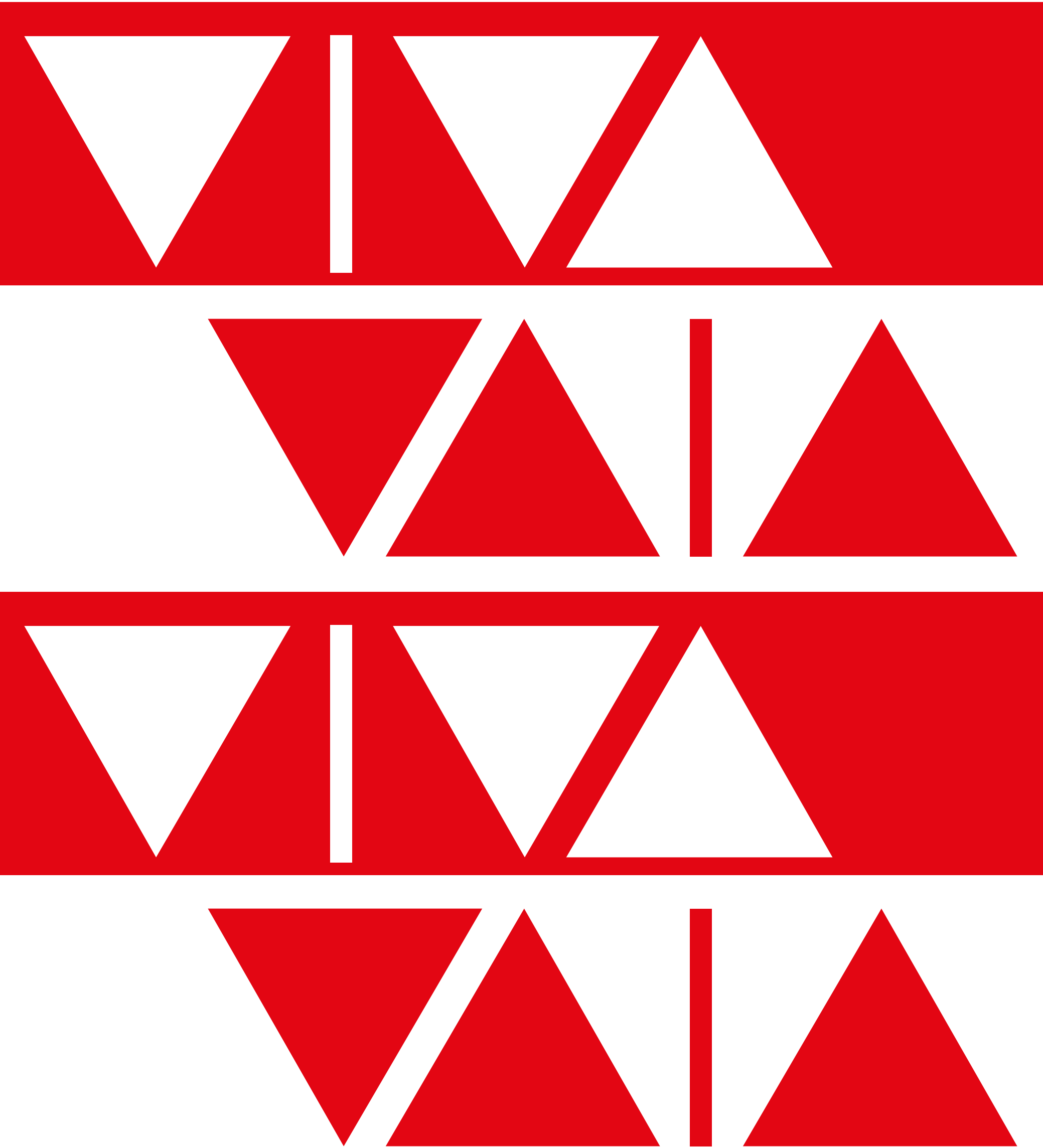


PERNAMBUCO



ESPECIAL

AUGUSTO DE CAMPOS

ADOLFO BIOY CASARES | SHEYLA SMANIOTO | CAROLINA DE JESUS | AGE DE CARVALHO



CARTA DOS EDITORES

Poucos artistas são tão afinados com a expressão “figura de proa” como Augusto de Campos. Este ano marca as sete décadas de sua atividade poética e 40 anos de *VIVA VAIA*, conhecida reunião de seus trabalhos desenvolvidos entre 1949 e os anos 1970. A “figura de proa” não se deve somente à atividade no Concretismo: o reconhecimento da força dos tropicalistas, o destemor do confronto, a altivez em defender seu trabalho, a reinserção de poetas na historiografia literária brasileira – tudo aponta para o caráter incontornável de sua obra. Na capa desta edição, Miguel Conde e Raquel Campos expõem a atualidade de um Augusto que exerce sua poesia no Instagram, com trabalhos que convocam uma leitura atenta, cuidadosa e sem medo de se posicionar diante do cenário político do país. É evidente o contraste com as encenações superficiais que marcam a rede social. Uma obra sempre voltada, de uma forma ou de outra, para o tempo presente.

Nesta edição, 4 textos discutem questões relativas à mulher na sociedade e na literatura. Enquanto Sheyla Smanioto antecipa um trecho violento de seu novo romance e Adelaide Ivánova traduz a força da poeta June

Jordan, Amara Moira discute representações do estupro no nosso cânone literário e Gianni Paula de Melo lê a prosa crua e raivosa de Ercília Nogueira Cobra, ainda muito desconhecida. Em todas, investe-se contra o edifício social do machismo em um país com índices execráveis de feminicídio e formas mais sutis de misoginia.

A entrevista com Raffaella Fernandez pontua uma outra Carolina de Jesus. Preocupada com as nuances estéticas da escrita da autora, a pesquisadora investigou manuscritos ainda não publicados. Desloca Carolina da leitura que envolve apenas classe social, gênero e raça para falar das escolhas estéticas da autora. Mostra-nos os problemas da conservação do espólio dela, ainda motivo de disputas. Esse deslocamento marca, de forma totalmente diferente, a resenha do 2º volume das obras completas de Bioy Casares, que mostram o autor para além de reducionismos.

Modulando o tom da edição, temos o belo texto de Josely Vianna Baptista sobre a laboriosa tradução da cosmogonia maia-quiché; e a reunião dos trabalhos do poeta Age de Carvalho, que traz uma poética do encontro de marca cosmopolita em tempos de xenofobia.

Boa leitura a todas e todos!

COLABORAM NESTA EDIÇÃO



Josely Vianna Baptista, poeta e tradutora, autora de *Roça barroca*



Miguel Conde, jornalista e crítico literário, foi curador da *Flip* 2012



Sheyla Smanioto, escritora, autora de *Desesterro*, romance vencedor do Prêmio Sesc de Literatura

Adelaide Ivánova, poeta e tradutora, autora de *13 nudes*; **Amara Moira**, escritora, professora e crítica literária, autora de *E se eu fosse puta?*; **Cristhiano Aguiar**, escritor e crítico literário, autor de *Na outra margem*, *o Leviatã*; **Edma de Góis**, pós-doutoranda em Estudo de Linguagens (Uneb); **Gianni Paula de Melo**, jornalista e crítica literária; **Joselia Aguiar**, jornalista e historiadora, autora de *Jorge Amado: uma biografia*; **Kelvin Falcão Klein**, crítico literário e professor (Unirio), autor de *Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas*; **Lucas van Hombreeck**, poeta, autor de *Nuvens [na seção de congelados]*; **Raquel Campos**, crítica literária

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



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
Hana Luzia, Filipe Aca, Janio Santos e Luísa Vasconcelos

TRATAMENTO DE IMAGEM
Agelson Soares

REVISÃO
Maria Helena Pôrto

COLUNISTAS
Everardo Norões, José Castello e Wellington de Melo

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

MARKETING E VENDAS
Tarcísio Pereira, Rafael Chagas e Rosana Galvão

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

CONTINENTE



O fim do mundo está próximo, a julgar pelo que vemos nos filmes, nas notícias sobre aquecimento global ou nas evidências de que a humanidade tem caprichado na destruição do planeta Terra. A ideia de finitude tem repercutido ainda com mais ênfase no Antropoceno, como os cientistas descrevem a era geológica a partir da qual nós, os humanos, passamos a atuar como uma força geofísica de impacto considerável. Como a religião, a mitologia, a ciência e a cultura lidam com a perspectiva do apocalipse? Na CONTINENTE de maio, buscamos algumas respostas possíveis para a eterna batalha entre começos e fins.

www.revistacontinente.com.br

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

[y](https://www.youtube.com/revistacontinente) /revcontinente



BASTIDORES

A tradução como aventura existencial

Verter para o português a cosmogonia dos maias-quiché é tanto um elaborado trabalho quanto a possibilidade de ver o mundo ao redor de outra forma

LUÍSA VASCONCELOS



Josely Vianna Baptista

Quando comecei a traduzir o *Popol Vuh*, no final de 2017, morava sozinha no sul da Ilha de Santa Catarina, para onde me mudei depois da morte de minha mãe. Potencializada pelo silêncio do luto e pela “castidade icônica” da praia deserta, como refere Alan Pauls, essa geografia insular pontuou meu percurso de tradução crítica do grande livro dos maias-quiché da Guatemala.*

Ao contrário de lugares como a floresta, com sua exuberância de detalhes que saltam à vista, a praia deserta, diz Pauls, é um “território livre de imagens” que, se resiste a figurar, é pródigo em inspirar figurações: “Os sonhos, com suas imagens virtuais, são para a praia o que as miragens são para o deserto: a *outra cena* de um espaço”.

Concentrada no trabalho, para o qual me muni, além do manuscrito de frei Francisco Ximénez, de seis das mais importantes versões, em várias línguas, feitas diretamente do maia-quiché, essa tradução se transformou, aos poucos, numa “aventura existencial”. Uma resenha sobre o lançamento do livro menciona muito brevemente meu assombro cotidiano ao descender nesse universo: “Fiquei obcecada. Via uma árvore e a relacionava ao *Popol Vuh*.” Só pra não parecer que era um assombro arbóreo qualquer que me tomava, conto aqui a historinha de uma dessas árvores míticas que encontrei perto de onde moro, maravilhada com as cabaças-cabeças solenemente penduradas, sob as quais há um banco de pedra onde passei a me sentar para leituras solares.

Hun-Hunahpú, filho de Ixpiyacoc e Ixmucané, viaja a Xibalbá (o inframundo maia) para jogar bola, acompanhado de seu irmão Vucub-Hunahpú. Vendido e sacrificado pelos Senhores do inframundo, é decapitado e sua cabeça posta “entre os galhos daquela árvore plantada lá no caminho”, no Pátio do Sacrifício do Jogo de Bola, por ordem de Hun-Camé e Vucub-Camé, os Senhores da Morte de Xibalbá: “Assim que puseram a cabeça entre os galhos da árvore, ela deu frutos. Antes de receber a cabeça de Hun-Hunahpú entre seus galhos, a árvore nunca dera frutos. E por isso, o que hoje se chama de cabaça é a cabeça de Hun-Hunahpú”. Logo depois do prodígio, o crânio/fruto/cabaça fala com a donzela Ixquic e engendra nela, com sua saliva, Hunahpú e Ixbalanqué, seus filhos heróis que irão vingar sua morte e as humilhações por que passou. Essa árvore é a *Crescentia cujete*, aqui chamada de cueira, cabaceira. Parafraseando o Mestre da Palavra quiché (que registrou o *Popol Vuh* em meio à tragédia de ver sua língua sendo proscrita, sua voz colonizada e seus livros antigos virando cinzas), *a natureza dessa árvore calou fundo em meu coração*.

Além de duas ou três pessoas que só me ouviam falar disso, passei meses em silêncio. No percurso, sonhei com deuses inscritos em códices de casca de figueira, como o *Popol Vuh* pré-hispânico. Lancei na tela rútila das pálpebras os grãos vermelhos da árvore

Tzite, que os adivinhos maias utilizaram em sortilégio para ler de que matéria devia ser feito o ser humano. Pela janela, entrevi na figueira divindades maias, entre bromélias febris e barbas-de-velho. Rasurei na página em branco da areia a árvore em cujos galhos pousou o Gavião-Couã, mensageiro do Coração-do-Céu, entre o zumbido mudo que antecedeu a criação dos guardiães das matas. Entre neblinas e maresias, toquei as lágrimas da árvore que *chora sangue* ao ser cortada, a Árvore do Vermelho-Cochonilha, cujos “coágulos de seiva” substituíram o coração de Ixquic (a mãe de nossos gêmeos heróis), o qual deveria ser injustamente arrancado pelas Corujas mensageiras e levado numa cuia aos Senhores da Morte, que dessa forma tiveram seus olhos iludidos.

Numa outra cena, o Coração do Céu, ao perceber que os primeiros seres criados e formados viam longe e tinham entendimento, que seu olhar atravessava florestas e mares, montanhas e vales, e receando que viessem a se igualar aos deuses, embaça seus olhos – *como se soprasse sobre a face de um espelho*. Da fumaça da fogueira, dos papéis de casca de figueira onde arde o sangue da língua ferida por uma corda farpada, poreja em espirais a visão de tudo o que inspira e do que não se pode ver.

Essa é nossa fortuna. Traduzir o *Popol Vuh* é apanhar a tocha dos predecessores e, com sorte, passar adiante sugestões que possam iluminar as obscuridades latentes em seu inesgotável esplendor. E essa tocha imaginária não pode se apagar – como o archote-*ocote* (feito, aliás, de *Pinus oocarpa*) que os heróis gêmeos, para sobreviver à Casa da Escuridão em Xibalbá, simulam estar aceso com o fogo-artifício das penas vermelhas de uma arara, antes de ascenderem ao firmamento e (junto com 400 jovens que viraram estrelas) se transfigurarem em Sol e Lua.

* O mais importante documento poético-político da antiguidade das Américas, o *Popol Vuh* guarda a cosmogonia, o amanhecer da natureza e da humanidade, a mitologia heroica, a história e a genealogia dos maia-quiché da Guatemala. Seu legado milenar estava vivo na tradição oral e em livros hieroglíficos até o final do séc. XV, início do XVI – quando um anônimo Mestre da Palavra, na tentativa de preservá-lo (cercado que estava pelas fogueiras reais e simbólicas dos invasores espanhóis), registrou-o em um manuscrito – em língua quiché, mas no recém-aprendido alfabeto latino. Antes de (ele também) desaparecer, esse original foi copiado e traduzido por frei Ximénez, no início do séc. XVIII, e esse documento quiché-espanhol é a versão mais antiga do *Popol Vuh* que temos disponível.

O LIVRO



Popol Vuh
Editora Ubu
Páginas 384
Preço R\$ 99

RESENHA

Quando Bioy Casares sai das sombras

Novo volume da obra completa do autor o coloca longe dos educionismos

Cristhiano Aguiar

Como a crítica especializada tem apontado ao longo dos últimos anos, a obra do escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999) vive sob uma dupla sombra. A primeira delas é, em parte, consequência da sua longa e fecunda amizade literária com o também escritor argentino, e bem mais famoso, Jorge Luis Borges. Nesse caso, nem haveria escapatória. Borges é desses autores definitivos. Tanto para a literatura do seu país, quanto para a América Latina. A segunda sombra, ironicamente, poderia ser tema de um dos contos fantásticos de Bioy (ou de Roberto Bolaño. Ou de Machado de Assis). Em 1940, aos 26 anos de idade, Casares lança um romance perfeito, um clássico instantâneo da prosa hispano-americana, e da ficção científica, no século XX: *A invenção de Morel*. Assim como Morel inventa uma máquina que fixa uma imagem fantasmagórica de um grupo de personagens, toda a obra de Bioy continua a ser lida sob a imagem fixada a partir desse romance. Estar à sombra faz justiça à sua literatura? Acredito que a publicação do segundo volume de suas obras completas, pela Editora Globo, pode contribuir na redescoberta de um Bioy para além do binômio Morel-Borges.

A espera, porém, foi longa, se considerarmos que o primeiro volume brasileiro, dos três previstos das suas obras completas, foi lançado entre nós no cada vez mais longínquo ano de 2014. Se o primeiro volume contemplou livros – e alguns textos inéditos em livro – publicados por Bioy entre 1940-1958, o segundo prossegue com livros e textos publicados entre 1959-1971. A edição mantém o padrão de qualidade e cuidado editoriais demonstrados pela Globo em 2014. Com o mesmo conteúdo das edições originais argentinas, organizadas pelo crítico argentino Daniel Martino, o segundo tomo consegue, mais uma vez, superar o original, apresentando um projeto gráfico superior ao da Editora Emecé. Se nos primeiros livros do volume lançado em 2014 temos um autor fascinante, mas cujo universo ficcional é muito próximo ao de Borges, Bioy agora vai se distanciando não só do seu amigo, como de si mesmo – ou melhor, do tipo de narrador que aquele jovem de 26 anos estabelecera de início. Menos uma ruptura radical com a própria obra, e mais uma metamorfose, a mudança se inicia com o seu terceiro romance, o excelente *O sonho dos heróis* (1954; publicado no volume 1) e se consolida com *Grinalda de flores* e os livros subsequentes, todos agora compilados na reunião recém-lançada.

O que foi mudando, porém? Tanto *Morel*, quanto seu segundo romance, *Plano de fuga* (1945), por exemplo, são puro Bioy Casares, mas ao mesmo tempo são narrativas longas que Borges poderia ter escrito. Essa sensação se estende para muitos dos contos reunidos no primeiro volume. O que a leitura do tomo mais recente nos apresenta é o Bioy que existe no próprio Bioy e que já se anunciava na década de 1950. Se no começo da carreira temos um narrador clássico do fantástico, aquele interessado no mundo especulativo, na ironia das referências eruditas, nas viradas surpreendentes de trama, na imagética do insólito, o volume dois nos revela que Bioy se especializa na crônica de costumes. Esse cronista, o Bioy 2.0, aplica, quando sente necessidade, sutis camadas insólitas em contos e romances cuja alma reside na análise das relações sociais, em especial as afetivas. A Bioy passam a interessar, em suma, mais o amor e a amizade e menos as ideias puras e os seus monstros. Um sinal dessa mudança se reflete na republicação, nessa segunda parte das obras completas, de um pós-escrito que Bioy anexou ao prefácio da segunda edição da famosa *Antologia de literatura fantástica* organizada por ele, Jorge Luis Borges e pela excelente escritora Silvina Ocampo, que era casada com Bioy. Se no prefácio da primeira edição ele realiza, categoricamente, a condenação do realismo e do trabalho psicológico de composição dos personagens em um romance, o pós-escrito da segunda edição relativiza tal condenação, passando a entender que é possível uma convivência dos registros mais realistas em paralelo com os modos narrativos do fantástico. Não apenas o realismo não exclui o fantástico, como os dois modos, nos melhores contos, novelas e romances, se fortalecem de maneira mútua: “Entre as mesmas peças que a presente antologia inclui,



o curioso apólogo de Kafka, em que a descrição de caracteres, o delicado exame idiossincrático da heroína e de seu vilarejo, importa mais que a circunstância fantástica de que os personagens sejam ratos. Contudo, porque são ratos – o autor nunca se esquece disso –, o admirável relato acaba sendo menos individual do que genérico”.

De todos os livros reunidos nesta segunda parte das obras completas do autor, é no romance *Diário da guerra do porco* que essa convivência se apresenta mais aguçada, no sentido de estar ali o suprasumo do estilo e do universo ficcional do seu autor. É uma narrativa que olha menos em direção à elite argentina, privilegiando personagens e espaços da Buenos Aires dos menos favorecidos. A narrativa se passa nos anos 1940 e acompanha as agruras de um grupo de homens na casa dos 60 anos de idade. Se, de início, seus problemas se relacionam com a saúde, as mulheres, o sexo e o dinheiro, o enredo do livro vai aos poucos se transformando em algo mais sombrio: jovens passam, sem grandes explicações, a atacar e assassinar idosos, criando na Argentina um clima de terror digno das ditaduras. Quando o insólito se apresenta, em *Diário da guerra do porco*, é como uma camada a mais do arcabouço de um romance realista, com personagens bem definidos tanto em seus traços de personalidade, quanto em sua vida cotidiana.

Se Borges é um pensador mais agudo, alguém que problematiza questões epistemológicas essenciais, Bioy conhece melhor os seres humanos, conhece melhor seus próprios personagens, bem como a alma do seu país, a Argentina. Claro, os dois escritores continuarão juntos na negação da herança das vanguardas, ou dos modernismos. Se *Morel* é um grande romance do século XIX publicado no século XX, livros do segundo volume como *Grinalda de amores*, *O lado da sombra*, ou aquele que é o meu favorito, *Diário da Guerra do Porco*, são painéis costumbristas do século XIX em pleno século XX.

ARTE SOBRE REPRODUÇÃO



Esse anacronismo consciente continua a irmanar Borges e Bioy, mas agora seus caminhos estéticos – e nós leitores ganhamos com isso – passam a se afastar. Ao longo dos anos, observemos o quanto o estilo de Bioy se torna mais detalhista, mais prolixo, mais afetuoso, um necessário contraponto à concisão fria e poética do seu grande amigo. Por outro lado, ambos mantêm um traço em comum, o do uso inteligente da ironia enquanto método de composição.

