro do Senhor Cogito*, que, curiosamente, se mantêm atuais, eram lidos tanto como manifestos da luta contra o sistema totalitário (que parecia invencível), como da luta contra o mundo consumista e da condição existencial humana. Neles, Herbert alude às fontes da tradição clássica, da poesia moderna (por exemplo, a Konstantínos Kaváfis ou Fernando Pessoa – se pensarmos na criação de seu quase heterônimo, o Senhor Cogito) e às situações que vão do nível pessoal ao universal.

Seus grandes temas são temas universais: sofrimento, morte, perguntas sobre o papel da arte, os objetos e a compaixão. Durante muito tempo, um elemento forte na sua poesia foi a luta pela memória dos que pereceram na Segunda Guerra Mundial, lutando contra os invasores alemães e russos, e cuja história foi manipulada e esquecida – como os intelectuais e oficiais poloneses assassinados em Katyń. Os fantasmas dos companheiros mortos aparecem em toda sua poesia. Surgem como os que desafiaram as leis ditadas pelos instintos e que permaneceram fiéis a valores diferentes nos tempos de terror e ódio, como os protagonistas do poema *Duas gotas*, que abre seu primeiro livro de poesia.

A necessidade de revisitar a história e rever as atrocidades perpetradas, tendo como intuito sensibilizar seus leitores, transforma sua poesia em dispositivo de compaixão. Além do sofrimento naturalmente inerente à condição humana, o ser humano aperfeiçoou maneiras de fazer seu próximo sofrer. As

reflexões a respeito da memória dos torturados e torturadores são o tema do poema *Da não escrita teoria dos sonhos*, dedicado à memória do amigo de Herbert, Jean Améry, escritor austríaco de origem judaica que sofreu as atrocidades das torturas nazistas, vindo a suicidar-se em 1978. Uma reflexão desse tipo, a respeito da diferença das memórias e dos sonhos das vítimas e dos perpetradores de crueldades, infelizmente, nunca e em lugar nenhum perde sua universalidade, e por isso é necessária.

Até agora, Herbert ainda é pouco conhecido no Brasil, embora suas primeiras traduções tenham sido obra de Ana Cristina Cesar em parceria com Grażyna Drabik, nos anos 1980. Contou ainda com traduções de seus poemas publicadas nas antologias *Quatro poetas poloneses*, em tradução de Henryk Siewierski e José Santiago Naud, *Poesia alheia*, de Nelson Ascher, Céu vazio, de Aleksandar Jovanović e *Lira argentina* (organização de Vanderley Mendonça e tradução minha). O único livro de poesias de Herbert em português do Brasil, *A viagem do Senhor Cogito*, foi publicado em Katowice (Polônia), com distribuição e tradução minhas. Algumas antologias de seus poemas foram publicadas nas revistas *Piauí* (traduções de Danuta Haczynska de Nóbrega em parceria com Sílvio Fraga e de Paulo Henriques Britto) e *Qorpus* (duas edições com traduções de minha autoria), *Poesia sempre* e vários poemas esparsos em traduções de Olga Guerizoli Kempinska em parceria com Carlito Azevedo, Marcelo Paiva de Souza, Dirceu Villa e Pedro Gonzaga. Em Portugal, além de ter um poema traduzido pelo próprio Herberto Helder, contou com um livro de traduções a partir do inglês feitas por José Souza Braga. Felizmente, a época de difícil acesso a Herbert no Brasil está chegando ao fim. A Áyiné publicou, em outubro do ano passado, um de seus livros de ensaios (*Um bárbaro no jardim*), em tradução de Henryk Siewierski, e prepara para este ano o primeiro volume de suas *Poesias completas*, traduzidas por mim.

INÉDITOS

Zbigniew Herbert

Tradução e nota: Piotr Kilanowski



DA NÃO ESCRITA TEORIA DOS SONHOS

À memória de Jean Améry

1
Os torturadores dormem tranquilos têm sonhos
[cor-de-rosa
os bonachões genocidas a quem já perdoou
a curta memória humana – os estrangeiros e os
[da tribo
o vento suave vira as páginas dos álbuns de
[família
as janelas da casa abertas para agosto a sombra
[da macieira em flor
sob a qual se aglomerou a fina estirpe
a carruagem aberta do avô a expedição até a
[igreja
a primeira comunhão o primeiro abraço da mãe
a fogueira numa clareira e o céu estrelado acima
sem sinais e mistérios sem apocalipse
então dormem tranquilos têm sonhos nutritivos
cheios de alimento bebidas gordos corpos
[femininos
com os quais jogos amorosos nos emaranhados
[dos bosques
e acima disso tudo flui uma voz inesquecível
uma voz límpida como uma fonte inocente como
[um eco
acerca do menino que encontrou uma rosa no
[prado entre as urzes

o sino da memória não desperta fantasmas nem
[pesadelos
o sino da memória repete a grande absolvição

despertam cedo pela manhã cheios de vontade
[de potência
meticulosamente barbeiam suas bochechas de
[comerciantes

ajeitam os restos de cabelo como uma coroa de
[louros
sob a água do esquecimento que lava tudo
ensaboam seu corpo com sabonete da marca
[Macbeth

2
Por que o sonho – o refúgio de todos os seres
[humanos
recusa a sua graça às vítimas da violência
por que à noite sangram entre os lençóis limpos
e entram nas suas camas como nas câmaras de
[torturas
como na cela da morte como na sombra da forca
afinal eles também tiveram uma mãe e viram
o bosque a clareira a macieira em flor a rosa
quem baniu tudo isso dos recônditos da alma
eles também viveram instantes de felicidade
[então por que
seus rugidos despertam de noite os familiares
[inocentes
e irrompem mais uma vez numa fuga insana
batendo a cabeça na parede e depois não
[dormem mais
fitando obtusamente o relógio que nada mudará

o sino da memória repete o grande pavor
o sino da memória imutavelmente soa o alarme

deveras é duro confessar os torturadores
[venceram
as vítimas para toda a eternidade da vida já estão
[derrotadas

assim precisam por si mesmas conciliar-se com
[este castigo sem culpa
com a cicatriz da vergonha a impressão digital na
[bochecha
com a abjeta vontade de sobreviver à tentação de

FILIFE ACA



[perdoar
e o relato sobre o inferno já desperta o legítimo
[desgosto

não existe mais o lugar para prestar queixa
vereditos inconcebíveis profere o tribunal dos
[sonhos

UM CUBO DE MADEIRA

Um cubo de madeira só pode ser descrito de fora. Estamos, assim, condenados ao eterno desconhecimento da sua essência. Ainda que rapidamente o partamos ao meio, de imediato seu interior se torna uma parede e segue-se a instantânea transformação do mistério em pele.

Por isso é inexequível a criação da psicologia de uma esfera de pedra, de uma barra de ferro, de um hexaedro de madeira.

NO CAMINHO PARA DELFOS

Aconteceu no caminho para Delfos. Eu acabava de passar pela rocha vermelha, quando do lado oposto apareceu Apolo. Andava rápido, sem prestar atenção a nada. Quando se aproximou, observei que brincava com a cabeça de Medusa, encolhida e ressecada de velhice. Murmurava algo para si mesmo. Se é que escutei bem, repetia: “Um artífice precisa aprofundar-se na crueldade”.

A MENSAGEM DO SENHOR COGITO

Vai aonde foram os outros até o limiar obscuro atrás do toçõ de ouro do nada tua última
[recompensa

vai ereto entre os que estão de joelhos

entre os que viraram as costas e os derrubados
[no pó

sobreviveste não para viver
tens pouco tempo é preciso dar testemunho

sê corajoso quando a razão falha sê corajoso
no cálculo final apenas isso conta

e que a tua Ira impotente seja como o mar
sempre que ouças a voz dos humilhados e
[espancados

que não te abandone o teu irmão Desprezo
para com os delatores os carrascos os covardes –
[eles vencerão

irão para o teu enterro e com alívio jogarão um
[torrão de terra

e o caruncho escreverá tua biografia retocada

e não perdoes em verdade não está em teu poder
perdoar em nome daqueles traídos na madrugada

guarda-te no entanto do orgulho desnecessário
contempla no espelho a tua face de bufão
repete: fui chamado – por acaso não havia
[alguém melhor

guarda-te da aridez do coração ama a fonte
[matinal
o pássaro de nome desconhecido o carvalho
invernal

a luz no muro o esplendor do céu
eles não precisam do seu alento cálido
existem para dizer: ninguém há de te consolar

vigia – quando a luz nas montanhas der o sinal –
[levanta-te e anda
enquanto o sangue revolve no peito tua estrela

[obscura

repete os velhos sortilégios da humanidade
as fábulas e as lendas
pois assim conquistarás o bem que não

[conquistarás
repete as grandes palavras repete-as com
[persistência
como aqueles que andavam pelo deserto e
[pereciam na areia

e serás recompensado com o que têm à mão
o flagelo do riso o assassinato no monturo

vai pois só assim serás aceito no círculo dos
[crânios frios
no círculo dos teus antepassados: Gilgamesh
[Heitor Rolando
os defensores do reino sem limites e da cidade
[das cinzas

Sê fiel Vai

A VESPA

Quando com um movimento ceifaram da mesa a toalha florida, o mel e as frutas, se lançou para o voo. Enredada na sufocante fumaça do *voile*, zumbiu longamente. Finalmente chegou à janela. Por vezes batia com o corpo esmorecido no frio e solidificado ar da vidraça. No último movimento das asas dormitava a mesma fé de que a inquietude dos corpos é capaz de despertar o vento que há de nos transportar até os mundos almeçados.

Vós, que permanecestes embaixo da janela da amada, vós que visteis a vossa felicidade na vitrine – conseguiríeis retirar o ferrão dessa morte?

RESENHAS

CAFI/REPRODUÇÃO



O país afetuoso e resiliente daquele álbum

Coleção *O livro do disco* situa o LP *Clube da esquina* entre o político e o emocional

Renato Contente

Antes de embarcar para Belo Horizonte, em 2016, eu abasteci o aparelho de mp3 com *Clube da esquina* e outros discos que fomentavam meu imaginário acerca de Minas Gerais, suas cidades montanhosas e um sem número de nuvens ciganas que eu acreditava pairar sobre elas. Durante a viagem, percebi que minha relação com o álbum de Milton Nascimento e Lô Borges havia saltado de um eixo emocional, de transcendência e alguma melancolia, para uma leitura política mais efetiva e dolorosa, nos meses que seguiram ao golpe político-judiciário contra a presidenta Dilma Rousseff, naquele mesmo ano.

Não bastassem as diversas possibilidades de associações metafóricas entre o disco, produzido na ditadura militar, e os nebulosos e arrastados meses de 2016, Dilma é natural de Belo Horizonte, vivenciou a maior parte de sua militância contra o regime em cidades mineiras e havia sido submetida a pavorosas sessões de tortura em Juiz de Fora, Zona da Mata de seu estado natal, no mesmo 1972 em que o álbum fora concebido. A viagem não se tratava mais de buscar vestígios de um clube “transcendental” pelas ruas de BH, mas de revisar certo imaginário ingênuo e bem sedimentado que construí em torno do álbum.

Talvez as placas douradas em referência ao Museu Clube da Esquina, que existe apenas de maneira simbólica nos pontos em que elas estão afixadas, onde seus membros costumavam se encontrar,

não tenham contribuído para a resolução dessa questão tanto quanto o volume da coleção *O livro do disco* sobre *Clube da esquina*, escrito pelo jornalista e antropólogo Paulo Thiago de Mello. Durante a leitura, me dei conta de que as duas visões que expus aqui não eram opostas, mas complementares: a melancolia serena e o afeto não suprimiam uma leitura dóida e engajada do disco – pelo contrário, a potencializavam.

Uma chave de leitura fundamental para o álbum consiste justamente nas relações de afeto entre os membros do “clube”, que, nas palavras de Mello, mais do que um disco ou um movimento, fora uma aventura amorosa fundada na amizade. Nesse sentido, Milton e Lô arregimentaram letristas, arranjadores e demais parceiros dos bailes da vida em prol da construção de um projeto coletivo que, ao lado do Tropicalismo, passou a constituir um dos pilares da música brasileira moderna. Para além do desbravamento estético na música brasileira, no entanto, a dupla havia arquitetado uma redoma de afeto e resiliência frente à repressão da ditadura militar.

Para Mello, no campo musical, o arriscado LP duplo dos mineiros agregava desde influências de autores clássicos, como Pixinguinha, Noel Rosa, Ary Barroso e Dorival Caymmi, aos medalhões da Bossa Nova, sem desconsiderar o Tropicalismo (com a qual vivenciou uma espécie de disputa simbólica), o

jazz fusion, o rock da fase psicodélica dos Beatles e a toada, a música sacra e o *folk* de Minas. Ao lado de uma arrojada síntese musical, esboçou-se também no disco uma síntese de um Brasil profundo e afetuoso, em frangalhos, mas resiliente a despeito de sonhos estranhos com sabor de vidro e corte.