Desempenhar o papel de comentarista social da sua época e da sua nação: esta passou a ser a maneira de Bioy se posicionar na literatura argentina. Um alienígena em visita ao interior do país é oportunidade para parodiar o provincianismo; um súbito levante de jovens contra idosos é uma oportunidade de pensar o choque geracional dos anos 1960; uma situação kafkiana envolvendo dois caixeiros-viajantes é forma de criar uma violenta alegoria contra a vocação autoritária das forças armadas argentinas; imagens do fim do mundo – oceanos mortos, asas de anjos que despencharam do firmamento – servem como veículo para criticar a alienação da alta burguesia argentina.... O brilho da observação da vida cotidiana também se realiza nos textos, ficcionais, ou não, nos quais não existe nada de fatos extraordinários ou sobrenaturais. É o caso dos contos, deliciosas tragicomédias de costumes, *Uma aventura*, *Reverdejar*, ou do relato memorialístico, uma das melhores e mais surpreendentes obras do segundo volume, *Memória sobre o pampa e os gaúchos*. Longe de ser uma celebração ufanista do tipo social do “gaúcho”, Bioy, em sua reflexão, lança toques de ironia e de ceticismo. Além disso, nos brinda com descrições como essa, a da casa de um gaúcho no pampa: “O chão é de terra. Talvez se possa distinguir um cheiro quase imperceptível, que realmente não é ingrato, de cangalha de carga e de fumaça de uma fogueira que se ventilou. Um escritor melhor que

Para além dos diálogos com Borges e de seu A invenção de Morel, Bioy foi cronista de seu tempo e país

eu não hesitaria em lançar mão de palavras como senhorio e príncipe – elas me dão um pouco de vergonha – na convicção de que, aplicadas a esse homem, naquela hora crepuscular da sua desolação e penúria, resplandeceriam com o frescor virginal que perderam há muito”.

O melhor Bioy será aquele que consegue equilibrar o seguinte tripé constitutivo, formado por: a) indagações existenciais sobre a solidão humana e seus desejos; b) o fascínio do fantástico; c) a vocação de cronista. Quando essa equação falha, alguns contos de Bioy se enfraquecem, como acontece em certas narrativas e fragmentos de *Grinalda de amores*, ou na maior parte dos contos de *O Grão-Serafim*, para mim o livro mais fraco do segundo volume. Nesses momentos, Bioy cede à tentação de certas sistematizações redutoras da vida social, em especial ao falar das mulheres, sobre as quais, volta e meia, recai uma visão misógina. Além disso, às vezes o escritor argentino carrega nas tintas

das suas caricaturas, o que dá vazão a pontuais momentos de preconceito social e até de racismo. No entanto, quando abraça a complexidade psicológica dos seus homens e mulheres, Bioy se revela, justo por ter esse talento de cronista, um ótimo leitor da alma humana, produzindo, inclusive, paródias desse mesmo machismo que, contradição das contradições, extravasa ocasionalmente da sua escrita. Por fim, se na ficção Borges e Casares se afastam, no ensaio os interesses e o estilo mantêm mais afinidades. *A outra aventura*, que integra o tomo mais recente, é uma antologia de alguns dos ensaios que Bioy escreveu sobre suas leituras. Embora encontremos boas reflexões, esse gênero não é o seu o forte. Apesar disso, há, pelo menos, três ensaios de brilho: *Ensaístas ingleses*, *Uma vida de Kipling* e *Letras e amizade* (sobre seus primeiros encontros com Borges).

É um privilégio que tenhamos Borges, Bioy e tantos outros criadores geniais como nossos vizinhos. E ainda falta material a ser explorado. Espero que as editoras brasileiras se animem a relançar antologias organizadas por Borges e Bioy que ou estão inéditas, ou há tempos se encontram fora de catálogo, como é o caso das curiosas compilações *Cuentos breves y extraordinários* e *Libro del cielo y del inferno*. Ainda no caso de Bioy, por que não lançar no Brasil, finalmente, *Descanso de caminantes* (a seleta dos seus diários), ou o seu monumental relato da convivência com Borges, disponível aos leitores de língua espanhola desde 2006? Há, além disso, as irmãs Ocampo, intelectuais e escritoras vigorosas, cuja obra nos faz falta no Brasil. De qualquer modo, com a publicação dessa segunda etapa das obras completas e com a promessa, pela Companhia das Letras, da tradução dos contos de Silvina Ocampo ainda em 2019, nós leitores brasileiros podemos ter contato com aquilo que foi um dos momentos altos das literaturas em língua espanhola ao longo do século XX.

RESENHA

Cosmopolitismo paraense de um artista

Livro reúne percursos de Age de Carvalho como poeta, jornalista e *designer*

Lucas van Hombeeck

O que diz uma poesia que, no momento em que o nacionalismo xenófobo ressurge como novo-velho refúgio da extrema-direita global, é paraense sem abrir mão de ser do mundo? Para a crítica, o que fica da cisão entre a poética das formas e da experiência no caso de um poeta que, tendo emigrado de Belém para Innsbruck (Áustria) ainda na década de 1980, constrói sua linguagem sobre uma contaminação recíproca entre o português, o alemão e seus procedimentos?

Age de Carvalho tem feito ao longo da vida uma poesia que é, entre outras coisas, testemunho linguístico de um cosmopolitismo paraense: tudo nela é reverberação do encontro entre línguas e seus ruídos, esforço de tradução entre vida e escrita, relação corporal PT-BR<>DE. O processo de formação e desenvolvimento dessa linguagem, cujos encontros giram em torno de amizades com figuras do modernismo nortista, leituras de poetas da língua alemã e estudos de arquitetura e *design*, ganhou recentemente mais um volume. Esse lançamento, organizado em parceria com Mayara Ribeiro Guimarães (UFPA) e publicado pela Secult/PA, se chama *Age de Carvalho: todavida, todavia. Poesia, jornalismo e design gráfico desde 1980*.

O verso que dá nome ao registro é de um poema do livro de 2011, *Trans*, lançado pelo selo Às de colete (7letras/Cosac Naify). O projeto gráfico da série é do próprio Age, *designer* de profissão:

Lançada a moeda
para o alto: eis
o tempo
(...)
(rolam os verões,
(...)
sob os dois sóis no trigal –
a vida,
todavida, todavia
apenas um ponto de vista?),
(...)

O teor de movimento no tempo suspenso, que passa rápido mas contém em si os seus verões, está para além do verso-título já na apresentação da edição: “Ainda não estou fechando a conta, mas trata-se, querendo ou não, de um primeiro balanço” (p. 7).

Essa linha do tempo recosturada, balanço da “calma bossanovística” (p. 181) que marca com seu silêncio característico a escrita do poeta paraense, clareia uma série de relações em torno das suas palavras: relações de amizade, entre poemas, entre línguas, procedimentos e imagens que as atravessam. Como um João Gilberto que, curvado e arrastando o violão pelo palco, se assemelha a um imenso ouvido que não canta mas escuta¹, como um Bob Dylan ao avesso quando escreve “*She’s got everything she needs/ she’s an artist/ She don’t look back*”, o *todavida, todavia* é uma reflexão das reverberações de outros livros, outras cartas, postais e papéis desde 1980, uma câmara acústica cujo movimento se inicia e resulta na poesia de Age de Carvalho.

Com isso, a primeira leitura que pretendo produzir aqui é a seguinte: a tarefa reflexiva que compõe o livro é um desdobramento da forma da própria poesia de Age, que propõe a escuta entre línguas na passagem do português (não, brasileiro, não: paraense) ao alemão, idioma cotidiano do emigrante que há mais de 30anos vive entre a Áustria e a Alemanha.

Age é um poeta-tradutor: se a tradução é uma forma de leitura (p. 219), ou uma oportunidade da linguagem “escutar-se a si (e em si)”², é isso que acontece quando procedimentos de formação de palavras de uma língua são usados em outra nos seus poemas, por exemplo. Escrever sobre o *todavida, todavia*, portanto, é escrever sobre a poesia de Age em campo expandido, sobre sua composição e atuação na fronteira entre arte e vida. Essa abordagem-Lego da forma, que brinca quebrando (e “Quebrar o brinquedo ainda/ é mais brincar”, lembra Orides Fontela) é uma das maneiras de produzir o espanto diante da linguagem com que o poeta trabalha desde um entrelugar particular (e se perguntando “a vida,/ todavida, todavia/ apenas um ponto de vista?”).

Assim, Age faz parte de uma tradição de poetas cuja experimentação formal parece acompanhada de questões tradutórias, e que tem como portadores



desde os irmãos Campos até poetas como Guilherme Gontijo Flores e João Gabriel Pontes. Não se confunda experimentalismo formal, no entanto, com falta de coração: os poemas de Age estão cheios de afeto pela terra e pelas pessoas, e os outros textos da coletânea deixam evidente a natureza e importância dessas relações de vida.

Se por todos esses motivos é impossível pensar esse livro sem os trânsitos de que é fruto e encerra, faço então a segunda proposta de leitura: sendo essa uma trajetória (e poesia) belenense-berlinense, que transita por esses lugares sem se entregar à pureza de nenhum, que cosmopolitismo a define?

O atual chanceler brasileiro, representante do núcleo ideológico-diversionista³ do governo Bolsonaro, é um dos atores que centra sua pauta (desde o discurso inaugural até a aula magna do Instituto Rio Branco) em torno da crítica ao globalismo⁴. O termo, segundo postagem de seu *blog*, se define como “a globalização econômica que passou a ser pilotada pelo marxismo cultural” e que “é um sistema anti-humano e anticristão”, donde se conclui que “a fé em Cristo significa, hoje, lutar contra o globalismo”. Para além do *firehosing* antilaico, um dos primeiros efeitos dessa postura foi o telegrama do dia 8 de janeiro retirando o Brasil da lista de signatários do Pacto Global sobre Migração da ONU, que lida com as 68 milhões de pessoas em movimento no mundo hoje, segundo avaliação da organização.

No ensaio *O cosmopolitismo do pobre* (2002), Silviano Santiago distingue duas formas de multiculturalismo: a antiga e a atual. A primeira é aquela “cuja referência luminar em cada nação pós-colonial é a civilização ocidental tal como definida pelos conquistadores” (p. 54) e que, no caso brasileiro, ganha corpo no Gilberto Freyre de *Casa-grande & senzala*, segundo o qual as diversas etnias e culturas que formam o Brasil se cruzam patriarcal e fraternalmente “para constituir uma outra e original cultura nacional, soberana, cujas dominantes [...] foram o extermínio dos índios, o modelo escravocrata de colonização, o silêncio das mulheres e das minorias sexuais” (p. 56).

FILIFE ACA



O novo multiculturalismo, por outro lado, seria consequência do que a socióloga Saskia Sassen, citada por Silviano no ensaio (p. 58), chamou de “desnacionalização do espaço urbano e da política”, associados a crises da relação das identidades individuais com os estados-nação no capitalismo mundializado, o que inclui o trânsito de mão de obra. Esse novo tipo de multiculturalismo, por fim, acontece para Santiago na característica internacionalista de articulação e luta de associações que pretendem “(1) dar conta do influxo de migrantes pobres, na maioria ex-camponeses, nas megalópoles pós-modernas (...) e (2) resgatar, de permeio, grupos étnicos e sociais, economicamente desfavorecidos no processo assinalado (antigo) de multiculturalismo a serviço do estado-nação” (p. 59).

As relações com o presente são evidentes e ajudam a analisar algo da situação cultural em que o livro de Age vem a público: se em regimes de extrema-direita europeus um dos alicerces discursivos do poder é o culto à origem mítica autêntica da identidade nacional, no caso brasileiro parece que esse mito de origem é muito intensamente baseado no multiculturalismo antigo para que o poder remeta à pureza: o que existe é a tolerância da diversidade desde que submetida à norma geral e abstrata (ela, sim aparentemente impessoal e pura ou explicitamente religiosa) do neocolonialismo.

Diante do nacionalismo que delimita a fronteira do território para controlá-lo, a poesia de Age propõe uma gramática entre lugar e des-lugar (*longe, / em Des-belém, / soltas as rédeas dentro da noite escura*) baseada no encontro. Dentro do mercado internacionalizado, o poema experimenta com formas em que a amizade, essa fraternidade, é motor da construção do sujeito e do mundo, como se tem a oportunidade de ler nas muitas cartas e ensaios compilados na seção “4. Cartas: correspondência e avulsos” de *todavía, todavía*.

No *Naschmarkt*, mercado popular que existe desde o século XVI em Viena e onde se encontra de tudo, até castanha do Pará, um poema do livro *Caveira 41* (2003) desfolha a bandeira. Em resposta ao José de Alencar do multiculturalismo antigo e colonizado de

Iracema, que pergunta se “o povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nês-pera?”, Age lê na amêndoa, no damasco e no figo do mercado os versos:

NASCHMARKT

No olho da amêndoa,
no damasco, exposto
numa lágrima de figo,
sabes: eu não sou daqui,
nunca cheguei,
nunca
saí daqui.

Caroço sem carne,
só osso, os
cernes

dessa verdade. E a verdade, circum-
aberta no coração,
desfechada
no coração,
de pé
se despe: abre-se
em gumes, cordialmente.

Cordial, palavra tão ligada às interpretações nacionais feitas a partir de *Raízes do Brasil*, que em uma das suas acepções significa “comida que estimula o coração”. No caso, a faca cujo gume substitui o gomo, talvez da tangerina de que fala Ferreira Gullar, antimineral, antissilenciosa, faca que não corta: liga, como quando para o mesmo poeta maranhense “Amigos morrem, / as ruas morrem, / as casas morrem. // Os homens se amparam em retratos. / Ou no coração dos outros homens”⁵.

Por fim, na poética do encontro, não parece gratuito que o próximo projeto da dupla, Age de Carvalho & Mayara Ribeiro Guimarães, anunciado em *todavía, todavía* (p. 236), seja uma edição da cor-

Em tempos de xenofobia, Age de Carvalho reúne os vários momentos de uma carreira centrada na poética do encontro

responidência mantida por 28 anos entre ele e seu amigo Max Martins. Seguimos na escuta.

1. A imagem é do filósofo e dramaturgo Patrick Pessoa, que a usou em um encontro sobre processo criativo e escuta na Oficina Experimental de Poesia, no Rio de Janeiro, em 2017.

2. Formulação de Rafael Zacca no posfácio *Escrever a escuta* do livro *Naharia* (2017), de Guilherme Gontijo Flores (p. 82). Agradeço também ao Zacca por uma série de discussões que aparecem direta e indiretamente nesta resenha.

3. Conforme precisa interpretação do professor Silvio Almeida em seu perfil no Facebook do dia 4 de janeiro que discute a imbricação entre distração, ideologia e ação política, em especial nos domínios jurídico e econômico. Até o fechamento desta edição, a postagem estava aberta a todos os leitores. Disponível no link: [facebook.com/silvio.almeida.5/posts/2318840238135928](https://www.facebook.com/silvio.almeida.5/posts/2318840238135928).

4. Enquanto os generais mediam a crise venezuelana e se fazem representar no Grupo de Lima.

5. Poema *Improviso ordinário sobre a cidade maravilhosa*, do livro *Na vertigem do dia* (1980).

ENTREVISTA
Raffaella Fernandez

Um vasto processo de imaginação e colheitas diversas

A partir da análise de manuscritos inéditos de Carolina de Jesus, pesquisadora analisa, em livro, as escolhas estéticas da autora, marcadas por uma “poética de resíduos”

MARCELO OSTRACHEVSKI / DIVULGAÇÃO



Entrevista a **Edma de Góis**

Raffaella Fernandez, autora do recém-lançado *A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus* (Aetia Editorial), estilhaça conhecidos percursos de leitura e análise dos textos de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), em uma tentativa de ajudar a desatar a autora do selo de “escritora da favela”. O trabalho de Raffaella, resultado ampliado de sua tese de doutorado pela Universidade de Campinas (Unicamp), vasculhou as mais de 5 mil páginas manuscritas – de textos inéditos – disponíveis até agora da escritora. O foco da pesquisadora é o processo de criação da autora, sem perder de vista os aspectos biográficos que acabaram por estigmatizá-la. Raffaella defende a *poética de resíduos* por trás do signo da pobreza, já exaustivamente tratado pela crítica. Em entrevista ao **Pernambuco**, ela fala do projeto literário de Carolina, do qual a escritora tinha plena consciência, aponta problemas no acesso à sua obra completa e faz um apelo para que leitores se engajem na luta pela publicação dos textos ainda inéditos.

A questão central do seu trabalho é a análise da elaboração estética da obra de Carolina, diminuindo o foco no que antes foi considerado essencial, o aspecto testemunhal dos textos. É possível conciliar essas duas visões?
Minha preocupação em compreender Carolina a partir de seus próprios manuscritos não separa a experiência social e histórica dela do seu contexto de escritura. A questão social está no seu processo criativo, mas não como representação da sua biografia. Carolina trabalha com esses elementos na sua poética de resíduos, de catação de experiências, de formas de escrita artísticas, e de memórias de modo a reapresentar o real através da literatura, da invenção de uma história para si e para os seus. Diria que é uma análise crítica que procura se aproximar ao máximo do seu processo criativo. Não à toa, recorri à crítica genética de linhagem francesa, preocupada com manuscritos autobiográficos, e com o social.

Como o biografismo aparece de modo mais evidente na obra de Carolina?
O traço autobiográfico perpassa todo o seu processo de criação, tanto nos romances conhecidos – nos quais percebe-se muito a presença da mulher, e esta mulher é colocada de maneira irônica – quanto nos manuscritos inéditos, nos quais ela é o principal foco de atenção. Podemos vê-las nos romances inéditos que trazem seus nomes estampados no título (*Rita*, *Maria Luisa*, *Diário de Marta* ou *A mulher diabólica*, *Dona Inês*); ou mesmo nas peças que fazem um apelo à mulher (*A senhora perdeu o direito*), além de outros romances, como *Doutor Sílvio* ou *Doutor Fausto*, que trazem figuras femininas marcantes. Em geral, essas mulheres se dão mal por não se deixarem oprimir pelos homens, enquanto as submissas acabam sendo subjugadas e felizes como nas radionovelas, formato deglutido por Carolina, inspirada ou revoltada com os melodramas que escutava na época. A questão da mulher que está em trânsito, que se movimenta do interior de uma cidade como a própria escritora, que sai de Sacramento (MG) e vai parar na favela, a exemplo do romance *A felizarda* – publicado com o título *Pedaços da fome* (1963) –, dialoga com essa proposta da autora.

Manuel Bandeira e Marisa Lajolo defenderam a autenticidade de Carolina a partir de suas “impropriedades de expressão”. Até que ponto a pouca instrução formal continua sendo um marcador de sua escrita?
O mais importante é observar como essa escrita se apropria de diversos mecanismos de linguagem e cria uma literatura muito específica e particular, uma *poética dos resíduos*, que recicla discursos literários e não literários, linguagem erudita e oralidade transposta no papel, apresentando-se como uma poética múltipla e aberta. As “impropriedades de expressão” são utilizadas contra a sua escrita e, outras vezes, em sua defesa, neste caso quando voltam a colocá-la no lugar de uma favelada “semianalfabeta” que escreveu e precisa ser resgatada. Costumo dizer que foi Carolina quem me resgatou, fazendo-me aprender com ela a importância de uma

“ No lixo, Carolina encontrou textos com linguagem do século XIX, daí seu vocabulário antigo que leigos veem como ignorância

“ Entre os fatores que impedem a difusão do espólio de Carolina estão a má qualidade dos acervos e questões com os herdeiros

linguagem oculta da língua portuguesa. Com ela, vejo potências de saberes, sobretudo na figura do seu avô, para quem escreveu um texto chamado *O Sócrates africano*. Ali, ela traz a figura do rezador que era um sábio e lhe trazia provérbios, histórias dos negros brasileiros e africanos. É uma história à margem do ensino formal e erudito. Esse é um marcador social e cultural de Carolina, sim, porém associado à linguagem da qual a autora tinha consciência de que precisava se apropriar e replicar para ser reconhecida. A mim, esse incomodo provoca e faz repensar sobre lugares de poder e, principalmente, o que é literatura e do que é feito um intelectual.

O processo de catação dos recursos linguísticos afasta a escritora dos modernistas, ao mesmo tempo que mostra seu gosto por parnasianos e românticos. No entanto, a escritura híbrida e expandida a aproxima do contemporâneo. Se pensarmos na perspectiva do Giorgio Agamben, diria que Carolina é contemporânea, sim, porque traz diversos elementos do passado e, a partir deles, vai criando e moldando sua identidade feita de muitas outras. Sua experiência com falas no interior de Minas Gerais – ao invés de educado ela redige “iducado” – traz a linguagem popular extremamente explorada pelos modernistas, sobretudo por Mário de Andrade. Carolina experimenta, reescreve e se vale da escuta. A oralidade é fundamental na sua criação, bem como os livros a que teve acesso

em bibliotecas particulares de seus padrões ou foram encontrados em seu trabalho de catadora, além de revistas e jornais. Carolina encontrava no lixo textos que traziam a linguagem do século XIX, daí seu vocabulário passadista entendido como ignorância por leigos.

A reescrita e a repetição dos textos como os *Prólogos* mostram a preocupação de Carolina com a crítica. A autora tinha noção do que hoje entendemos como projeto literário? Sem dúvida alguma, tanto que ela guardou e registrou diversas reportagens de jornais e em revistas sobre sua própria obra. Carolina colava essas reportagens em folhas de papel *soft* e comentava nas marginais (anotações nas margens do papel) ou em folhas que podem ser analisadas nos arquivos. Isso revela uma consciência, ou ao menos um desejo, de ficar para a posteridade. Daí sublinhar sua opinião. As diversas reescrituras, revisões, rasuras e cotejos, que ela também fará ao longo da sua produção literária, sinalizam formas e conteúdos que gostaria de estabelecer para seus livros, o que infelizmente não foi reconhecido em vida. Ela também deixa para a posteridade a crítica que fez à forma como manipularam seu legado. *Pedaços da fome* foi publicado com esse título, porém nomeado por ela de *A felizarda*. Ela não gostou da alteração do título, porque achava importante que o nome da personagem estivesse na capa do livro, então observou e registrou que seu processo

criativo e sua imagem não foram respeitados.

Fazendo um caminho às avessas de Lima Barreto, malreconhecido em vida e muito estudado depois, como explicar o apagamento de Carolina e também o ressurgimento do interesse por sua obra? Não seria tão categórica em dizer que entre Lima Barreto e Carolina existe um abismo no sentido do reconhecimento. Porque ela problematiza a maneira como foi reconhecida, por ter sido vista como escritora de relatos da pobreza, acompanhada de todo um fantasma estigmatizador que perdura até hoje. Penso que esse apagamento se deve a duas questões fundamentais. A 1ª, sua insubmissão, porque ela não se limitou ao local da pobreza, e o fato de seus textos literários não terem sido reconhecidos como literatura a deixou triste. No dia do lançamento de *Quarto de despejo* levaram terra da favela para colocar na vitrine junto ao livro. Carolina conta que se sentiu muito mal, porque seu maior sonho era ver seu nome estampado em um livro e quando viu se deparou com aquela imagem acompanhada de uma faixa onde se lia: “Carolina, a escritora da favela”. Nunca quis ficar nesse lugar, tanto que tentou publicar toda sua literatura que não foi aceita pelas editoras, e que até hoje não encontra trabalho completo de edição. Por isso, também Carolina chamou atenção do repórter Audálio Dantas para si, assim como buscou fazer o mesmo em diversas redações de jornais e revistas, como a *Reader’s Digest*

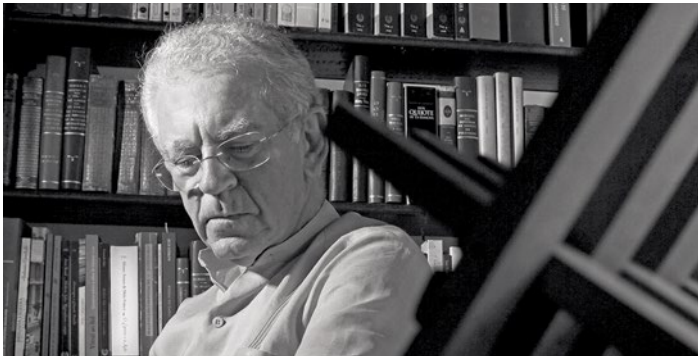
(EUA), enviando seu material na tentativa de publicar. A 2ª questão é que começa a ditadura no Brasil (1964) e Carolina deixa de servir à ideologia populista.

O jornalista Audálio Dantas doou à Fundação Biblioteca Nacional 14 cadernos contendo gêneros diversos, porém apenas o caderno 11 foi digitalizado e encontra-se disponível no acervo digital da instituição. O que falta para o espólio da autora vir a público? Eu diria que um primeiro problema é a própria dimensão de desvalorização de uma parte de nossa cultura. Estamos falando da memória de uma mulher, negra e favelada, três vezes marginalizada. Vários fatores impedem a difusão dessa memória, pois a desimportância que se dá a esse tipo de história se soma às dificuldades do mercado editorial, que vem sendo debatido e reconstruído com as editoras criadas por gestores negros. A 2ª questão é o aspecto físico dos acervos brasileiros. O Brasil tem uma série de problemas nos acervos, nos arquivos, sobretudo nos menores, ou em espaços que nem arquivos são, mas que a duras penas resguardam obras dos segmentos marginalizados e silenciados. Também existem complicações relacionadas aos herdeiros de Carolina e o arquivo da cidade de Sacramento. A família luta para ter posse desses manuscritos, para levá-los para um arquivo com condições de resguardo desse material. Agora, sabemos que há cadernos sob posse de um senhor em Curitiba que se nega a devolvê-los para a

família. Isso é muito complicado porque, a partir do momento que este senhor não entende que os cadernos são parte da história artística do país, há evidente desrespeito com a memória. A própria Carolina certamente gostaria que esses cadernos fossem lidos.

A partir da produção da autora, como poeta, contista, letrista, e teatróloga, que sugestões de leitura daria a quem quer conhecer mais a fundo Carolina? Proponho um caminho mais próximo da autora: *Meu sonho é escrever*, onde se encontram alguns textos inéditos, e *Onde estaes felicidade?* que está online e contém textos que antecedem *Quarto de despejo*. Estou organizando, junto a um coletivo de livreiros da Favela da Maré no (RJ), o livro de poemas *Cliris*, no qual colocamos todos os seus poemas e canções. Nosso trabalho busca respeitar ao máximo o processo criativo da autora, a começar pelo próprio título dado por ela, *Cliris*, palavra do grego arcaico que significa “clarividência”. E aproveito para fazer um apelo para que os leitores se engajem na luta pela publicação das outras obras da Carolina. Enquanto esses textos não forem publicados, as pessoas terão acesso apenas às edições que foram estabelecidas, solapadas por editores homens, brancos, de uma classe social totalmente diferente da de Carolina e que não tiveram a sensibilidade de trazer essa outra autora a público.

Leia a entrevista completa em suplementopernambuco.com.br



Everardo NORÕES

esnoroes@uol.com.br

Do cesto de pão ao quarto de Van Gogh

Duas telas, a unha
no azulejo e a poética
contida de Jordi Valls

Frequentei durante muito tempo a Joie de Lire, aberta em 1957. Em pleno Quartier Latin, era um reduto de estudantes e da boemia intelectual. O dono, François Maspero, era considerado o ‘homem mais bombardeado da França’. A livraria tornara-se alvo de constantes atentados movidos pela extrema direita em protesto contra a independência da Argélia.

Numa bancada em que descansavam obras de diferentes autores espanhóis e latino-americanos, chamou a minha atenção um livro de poemas numa língua que eu não conhecia, o catalão: *La pell de brau* (*A pele de touro*). Seu autor, Salvador Espriu, era um destacado nome da lírica catalã do século XX.

Reli-o várias vezes. Vive recostado numa estante, entre as obras completas de Federico García Lorca e de Juan Ramón Jiménez. Já ouvi poema número XLVI do *La pell de brau* no Youtube, interpretado por Pau Alabajos:

Às vezes é necessário e forçoso
que um homem morra por um povo,
mas nunca todo um povo
por um só homem...

Lembro-me disso ao mergulhar no metrô Universitat, linha vermelha 1, Barcelona. Vou rumo ao município de Santa Coloma de Gramenet. Lá me aguarda Jordi Gol, redator-chefe da *Quimera*, revista literária com recorde de 39 anos de circulação. De vez em quando, vou com Jordi descobrir labirintos de sua cidade, restaurantes encrustados entre ruelas. Tal o L'Havana, no Carrer del Lleó, mais de 70 anos de culinária catalã, onde navegamos na fumaça dos “puros”, os charutos havaneses.

Dessa vez, temos encontro marcado com outro Jordi: o poeta Jordi Valls. O terraço do café é próximo à biblioteca da cidade onde o poeta trabalha. A manhã anda fria, mas um sol de inverno trespassando o mijo do copo de chope lampeja tons dourados sobre a mesa. Quando ele chega, é como se nos conhecêssemos. É frequente que isso ocorra na confraria dos poetas.

Na minha imaginação, existe uma trama invisível conectando a poesia de Jordi Valls à do poeta que “conheci” naquela livraria do Bairro Latino, em Paris. Um fio condutor. *O fio condutor* é título de um poema de Jordi dedicado a Fernando Pessoa, de seu livro *Natura morta*.

Comento o quanto acho singular o diálogo de sua poesia com a pintura. No livro *Male*, por exemplo, dois poemas (*O cesto de pão* e *O quarto de Van Gogh em Arles*), tratam da aura que envolve as obras de dois grandes mestres. *O cesto de pão* é o nome de um quadro de Salvador Dalí, datado de 1926. É o ano da despedida de Dalí do mundo acadêmico, de onde foi expulso. Finda a obra, sua explosão imaginosa desintegrará o espelho do mundo das artes de então. Nos versos de Jordi Valls o “místico

clarão na borda” da cesta de vime e os “miolos da certeza” do pão conduzem-nos à releitura da obra clássica do mestre do Surrealismo, como se nos dissesse: Enxerguem no halo desse pão o futuro mordido, a fome de todos nós: *Não é inteiro e ainda crepita quando o cortamos,/ brota da crosta branca pouco cozida/um místico clarão na borda/ da extremidade e ergue-se pela ausência/ de algo mais tangível ao cenário:/ a cesta de vime entrelaçado que marca/ o futuro mordiscado e depois a fome./ Santificado o nome como garantia/ que queremos muito bem e em qualquer/ recanto do lar poder encontrar,/ pelo menos, os miolos da certeza.*

Com outro texto de Jordi Valls penetramos no quarto da casa de Van Gogh, em Arles. O poema é em torno do quadro pintado em 1890, menos de dois anos antes da morte do artista. A tela não tem o pontilhismo dos trabalhos anteriores. Tudo se amalgama, os objetos do quarto são coisas vivas. Nas paredes do dormitório realça um azulado tênue, como se os tons de Utagawa Hiroshige houvesse, de repente, despejado uma auréola zen sobre a moradia do conturbado pintor flamengo. Os vislumbres dos pastéis da técnica pictórica japonesa amainam a inquietação e a angústia que marcam tantas composições da fase anterior do pintor flamengo. É a influência da arte nipônica declarada nas cartas dirigidas ao irmão Theo. No poema, Jordi Valls capta com mestria essa circunstância. É quando o “olho” do poeta adentra-se no quarto transfigurado

Wellington
de Melo

MERCADO
EDITORIAL

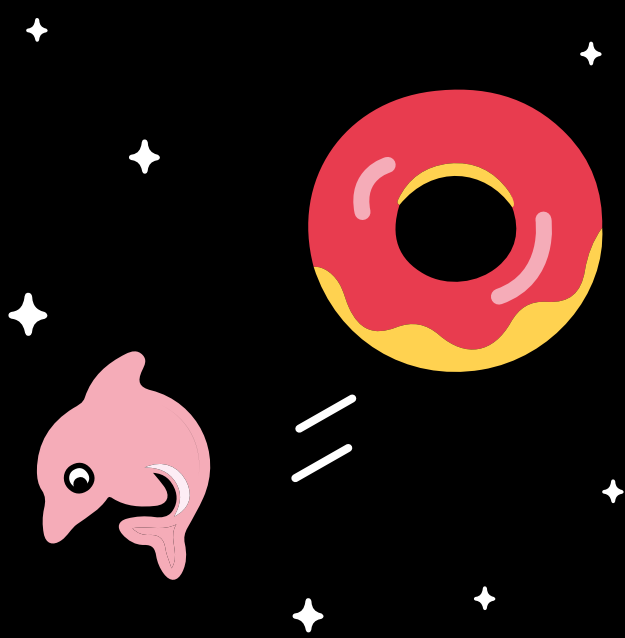
LIVRARIAS

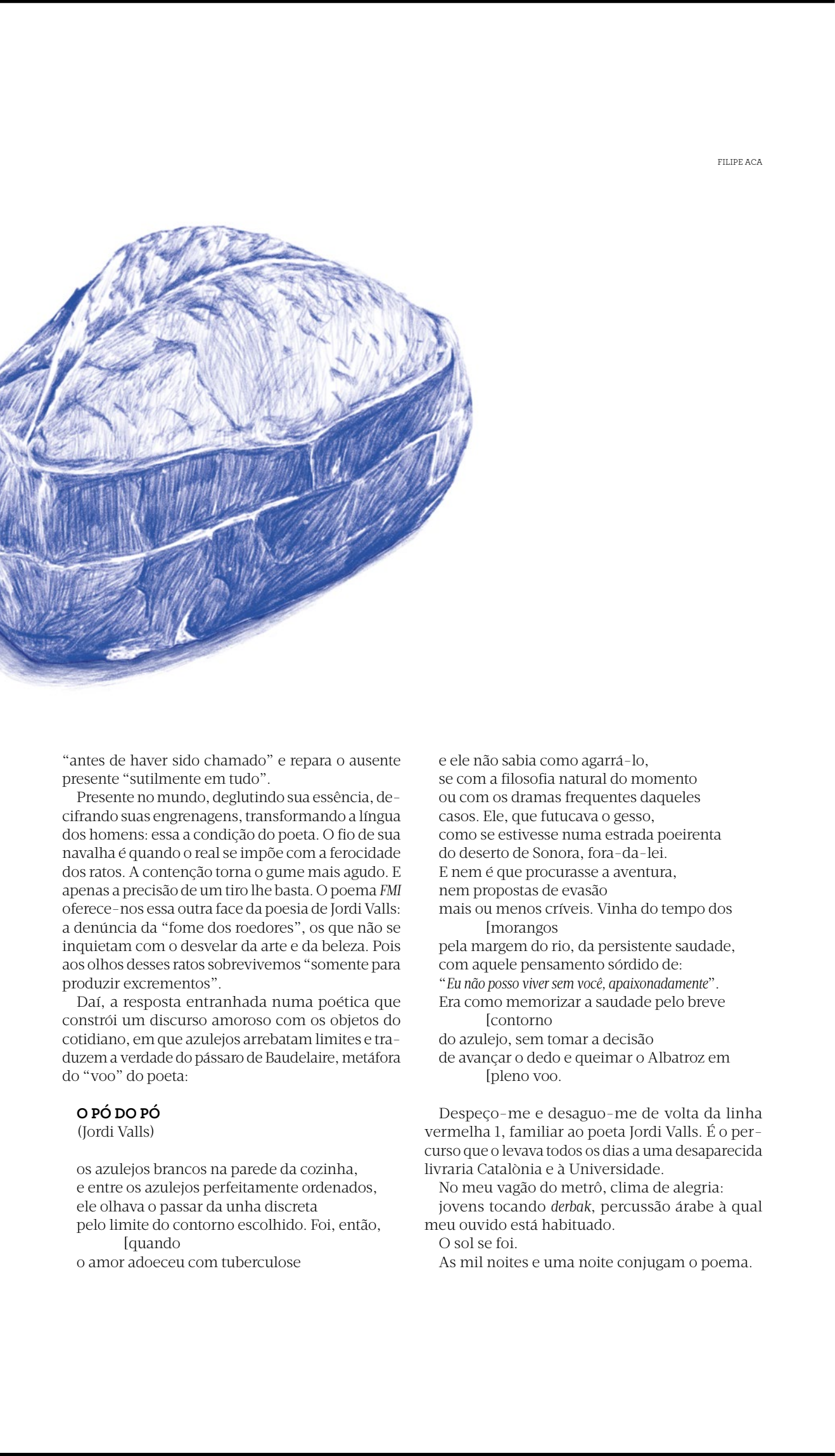
Singularidade e buracos negros

Um conceito da astrofísica é muito produtivo para refletir sobre o momento que vivemos com a crise das livrarias – sim, ela não acabou nem começou com os acordos de recuperação judicial e coisa e tal. Falo do conceito de singularidade, usado para referir-se ao ponto dentro de um buraco negro onde as leis da física perdem o sentido. Nem a luz escapa da gravidade dentro do horizonte de

eventos de um buraco negro. O mundo livreiro entrou num horizonte de eventos que não permite a alguns perceber que as normas antes aplicadas já não vigoram. Ignorar a singularidade pode atrair livrarias a um buraco negro sem volta. Compreendê-la para adaptar-se pode ser a resposta. Há muitos exemplos do primeiro caso. Queria falar sobre um exemplo do segundo.

HANA LUZIA





FILIPE ACA

“antes de haver sido chamado” e repara o ausente presente “sutilmente em tudo”.

Presente no mundo, deglutindo sua essência, decifrando suas engrenagens, transformando a língua dos homens: essa a condição do poeta. O fio de sua navalha é quando o real se impõe com a ferocidade dos ratos. A contenção torna o gume mais agudo. E apenas a precisão de um tiro lhe basta. O poema *FMI* oferece-nos essa outra face da poesia de Jordi Valls: a denúncia da “fome dos roedores”, os que não se inquietam com o desvelar da arte e da beleza. Pois aos olhos desses ratos sobrevivemos “somente para produzir excrementos”.

Daf, a resposta entranhada numa poética que constrói um discurso amoroso com os objetos do cotidiano, em que azulejos arrebata limites e trazem a verdade do pássaro de Baudelaire, metáfora do “voo” do poeta:

O PÓ DO PÓ
(Jordi Valls)

os azulejos brancos na parede da cozinha,
e entre os azulejos perfeitamente ordenados,
ele olhava o passar da unha discreta
pelo limite do contorno escolhido. Foi, então,
[quando
o amor adoeceu com tuberculose

e ele não sabia como agarrá-lo,
se com a filosofia natural do momento
ou com os dramas frequentes daqueles
casos. Ele, que futucava o gesso,
como se estivesse numa estrada poeirenta
do deserto de Sonora, fora-da-lei.
E nem é que procurasse a aventura,
nem propostas de evasão
mais ou menos críveis. Vinha do tempo dos
[morangos
pela margem do rio, da persistente saudade,
com aquele pensamento sórdido de:
“*Eu não posso viver sem você, apaixonadamente*”.

Era como memorizar a saudade pelo breve
[contorno
do azulejo, sem tomar a decisão
de avançar o dedo e queimar o Albatroz em
[pleno voo.

Despeço-me e desaguio-me de volta da linha
vermelha 1, familiar ao poeta Jordi Valls. É o percurso que o levava todos os dias a uma desaparecida livraria Catalônia e à Universidade.

No meu vagão do metrô, clima de alegria:
jovens tocando *derbak*, percussão árabe à qual meu ouvido está habituado.
O sol se foi.
As mil noites e uma noite conjugam o poema.

BOTO-COR-DE-ROSA

Nadando contra a gravidade

A Boto-cor-de-rosa, especializada em literatura contemporânea, foi fundada por Sarah Rebecca Kersley em 2015, na charmosa Barra, em Salvador. Com curadoria da crítica Milena Brito, tinha um café, com programação para aproximar o público do espaço. Mas as contas não batiam e Rebecca decidiu, em vez de desistir, reinventar-se a seguir nadando – para longe da gravidade do buraco negro. Entendeu a tempo a singularidade.

REINVENÇÃO

Novas formas de ocupar o espaço

A livraria como espaço físico precisa transformar-se em livraria enquanto potência, energia. A Boto entendeu isso também. Se presa ao modelo tradicional, não repensaria o próprio conceito de ocupação: a livraria hoje se divide entre dois espaços coletivos em Salvador, participa de eventos e feiras, e mantém comercialização pela internet. Em todo lugar, seu acervo e sua concepção curatorial. Criaram também um

selo próprio, o paraLeLo13S, que vai lançar neste mês seu oitavo livro, *girassóis estendidos na chuva*, de Louise Queiroz. Desde a marca, que nem parece com um boto, e é azul – e não rosa, dona ministra –, até a definição como “projeto cultural” e não simplesmente livraria, a Boto-cor-de-rosa nos provoca a repensar o que parece óbvio. É o avesso de um animal em extinção rumo a um buraco negro. Aprendam.

A Cepe – Companhia Editora de Pernambuco informa:

CRITÉRIOS PARA RECEBIMENTO E APRECIAÇÃO DE ORIGINAIS 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.

CAPA

Pela via “angusta” do poema e da política

Augusto de Campos: 70 anos de uma poesia voltada para o tempo presente

Miguel Conde

1. O *feed* se reparte em *selfies* e *stories*, viagens e pratos de comida, *crushes* e “conjes”, decotes e bíceps, *pensatas* e bundas, filtros e *fails*, beijos e *haters*, *emojis* e algoritmos. É o melhor dos mundos, é o pior dos mundos e, mesmo que a contragosto, acabamos todos lá, expondo à vista alheia um *showroom* de nós mesmos, à espera de que alguém curta, goste, compre. Nesta selva em que a lei do mais forte cede lugar à disputa numérica entre influenciadores ou *trending topics* – quem tem mais *likes*, visualizações, *replies*? –, o poeta Augusto de Campos levantou por bandeira um sinal de subtração. Nas postagens do perfil *@poetamemos*, criado em março do ano passado e em atividade regular desde então (até o fechamento deste texto, sua conta tinha 228 publicações e 14.300 seguidores), Campos tem botado sua poesia *verbivocovisual* para circular na roda-viva do Instagram.