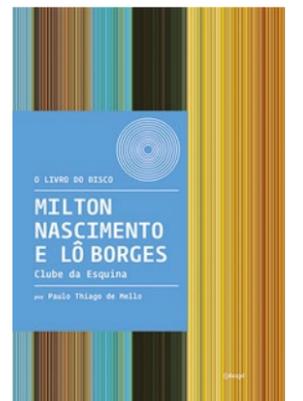
Mello se equilibra entre informações históricas e curiosidades sobre o disco, análises dos contextos histórico-sociais aos quais a obra está atrelada e uma análise subjetiva das letras assinadas por Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Márcio Borges e pelo próprio Milton. Talvez a análise mais consistente seja justamente o paralelo que o autor estabelece entre o movimento Clube da Esquina e o Tropicalismo – não os discos, mas os respectivos movimentos que estes originaram e que remodelaram a música brasileira moderna. Mello define o trabalho dos mineiros como adepto de um caminho mais intuitivo do que o formalismo minucioso dos baianos, que estava em consonância com os demais movimentos de vanguarda de então.

Na autobiografia *Verdade tropical*, Caetano Veloso argumenta, de maneira lacônica, que o trabalho de Milton era “tão notável e tão diferente do nosso (mesmo oposto ao nosso, em certos aspectos)”, sugerindo certa indiferença quanto às contribuições dos mineiros à música brasileira no período em que ele e Gilberto Gil estiveram exilados em Londres, entre 1969 e

1972. O próprio Milton, em entrevista de 1972, se disse magoado pela falta de reconhecimento do seu trabalho por parte de outros artistas, embora não cite nomes.

Um mea culpa de Veloso só viria décadas depois, no prefácio de um livro sobre o movimento Clube da Esquina: “Nos anos setenta, um grupo de mineiros se firmou no cenário da música popular brasileira com profundas consequências para sua história (...). Eles traziam o que só Minas pode trazer: os frutos de um paciente amadurecimento de impulsos culturais do povo brasileiro, o esboço (ainda que muito bem-acabado) de uma síntese possível. (...) Em Minas o caldo engrossa, o tempero entranha, o sentimento se verticaliza”.

Minha segunda ida a Belo Horizonte ocorreu justamente três dias após o tenso segundo turno das eleições presidenciais de 2018. As placas de metal douradas em referência ao simbólico Museu Clube da Esquina permaneciam afixadas nos mesmos pontos de antes – uma delas, no edifício Malleta, com adesivos descascados onde ainda se lia *#HaddadSim* e “BH Antifascismo”. Talvez o que *Clube da esquina* e as eleições de 2018 me mostraram em comum tenha sido a constatação de que o afeto permanece como estratégia política potente em tempos obscuros. Voltando ao Brasil de 2019, a turnê comemorativa do *Clube da esquina*, com a qual Milton está rodando o país atualmente, não deixa de ser a defesa de uma utopia em meio às distopias da vida concreta. Que seja uma sinalização de que sonhos não envelhecem e, em meio a tantos gases lacrimogêneos, ficam calmos, calmos, calmos.



CRÍTICA

Milton Nascimento e Lô Borges - *Clube da esquina*

Autor - Paulo Thiago de Mello

Editora - Cobogó

Páginas - 128

Preço - R\$ 35

A noite em que o poeta não adormeceu

O 2 de setembro de 2018 ficou marcado pelas destruições simbólica e concreta de parte da história do Brasil. O incêndio do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, descortinou o descaso das autoridades com o material que nos forma, com aquilo que nos constitui, justamente às vésperas de uma crítica eleitoral presidencial. A fantasmagoria daquelas chamas e daquela noite levaram o escritor Fernando Monteiro a virar a madrugada para compor o poema em cinco partes *Museu da noite*, escrito no calor da hora.

Trata-se de um épico às avessas. No lugar de uma narrativa de fatos heroicos ou da bravura de um povo, os questionamentos de sua decadência. Um relato que vai das cinzas às cinzas. “Porque ficamos do lado das pedras, / porque permanecemos no silêncio / de cinzas das etnias perdidas / entre as árvores mais altas, / ao penetrarem no vórtice / das chamas”,

deflagra o poeta nos primeiros versos do livro.

A destruição do Museu Nacional é pressuposto para que Monteiro outra vez questione a função da literatura em tempos sombrios. Escrever para quê ou para salvar o quê? Seu épico às avessas vai do choque diante das primeiras imagens das chamas e segue pela busca desesperada da palavra que dê conta do horror, numa clara filiação a Pasolini e sua luta contra o fascismo: “Aqui, / virou uma forma de perguntar: / apesar dos pesares, / tudo é poesia / e vai para a poesia, / mesmo depois de Auschwitz / e outros lugares do cínico / dístico sobre a Liberdade / do Trabalho?”, pontua a parte derradeira do poema.

Esta não é a primeira vez que Monteiro se vale de um momento político, ou de um fato histórico assombroso, para escrever um épico às avessas. Foi o que ele fez em *Vi uma foto de Anna Akhmatova* (2009), exercício poético que enxergava o melancólico

final da primeira década do novo século a partir de um sebo no centro do Recife, e de um Recife também já em estado de segunda mão, já exausto de si mesmo. Separados por uma década, *Vi uma foto de Anna Akhmatova* junto com *Museu da noite* trazem o poeta armando imagens claustrofóbicas dos tempos viventes e catalogando o que ainda pode ser dito ou cantado.

Até mesmo a obra em prosa de Monteiro segue por esse caminho de subverter gêneros canônicos para denunciar/desmontar o presente. Foi o que ele fez nos seus primeiros romances, lançados no final dos anos 1990, os geniais *Aspades, ETs, etc* e *A cabeça no fundo do entulho*. Ambos, narrativas detetivescas assombradas por uma virada de milênio que boiava anestesiada em suas fixações por imagens e frases de efeito. Na seleta de contos *Armada América*, Monteiro brincou com a história e literatura norte-americana, homenageando/ridicularizando um país que chegava ao

novo século mais bélico e ensimesmado que nunca (deve ser interessante reler o esgotado *Armada América* em meio ao trumpismo).