Aos 88 anos de idade, o autor reafirma nesta incursão pela rede social o interesse pelo trânsito do poema para além da página do livro, que o levou a desdobrar suas criações em faixas musicais, *performances* audiovisuais, animações de computador, instalações, gravuras etc. Ao mesmo tempo, atualiza a aproximação vanguardista entre invenção artística e combate político, tendo a linguagem como *front* de batalha. Nos poemas inéditos publicados em seu perfil, predomina o inconformismo com a conjuntura nacional. Dessa nova trincheira, munido da disposição polêmica tão familiar a seus admiradores e desafetos, esse expoente da arte experimental brasileira vai disparando *posts-poemas* concebidos à maneira de manifestos contra o conservadorismo hoje em voga no país: clama pela libertação de Lula, escarnece de Jair Bolsonaro, flerta com o panfleto, aproxima o poema do *meme*.

O ânimo combativo não deixa de ter, porém, um travo melancólico: “o meu desgosto com a situação jurídico-política do Brasil é tão grande que não me sinto animado a falar sobre literatura e arte”, escreveu o poeta em resposta ao pedido de entrevista deste **Pernambuco**. Apesar desse dissabor, no itinerário pessoal do poeta, 2019 é um ano que pede comemoração – nele se completam 70 anos do início da escrita de seu livro de estreia, *O rei menos o reino*, composto entre 1949 e 1951; e também quatro décadas de publicação de VIVA VAIA (1979), antologia que reuniu pela primeira vez a produção de Augusto, até então dispersa em jornais, revistas e publicações de tiragem reduzida. Entre os extremos de 1949 e 2019, esticando na vertical o sinal de subtração que o autor tem por emblema, corre o fio que se inicia aqui através de páginas e *posts* do *poetamemos*.

2. Num de seus primeiros poemas, escrito entre 1951 e 1952, o jovem Augusto de Campos indicava – em latim e caixa alta – a via estreita da angústia como um caminho para chegar até si mesmo. AD AUGUSTUM PER ANGUSTA, título e verso final do poema, remetia o leitor à etimologia latina do termo *angústia*, derivado de *angustus*, estreito. O substantivo *angustura* preserva na língua portuguesa uma expressão geológica dessa acepção, denominando uma passagem estreita entre ribanceiras, o que chamamos também de um desfiladeiro. Estado afetivo e formato físico se imbricavam no poema. A contrição existencial do sujeito angustiado (“Deus-ó-deus, onde es-

tou?”) era associada ali a uma paisagem semântica rarefeita, estreita (*angusta*), composta em torno do tema recorrente da escassez (“magra hiena”, “fome pequena”, “a faina de morder / sua unha de fome”, “Nosso magro destino”, “– Roer. Roer o fino” etc). O próprio poema podia ser entendido como o percurso pedregoso por esse caminho estreito, já nos versos curtos de suas 10 seções, elas mesmas breves, mas também na sintaxe lacunar e no ritmo entrecortado de pausas e saltos, criado pela recorrência espinhosa de travessões e pontos finais.

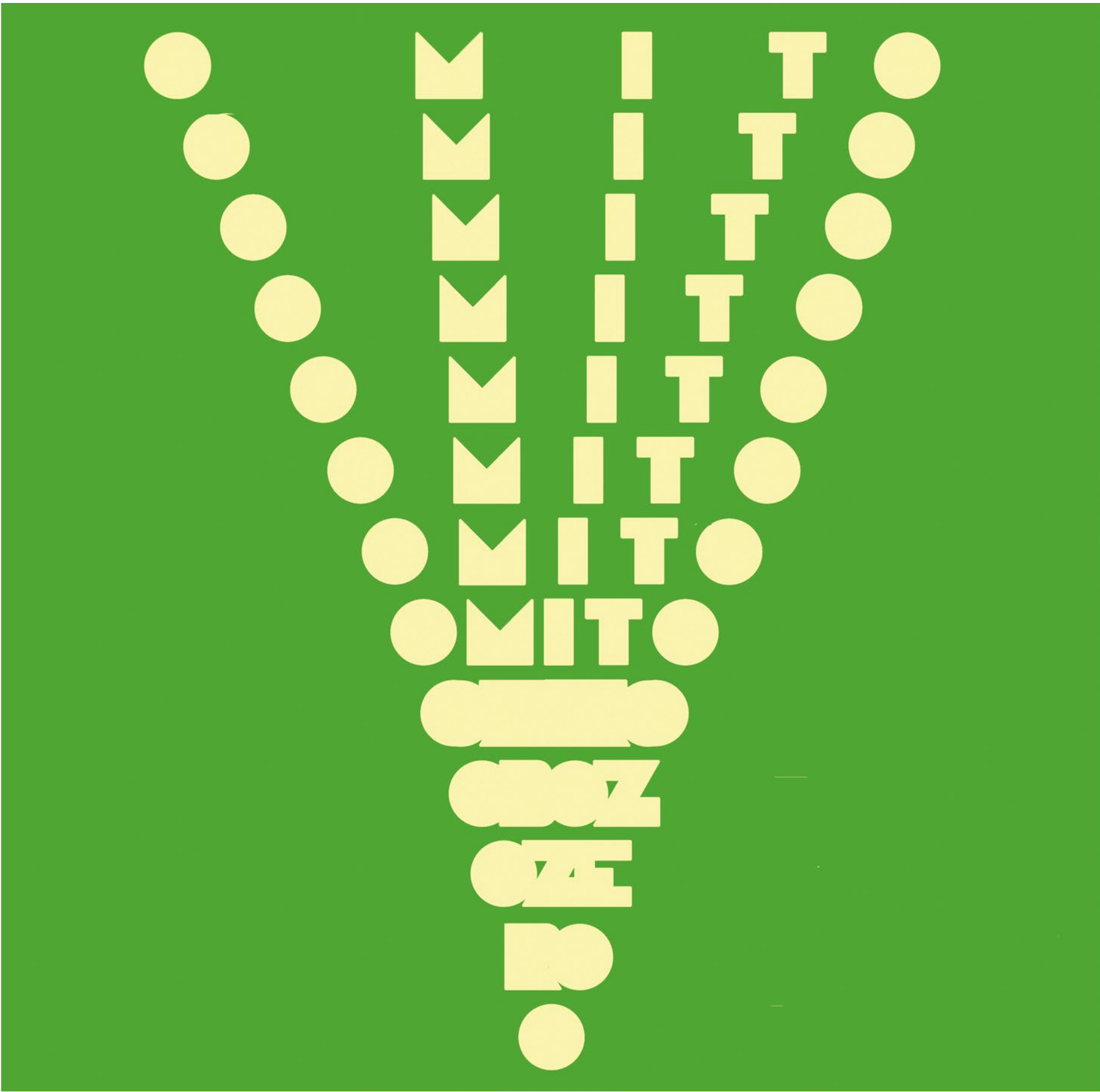
Pela via “*angusta*”, porém, o poema mirava a condição elevada do “*augustum*”, o nome próprio de seu autor sendo ali transformado, pela remissão etimológica, no signo de distinção indicado pelo termo latino: “sagrado, majestoso”. Estabeleciam-se assim, desde cedo, dois procedimentos recorrentes na obra de Augusto de Campos – a afirmação ativa do próprio valor, que incomodaria tantos de seus críticos; e a permutação habilidosa entre mais e menos, a poesia como uma espécie de corrente elétrica resultante da tensão entre pares de opostos. Daí a dicção concisa, o jogo com detalhes tipo-

A atividade no Instagram reafirma uma marca da obra do poeta: o interesse pelo poema além do livro

gráficos, as imagens de negação, a manipulação infravocabular de sílabas e fonemas, todos esses sinais de subtração ou miniaturismo funcionando como operadores fundamentais à amplificação de meios, linguagens e significados característica de seu trabalho. Por exemplo, na economia visual e verbal que pode aproximar o poema do cartaz e o epigrama da palavra de ordem, no “pulsar quase mudo” de coisas não ditas mas intuídas por sugestão visual, sonora, semântica, nos recortes que subtraem para criar colagens, nas quebras de linha que, ao dividir palavras ao meio, produzem outras, pois permitem que as sílabas fragmentadas sejam reunidas em novas articulações.

Uma dinâmica em que se reconhece algo da ideia de Ezra Pound da literatura como linguagem carregada de significado ao máximo grau possível, regra de saturação que sugere tirar o máximo do mínimo. E, ainda, da aglutinação dos vocábulos *portmanteau* ao estilo de Lewis Carroll e James Joyce; assim como do corte agudo, mais afiado quanto mais estreito, da “faca só lâmina”, de João Cabral de Melo Neto. Também na eleição de uns poucos nomes fundamentais para a compreensão do próprio fazer poético, aliás, seria possível observar essa relação produtiva entre o

REPRODUÇÃO



menos e o mais na obra de Augusto de Campos. Certa redução de escopo, um estreitamento do olhar, é afinal um dos princípios indispensáveis à formulação do “paideuma” concreto. Com o irmão Haroldo de Campos e o amigo Décio Pignatari, companheiros de empreitada na construção do concretismo brasileiro, Augusto se apropriou desse termo utilizado por Pound para defender um modo de se relacionar com a história literária em que o olhar amplo do panorama, a observação de traços gerais de uma época, dessem lugar ao filtro apertado por onde passa apenas aquilo que interessa reivindicar como valor para a produção do presente, entendida em chave combativa. Se a sua trajetória ultrapassa os limites estreitos dos manifestos concretistas, inclusive o minimalismo visual dos anos 1950 e 1960, inspirado na estética funcional da Bauhaus, ela não deixa de convocar essa carga elétrica da via *angusta*, força do menos que o autor reivindica mais uma vez na escolha de seu nome de perfil no Instagram, em referência à pioneira série de poemas criada por ele com esse título em 1953.

3. Um dos poemas inéditos publicados no perfil @poetamenos, intitulado *O mito* (acima), demonstra de

maneira exemplar o funcionamento dessa força resultante da subtração na obra de Augusto de Campos. Publicado pelo autor em 3 de janeiro, apenas dois dias após a posse de Jair Bolsonaro, o poema se apropria do epíteto utilizado pelos apoiadores do capitão para saudá-lo durante os eventos da campanha presidencial. Por meio de um procedimento tipográfico simples, de estreitamento progressivo do espaço entre as letras dessa designação basbaque, o poema produz uma resposta incisiva ao clamor bolsonarista. Neste modo explícito de comentário a quente sobre a conjuntura nacional, por meio de um recurso mínimo, o poema lembra *Brazilian ‘football’* (reproduzido na página seguinte), publicado em setembro de 1964 no *Times Literary Supplement*, de Londres, em que o trocadilho entre *goal!* e *gao!* (“cadeia”, em inglês) anotava de maneira sintética o triunfo do autoritarismo no golpe de meses antes, sugerindo ainda uma aproximação atualíssima entre o entusiasmo ufanista com a seleção e o patriotismo truculento ao estilo “ame-o ou deixe-o” dos militares.

Lido de cima para baixo, *O mito* é um poema que tende ao desaparecimento. A progressiva aproximação entre as letras faz com que elas se agluti-

nem e, nesse processo, acabem por apagar umas às outras. Resta apenas uma, um solitário “o”. Mas a tipografia escolhida faz desse “o” também um ponto final, um zero ou ainda um círculo que sugere, pelo seu posicionamento ao rés do chão do poema, um buraco. Dessa subtração pela soma que o poema efetua resulta, portanto, um resta-um que é também um resta-nada, fim da linha, fundo do poço. A composição gráfica dá assim expressão visual à associação semântica entre o substantivo “o mito”, da linha inicial, e o verbo “omito”, que funciona como termo de passagem do início ao fim, do mito ao nada. “Omito o mito”, poderíamos ler, uma frase já sugerida acusticamente desde a primeira repetição do termo inicial (“o mito/ o mito” soando como “omitomito”, em que se pode ler ainda “o mito omito”). O poema é também, desse ponto de vista, sua descrição, a afirmação daquilo que ele mesmo realiza.

Um olhar mais demorado sobre o poema pode, porém, inverter esse percurso de leitura, tomando o ponto final do “o” solitário como um ponto de partida. Visto dessa maneira, de baixo para cima, o poema parece expelir suas letras de um confuso aglomerado inicial, até chegar ao substantivo-

CAPA

IMAGENS: REPRODUÇÃO



–epíteto “o mito”. Convertido em início, o que antes era buraco e fim de linha poderia ser tomado como um ovo de onde o mito eclode (associação que nos remeteria, por sua vez, ao tropo do fascismo como a cria do ovo de uma serpente). A composição triangular do conjunto confere a essa explosão, porém, um sentido mais preciso, por dar ao poema o contorno da letra “v”. Em vez de eclosão, nascimento, temos então um “vômito”, que produz uma descrição adicional daquilo que

O poeta desdobra a
hesitação entre som
e sentido falada por
Paul Valéry, mas
soma, nos poemas,
a imagem, para
multiplicar dúvidas

se realiza no poema: além de “omito o mito”, somos levados a pensar na frase “vomito o mito”. A primeira frase descreve a maneira como o poema se (des)faz em sua contração de cima para baixo, enquanto a segunda especifica o sentido da expansão resultante de uma leitura na direção oposta, de baixo para cima.

As quatro linhas intermediárias entre o “o” solitário e a aparição do verbo “omito” são como que o espaço de uma metamorfose por justaposição, na qual as letras aglomeradas se apresentam apenas à maneira de vultos, ou nem isso. Na primeira dessas quatro linhas (lendo-se de cima para baixo), sobram apenas os dois “o” das extremidades ligados por um retângulo, um traço grosso semelhante àqueles usados para manter em sigilo trechos sensíveis de documentos oficiais, ou ao traço dos censores que omitiam durante a ditadura aquilo que lhes contrariasse. Borrão que sugere ainda mais uma leitura possível para o “o” do vértice inferior

do poema, pois, assim como o retângulo, esse “o” se assemelha a uma marca histórica da censura no Brasil, as bolinhas pretas usadas pelos agentes da ditadura para esconder seios e genitais dos atores no filme *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick. Nas três linhas seguintes, as letras aglomeradas e parcialmente sobrepostas dificultam a leitura, mas é possível distinguir a sequência “oboz/oze/ro”. Em sua passagem do mito ao nada, o poema portanto insere de modo furtivo, como um pequeno contrabando, o epíteto “o bozo”, disseminado na campanha entre os opositores de Bolsonaro. Se tomarmos o “o” final como um zero, podemos ler nas linhas inferiores a sequência “oze/ro/zero”, ou “o zero-zero”. Estende-se assim a Bolsonaro–pai, de maneira retroativa, a denominação enumerativa que identifica seus filhos como zero–um (Flávio), zero–dois (Carlos), zero–três (Eduardo), seguindo o padrão militar popularizado pelos filmes de José Padilha sobre o Bope. Na hierarquia proposta pelo poema, o primeiro se torna o último – o capitão Bolsonaro vira um zero-zero, uma nulidade reiterativa, ao quadrado, como se fosse possível elevar o zero à segunda potência, qual a expressão “nada vezes nada”.

4.
(A propósito do uso alusivo de operações matemáticas na poesia de Augusto de Campos, na qual o sinal de menos se torna um emblema ao avesso da criação poética – um análogo aritmético do seu “afazer de afasia”, ou da auscultação do silêncio, para retomar duas das definições aporéticas de seu ofício propostas pelo autor –, permito dividir com o leitor interessado uma hipótese sobre o título da obra de estreia do poeta, *O rei menos o reino*, e deixo à vontade quem prefira pular a leitura do resto desse parêntese, francamente especulativo. O título *O rei menos o reino*, tomado a par da recorrência no livro de motivos de errância, angústia, morte, corrosão, sugere uma leitura em chave metafórica dessa paradoxal subtração, como se ela indicasse uma condição histórica ou existencial de fundamental instabilidade, falta de lugar. A figura do soberano sem reino pode ser relacionada (como tem sido) à do próprio poeta que não reconhece lugar para si no mundo moderno. Seria possível ler o título em outra chave, porém, com resultados distintos: não como figura poética, mas à maneira de um criptograma, um esquema do tipo que o próprio Augusto viria mais tarde a usar em sua obra e que

pode mesmo ser tomado como um modelo operativo de muitos de seus poemas. Lido dessa maneira, como uma charada de gíbi em que é necessário subtrair e somar pedaços de palavras para obter a mensagem cifrada, teríamos que realizar uma operação incomum, subtraindo da palavra “rei” uma palavra que a excede, pois contém suas letras e ainda mais duas (“rei–no”). Considerada segundo os princípios da matemática alfabética dos criptogramas, mas indo além de seu domínio habitual, a operação proposta no título poderia ser resolvida se admitirmos como resultado um valor negativo: “rei” – “reino” = “–no”. O “no” sendo um valor subtraído ao “rei” quando este já havia sido reduzido a zero, já que a sílaba “rei” da palavra “reino” coincide com, e assim anula ao ser subtraída, a palavra “rei”. Lido como criptograma, portanto, *O rei menos o reino* é uma operação de subtração que tem a sílaba “no” como resultado negativo: “–no”. Este seria, então, o título cifrado da estreia literária do poeta. Podemos entendê-lo como uma espécie de “nada vezes nada”, à maneira do “zerozero” de *O mito*, mas também como uma negação ao quadrado (um “não” negativo) cujo resultado aritmético seria a produção de um valor positivo (menos vezes menos = mais), algo assim como a beleza ao revés resultante do “avesso do avesso do avesso do avesso” de São Paulo, na música de Caetano Veloso. Hipótese na qual não nego que possa existir um excesso interpretativo, mas que, a meu ver, tanto em seu procedimento de composição por criptogramas quanto no resultado de uma negação com inesperado valor positivo, é de todo coerente com a trajetória do autor.)

5.
A presença de Augusto de Campos no Instagram parece um desdobramento natural de suas premissas criativas, se pensarmos na importância atribuída em sua obra poética à composição gráfica do poema, à dimensão visual da palavra escrita, sua aparição como imagem. Por outro lado, seus trabalhos não se ajustam bem aos parâmetros gerais disso que passamos, de alguns anos para cá, a identificar como “poemas de Instagram” – entre os quais poderíamos enumerar a dicção confessional e sentenciosa, o recurso às interpelações diretas em chave motivacional, o gosto por lições de vida e instantâneos sentimentais, que realçam a impressão geral de conexão direta, sinceridade, despojamento ou falta de artifício. Melancólica ou

combativa, meditativa ou zombeteira, trata-se de uma poesia vinculada estreitamente com ideias de expressão e afirmação do “eu” do poeta, de que o exemplo mais conhecido é a poeta canadense, nascida na Índia, Rupi Kaur.

Tudo isso contrasta com a importância assumida na obra de Augusto de Campos pela ideia de uma “desaparição elocutória do eu” proposta por Mallarmé, este apagamento programático do sujeito lírico para permitir que o poema se faça como fala da própria linguagem, construção feita de palavras, em vez da expressão de sentimentos individuais. Também dissonante, podemos pensar, é o aspecto visual dos poemas do autor, quando comparado com os *posts* de perfis de Instagram que chegaram a centenas de milhares de seguidores também fazendo da composição gráfica da palavra uma forma de aproximação entre poema e imagem, como os de Clarice Freire (@podelua) ou Pedro Gabriel (@eumechamoantonio). Ambos sucessos de vendas que em seus *posts* sublinham a fatura manual da caligrafia inscrita no guardanapo ou página de caderno, aqui mais uma vez como forma de sugestão de uma exposição íntima e confessional do “eu”, mesmo quando a serviço de máximas genéricas de autoajuda. Em tudo distintos, nessa aposta em certo virtuosismo artesanal do faça-você-mesmo, das incursões de Augusto de Campos pela programação computadorizada, que têm algo de tateante, de precário, no uso agressivo de cores primárias ou nos efeitos digitais de distorção, sombreamento e formas várias de grifo tipográfico que lembram jogos e programas dos primórdios da computação pessoal. E que, nesse aspecto por vezes datado, acabam por revelar uma historicidade que o lirismo artesanal das cadernetas e guardanapos recalca – uma lógica de obsolescência e descarte intrínseca à indústria digital e à economia que vem a seu reboque.

6.

A manipulação gráfica da palavra escrita, que toma o poema como peça de *design*; a concisão da expressão verbal, que faz de sua rarefação um fator de contundência; o ouvido aguçado para correspondências sonoras, abrindo caminho para o trocadilho e o jogo de palavras – todas essas características demarcam desde cedo na obra de

Augusto de Campos uma aproximação entre o experimento de vanguarda e a comunicação de massa, que ele não deixaria de reivindicar, discutir, repensar em seus trabalhos. Um “poema-produto: objeto útil” era a promessa firmada em 1958 por Augusto, Haroldo e Décio no *plano piloto para poesia concreta*, manifesto assinado pelos três. Vocação pragmática que a militância digital de Augusto de Campos agora atualiza em nova chave, mas que não se realiza sem uma medida de atrito, uma relação tensa entre a criação poética e a lógica hegemônica de circulação de informações com a qual ela entra em diálogo. Se os *posts-poemas* podem aspirar ao compartilhamento em massa dos *memes*, e reúnem algumas das qualidades necessárias para tanto, eles não deixam de lançar interpelações de outra ordem a quem acompanha o perfil do poeta. O apelo político direto, incisivo, se faz acompanhar de procedimentos que demandam uma apreensão mais demorada e refletida dessas intervenções – como o caso de *O mito* demonstra bem. Para além de seu posicionamento explícito, um outro sentido político desses poemas pode ser pensado nessa demanda pela demora, por oposição à lógica de adesão automática imposta pelos memes e palavras de ordem das disputas políticas nas redes sociais.

Os manifestos concretistas reivindicavam para a nova poesia valores como clareza, concisão, rapidez e objetividade. Ainda hoje, é comum que a crítica observe na obra de Augusto de Campos, em especial a propósito de seus poemas da fase militante do concretismo, uma tentativa de produzir um efeito de apreensão simultânea dos diversos elementos do poema. Como a leitura das palavras não se dá de maneira linear, na sequência estabelecida pela ordem sintática da frase, elas podem se tornar pontos de atração interpelando ao mesmo tempo o olhar do leitor. Talvez valesse hoje lembrar, no contexto dessa discussão, que a importância da categoria de “simultaneidade” para a arte moderna é indissociável do efeito de choque resultante dos estímulos sensoriais das metrópoles, com suas fábricas, multidões, aparatos técnicos de propaganda e espetáculo. No ascetismo concreto, em sua pretensão de ordenar racionalmente o simultâneo e torná-lo integralmente apreensível, não seria possível reconhecer uma tentativa de

Os poemas de Augusto de Campos podem certa demora do olhar, talvez convocada pela simplicidade das composições

resposta ainda marcada pelo efeito traumático desse excesso sinestésico? Seria o caso então de se pensar uma dissonância interna à composição “verbivo-covisual”, um efeito centrípeto resultante dessa ênfase supostamente totalizante sobre os aspectos semânticos, sonoros e imagéticos da palavra, que ameaça sempre fragmentá-la.

Pode-se lembrar, a esse propósito, da frase bem conhecida de Paul Valéry que descreve a poesia como “hesitação prolongada entre o som e o sentido”. É como se na obra de Augusto de Campos nos deparássemos com um desdobramento dessa hesitação, à qual o poeta paulista acrescenta a imagem como um fator de multiplicação da dúvida. Mesmo incisiva, sua poesia supõe certa qualidade hesitante, uma demora do olhar que pode ser convocada pela própria simplicidade da composição. Convocação à demora que se explicita naqueles seus poemas truncados visualmente, de propósito, como *Os contemporâneos* (abaixo), de 2009. Ao retomar uma frase de Mallarmé, o poema coloca seu leitor na posição desses que não sabem ler, pela diminuição do corpo das letras que demanda a aproximação do olhar. Como se o poema interpelasse inclusive o corpo do leitor, fazendo ele sentir no movimento de chegar mais perto um efeito físico de adiamento e hesitação.

OSC
ONT
EMP
ORÂ
NEO
SNÃ
OSA
BEM
LER

CAPA

Sobre esse outro Augusto de Campos

Poemas e contrapoemas
digitais driblam o silêncio da
mídia sobre a obra do poeta

Raquel Campos

Aviso ao leitor, de antemão, a singular condição de uma casualidade da vida. Acontece que, antes de pesquisar ou estudar ou até de saber ler, nasci na família Campos. Meus primeiros contatos com a escrita e com a leitura se deram por meio da poesia concreta, através de quadros com os poemas ex-postos na casa do avô e dos livros espalhados pela casa. A curiosidade instigada por aquelas letras–imagens foi capaz de despertar todo o tipo de fantasia na abertura icônica de um universo infantil.

Mais tarde, durante o processo de alfabetização na escola, já me considerava adulta, pois portava um segredo que meus colegas de pré-escola não imaginavam o que significava (certamente também eu): *luxo é lixo, poesia é risco, viva é vaia*. Como foi bom me imaginar sendo a guardiã de tamanha descoberta! Aos poucos, fui incorporando a curiosidade poética à minha vida, o que moldou não só a minha maneira de ler e escrever, como a minha forma de ver o mundo.

Nasci e cresci, portanto, acompanhada em minha trajetória pela poesia experimental, pela arte revolucionária e por uma forte consciência política. Diante disso, então, o que eu me tornei? Bem... uma acadêmica. Trilhando os mesmos caminhos de meu pai – pós-doutor em Física – decidi estudar um assunto um pouco mais perto de casa: a poesia de Augusto de Campos.

Não tive, no curso de Letras, nenhum contato direto com as obras de Augusto, Haroldo de Campos ou Décio Pignatari, exceto por uma matéria em meu último ano – dada pelo professor que me orientaria no mestrado e depois no doutorado. Foi uma grande alegria ver discutidos em sala de aula poemas que haviam me marcado profundamente e poder observar nos alunos como aquilo os instigava/desafiava, da mesma forma que, por tanto tempo, me instigaram e desafiaram. Se ainda havia alguma dúvida, naquele instante foi sanada e eu deveria prosseguir nos estudos acadêmicos a analisar a obra de Augusto – a despeito de ou mesmo por conta dessa proximidade inevitável ao tema.

Finalizo essa medíocre jornada da heroína exemplificando (imagem 1), o impacto da poesia concreta na vida de uma criança de seis anos, que, mesmo sem saber como, tenta seguir os passos dos autores que aprecia.

OUTROS POEMAS

No prefácio (*outronão*) do livro *Outro*, de 2015, o próprio Augusto menciona o “silêncio decenal” no que diz respeito à sua publicação de poemas – sendo a anterior de 2003. Este silêncio, creio eu, esbarra em uma série de questões não só poéticas como políticas. Seus posicionamentos políticos e as polêmicas em que se envolveu com alguns dos principais jornais do país – que, de acordo com o poeta, incentivaram os discursos de extrema-direita e a instabilidade política que estamos vivendo, fora o ódio à esquerda, personificado na figura do Partido dos Trabalhadores – foram alguns dos motivos pelos quais a grande mídia passou a não mais dar tanto espaço ou destaque a Augusto. Um exemplo disso ocorreu em 2017, quando ele foi o primeiro brasileiro a receber o Prêmio Janus Pannonius de Poesia, na Hungria, o que não foi noticiado em nenhum grande jornal nacional.

O antídoto para isso, de uns tempos para cá, tem sido a internet. Muitas de suas entrevistas e mesmo alguns poemas inéditos foram publicados *online*, fugindo ainda mais do espaço restrito do papel para encontrar uma possível morada na potencialidade criativa e tecnológica dos computadores, *tablets* ou celulares. “Há 60 anos, ao compor os poemas em cores do ciclo POETAMENOS, penosamente datilografados em folhas dobradas, com interpostos carbonos de várias cores, eu clamava por luminosos ou *filmletras*”, disse Augusto no prefácio de *Outro*. “Não posso me queixar. O mundo digital colocou tudo isso ao alcance dos meus dedos. (...) Os erros ou ineficiências são todos *mea culpa*. E a única justificativa que posso dar é a de ter chegado muito tarde a um mundo muito novo”. Tarde ou não, Augusto aproveitou criativa e poeticamente como ninguém as possibilidades que as inovações tecnológicas o permitiram vislumbrar e executar.

Mais recentemente, desde 2018, o *@poetamenos* tem sua própria conta do Instagram – espaço de imagens, sons e texto, em que pôde produzir e

reproduzir, *verbivocovisualmente*, muitas de suas criações. Augusto utiliza esse espaço para divulgar matérias relacionadas à sua *vidaobra*, trechos de entrevistas, poemas e traduções, fotos antigas etc.; enfim, ele conseguiu renovar a sua voz cibernética através da linguagem dinâmica e concisa das redes sociais, que tem muito em comum com seu estilo poético. Fora isso e, talvez ainda mais importante, encontrou espaço para publicar poemas inéditos ou *contrapoemas*, como ele mesmo os chama. Alguns deles são *intraduções* ou recriações: espécies de *ready-made* pontuais, geralmente em resposta a acontecimentos políticos recentes.

Podemos citar como exemplo o *contrapoema ER-RAMOS!* (imagem 2), publicado no mesmo dia como resposta a uma manchete da *Folha de S. Paulo* de 23 de dezembro de 2018. A manchete dizia: “otimismo com economia dispara”. Já na sacada irônica do *contrapoema* de Augusto, “o otimismo do nosso país com a economia diz: para!!!”, escrito em verde e amarelo sob um fundo azul. As cores da bandeira – sem o branco e seu desejo de paz – demonstram o suposto patriotismo de um discurso de extrema direita, especialmente focado no crescimento econômico do país (destaca-se também o “coma osso” em amarelo). O título, referente à seção *Erramos* do jornal, indica o erro da própria manchete que, ao noticiar uma possível onda de otimismo econômico a tomar conta de parte da população, acaba relevando tantos outros problemas e contradições do governo, que se escondem sob tais profecias esperançosas.

UM LANCE DE DEUSES

É de se admirar a resistência de Augusto não apenas a se adequar aos padrões conservadores de uma poesia canônica, mas também a resistência por meio da qual seus poemas, ainda hoje, se relacionam com as propostas iniciais da poesia concreta. O *verbivocovisual* se mantém em seus poemas mais recentes, como podemos ver em *deuses*, publicado em uma versão digital em 2013 no site da revista *Erratica*.¹ As letras vão aparecendo aos poucos enquanto ouvimos o som de dados serem lançados. Depois de alguns lances, o poema aparece por completo: “deuses doam dados doados deuses doem” (imagem 3).

“Em tempos
obscuros, que
poesia poderia
dizer o brilho da
vida? Continuemos,
portanto, a ler
Augusto”

A forma das letras se assemelha a um dado. Cada uma possui até sete “pontos”, que ultrapassam os seis “pontos” máximos de cada peça e dialogam com a sutil inscrição do número *sete* no lance de dados mallarmaico. As aliterações e paronomásias nos lançam em meio a uma repetição de sons que aproxima os *deuses* dos *dados* e fazem a *dor* caminhar junto ao *doar*. O jogo lançado pelos deuses semeia o acaso do poema. Em meio ao jogo incerto da vida, pode quem sabe haver uma ordem reinando oculta sob as aparências do imprevisto, seja essa ordem advinda dos deuses ou da própria linguagem do poema.

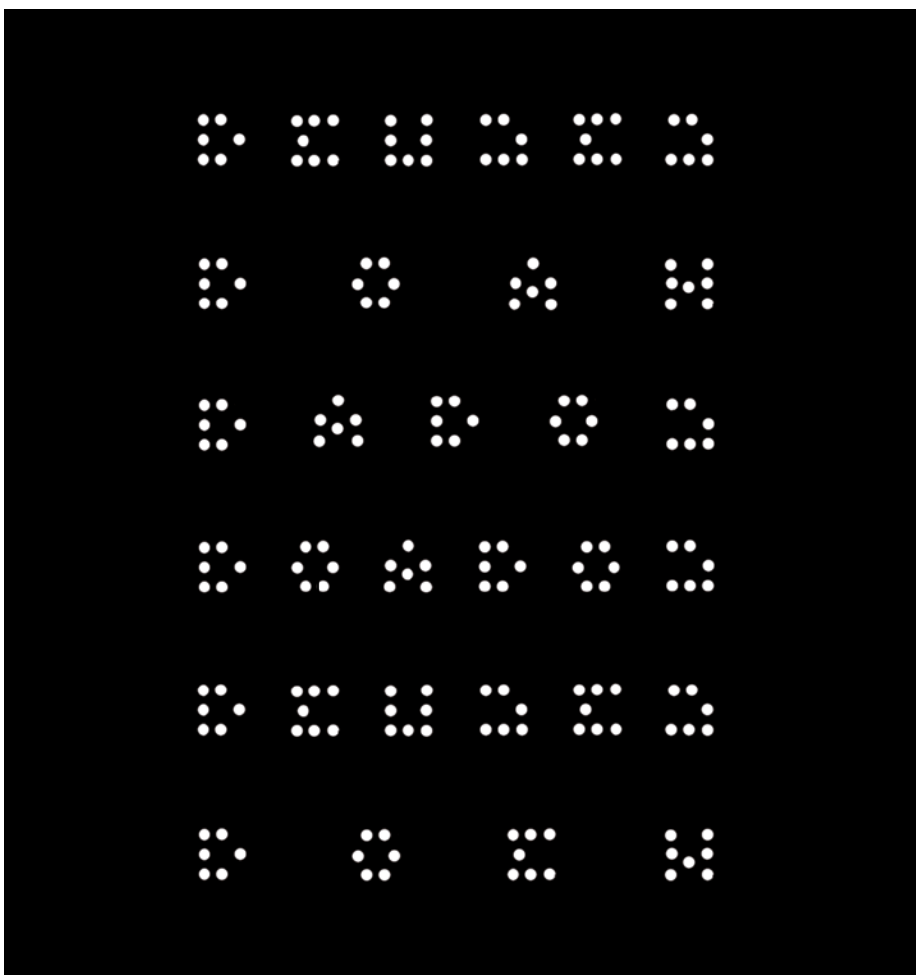
Em conversa recente com o Augusto, ele se lembrou da seguinte frase de Einstein: “Deus não joga dados com o universo”. Tempos depois, ninguém menos que Stephen Hawking ousou contrariar tal afirmação: “Então Einstein estava errado quando disse que ‘Deus não joga dados’. Considerando o que os buracos negros sugerem, Deus não só joga dados, Ele às vezes nos confunde jogando-os onde ninguém os pode ver”. No poema, entretanto, os deuses (plural) jogam seus dados pelo universo

IMAGENS: REPRODUÇÃO

***aviãosal
vviãosal
iviãosal
ãviãosal
oviãosal
aviãosal***

raquel campos - novembro/94

1



3

poético, lançando o leitor à abolição impossível do acaso. Leia-se quem puder!

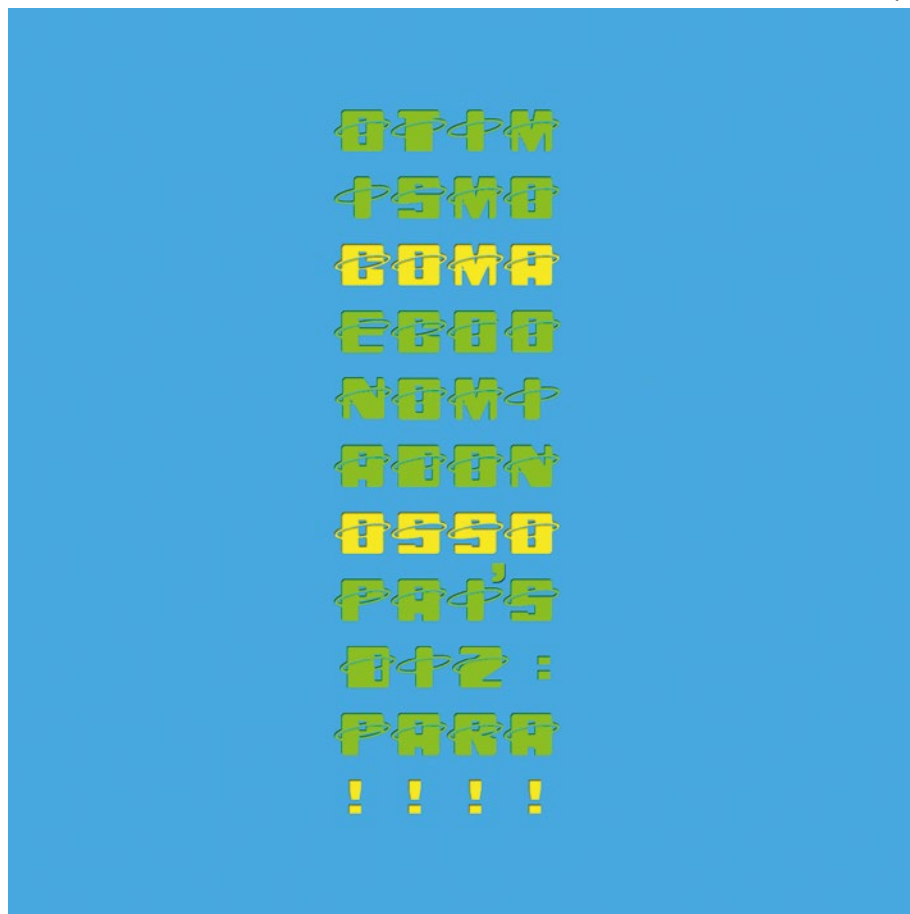
DÚVIDA POÉTICA

Em *d?vida* (imagem 4), nos interpela a essencial pergunta, com suas letras pontilhadas atravessando os pontos de interrogação: “que poesia poderia dizer a dvida d ser?”. As letras coexistem com as interrogações ao passo que interrompem o seu fluxo para questionar o leitor. Poderia algum poema responder às nossas questões existenciais mais complexas? Poderia ele, por outro lado, fazer as perguntas certas? Dizer a nossa dúvida? Quitar a dívida humana? Se a poesia poderia dizer a dúvida ou não, permanecemos de todo modo imersos em pontos de interrogação. Se há alguma saída para o poema, ela não estará na resposta, mas, sim, no questionamento poético que a desafia.

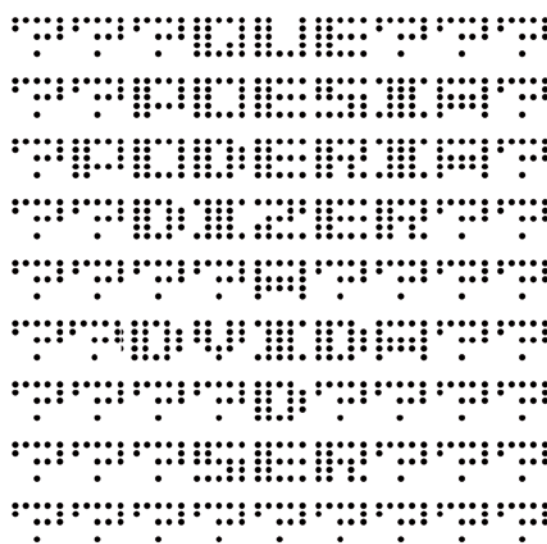
Os pontilhados das letras podem também transformar as interrogações em reticências: espaços abertos e inacabados, que não respondem às

questões deixadas pelo poema além de torná-las abertas ao diálogo com o outro/leitor. Talvez a dúvida só se complete a partir do outro, nessa abertura da obra que possibilita a sua constante renovação. A poesia se questiona e questiona o leitor e de tais questionamentos surge o próprio poema. O dizer “*a d?vida d ser*” pode também ser um dizer “*à d?vida d ser*”, tornando-se, assim, uma espécie de diálogo livre e não categórico com a interrogação colocada sobre o inexplicável da existência humana.

Nos livros *Outro*, as fontes escolhidas para as letras de cada poema são fundamentais para se lê-los. A intrínseca relação entre forma e conteúdo proposta desde a década de 1950 pela poesia concreta permanece até hoje nos escritos de Augusto. Essa relação perturbou, na época, a ordem de uma poesia dedicada exclusivamente ao texto ao incorporar elementos sonoros e visuais ao todo do poema. O que está dito importa tanto quanto a forma com que é dito. O poema, portanto, foge à



2



4

lógica de uma representação simbólica e encontra nos elementos *verbivocovisuais*, na ruptura com o verso tradicional e na forma revolucionária um outro modo de escrita.

O vigor de Augusto de Campos faz inveja aos mais jovens e ultrapassa o número que indica a sua idade – 88. Talvez nele estejam contidos vislumbres do infinito (∞) de Scelsi, compositor italiano aficcionado pelo número 8 e sobre o qual Augusto escreveu em *Música de Invenção*. No *Octólogo* de Scelsi, entre as oito frases apresentadas, a primeira é: “não se tornar opaco/nem se deixar opacizar”. O opaco parece ser, de fato, inimigo da poesia e da arte. O brilho saído das páginas de um livro ou da tela de um computador desafia o opaco da vida e aquele que existe em nós. Em tempos obscuros, que poesia poderia dizer o brilho da vida? Continuemos, portanto, a ler Augusto.

1. Disponível em www.erratica.com.br/opus/119/poema1/index.html.

ARTIGO

Homens, esses narradores não confiáveis

Uma leitura feminista do cânone brasileiro aponta a naturalização do estupro

Amara Moira

Quem ainda vê com ressalvas, ou mesmo desdém, a existência de uma crítica literária feminista, ou acredita que a importância dessa crítica resida apenas na recuperação e visibilização das produções de mulheres, será pego completamente de surpresa pelas transformações radicais que estão se operando na maneira como lemos e produzimos literatura. Embora a recuperação e visibilização sejam, sim, pontos cruciais dessa crítica, ela também avança, em paralelo, seus tentáculos sobre as demais obras do cânone – as masculinas, hegemônicas –, generalizando a análise dessas produções e promovendo novas compreensões sobre o que elas dizem, o que são capazes de dizer.