Em seu esforço de flagrar o presente, *Museu da noite* mostra o quanto é importante que os artistas permaneçam insones, despertos em sua condição de atores da história, como uma vez alertou Hannah Arendt. (Schneider Carpegiani)



POESIA

Museu da noite
Autor - Fernando Monteiro
Editora - Confraria do vento
Páginas - 80
Preço - R\$ 37

Fascismo em pauta

Em *Vamos falar de fascismo*, a artista visual Hito Steyerl aborda as condições que tornam mais propícia (sem tratá-las como determinantes) a ascensão do fascismo. Traduzido por Alexandre Brasil, o texto começa apontando o esvaziamento político de atentados como o de Oslo (2011), promovido sob ideais de masculinidade brancos e calçados em uma lógica torta de virilidade. A eles, são atribuídas motivações individuais (loucura), e não identitárias. A autora observa os problemas de representação política, representação cultural e participação econômica. O fascismo promete abolir a representação política ao impor um líder absoluto; e erodir a cultural ao promover visões toscas e caricaturais da realidade. Promete participação econômica aos seus correligionários, que serão alçados a lugares de elite. Compatível com os paradigmas econômicos contemporâneos (a sociedade não é nada, o indivíduo é tudo), o fascismo adota a

estratégia do mercado financeiro: especulação. Visa reintroduzir um componente especulativo (raça, cultura) para garantir o escalão superior da sociedade. Steyerl fala de uma perspectiva europeia e poderia ter desenvolvido mais suas ideias, mas o texto é boa provocação para pensarmos os problemas inerentes aos avanços das direitas fascistas no mundo. (Igor Gomes)



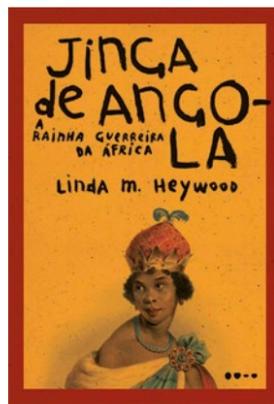
ENSAIO

Vamos falar de fascismo
Autora - Hito Steyerl
Editora - Zazie Edições
Páginas - 22
Preço - Gratuito (em zazie.com.br)

A vida da rainha

Muitos são os relatos sobre Jinga, rainha africana do séculos XVI e XVII, e muitos são os que tentaram vilanizar sua figura. O trabalho de Linda Heywood, traduzido por Pedro Maia Soares, resgata a soberana a partir dos enfoques que narrativas deram a ela: uma feiticeira, personalidade fascinante que demanda cautela ou ícone de resistência. Jinga representava uma afronta ao sistema colonial por resistir às investidas europeias, e ao sistema de gênero, por liderar exércitos, vestir-se de forma masculina e criar haréns de homens. Jinga desestabiliza olhares superficiais por ter optado, no fim da vida, pelo cristianismo. Heywood expõe não apenas a inteligência de Jinga como também suas complexidades. Com isso, a figura ganha dimensão humanizada e arredia a apropriações acrílicas. Sobre o

livro, insinua-se o fato de trazer referência histórica interessante para debates afrocentrados, mas que chega ao mercado com preço elevado. Em um país no qual pessoas negras são maioria da população, e também maioria entre os pobres, quem esse produto alcança? Apesar disso, a obra vale o investimento para os que têm condições de adquiri-la. (I.G.)



HISTÓRIA

Jinga de Angola
Autora - Linda M. Heywood
Editora - Todavia
Páginas - 320
Preço - R\$ 89,90

PRATELEIRA

NADA SE VÊ

A obra reúne seis ensaios escritos pelo historiador da arte Daniel Arasse (1944-2003), com tradução de Camila Boldrini e Daniel Lührmann. Os textos abordam a experiência estética diante de telas a partir de diferentes perguntas: O que acontece quando observamos uma pintura? Como funcionam os processos da percepção, da memória e do pensamento diante de uma obra de arte? E como traduzir para si mesmo essa experiência?



Autor: Daniel Arasse
Editora: 34
Páginas: 168
Preço: R\$ 62

O RUMOR DO TEMPO

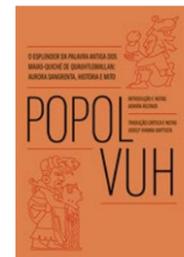
Nesta obra de 1925, vemos o poeta Óssip Mandelstam (1891-1938) levar ao verso memórias de juventude e o ambiente artístico e cultural de São Petersburgo, entre o tom lírico e o polêmico. O livro inclui *Viagem à Armênia*, trabalho provocado pela encomenda feita ao poeta de um relatório sobre a jovem URSS, e no qual Mandelstam leva mais longe o uso de diferentes gêneros e vozes, agora associados por puro lirismo. A tradução é de Paulo Bezerra.



Autor: Óssip Mandelstam
Editora: Editora 34
Páginas: 200
Preço: R\$ 47

POPOL VUH

O mais antigo documento poético-político da antiguidade das Américas publicado em português em laboriosa tradução da poeta Josely Vianna Baptista. A obra traz a cosmogonia do povo maia-quiché da Guatemala com prefácios e notas próprios, além de apensados que ambientam o leitor no texto - estão inclusos elementos (notas, introdução e prólogo) da 1ª tradução do livro ao espanhol, do século XVIII.



Autor: Desconhecido
Editora: Ubu
Páginas: 384
Preço: R\$ 99

O ENIGMA DA REVOLTA

Organizado e traduzido por Lorena Balbino, o volume traz entrevistas de Michel Foucault inéditas em português, nas quais aborda ideias como revolta, resistência, poder e vontade a partir dos ocorridos da Revolução Iraniana. Esclarece ideias a respeito do que entende por "espiritualidade política", que teria mais a ver com modificações de si do que com ideias religiosas. O livro ainda possui um ensaio do sociólogo francês Christian Laval.



Autor: Michel Foucault
Editora: n-1 edições
Páginas: 144
Preço: R\$ 50

RESENHAS

DIVULGAÇÃO



Uma geografia recriada para as desolações

Sem pessimismos, Daniel Franco responde, em seu livro, aos fracassos da existência

Felipe Charbel

Imagine um livreiro. Ele acaba de receber um novo lote, só com escritores obscuros. Amanhã a loja abre cedo, e ele tem pressa para separar os livros, arrumar as prateleiras, catalogar os achados. Depois de consultar a internet e as fichas catalográficas, ele começa a etiquetar as novidades: romance brasileiro, contos argentinos etc. Agora imagine que uma dessas fichas foi comida pelos cachorros. Que a internet saiu do ar. Ou então que o livreiro, confiando no instinto e no sexto sentido literário, intrigado com o título machadiano de uma das obras, resolve ler *A invenção dos subúrbios*, de Daniel Franco (foto), antes de definir qual lugar na estante o livro vai ocupar.