O caso *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis, serve de exemplo do que se pode esperar dessa crítica. Mais de meio século foi preciso para vermos surgir, pela abordagem inesperada de uma mulher, Helen Caldwell, os primeiros questionamentos em relação à culpa atribuída a Capitu. Por mais de meio século, e para muita gente ainda hoje, a palavra do marido/narrador foi suficiente para decretarem Capitu culpada, culpa que nas mãos de homens, com ou sem qualquer comprovação, tem sido alegada para condenar mulheres à morte.

Acusações de infidelidade, quando têm mulheres por alvo, nunca deveriam ser debatidas sem levar em consideração esse recorrente desfecho e, por conta disso, preciso discordar da posição de Silviano Santiago, para quem a “condenação ou absolvição de Capitu trai, por parte do leitor, grande ingenuidade crítica” (*Uma literatura nos trópicos*, 1978). O crítico, em abono de sua posição, propõe que “o romance de Machado, se estudo for, é antes estudo do ciúme, e apenas deste”, explorando, então, de maneira magistral a forma enviesada com que o narrador constrói seu discurso/caso. Mas o que ele acaba, nisso, desconsiderando é que o ciúme (palavra que esconde inúmeras armadilhas) costuma ter consequências nefastas quando nutrido por homens e que, lido dessa maneira, esse e outros tantos livros tornam-se um alerta a esse respeito. A abertura do *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego, que o diga: “E correndo para cima, vira o meu pai com o revólver na mão e minha mãe ensanguentada. ‘O doutor matou a D. Clarisse!’ Por quê? Ninguém sabia compreender.” Do mesmo modo, toda a perseguição a que Paulo Honório sujeita Madalena em *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, culminando no suicídio da esposa; ou mesmo o sofrimento e morte de Capitu, cujo marido esteve a ponto, inclusive, de assassinar Ezequiel, filho do casal (detalhe que parece chamar menos atenção do que o suposto adultério, o que diz muito da nossa cultura e crítica).

O *parti pris* misógino do “culpada até que se prove o contrário” poderia, aliás, ser o justo motivo que leva o *Dom Casmurro* a figurar com destaque na lista de “narradores não confiáveis”: ou seja, não pelo fato de ser um marido/narrador que quer nos conduzir por uma leitura duvidosa, mas por ser essa uma narrativa contada por alguém que, imbuído dos preconceitos do seu tempo (e, em boa medida, os mesmos do nosso), não consegue sequer percebê-los construindo e adulterando sua perspectiva dos fatos. Tudo isso sabiamente orquestrado por Machado, ponto que estabelece um paralelo interessante entre esse livro e o *Ulysses* de James Joyce.

Há toda uma cultura misógina autorizando a suspeição de Bento Santiago e concedendo-lhe, de cara, ares de verdade (considere-se, a esse respeito, o primeiro meio século de análises do *Dom Casmurro*), mesma cultura que, ante a mera desconfiança dum marido, legitima violências físicas e psicológicas, cárcere privado e mesmo o assassinato. Ele é “não confiável” também ao narrar o quase infanticídio ou, aí, devemos levá-lo a sério? Será Capitu também culpada disso?

Se a execrável noção de “legítima defesa da honra” não tem mais livrado do cárcere assassinos de suas companheiras, ela ainda é bastante eficaz, na literatura como na vida, em assegurar a esses homens que suas respostas violentas à “convicção do adultério”, seja ela falaz ou verdadeira, são perfeitamente razoáveis. Em função disso, se não se pode condenar nem absolver Capitu, que a presunção de inocência, pilar do nosso Estado de Direito, entre em cena e ajude a lançar luzes sobre as inúmeras



violências de que ela foi vítima na trama (e sobre as quais a crítica frequentemente lava as mãos).

Concebendo-se dessa maneira o caráter “não confiável” do narrador de Machado, uma lógica similar poderia ser aplicada a diversas outras obras da nossa literatura, inclusive as que não apresentam um narrador-protagonista. Eis, em parte, a que visa o presente artigo. Contudo, o foco da discussão, a partir daqui, serão não as narrativas de ciúme e feminicídio, ainda que tais elementos estejam sempre implicados, mas representações literárias do estupro. E, como se verá, trará tanto passagens que univocamente se entendem por tal palavra, quanto outras que só à luz duma abordagem feminista receberiam semelhante nome. Não são poucas as obras, e mesmo leituras, que incorreriam nesse segundo caso, aliás.

Em recente texto sobre *A Ilha dos Amores* (de *Os Lusíadas*, de Camões), discuti o quão entrelaçadas podem se mostrar representações do desejo erótico e da violência sexual, informando discursos jurídicos contemporâneos sobre limites entre sexo e estupro. A proposta agora é trazer à baila a maneira como alguns textos chave da literatura brasileira têm conduzido a questão. A investigação se restringirá a umas poucas obras, haja vista as limitações do espaço.

A primeira cena que nos interessa é o momento em que “o herói da nossa gente” (*Macunaíma*, de Mário de Andrade), avista Ci, Mãe do Mato, dormindo e se atira sobre ela “pra brincar”. “Ci não queria”, diz-nos a narrativa na sequência, e, mais forte do que Macunaíma, faz valer sua força, impedindo que o herói a estupe. A narrativa risonha tira todo o peso da situação, e isso mesmo quando, no próximo passo, os irmãos do herói imobilizam Ci e a deixam desacordada com “uma porrada no coco”: “Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato” e a natureza, em festa, veio saudar “o novo Imperador do Mato-Virgem”. Nas entrelinhas, a mensagem: “o não querer de Ci (e, no limite, de qualquer mulher) só vale se, mesmo em desvantagem de forças, ela for capaz de sustentá-lo”.

A partir dali os dois se tornam um feliz casal e a libido da parceira se revela até mais imperiosa que a de Macunaíma, numa mensagem clara sobre o que de fato significam as resistências iniciais de uma mulher. Terem iniciado uma relação amorosa faz

LÚISA VASCONCELOS



com que o feito deixe de se configurar estupro? Aliás, houve estupro? Estaremos prontos para pensar o “herói da nossa gente”, assim como a nossa própria gente, a partir dessa palavra? Um crítico do porte de Haroldo de Campos, em sua sofisticada análise da obra (*Mário de Andrade: a imaginação estrutural*), reduz a violação sexual ocorrida a uma infração do “‘tabu’ do celibato das Amazonas” e diz, em seguida, que o herói “se socorre dos manos para vencer a luta amorosa”. Até muito recentemente, a reparação cabível face a semelhante violação era, sendo a vítima solteira, casá-la com o estuprador.

Daqui seguimos para Jorge Amado, autor que revela predileção especial por descrever em minúcias cenas do tipo. Lembro, inclusive, de uma amiga que abandonou a leitura de *Capitães da areia* (1937), por pressentir que o protagonista Pedro Bala estava a ponto de cometer um estupro, o que me faz pensar nas maneiras possíveis, mas também responsáveis, de se narrar semelhante acontecimento, e também no que buscaria um autor com essa minuciosidade. É nítido o desejo de Amado de apresentar uma narrativa empática para com a condição daqueles meninos em situação de rua, mas é igualmente nítido que essa empatia desaparece no que toca às personagens femininas.

As considerações a um só tempo racistas e misóginas sobre o corpo da adolescente negra (por exemplo, “os seios saltavam pontiagudos e as nádegas rolavam no vestido, porque os negros mesmo quando estão andando naturalmente é como se dançassem”) avistada por Pedro sozinha no areal põem-se, de pronto, a serviço de justificar e autorizar o desejo do rapaz, relativizando o terror que se prolongará por mais de quatro páginas. Tais considerações corroboram o que Sharon Marcus entende como o “script social” que “ajuda a criar o poder do estuprador”, uma vez que não é só de força física que ele precisará para atingir seu objetivo (*Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention*). Como parte ainda desse script, podemos pensar a educação da mulher para paralisar em situações de perigo, além do fato de a vulnerabilidade e passividade femininas serem culturalmente erotizadas e entendidas como disponibilidade para o sexo.

A condescendência com que a narrativa trata Pedro é perceptível desde o começo da cena, como nesta passagem “pensando nas nádegas rebolean-

Mário de Andrade e Jorge Amado são alguns dos autores que unem representação do desejo com violência sexual

tes da negrinha não pensava na morte de seu pai defendendo o direito dos grevistas”. E o tom condescendente segue, a narrativa agora abordando, junto, outro tópico de grande importância para o assunto em questão, a ignorância (e quem teria o direito de alegá-la):

“Não sabia (ela) que a areia das docas é a cama de amor de todos os malandros, de todos os ladrões, de todos os marítimos, de todos os Capitães da Areia, de todos os que não podem pagar mulher e têm sede de um corpo, na cidade santa da Bahia? Ela não sabia disto, mal fizera quinze anos, havia muito pouco tempo que era mulher.”

Eve Sedgwick, na introdução de seu monumental *Epistemology of the closet*, defende que “a assimetria epistemológica das leis que versam, por exemplo, sobre o estupro privilegiam ao mesmo tempo os homens e a ignorância, na medida em que pouco importa o que a mulher estuprada percebe ou deseja, desde que o homem que a estupra possa alegar não tê-lo notado (ignorância na qual a sexualidade masculina recebe uma cuidadosa educação). Ela conclui afirmando que “o maquinário do estupro (*rape machinery*) organizado por esse privilégio epistemológico da ignorância” tem como um de seus principais efeitos controlar “as ambições mais amplas de mulheres de se apossarem dos termos da sua própria circulação”.

A violência contra a mulher, portanto, se torna violência não apenas contra a vítima individual, mas contra toda a categoria. Torna-se um aviso sobre o que lhes pode ocorrer se não se comportarem de uma determinada maneira. E nisso a mesma alegação de ignorância que, feita pela menina, resulta infrutífera é a arma que permite a Pedro violá-la sem ele sequer se dar conta da violência que comete. O aspecto mais perverso, no entanto, fica por conta das frequentes intromissões do narrador no pensamento da moça, apresentando-a cada vez mais em dúvida quanto à situação que enfrenta: “no fundo de seu terror, começava a sentir um fio de desejo (...) Se ela não resistisse contra o desejo e deixasse que ele a possuísse, estaria perdida”. Diversas referências à prática dos Capitães da Areia de “derrubar negrinha no areal” e, na única vez em que a ação é descrita, a vítima mostra-se dividida entre o desejo e o pânico.

Como coloca Virginie Despentes, sobreviver a um estupro torna-se por si só, na lógica machista, uma prova contra a vítima: “uma mulher preocupada com sua dignidade preferiria ser morta” (em *Teoria King Kong*). O que, segundo a autora, se casa com três aspectos centrais da educação das mulheres: 1. não (saber) se defender, 2. acreditar que o estupro é a pior coisa que pode lhe acontecer e, além disso, 3. sentir-se culpada pela violação que sofreu.

Estamos obviamente frente a um estupro em *Capitães da Areia*, mas nas entrelinhas do texto, seja pelo tom condescendente com que trata Pedro Bala, forçando o leitor a identificar-se com ele e minimizar seus erros, seja pela própria dúvida em que nos apresenta a moça anônima (a quem sutilmente se culpa, pelo descuido), a sensação é de que, quando a vítima é mulher, mesmo a violação mais absurda pode acabar se revelando desejada ou, pelo menos, prazerosa. Algo similar ocorre no conto *O cobrador*, de Rubem Fonseca, onde vemos uma descrição brutal de estupro terminando justo com o gozo da vítima: “Como já não tinha medo de mim, ou porque tinha medo de mim, gozou primeiro do que eu”.

Aqui ainda podemos imaginar que se trata da imaginação delirante do violador, mas, na obra de Amado, como compreender um narrador que apresenta a personagem, ao mesmo tempo, “chorando de medo” e sentindo “a chegada impetuosa do desejo”? A partir de que perspectiva essa história é contada?

ENSAIO

Dos gritos escritos que ecoam fortes

Uma leitura da obra pioneira e inquietante de Ercília Nogueira Cobra

Gianni Paula de Melo

Toda criança do sexo feminino que nasce é uma escrava futura. Escrava do pai, do marido e do irmão. Poucas mulheres de espírito forte resistem aos preconceitos. Quase todas curvam-se medrosamente diante deles. E as poucas que resistem vivem em guerra aberta com a sociedade.

Mococa, outubro de 1891. Em berço aristocrático, no interior de São Paulo, nascia Ercília Nogueira Cobra, aquela que se tornaria a maldição da família. Ouvi falar dos seus livros pela primeira vez em 2012. Seu reaparecimento em muito se deu aos esforços da historiadora Maria Lúcia de Barros Mott, que publicou o artigo *Biografia de uma revoltada* em 1986. Depois disso, houve a reedição dos textos de Nogueira Cobra em 1996, como parte do livro *Visões do passado, previsões do futuro: duas modernistas esquecidas*, que também trazia *A sua Excia.: apresidente da República no ano 2500* (1929), de Adalzira Bittencourt. A introdução e as notas desse livro são de Susan Quinlan e Peggy Sharpe, pesquisadoras feministas norte-americanas. Foi por essa edição que tive acesso a *Virgindade anti-higiênica: preconceitos e convenções hipócritas* (1924) e *Virgindade inútil: novela de uma revoltada* (1927), textos que parecem explodir na cara de quem os lê. Mott descreve a linguagem de Nogueira Cobra como “crua, eloquente e irada”, dando a sensação de que as palavras não teriam “sido escritas, mas gritadas”.

Querem que uma menina anêmica, resultado de uma reclusão de anos e anos em colégios completamente leigos em coisas práticas, entre para o mundo e seja capaz de compreender a engrenagem terra a terra e complicadíssima da vida. E admiram-se da futilidade da mulher! E riem-se da infantilidade com que ela se lambuza de pinturas. (...) Alegam a inferioridade da mulher. Esta inferioridade só poderia ser provada se a mulher fosse educada em condições de igualdade com o homem.

Ercília teve acesso a uma educação privilegiada para a época. Seus avós maternos eram donos de milhões de pés de café, motivo que levou seu pai, Amador Brandão Nogueira Cobra, a casar com sua mãe, a quem os textos biográficos se referem somente por Jesuína. A escritora e sua irmã Estella, filhas mais velhas do casal, cresceram em São Paulo, onde residia a avó. No entanto, após a falência da família, que teria levado o pai à morte, passaram a viver com a mãe, confinadas em uma fazenda, no início da adolescência. A partir dessa época, sua peregrinação é imprecisa: volta para São Paulo, mais uma vez junto a Estella, onde é recolhida pelo Asilo Bom Pastor – misto de orfanato e reformatório – em 1909. Posteriormente, por motivo desconhecido, é levada de lá pela polícia para prestar depoimento. Em 1914, está na Escola Normal Primária da cidadezinha de Pirassununga. Em 1917, forma-se professora na Escola Normal da Praça da República. Seus dois livros, publicados na década seguinte, trazem referências que indicam uma grande leitora: Anatole France, Júlia Lopes de Almeida, Nietzsche, Schopenhauer. Apesar de não haver espaço em sua produção para o nacionalismo destilado pelo Modernismo, Ercília conviveu com intelectuais do movimento no Brasil. Também viajou para o Rio de Janeiro, Buenos Aires e França. Sua realidade formativa era um luxo perto da maioria das pessoas do país, que, em seu romance, leva o nome de República da Bocolândia. “Solo riquíssimo capaz de produzir os mais variados produtos agrícolas, mas os bocós preferem cultivar o analfabetismo, o amarelão e o jogo do bicho.” Os privilégios de integrante das elites, no entanto, não garantiam autonomia política ou material, e a vida profissional era extremamente restrita. Em sua opinião, o único campo que as mulheres podiam disputar era o das artes: “e assim mesmo só em tempos relativamente modernos, pois que em outras eras nem educação artística lhes era dada”. E, assim mesmo, a que preço, diga-nos Anita Malfatti naqueles idos ou Ana Mendieta ainda ontem. Na obra de Ercília Nogueira Cobra, um dos eixos centrais é a questão do trabalho, da liberdade financeira e da suposta inferioridade intelectual da mulher. Com o prestígio que possuía em alguns meios, a autora defendia também que a falta de “educação técnica” era uma das grandes causas da prostituição.

Os poetas, os romancistas, os idealistas que vivem a contemplar a lua, cantam em todos os tons, até mesmo desafiando às vezes, que a mulher virgem, intacta, não conhece nenhuma sensação. Quando leio um desses pândegos tenho vontade de

lhes perguntar se já foram mulher algum dia. (...) A mulher, pela sua educação, vem acumulando tal soma de hipocrisia dentro do crânio, que mente às próprias colegas do sexo. (...) A virgindade é antifisiológica. (...) Entre os animais, nenhuma fêmea se conserva virgem.

A segunda questão decisiva da obra de Ercília era a da liberdade sexual, em especial a obrigação moral da mulher de se conservar virgem. Nesse aspecto, apela para o óbvio democrático que é o desejo. Sua defesa se pauta em discursos médicos, fazendo jus ao cientificismo que animava os intelectuais da época. Por isso, a ideia de uma “virgindade anti-higiênica” está diretamente atrelada à importância da sexualidade para a sanidade mental: uma sequência de especialistas citados “consideram como fora de dúvida que um grande número de mulheres não casadas, duma certa idade, educadas nos princípios duma moral severa, são doentias”. E não era o matrimônio que lhes faltava, afinal, o casamento, visto pela autora como uma negociata, é definido como “coisa bárbara”. A descompressão da sexualidade era central para o processo emancipatório, já que a narrativa única à qual estavam condenadas, considerando o roteiro do recato, implicava o resguardo do corpo para o matrimônio. Sendo esse o seu papel por excelência, não existia sentido em uma educação que fosse além das aptidões do lar, território prometido onde exerceria poder disciplinar tal qual havia aprendido. Ercília demonstra compreender que o controle do corpo é o controle das possibilidades de vida de um indivíduo. Imagine que Foucault, em 1978, escreveu: “Por muito tempo, tentou-se ligar as mulheres à sua sexualidade – ‘Vós não sois nada além de vosso sexo’, dizia-se às mulheres há séculos. E este sexo, acrescentavam os médicos, é frágil, quase sempre doente e sempre indutor de doença”. Mais de 50 anos antes, na jovem república brasileira, a autora reclamava que “a honra da mulher não pode estar no seu sexo”. No entanto, se utilizava de um discurso espelhado no da condenação: retórica fisiológica: e no lugar da doença, saúde. Desse modo, indicava os limites da emancipação proposta, que se inscrevia em uma rede



LUÍSA VASCONCELOS



de valores burgueses mais flexíveis, submetidos a uma espécie de gestão da sexualidade, também médica, mas agora a favor do sexo.

Os assassinatos de mulheres se reproduzem com frequência desoladora; a navalha, o punhal, o revólver têm trabalhado de tal forma contra a liberdade e segurança das colegas de sexo, nestes últimos tempos, que quem se cala numa ocasião destas dá provas de covardia e egoísmo. Demais, sendo mulher, é muito natural que receie que um belo dia uma dessas feras que andam soltas pela cidade e respondem pelo nome de homens possam também atentar contra sua pessoa física.

A autora colecionava recortes de jornais da época com causos de violência, agressão e feminicídio, os quais dizia ser “verdadeiros espelhos onde bem se reflete a alma perversa e completamente corrompida do homem”. É importante destacar que não há espaço para se pensar uma masculinidade que não seja degradante na sua escrita. Enquanto *Virindade anti-higiênica* reúne suas ideias sobre a realidade da mulher, *Virindade inútil* é narrativa de ficção com elementos autobiográficos, mas que também remete a essas notícias e às histórias que escutava das prostitutas que conheceu. Em 1934, após a rejeição da família devido ao escândalo que se tornara seu nome, Ercília se mudou para Caxias do Sul (RS), onde abriu uma casa de prostituição chamada Royal. Apesar disso, seus escritos condenam ferozmente essa atividade, que seria resultado da falta de opção de grande número de mulheres. A inquietação que os textos de Ercília Nogueira Cobra me causam é a de ter que lidar com a fúria de mulher combinada a uma rajada de aparentes incoerências, se pensadas a partir do debate atual, mas que é coerência pura para um escrito de quase 100 anos em um país como este. Não falo do seu ponto de vista sobre a prostituição, que é contemporâneo. Sequer tenho opinião formada sobre o assunto.

Ela foi interrogada durante a noite, sempre nua, sempre muito maltratada; porque o interrogatório dela todo girava sobre sexo, ninguém interrogava a opinião política dela, ninguém queria saber; só queriam saber o que ela pensava dos homens, os homens estavam muito machucados com a opinião dela.