Logo de cara, ele sente que está lendo um diário. É que os breves capítulos têm a aparência de um caderno de notas. Além disso, é o próprio Franco quem está falando: sobre si mesmo, mas principalmente sobre o marasmo e os encantos da cidade onde vive, Ribeirão Preto, reinventada literariamente como subúrbio. A dicção é elegante, espirituosa, uma voz que lembra a de alguns diaristas da nossa tradição literária, como o conselheiro Aires e o amanuense Belmiro. Agrupadas conforme os meses do ano, as entradas não seguem a retidão da cronologia: num salto, recuamos de 2017 a 2015, pulamos para 2018, retrocedemos a 2013 e assim por diante. O procedimento

funciona, seu efeito é potente: um ano se multiplica em cinco, e é como se sentíssemos na pele a letargia dos dias se consumindo, indistintos. Ou como se, tateando a rugosidade do mundo, percebéssemos num estalo que o novo é uma variação do que sempre existiu, e nada passa, e nunca saímos do lugar.

“Turista do tédio”, *flâneur*, sempre circulando entre postos de gasolina e praças de alimentação de shoppings e hipermercados, o narrador de *A invenção dos subúrbios* percorre Ribeirão Preto com um bloquinho no bolso e a câmera do celular sempre a postos. Sua acuidade visual impressiona. O texto é atravessado por fotografias sugestivas: uma sapataria mal iluminada, panos de prato estendidos no varal, um cachorro magro se contorcendo junto ao vaso de plantas. As imagens cortam a narrativa sem ilustrá-la, sem didatismo, e ajudam a compor uma atmosfera, a criar um clima de prostração e estranheza.

Envolvido com o relato, o livreiro tem a impressão de que *A invenção dos subúrbios* talvez se acomode melhor na seção de crônicas. Isso porque Franco não se pinta como personagem: seu interesse está voltado para fora, para a “vida ao rés-do-chão”. Ele “pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas”, como escreveu certa vez Antonio Candido. Os lugares e situações que Franco nos exhibe são

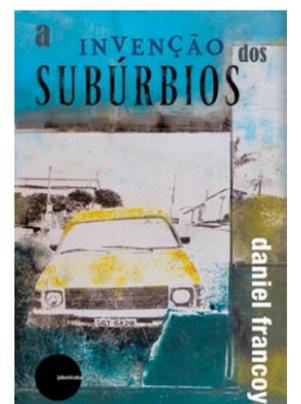
prosaicos. Mas ele os filtra com as lentes do afeto, e é por isso que nos comovemos com a tristeza de pastéis de carne sem ovos cozidos no recheio, com uma envergonhada mortadela servida em palitinhos no restaurante que já foi esnobe, com o brio do atendente em uma lojinha de carimbos fadada à ruína, com a deselegância modernosa de um “hortifrúti que ficaria ofendido de ser chamado de quitanda”.

Franco está mais para retratista da desolação humana do que para cronista, cogita o livreiro: “um pintor imitando Hopper imitando a realidade”, ele lê numa passagem. Sabemos que são os bairros de Ribeirão Preto retratados ali, que são suas ruas, suas ruínas urbanas, os seus sonâmbulos, uma forma toda peculiar de miséria. Mas bem poderia ser a Tijuca, no Rio de Janeiro; o bairro Fonseca, em Niterói; o Iapi, em Salvador – variações realistas da distópica Orão, de Camus. O subúrbio de Franco é menos um espaço histórico do que um locus imaginário, parte da geografia subjetiva: ele existe onde quer que se esparramem os desertos do tédio, as planícies do desânimo, onde quer que o fracasso se imponha como regra e a desistência se revele uma alternativa sensata à dureza da vida.

Ainda assim, não se trata de obra pessimista. A exemplo dos narradores de Machado, Franco oscila entre a melancolia e a galhofa, entre a resignação e o riso. Como

costuma ser o caso com a boa literatura, *A invenção dos subúrbios* não espelha a realidade propriamente: o livro traceja uma visão de mundo, insinua uma resposta estética aos malogros da existência. “Sim, é preciso que alguém nos diga que aqui não é um lugar de milagres. E é preciso que outro alguém nos diga que tudo vai ficar bem.” A vida é horrível, mas é boa, é bonita e sempre acaba mal – de resto, nos ajeitamos como podemos.

Sem saber o que fazer com o livro, como ordená-lo em suas estantes, o livreiro o lança em um balaio qualquer, sobre uma pilha de títulos à venda desde sempre: *best-sellers* esquecidos de Harold Robbins; *A pele*, de Curzio Malaparte; *Os irmãos inimigos*, de Nikos Kazantzákis. Ali ele vai permanecer por um bom tempo. Exposto, sujeito às intempéries. Até se desfazer em pó. Ou até encontrar os seus leitores.



FIÇÃO

A invenção dos subúrbios
Autor – Daniel Franco
Editora – Jaboticaba
Páginas – 132
Preço – R\$ 30

O jogo inútil de esquecer para lembrar

A vontade de tecer um paralelo entre a novela *O que te pertence*, do escritor norte-americano Garth Greenwell, e *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann (1875-1955), é enorme. A novela do autor alemão virou o monólito que guarda em si algumas das questões centrais quando pensamos numa literatura feita por homens gays, entre as quais estão a atração pelo estranho/forasteiro, o pavor da passagem do tempo e o desejo que a tudo corrói e corrompe e que começa no súbito de um primeiro olhar, que não demanda maiores diálogos. O menino bonito Tadzio é a Medusa a levar o homem maduro Aschenbach para uma bancarrota tanto física quanto emocional.

Para além da beleza da Veneza defunta descrita por Mann, o livro de Greenwell começa no fétido de um banheiro público em Sófia, na Bulgária. A descrição do primeiro encontro do professor norte-americano (que nunca é nomeado) com o michê Mitko é impressionante. Vemos, em uma grande angular, o rato sendo atraído com prazer para a ratoeira: “Mesmo

enquanto eu descia as escadas ouvia sua voz, que, como o restante dele, era grande demais para aquelas dependências subterrâneas, transbordando delas como se ascendesse de volta para dentro da tarde luminosa que, apesar de estarmos em meados de outubro, não tinha nada de outonal; as uvas que pendiam maduras das parreiras cidade afora rebentavam ainda mornas na boca da gente. Fiquei surpreso ao ouvir alguém falando tão livremente num lugar onde, de acordo com um código tácito, as vozes não costumavam ultrapassar um sussurro”.

Mitko é alto, magro e tem um corte de cabelo militar, que lhe confere um tom artificial “hipermasculino”, e vive a vagar pela capital búlgara. Do professor, sabemos apenas que não é mais tão jovem e vive aparentemente confortável em sua jaula de imigrante de classe média. A relação dos dois, que parecia o único ponto de fuga do nosso olhar, não é o mais importante no decorrer do livro. A Medusa aqui está longe de ser o menino bonito de Mann. O que petrifica, o que coloca a história

de cabeça para baixo, é a memória e seu poder de retroceder até a mais sólida das decisões. Basta um gatilho e tudo desaba.

Em *O que te pertence*, Mitko é só mais uma das madeleines proustianas que obrigam o narrador a olhar para trás. As duas outras madeleines da novela irrompem ao som de uma batida na porta: a primeira delas quando o professor tem sua aula interrompida para ser avisado que seu pai, nos Estados Unidos, anda à beira da morte; na segunda, Mitko reaparece tempos depois, extraído do nada. Reaparece para alertar ao professor que contraiu sífilis e que, talvez, ele também tenha sido contaminado. Isso quando o narrador já se encontrava numa relação estável, certo de que curado do seu desejo.

O que te pertence pode ser confundido com a literatura do “clube do eu”, que inclui nomes como Ben Lerner e Karl Ove Knausgard. Mas Garth Greenwell não parece muito interessado no jogo irônico a marcar a prosa do primeiro, e a beleza da sua escrita consegue ultrapassar a compulsão “voyeurística” do segundo. Temos aqui

um acerto de contas com o passado repleto de gestos inúteis, sem a certeza de um bote salva-vidas. A questão para Greenwell não é disparar uma luta de cavalos de raça com a memória, para ao final exibir o que ela consegue conter (como faz Knausgard na saga *Minha luta*). O importante parece ser aquilo que a dilatação da memória, por si só, não consegue dar conta. O passado em *O que te pertence* é anônimo e sem grandes lances de heroísmo. (Schneider Carpeggiani)



ROMANCE

O que te pertence

Autor - Garth Greenwell

Editora - Todavia

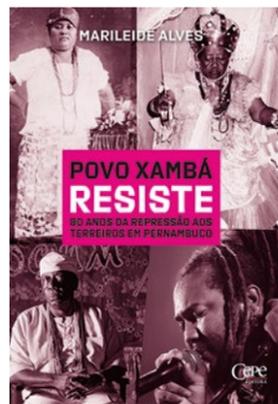
Páginas - 208

Preço - R\$ 54,90

Nas encruzilhadas

A história da Nação Xambá é a história de Pernambuco e dos terreiros brasileiros. No livro *Povo Xambá*, da jornalista Marileide Alves, dialogam o caráter universal da opressão aos povos de candomblé no Estado brasileiro (o marco histórico é a perseguição empreendida em 1938 por Vargas) e as particularidades da nação de candomblé Xambá – de menor presença no Brasil se comparada às nações Nagô, Ketu e Jeje –, responsável pelo surgimento de um dos primeiros quilombos urbanos reconhecidos pelo poder público, o do Portão do Gelo (Olinda). O trabalho se expande também graças ao grupo Bongar, de coco de roda, egresso do terreiro da yalorixá Mãe Biu (1914-1993), que, junto com suas irmãs, refundou o terreiro fechado pelo Estado Novo e manteve viva a tradição Xambá. Na encruzilhada dos depoimentos orais com registros documentais, com urbanização e, por vezes, o uso da primeira pessoa, Alves reconstrói

a trajetória de resistência de um dos celeiros culturais mais potentes do país. Consegue entrar em disputas internas da comunidade, o que deixa entrever como a convivência em grupo traz o dissenso sem anular o pano de fundo dessa história, ou seja, o afeto em que identidades, o cotidiano e o sagrado se cruzam de forma construtiva. (Igor Gomes)



HISTÓRIA

Povo Xambá

Autora - Marileide Alves

Editora - Cepe Editora

Páginas - 178

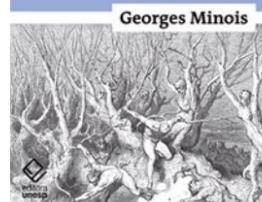
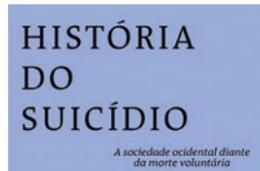
Preço - R\$ 35

"A morte de si"

Questão pungente dos pontos de vista individual e coletivo, o suicídio tem uma trajetória histórica de parca documentação. O que Georges Minois faz em *História do suicídio*, livro de 1995 traduzido por Fernando Santos e publicado no Brasil em 2018, é resgatar registros de diversas origens (jurídicos, literários, jornalísticos) para entender as mudanças nas formas de lidar com a “morte de si mesmo” (única expressão a designar a prática até fins do século XVII) na sociedade ocidental.

Do caldo religioso e político da Idade Média, que afirmava a punição aos suicidas no além (pelo castigo divino) e por aqui (no cadáver, ao qual era vetado um enterro comum e digno), passando por uma primeira abertura no século XV até se tornar algo francamente discutido com o Iluminismo. Nos séculos XIX e XX, há produção de dados

e, no último, bibliografia sobre o assunto – mas ainda escondendo os casos concretos e abordando o tema de forma abstrata. Apesar do foco apenas ocidental, o trabalho de Minois nos coloca diante da complexidade: trata-se de sucumbir às dificuldades ou de exercer uma liberdade absoluta? Talvez ainda sem conclusão, a questão se impôs de diferentes formas e recebeu diferentes respostas. (I.G.)



HISTÓRIA

História do suicídio

Autor - Georges Minois

Editora - Editora Unesp

Páginas - 420

Preço - R\$ 74

PRATELEIRA

ESCRITOS FICCIONAIS

Descobertos em 1929, *Escorpião* e *Félix e Oulanem* são dois textos ficcionais escritos por um Karl Marx ainda jovem e que tratam de ridicularizar as convenções burguesas, a arrogância intelectual e a aristocracia. Interessam por antecipar algo do olhar crítico que o filósofo desenvolveria posteriormente, e por estarem no início da carreira de um autor que largaria a literatura pela filosofia. Os textos receberam tradução de Claudio Cardinali, Flávio Aguiar e Tercio Redondo.