Modernista, Ercília Nogueira Cobra antecipou questões do feminismo, mas não sem incorrer em contradições e limitações de classe

Estamos cientes do quão fácil é ferir a virilidade de um homem com uma opinião de mulher, e sabemos que quanto mais ameaçados se sentem, mais recrudescem o punitivismo patriarcal. Segundo o relato acima, de uma parenta distante da escritora (e único grifo deste texto que não é de sua autoria), Nogueira Cobra foi interrogada e torturada durante o Estado Novo por “machucar” brios masculinos. Se, por um lado, não se trata de autora com quem travo aproximação teórica tranquila, por outro, é necessário dar a Ercília o que é de Ercília: seus livros são, como reforçam Susan Quinlan e Peggy Sharpe, importantes registros dos procedimentos participativos das mulheres no início do século XX, corajosas denúncias que antecipam questões do movimento feminista que, em vários aspectos, ainda não estão resolvidas. Sua obra é valiosa para “a crítica interessada na linguagem que as mulheres usaram historicamente para representar a si próprias e os papéis sociais que desempenharam perante a estrutura de poder e as práticas ideológicas dominantes”. Uma vez que a questão da visibilidade da mulher nos campos da arte e da produção intelectual não está resolvida, é parte do trabalho crítico recuperar discursos controversos e agônicos, ainda

que eles convidem ao desmonte. Para que seja possível me opor ou questionar Ercília Nogueira Cobra é preciso que, antes, Ercília Nogueira Cobra exista.

Até hoje, que tem sido a mulher? Um dote, um engodo para os homens alcançarem altas posições quando são ricos; carne para os homens cevarem seus apetites bestiais, quando pobres e belas; solteironas votadas a todos os ridículos, à ironia dos caricaturistas e dos humoristas faltos de assuntos, quando pobres e feias.

O exercício de revisão das mulheres que conseguiram furar o bloqueio e instaurar um espaço autônomo de reflexão nessa época obriga a lidar com a complexa teia de opressões. Existe uma ambiguidade fundamental, como mencionam Sharpe e Quinlan na introdução de *Visões do passado, visões do futuro*, na recuperação de protagonistas que, ao mesmo tempo em que se insurgiam contra o sistema patriarcal, muitas vezes de forma solitária, reproduziam outras relações de poder, inclusive contra outras mulheres. Não que esse cenário esteja pacificado, mas vozes mais diversas vêm conquistando espaços e estão atentas. Na perspectiva de Ercília, toda e qualquer aproximação masculina é motivada por um interesse depreciativo. Há um fato que, em sua argumentação, é engolido por sua radicalidade: as mulheres de classes populares experimentavam uma liberdade sexual muito distinta das integrantes da burguesia. Há algo de condescendente na forma como essa liberdade é apresentada: as moças pobres são sempre as ludibriadas, manipuladas, destinadas a não conseguirem casamentos e a povoarem os bordéis. Há grande número de contrapontos à sua perspectiva, mesmo que inegáveis sejam as dificuldades que as mais pobres enfrentavam. No livro *Meninas perdidas*, a pesquisadora Martha de Abreu Esteves afirma que elas tomavam decisões sobre seus compromissos, escolhiam parceiros, circulavam em festas públicas sem condições específicas de lugares e horários e definiam seus roteiros e companhias. Sua publicação analisa 99 processos criminais de atentado ao pudor, estupro, defloração e rapto, no Rio de Janeiro, de 1900 a 1913. Esteves tenta

ENSAIO

LUÍSA VASCONCELOS



desvendar a relação dos populares com a sexualidade e a violência sexual no período da *belle époque*. Observa, em depoimentos de vítimas e parentes, que a virgindade não possui para aquele grupo social um valor em si. Pontua que moças mais pobres não aguardavam tanto tempo até uma relação sexual, pois, se fossem esperar os rapazes “arranjarem a vida”, provavelmente morreriam virgens. É possível que Nogueira Cobra não percebesse, na sua visão de que o matrimônio é condicionado pela existência de um dote, que “o valor do casamento, para jovens das camadas populares, não poderia ser o mesmo da elite”. Não significa dizer que essas moças não demonstrassem interesse por casar ou não se iludissem ou não enfrentassem problemas de ordem moral. Porém, grande parte das críticas de Nogueira Cobra remete a um grupo delimitado que experimentava o efeito das tecnologias da sexualidade pensadas pela e para a sua classe. Sabe-se, porém, que essas técnicas de administração do sexo se expandiram por toda a sociedade. De certa forma, as estratégias de controle, que são difusas e das quais parece não haver rotas de fuga, são rapidamente naturalizadas quando convém e podem ser incorporadas pelos que se incumbem da missão de libertar.

A mulher que não tem meios de vida não deve ter filhos. Se o homem a solicita e se ela quer corresponder ao seu afeto, ou se ela é uma sensual e deseja descarregar certos eflúvios malsãos que a incomodam, sirva-se do homem com cautela. Há milhares de meios de evitar a concepção. Hoje em dia só concebe quem quer.

A virulência do discurso de Ercília torna suas falhas pouco discretas, como nesse grifo que combina culpabilização e desapropriação do corpo da mulher, negando o direito à maternidade às mais pobres. Infelizmente, esse tipo de argumento é um dos mais levianos e recorrentes quando o assunto é direitos reprodutivos. A origem aristocrática da autora dita o tom e o limite de sua compreensão coletiva. Sua posição social está bem-demarcada em passagens do texto como: “A escravidão no Brasil é de ontem, pode-se dizer. Nossos avós fo-

ram proprietários de escravos”. *Virgindade inútil e Virgindade anti-higiênica* se inserem em uma rede de valores e poder. Foucault destaca que “a sexualidade foi definida como um domínio penetrável por processos patológicos” e que, por isso, solicita intervenções terapêuticas ou de normalização. Como vimos na argumentação de Nogueira Cobra, o saber que rege o destino dos corpos demonstra seu caráter flexível, já que o mesmo discurso pode ser tomado para fins diversos, a depender do seu uso, de quem o reivindica e com qual finalidade o faz. Para Foucault, no século XX a tecnologia do sexo já não se baseia, definitivamente, na retórica do castigo eterno, mas nas certezas médicas e no imperativo de normalidade. Trata-se de um sentido de responsabilidade biológica perante as doenças, a hereditariedade e a gestão da vida. Na burguesia, essa preocupação ganha forma e força. O tratamento dedicado à sexualidade passa a ser índice de nobreza e exercício de superioridade moral.

Uma mania que me revolta nas feministas é a de pregar a necessidade de uma lei que permita investigar a paternidade nos casos dos filhos naturais. Ora, o melhor é deixar os homens em paz! Já está mais que provado que eles têm um caráter perverso; que só procuram satisfazer seus apetites, e que fogem das responsabilidades que da satisfação desses apetites lhes possam advir.

Existe outro nó no discurso de Ercília: a idealização da maternidade. Para ela, a independência profissional e financeira daria condição de positividade absoluta a essa experiência. Enquanto soluciona sofrimentos gerados pelo machismo por sugerir a anulação da presença do homem na vida da mulher, apresenta julgamento severo das mulheres que abandonam seus filhos. “A missão da mulher só será santa no dia em que ela, colocando um novo ente no mundo, possa ser como o seu anjo da guarda.” Existe um reforço da missão materna que se dá, curiosamente, por uma imagem religiosa. Por sua vez, o abandono específico do pai não impressiona, já que homens ocupam o lugar da perversão. Como também não há proposição de relacionamentos que não sejam tradicionais

ou heteronormativos, a mulher fica em um beco sem saída. Sua colocação se encaminha para uma autonomia que tem prerrogativa brutal: a extrema responsabilização da mulher e desresponsabilização do homem na educação dos filhos. Na aflição do seu grito de liberdade, a escritora não enxerga a armadilha. Encontra-se nesse material grande oscilação de ideias e uma revolta que não se organiza ao redor de uma unidade transformadora. A mesma Ercília que associa a imagem do anjo à mãe e afirma que “o ato de abandonar o filho é o mais perverso que possa ser praticado por uma criatura humana”, é a que dirá que “o acertado seria que as mães matassem as crianças do sexo feminino logo ao nascer”.

Conflitante também é essa resolução do afastamento da figura paterna, uma vez que a modernista já havia desenhado a imagem desse acúmulo de tarefas: “No meio operário é horrível o que se vê. A mulher, além de ir à fábrica, tem que cuidar da casa e dos filhos”. Do ponto em que estamos, percebe-se a própria manutenção do poder na sua perspectiva de redistribuição das forças, que não significava uma revisão dos papéis. É possível que o cenário sugerisse ser mais simples trazer a responsabilidade para si, buscando a independência financeira, que tentar implicar os homens nessa transformação social. Ao observar a dificuldade que é fazê-los assumir sua responsabilidade nas tarefas domésticas e no cuidado com os filhos ainda hoje, entende-se de onde vem o grito de ódio, desprezo e exaustão de Ercília. Por outro lado, sabemos não existir maior liberdade para as mulheres com menor responsabilização dos homens. Essa conta simplesmente não fecha.

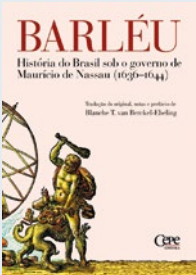
NOTA

A data e causa da morte de Nogueira Cobra são desconhecidas e informações sobre seus últimos anos são imprecisas. De acordo com Susan Quinlan e Peggy Sharpe, os relatos dos parentes a respeito se dividem entre mulheres que dizem que ela passou esse período em Caxias do Sul como professora de piano e homens que afirmavam que ela administrava um cabaré.

HUMOR, AVENTURA E HISTÓRIA EM LIVROS PARA ADULTOS E CRIANÇAS



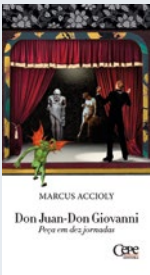
Assine
Revista Continente
+
Suplemento Pernambuco
0800 081 1201
e-mail: assinaturas@revistacontinente.com.br



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



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



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



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



A COISA BRUTAMONTES
Renata Penzani

Como um menininho 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



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



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



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



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

INÉDITOS

Sheyla Smanioto

SOBRE O TEXTO

Ao lado, um capítulo do romance inédito *Meu corpo ainda quente*, ainda sem editora. Smanioto é autora de *Desesterro* (2015), vencedor do Prêmio Sesc de Literatura.



Os nomes que os homens dão para o meu prazer

Pra que ficar falando nessas coisas?
Eu voltei para Vermelha, é só isso o que vocês precisam saber. Pior do que o Corpo atrapalhando a porta, do que barulho do Corpo caindo e o medo de a porta abrir, os olhos fechados para não ver, pior do que policial rindo e colecionando o sangue das solas dos pés “em nome da ordem” nas esquinas de Vermelha, pior do que ter horário para não sair de casa e do que ter medo de homem com faca na mão com capuz e farda e arma ou sem nada, pior do que ter medo de sair de casa é ter que ficar ouvindo, pra que ficar falando nessas coisas? Pior do que um bando de homens encapuzados
são os gritos, do que vão adiantar os gritos?

A gente sabe que todo mundo que morre vem parar em Vermelha, mas precisa ficar falando nisso? Desde pequena eu sabia, primeiro eu achei que alguns corpos eram bicho morto e outros planta que davam nas pedras, comigo-ninguém-pode ou trepadeira. Quando eu era pequena e olhava o chão e não encontrava ninguém de Vermelha, eu ainda não sabia que os Corpos dos comunistas andavam, mesmo depois de mortos andavam, eu achava que Corpo mudo era muda descendo na terra e fazendo outro Corpo, nem por isso eu saía por aí falando, a Mãe quem percebeu meu rosto arregalado, “essa gente não é daqui, filha”, “eles vieram morrer escondido?”, “não, filha, essa cidade é o esquecimento”, “Mãe”, “oi, filha”, “aqui é o inferno, Mãe?”, “não, filha, essa Palavra não existe”.
Eu conheço as palavras. Desova. Justiciero. Polícia. Esquadrão da Morte. Eu conheço as palavras do rádio também: a ordem. O progresso. O ame-o ou deixe-o. Eu via os corpos, claro que eu via, mas falar é criar outro Corpo, a Mãe estava certa, “ninguém morre e nem mata sem motivo mas não tem por que ficar fa-

lando nisso, então é bom ficar quieta ou vão achar que você não presta”, a Mãe amolava e deixava as Palavras rentes, “ou vão achar que você é uma dessas pessoas que acreditam que todo mundo morre, todo mundo, está me entendendo? Você acha que os justiceiros não têm motivo? Que os militares não têm razão? Você acha que sabe mais do que os tiros? Não, você não acha. Então, na rua, abaixa a cabeça e as Palavras”, a Mãe amola e fala e me corta e abraça: “mulher precisa ter coragem, filha”, “coragem de ficar quieta, Mãe?”, “isso, filha, coragem de continuar viva”.
Eu via. O córrego passava atrás da nossa casa. A primeira pele ia desgrudando com a água, quando será que a Alma desgruda de vez e sai? Antes ou depois dos bichos? E sai mais rápido no córrego ou no barro? E enrosca nas roupas? Algumas são mais difíceis de arrancar? As Almas são como peles ou como farpas? Quando invadem o Corpo delas, as mulheres se escondem nos cantos e será que é fácil sair? E se tomam o Corpo para o que querem e você não consegue ir para o canto e tem que ficar para ver? Já pensou ter que ficar para ver o próprio Corpo ser tomado de volta por tantos homens e por bichos grandes e depois miúdos e cada vez mais famintos e depois pela terra e virar pó? Já pensou virar pó? Já pensou implorar para virar pó?
Mas não tem por que ficar falando nisso.
Quando eu vi pela primeira vez o Pai bater na Mãe, eu fiquei do lado dela, eu queria saber o que tinha acontecido, ela deve ter adivinhado, eu não falei nada, “não me olha assim”, a Mãe disse, como se nos meus olhos estivessem guardadas as sombras dos tapas, a Mãe ficava quieta, por que a Mãe não gritava? Não pedia ajuda? A Mãe nunca ficava brava com as surras, ela ficava brava por que eu vi, porque eu ver era outra surra nela, outra surra toda vez que ela me olhava nos olhos, xingava, eu não falei nada, ela deve ter adivinhado,

FILIPE ACA



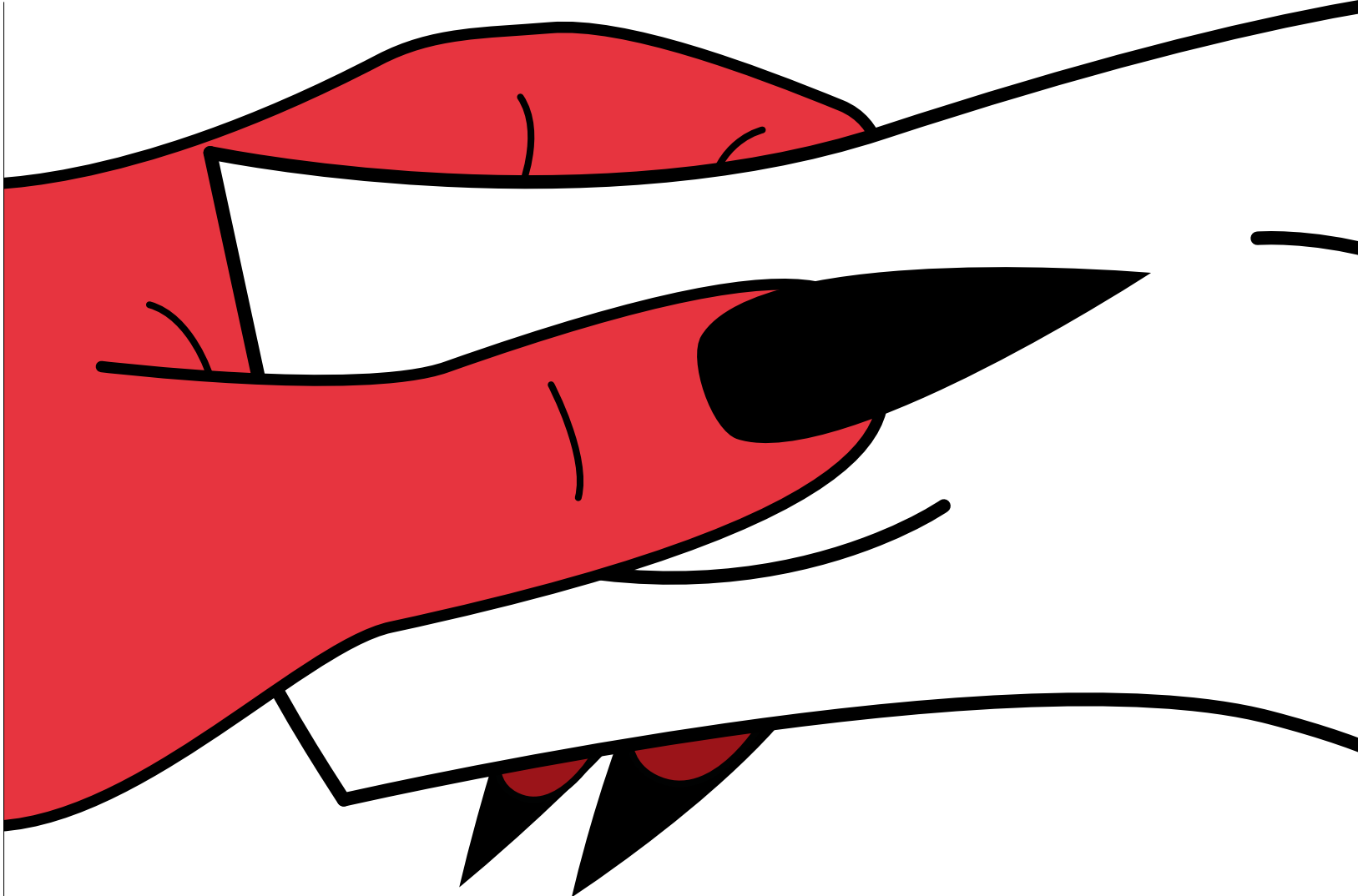
“você não consegue calar a boca um segundo, Jô?”
Por isso eu comecei a fingir que não via quando o Pai torcia o rosto da Mãe até tirar toda a água.
Quando o Pai arrastava a Mãe de volta pra casa.
Quando a Mãe chorava e tentava no banho se confundir com o que ia pelo ralo.
Quando a Mãe evitava olhar o espelho nos olhos.
Quando a Hilda não aparece mais em casa.
Quando pegam, rindo, o Corpo gritando de uma mulher. Estou voltando da casa da Hilda com a Mãe, e uns homens procuram feito fruta no pé o melhor jeito de derrubar uma mulher e comer sua polpa. A Mãe segura minha mão com força deve ser medo de a minha dor cair e se confundir no chão com a da mulher sendo tomada. Uma família passa, tia, mãe, filhos franzinos, eles não devem ser de Vermelha, o mais novo pergunta o que é aquilo. *São homens, filho. São só homens. Punindo uma mulher pelo que eles acham dela.*
Eu quero bater na tia, na mãe, nos filhos franzinos, meu Deus, pra que ficar falando isso? A mulher tomada esquece os gritos, é claro que eu estou vendo aqueles bichos maiores do que ela esfregando o desespero dela com o meio das pernas, mas pra que ficar falando nisso? Jogando na nossa cara? Ela não sabe? A Mãe não me falou mas eu sabia, mulher quando apanha só fica tentando esquecer, falar atrapalha, mulher nenhuma tem o próprio Corpo, os homens de Vermelha devem ter motivo para procurar fruta embaixo da saia e essas duas? Que motivos têm para ficarem jogando essas coisas na nossa cara?
Uma hora as dores passam, os cortes saram, a memória cala. Falar é matar pela segunda vez. Fora que a gente nunca sabe o que aconteceu, o Corpo da gente ainda dói, mas quando a gente vai falar não parece que é verdade. O corpo dói, mas vai ver nem foi a intenção deles. O corpo dói e vai ver eles nem sabiam o que estavam fazendo, os homens de Vermelha são assim mesmo, *meninos*. O corpo dói e vai ver foi sem querer, mas o Corpo dói, por isso vem a Raiva, qual a necessidade do Corpo de ficar jogando essas coisas na nossa cara? Às vezes a gente só quer esquecer o que aconteceu e o Corpo não deixa e a gente só quer ficar quieta, para que