Autor: Karl Marx

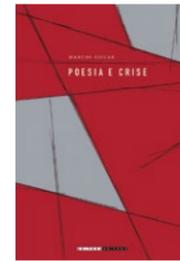
Editora: Boitempo

Páginas: 120

Preço: R\$ 34

POESIA E CRISE

Livro de 2010 relançado pela Editora Unicamp. Nele, Marcos Siscar – poeta e um dos pesquisadores mais importantes sobre poesia no Brasil – investiga a “crise” como um elemento fundante da modernidade que toma forma historicamente particular no discurso poético. O volume dialoga com a obra seguinte de Siscar, *Depois do fim* (2016), na qual retoma a falência dos ímpetus de vanguarda para pensar questões sobre as poesias moderna e contemporânea.



Autor: Marcos Siscar

Editora: Unicamp

Páginas: 360

Preço: R\$ 60

SOBRE O FASCISMO, A DITADURA PORTUGUESA E SALAZAR

Reunião dos escritos do poeta Fernando Pessoa sobre o fascismo e as duas ditaduras portuguesas pelas quais passou. A trajetória sinuosa e reticente de suas ideias abrange uma defesa condicional da ditadura militar, a rejeição do salazarismo e a rejeição simultânea do comunismo e dos fascismos. Metade dos textos eram inéditos até a presente publicação.



Autor: Fernando Pessoa

Editora: Tinta da China

Páginas: 432

Preço: R\$ 69

MASTODONTES

Especializado em industrialização, Joshua Freeman aborda a história das fábricas como peça fundamental para compreensão da história da humanidade. Se antes a produção econômica era constante, depois delas passa a ser crescente – e isso muda a expectativa de vida, a organização urbana e a relação com a natureza. Tradução de Pedro Maia Soares.



Autor: Joshua B. Freeman

Editora: Todavia

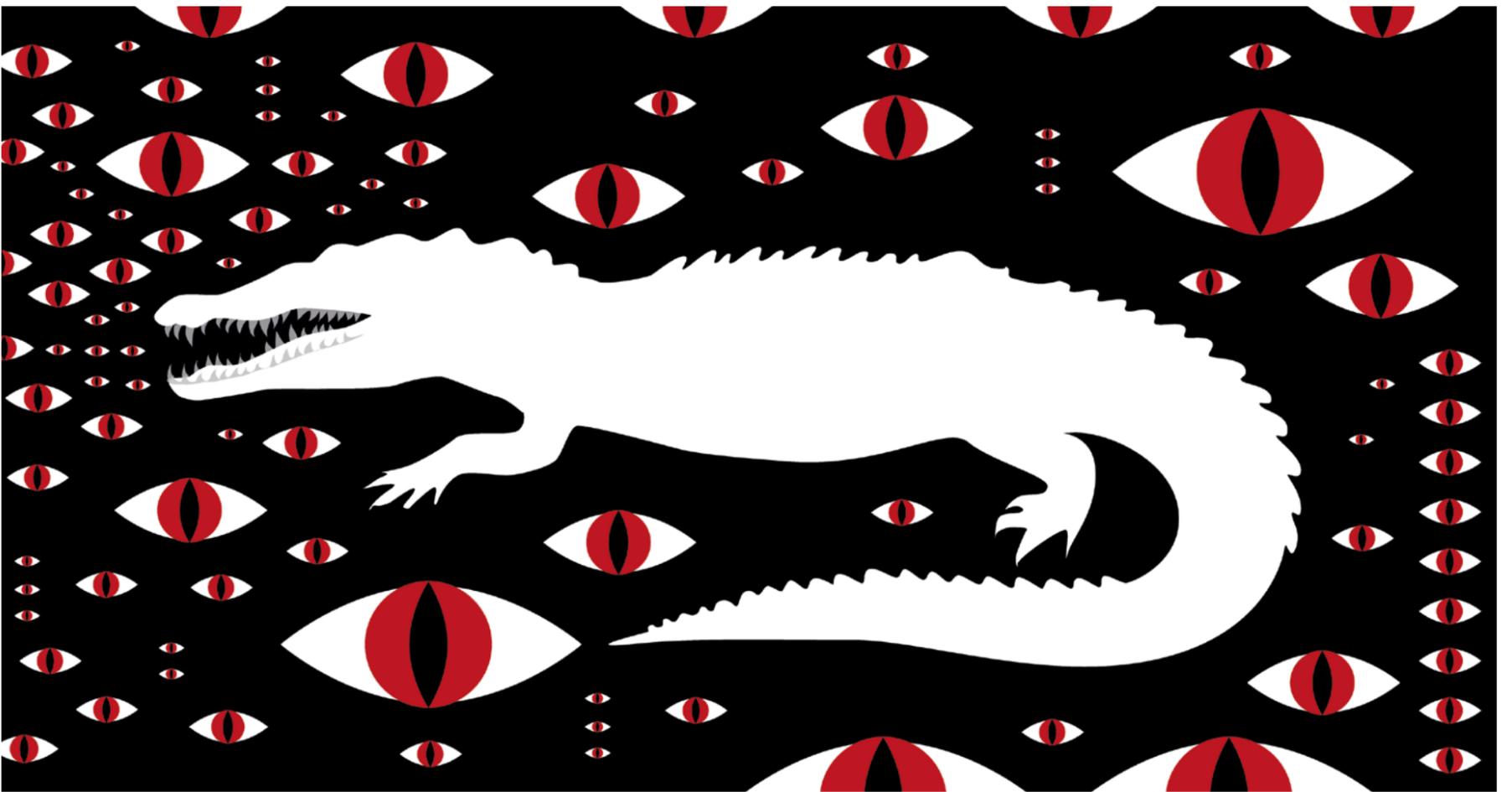
Páginas: 416

Preço: R\$ 89,90



José CASTELLO

KARINA FREITAS



Psicologia do vassalo

Ano de 1865. Na famosa Passagem, galeria comercial de luxo que ainda hoje resiste no centro de São Petersburgo, Rússia, um certo Ivan Matviéievitch passeia com Ielena Ivânovna, sua esposa. Funcionário graduado, Ivan já está com bilhetes comprados para a Europa, onde passará, por ordem médica, uma temporada de repouso. Em uma das lojas da galeria, dentro de uma tina, exhibe-se um imenso crocodilo, recém-chegado à capital. O casal resolve conhecê-lo. “Então isso é um crocodilo!”, exclama Ielena. “E eu que pensei que ele fosse... diferente!”

O proprietário da loja, um alemão, batizou o réptil de Karlchen, isto é, Carlinhos. Porém, o bicho não desperta a mesma ternura em todos os visitantes. “Como é nojento esse crocodilo!”, Ielena desabafa, e, para tranquilizá-la, Ivan, com uma luva, começa a acariciar o focinho do animal. Tudo parece divertido, embora exótico e mesmo perigoso, até que o monstro, exibindo suas mandíbulas, devora Ivan Matviéievitch vivo. Começa pelas pernas, engole-as, regurgita, engole de novo. “Finalmente, numa tragada decisiva, o crocodilo fez entrar em si o meu culto amigo, inteiro, sem qualquer sobra”, relata o narrador. Como um Geppetto dentro de sua baleia, Ivan, ainda vivo, passa a habitar a barriga do réptil.

O que é fantástico e também repulsivo, contudo, logo se transforma em algo normal. “Oh, o meu crocodilo!”, exclama o proprietário, mais preocupado com o predador do que com a vítima. “Ele estava provocando o crocodilo”, reclama, referindo-se ao desaparecido Ivan. “O nosso Carlinhos, o nosso queridíssimo Carlinhos vai morrer!”, enlouquece a mulher do alemão. Já ninguém se preocupa mais com o homem que, depois de engolido, agora está preso para sempre nas tripas de um monstro.

Contudo, imitando o que tantos fazem hoje, o próprio Ivan se torna, ele mesmo, comparsa de seu agressor. Quando Ielena, aos gritos, lhe pergunta se está vivo, ele, com espantosa serenidade, a tranquiliza: “Vivo e com saúde e, graças ao Altíssimo, fui engolido sem qualquer dano”. Apesar do ataque brutal,

sente-se sereno, quase aliviado, como se a agressão tivesse sido, na verdade, uma conquista. Aqui – nessa inaceitável reviravolta –, começa a parte mais chocante de *O crocodilo*, novela que Fiodor Dostoiévski publicou no ano de 1865 e que leio na tradução de Boris Schneiderman para a Editora 34. Pior que o desastre é a apatia, e também – como fazem os vassalos – a submissão ao agressor. É nesse ponto – em nosso mundo insensível, indiferente, em que agimos, um pouco, como sonâmbulos – que a novela de Dostoiévski ganha surpreendente atualidade.

As ameaças de guerra se multiplicam, migrantes em desespero se afogam nos oceanos, a fome e a miséria se disseminam, o planeta parece, tantas vezes, prestes a explodir; o fanatismo se expande, e o diálogo se torna cada vez mais difícil. Ainda assim, anestesiados, abobalhados, continuamos a seguir nossas vidas medíocres, nossas rotinas vazias, continuamos a encenar o *script* de nossos bons hábitos. Que outra coisa faz Ivan Matviéievitch senão gozar do próprio sofrimento? Tomando suas dores, e ainda perplexo, o narrador da história pensa em recorrer aos superiores para prestar queixa pela agressão. Mas a entrevista que tem com Timofiéi Siemiônitch, o chefe, mostra-se inútil.

“Quem o mandou entrar no crocodilo?”, repreende Timofiéi, indignado. “Uma pessoa séria, na posse de determinado cargo, que vive em matrimônio legítimo, e de repente... um tal passo!” Pela falta de um precedente, declara-se incapacitado de pensar. A obsessão pelo cálculo contamina o próprio narrador, o amigo de Ivan, que passa a imaginar que vantagens a vítima poderia tirar de seu triste destino. Pensam, quem sabe, “numa missão oficial... para as profundezas do crocodilo”. Além dos ganhos pecuniários, haveria vantagens espirituais, para a ciência e para a filosofia.

Voltando logo depois à loja, o narrador constata que Ivan continua vivo e com saúde. À beira da tina, passa a conversar com o amigo. Ele parece entusiasmado com a ideia de uma missão oficial ao interior do réptil. Encanta-lhe, também, o aumento do número

de visitantes que chegam à loja, que agora pagam para ver não apenas um crocodilo, mas um crocodilo que engoliu um homem. Passa a fazer as contas, constata os aspectos vantajosos de sua desgraça. A ideia de lucro se sobrepõe a todas as outras. Resolve então que continuará, até feliz, na barriga do bicho. “Não me aborrecerei!”, promete. Já não precisa de sua viagem de férias. “Somente agora, dispondo de lazer, posso sonhar com a melhoria da sorte de toda a humanidade”. E arremata, cheio de si: “Do crocodilo não de sair agora a verdade e a luz”. Sente-se designado a um trabalho especial. A desdita se torna seu prêmio.

Revela ao amigo, por fim, um disparate: que, por dentro, o crocodilo é completamente oco. Embora vivo, é tão vazio quanto um monstro de papel. O amigo ainda resiste em aceitar. “Tudo isso são coisas fantásticas, em que mal posso acreditar. Mas será possível, será possível que você pretenda nunca mais jantar?”, pergunta, insistindo em sustentar o prosaico diante do absurdo. “Com que tolices você se preocupa, cabeça fútil e ociosa!”, protesta Ivan. “Eu lhe falo das grandes ideias, e você...” Também aqui o protagonista de Dostoiévski se torna nosso contemporâneo. Já não se interessa pelos aspectos humanos, está dominado pelo cálculo e pela ganância. Além de tudo, mesmo recluso em uma barriga vazia, ele passa a brilhar e a brilhar cada vez mais. As filas se alongam, o interesse aumenta, Ivan é um astro da... zoologia?

Ivan teme, apenas, a agressão dos espíritos críticos, da imprensa, das zombarias. “Tenho medo de que os visitantes levianos, os néscios e invejosos e, de modo geral, os niilistas me tornem alvo de sua chacota.” Teme a crítica. Também para ele, como para tantos homens práticos de hoje, a crítica é não só perigosa, mas pernicioso, e até escandaloso. Enquanto se cega com a fama, a mulher, Ielena, pensa em abandoná-lo. “Quer dizer que ele vai permanecer lá, dentro do crocodilo, e talvez passe a vida toda assim, e eu tenho que esperá-lo aqui?” Também como em nossos dias, os laços amorosos definham. Será que estamos todos, igualmente, no interior de um monstro?