ficar lembrando uma coisa dessas?
Um amigo do Pai espera na porta. O Pai foi buscar garrafa no quintal, a Mãe distrai o homem jogando Palavras para o alto e esperando para pegar na volta: “cadê Antônia?”, ela pergunta para ele poder gastar as ideias, “ontem mesmo dei três pauladas na cabeça dela, ela não para nunca de falar, aquela mulher”.
Minha mãe ficou quieta.
Fingiu que eu não estava ali até o Pai ir embora com o amigo e as garrafas, “Mãe...”, ela ajoelhou com as mãos cheias de sangue, o Corpo de uma galinha desovado na pia, “filha... às vezes a gente precisa ficar pouca. Fingir de morta. A fala de uma mulher é a prova de que ela está viva. Isso é muito perigoso, filha. Às vezes tudo o que um homem quer é que ninguém atrapalhe sua mentira. Por isso o nosso silêncio é tão poderoso, filha”.
A Hilda tinha acabado de chegar com bolo: “por isso a nossa fala é mais poderosa ainda”, “para de falar besteira pra menina”, a Mãe xingou, bateu no bife, bateu, bateu, gritou com a Hilda: “homem nenhum bate em mulher, Hilda, eles batem na própria verdade quando ela não é o que eles querem”, a Hilda calma, sem nem derrubar o bolo, eu derrubando a calma e tentando não cair do meu Corpo, “Virgínia, eles batem na mentira, mas é a gente quem apanha, a gente, Virgínia, você quer que sua filha morra em silêncio? Eu prefiro que ela vá embora gritando”, “só morre quem não presta”, a Mãe brigou com ela, rezou, rezou bem baixinho, “está tudo bem, Mãe, eu vou aprender a ficar quieta”.
Se um homem bate na mulher todos os dias, por que ela vai sair falando disso por aí? Para estragar a família? Se eu não falar nada, eu escondo aqui dentro a minha dor. E ninguém vai poder dar outro nome para ela. Os homens daqui são assim mesmo, eles dão nome para tudo. Dão nomes para tudo o que é nosso. Ninguém vai poder chamar meu corpo paralisado de desejo, se eu esconder minha dor aqui dentro. Ninguém vai poder dizer que no fundo eu queria. Eu vou criar a minha dor aqui dentro de casa, amarrar no quatinho, na beira da cama, como o Vô fazia. Com a Vô.
Minha mãe uma vez me contou chorando.
O Vô chamava a curiosidade da Vô de falta de edu-

cação. Chamava a determinação da Mãe de teimosia. Por isso a Mãe guardou a determinação na mala, a Vô morreu e a Mãe foi embora da Vila Marta.
O Vô dava outros nomes para o que ela era, isso a Mãe não suportava.
Depois ela aprendeu. Às vezes gente andava na rua cabeça baixa, as pernas cangaceiras, “se te olharem muito, coloca o dedo dentro do nariz bem gostoso, filha”. Eu saía com a Mãe toda coberta de roupa, um calor de esquentar o chinelo e a gente sabia que mesmo assim os homens parados nas paredes, pendurados pela janela, os homens no bar, todos gritavam para ela.
A Mãe ficava quieta.
Não era dos olhares que ela fugia. A Mãe ficava quieta e passava comigo fingindo que nada estava acontecendo, fingindo que não ouvia os gritos chamando a agonia dela de frescura, a coragem para ir embora de estupidez, o silêncio da Mãe eles chamavam de tantos nomes, *a Mãe não fugia dos olhares, não, a Mãe fugia do que ela queria fazer com cada um deles.*
Ela amassava a própria mão, mordida os dentes, ventava. Não tinha desculpa? Ela achava. *São só homens, filha, homens dando mil e um nomes para o nosso silêncio.*
A Mãe sabia. No dia em que morreu. Eu podia jurar. A Mãe já sabia. Penteou meu cabelo pela última vez. Fez trança. “Seu Pai...”, ela começava, mas vinha outro maço de cabelo e a frase embarçava. “Seu Pai não...”
A Mãe presa na trança, eu também tentava: “Por que você nunca...? Você nunca...” E choramos. Pela última vez. Mas não choramos pelo mesmo motivo, eu ainda não sabia, “e se o Pai não tivesse sido preso...? Você nunca...”, e a Mãe, “ele não foi preso, eu...”, “e se ele não tivesse ido embora...? Você nunca...”, “eu não fiz nada, eu sei, filha, eu só... eu não fiz nada. Se eu tivesse feito alguma coisa iam dizer que eu não presto, iam vir buscar o meu Corpo. A polícia que veio, a porta estava aberta e eles deram um jeito. Eu presto, eu não fiz nada, eu aguentei, mas a polícia nunca vinha e ele sumiu, não sumiu? Nunca mais apareceu. Eu não fiz nada, eu presto, mas seu Pai aqui não está”.
A maior coincidência.
Nós não nos abraçamos pela última vez, mas embaixo da cama, com nossos cabelos ossos arcadas dentárias, a Mãe sussurrou a coisa mais esquisita, a Mãe já sabia e me segurou até eu poder ouvir o segredo do peito: “se algum dia você duvidar do meu amor por você, pergunte ao abacateiro”. Mais esquisito ainda? Quando eu saí de baixo do peso da morte da Mãe, tinham roubado o abacateiro e a terra.
Eu saí e tentei puxar a Mãe pelo braço, eu estava fraca e faminta, meu Corpo tentou puxar a Mãe pela mão, mostrar para ela o caminho, “acorda, desgrçada” e “você tem que fugir, Mãe”, mas a Mãe nem se mexeu então eu mesma pego o serrote com raiva e com pena e é como cortar bife quando a faca cega, eu quero repartir o coração da Mãe, ela não presta então eu quero rasgar a carne dela, mas eu também quero tirar o Corpo da Mãe do caminho, salvar o Corpo da Mãe de um destino, eu quero me vingar mas eu também quero cuidar da Mãe então eu vingo e cuido como quando a gente descasca a cebola e não sabe por que chora, eu choro de raiva e de medo, por quê, Mãe?
Não era para você ter acabado desse jeito.
Eu voltei para Vermelha e é só isso o que vocês precisam saber, eu precisava mais do que das cartas, eu precisava do Corpo dela, eu precisava tirar de cima de mim o peso de sua morte, juntar os seus Ossos, contar uma história. Por isso eu voltei para Vermelha. Mas o Corpo da Mãe não estava mais lá. Não ficou preso em nenhum galho. A casa também morreu, foi repartida, era agora a casa de uma mulher me olhando como se eu fosse a assombração, não ela. Vermelha era outra e era também a mesma.
Os policiais eram os mesmos.
Eu fui morar em um canto do meu Corpo, fui sozinha, dei um jeito. Não quero ficar falando nessas coisas. Vocês só precisam saber que eu tentei voltar para Vermelha, para casa, eu fui atrás dos pedaços do Corpo da minha mãe, mas acabei parando em um canto do meu Corpo. *Qualquer Corpo em cima do meu é o peso de minha mãe, o medo de eu nunca ter saído debaixo da morte dela,*
do que adianta ficar falando? Eu voltei para Vermelha. Eu só queria ir para casa, mas casa é um barraco erguido no tempo. Ninguém volta. Eu fico no caminho, com a cara no chão e a voz da Mãe no fundo. Eles tentam dar outros nomes para mim, mas não conseguem. A Alma da Mãe tapa meu ouvido com o peso do seu sussurro.
São só homens, filha, homens obrigados a fazerem exatamente o que querem.

INÉDITOS

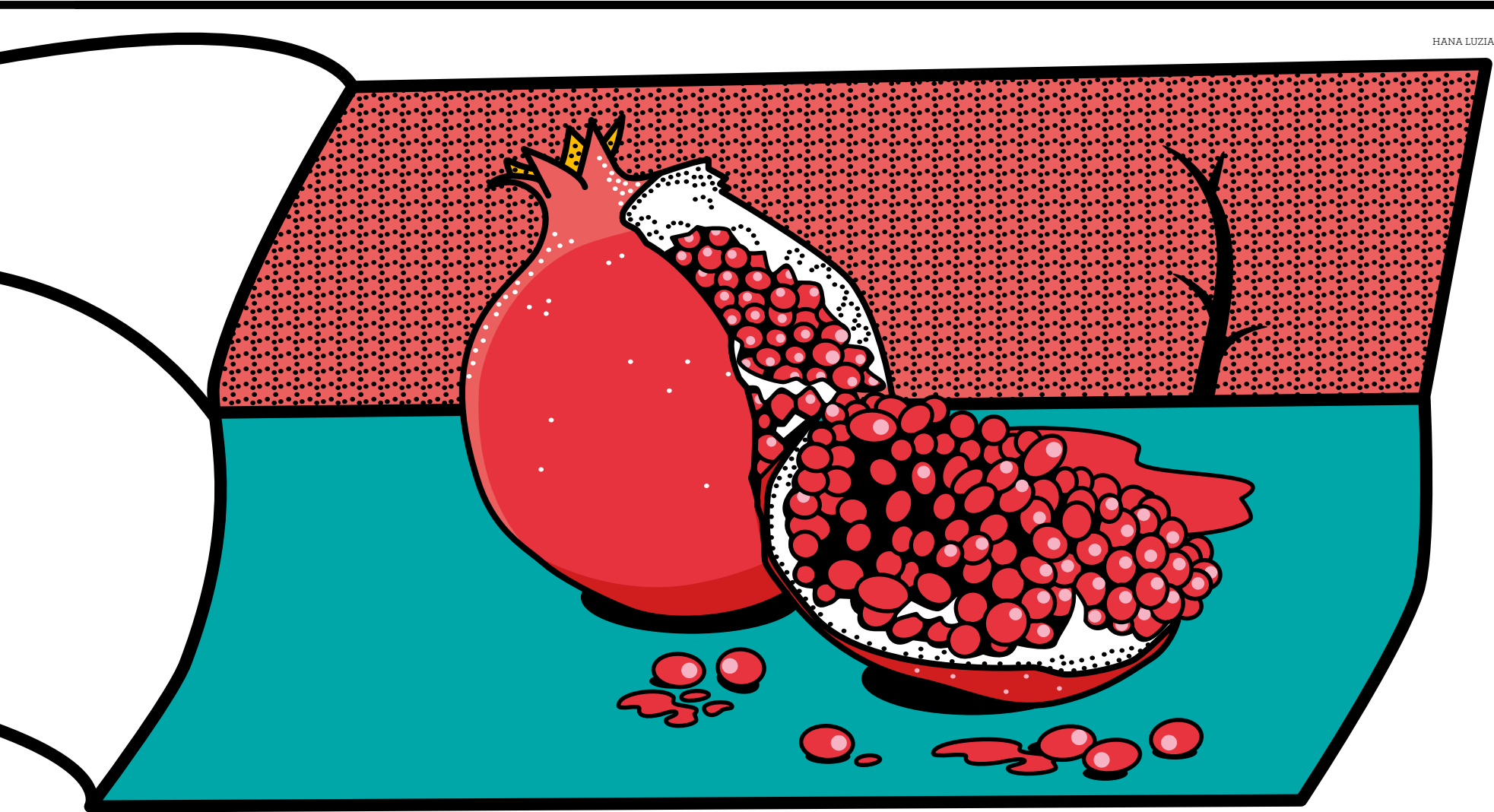
June Jordan
Tradução e nota: Adelaide Ivánova



Poema sobre os meus direitos

Mesmo hoje eu preciso dar uma volta e arejar
minha cabeça em relação a esse poema que é sobre porque eu não posso
sair sem trocar de roupa de sapato
a postura do meu corpo meu gênero minha identidade minha idade
meu *status* como mulher sozinha à noite/
sozinha na rua/ sozinha não é o problema/
o problema é que eu não posso fazer o que eu quero
fazer com meu próprio corpo porque eu tenho o gênero
errado a idade errada a pele errada e
suponha que isso não fosse aqui na cidade mas lá na praia/
ou longe no interior e eu quisesse ir
pra esses lugares sozinha pensando em Deus/ ou pensando
sobre filhos ou pensando sobre o mundo/ tudo isso
revelado pelas estrelas e pelo silêncio:
eu não poderia ir e eu não poderia pensar e eu não poderia
ficar lá
sozinha
como eu precisava estar
sozinha porque eu não posso fazer o que eu quero com meu próprio
corpo e
quem neste caralho arrumou as coisas
desta forma?
e na França eles dizem que se o cara penetrar
mas não ejacular então ele não me estuprou
mesmo se eu der uma facada nele e gritar
e implorar pro filho da puta e mesmo depois que eu esmagar
a cabeça dele com um martelo e mesmo se depois disso ele
e seus bróder me estuprarem mesmo depois disso
dizem que eu consenti e não houve
estupro porque finalmente você entende finalmente
ele me foderam porque eu estava errada eu estava
errada de novo por estar ali/ errada
por ser quem eu sou
o que é exatamente como na África do Sul
penetrando na Namíbia penetrando em
Angola e isso significa quero dizer... como você sabe se
Pretória ejacula como vai ser a evidência a
prova da monstruosa e ditatorial ejaculação na Terra Preta?
e se
depois da Namíbia e depois de Angola e depois do Zimbábue
e se depois de todos meus antepassados e antepassadas resistirem até mesmo
à autoimolação das vilas e se mesmo assim
depois disso perdermos o que os garotões vão dizer? eles vão
alegar que consenti?:
Você tá me entendendo?: nós somos as pessoas erradas
com a pele errada no continente errado e por que
caralhos as pessoas estão sendo razoáveis sobre isso?
e de acordo com o *Times* essa semana
lá em 1966 o Serviço Secreto Americano decidiu que eles tinham um problema
e o problema era um homem chamado Nkrumah então eles
mataram ele e antes dele teve Patrice Lumumba
e antes dele teve meu pai no *campus*
da universidade de elite que eu fazia e meu pai com medo
de entrar no refeitório porque ele disse que ele
estava errado a idade errada a pele errada a identidade

HANA LUZIA



de gênero errada e ele estava pagando minhas mensalidades e
antes disso
era meu pai quem dizia que eu estava errada que
eu devia ter nascido menino porque ele queria um/ um
menino e que eu devia ter a pele mais clara
e que eu devia ter um cabelo mais liso e que
eu não devia ser tão paqueradora e em vez disso eu devia
ser apenas/ um menino e antes disso
era minha mãe sugerindo cirurgia plástica pro
meu nariz e aparelho pros meus dentes e me dizendo
pra deixar esses livros pra lá para deixá-los pra lá em outras
palavras
Eu estou muito ciente dos problemas do Serviço Secreto Americano
e dos problemas da África do Sul e dos problemas
das empresas petroleiras e os problemas da América
branca em geral e os problemas dos professores
e dos religiosos e da polícia e dos assistentes
sociais e em particular de Mamãe e de Papai/ eu estou muito
ciente dos problemas porque esses problemas
tornam-se
eu
Eu sou a história do estupro
Eu sou a história da rejeição de quem eu sou
Eu sou a história do aterrorizante encarceramento da
minha pessoa
Eu sou a história de ameaças espancamentos e infinitos
exércitos que são contra qualquer coisa que eu queira fazer com minha mente
e meu corpo e minha alma e
quer isso seja sobre andar de noite
ou sobre o amor que eu sinto ou
sobre a santidade da minha vagina ou
a santidade das minhas fronteiras nacionais
ou a santidade dos meus líderes ou a santidade
de cada um dos meus desejos
que eu conheço por causa do meu particular idiossincrático
inquestionavelmente solteiro e extraordinário coração
Eu fui estuprada
por-
que eu tenho tido o gênero errado a idade errada
a pele errada o nariz errado o cabelo errado a
necessidade errada o sonho errado a geografia errada
a roupa errada eu
Eu tenho sido o que estupro significa
Eu tenho sido o problema que todo mundo tenta
eliminar por penetração
forçada com ou sem evidência de secreção mas/
que esse poema seja inconfundível
ele não é consentimento – eu não dou consentimento
a minha mãe a meu pai aos meus professores
à polícia à África do Sul à periferia
ao bairro rico à empresa aérea aos vagabundos
com pau-duro nas esquinas aos tarados espiando de dentro dos
carros
Eu não estou errada: Errada não é meu nome
Meu nome é meu meu meu
e eu não posso te dizer quem fez as coisas assim nessa porra
mas eu posso te dizer que de agora em diante minha resistência
minha simples, diurna e noturna autodeterminação
pode muito bem custar a sua vida.

SOBRE A AUTORA

June Jordan foi uma poeta afro-caribenha, ensaísta, professora e ativista, nascida em Nova York em 1936. Ganhou inúmeros prêmios literários. Com sua poesia e seus ensaios, fez enormes contribuições ao pensamento feminista e LGBTQI+ contemporâneos e é frequentemente citada como fonte por escritoras como Barbara Wallace, Adrienne Rich e Alice Walker, entre *outrxs*. Toni Morrison falava que Jordan foi uma das poucas autoras que conseguia unir um ativismo incansável a uma escrita impecável. A autora morreu de câncer de mama em 2002.

RESENHAS

ARTE SOBRE REPRODUÇÃO



Nem confissão, nem ensaio e nem mais nada

Das negativas de Marcel Bénabou em *Por que não escrevi nenhum de meus livros*

Kelvin Falcão Klein

A primeira vez que ouvi falar do livro de Marcel Bénabou – *Por que não escrevi nenhum de meus livros* – foi em outro livro, *Bartleby e companhia*, de Enrique Vila-Matas. A menção é tão rápida, que na época pensei que fosse um dos tantos autores inventados por Vila-Matas em seu romance sobre a literatura do Não.

Não só *não é* inventado, como é central para o projeto de Vila-Matas: é do livro de Bénabou que ele retira a ideia de um livro que não deseja ser um projeto finalizado e coeso, mas uma espécie de entidade virtual que em sua indecisão fica “em suspenso na literatura universal”.

Bénabou, nascido em 1939 no Marrocos, foi durante boa parte da vida professor de História Antiga na Universidade Paris VII. Além disso, e certamente mais importante para o campo da literatura, é membro da *OuLiPo* desde 1969 – a “Oficina de Literatura Potencial” fundada em 1960 por Italo Calvino, Raymond Queneau, Georges Perec, entre outros.

Por que não escrevi nenhum de meus livros, obra que Bénabou lançou originalmente em 1986, segue em parte os preceitos do grupo (embora não seja tão radical como o Perec de *O sumiço*, que não usa a vogal “e” em todo o romance). Mas Bénabou, em seu livro, é fiel ao preceito de usar a literatura para falar de literatura, remetendo às fronteiras, potencialidades e absurdos da própria literatura como

linguagem e papel social. Se em 1968 McLuhan afirma que o conteúdo de uma mídia é sempre outra mídia, o “romance” de Bénabou reafirma uma característica da literatura que é central ao menos desde Cervantes: todo livro serve para levar a outros livros.

Tudo começa no título: Bénabou resgata Raymond Roussel (1877–1933), outro inquieto escritor francês, e seu livro póstumo, de 1935, *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, ou seja, *Como escrevi alguns de meus livros*. Para entender um pouco do peso de Roussel para certa vertente vanguardista da literatura francesa, é possível lembrar que Michel Foucault dedica um livro inteiro à sua obra, publicado em 1963 (intitulado simplesmente *Raymond Roussel*).

É nesse contexto no qual a reivindicação política encontra a audácia da imaginação – “a imaginação no poder”, como diziam as pichações em maio de 1968 – que se forma o Bénabou escritor: “durante anos”, escreve ele, “os acontecimentos principais da minha vida foram minhas leituras”. Mas o tempo passa e os arroubos dos primeiros anos vão esfriando, o que dá tempo a Bénabou de incluir nas leituras a leitura da própria vida – a infância multilíngue na comunidade judaica do interior do Marrocos, a ida abrupta para a França, os estudos, os amores: “Na minha família, o dever de memória, isto é, o recurso à lembrança como fonte de renovação da vida, acompanhava-se

do privilégio concedido à espera. Espera concebida não como uma renúncia à ação, mas como um ato: um ato de convivência com a ordem do mundo”.

Bénabou retira de outros textos e autores o material para seu livro que, ele afirma, não chega exatamente a acontecer. Escritores os mais diversos, como Flaubert, Poe e Amiel, muitos nomeados e outros tantos presentes apenas de forma subterrânea, intertextual. A ênfase, contudo, está em uma subjetividade que não se reconhece, que é tanto um menino do interior do Marrocos quanto um professor universitário no centro de Paris, mas que, justamente pela incongruência de sua trajetória, segue buscando na literatura uma prótese do vivido, da experiência.

Por que não escrevi nenhum de meus livros não se resolve integralmente como autobiografia, tampouco como ensaio, narrativa ou coleção crítica de citações, embora trabalhe cada um desses gêneros em seu andamento. “Era toda a literatura de confiança que me parecia necessário evitar”, escreve Bénabou a certa altura, nesse registro típico do livro: projetar no passado um desejo de escrever que nunca se realiza e que, ao mesmo tempo, se torna possível somente na atualização da leitura, a nossa leitura.

O livro de Bénabou certamente faz pensar nos grandes projetos de questionamento do literário, que tanto contribuíram para uma reflexão continuada sobre seus limites: desde o

Museu do romance da Eterna, de Macedonio Fernández (publicado postumamente em 1967), passando pelo *Jogo da amarelinha* de Cortázar (1963), até *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino (1979). Faz pensar também na sua amizade com Georges Perec, também ele um pensador literário do não literário e de seus atravessamentos com a memória e a biografia – pode-se pensar em *W ou a memória da infância*, de 1975. No campo da crítica, é nítida a influência de Barthes em Bénabou, especialmente seu seminário *A preparação do romance*, ministrado de 1978 a 1980.

Certamente, caí na armadilha que Bénabou arma para si e seus leitores desde o início de *Por que não escrevi nenhum de meus livros*, ou seja, a armadilha da associação, da proliferação por contato e afinidade. Diante de nossa intolerante realidade, a afinidade é certamente um bem raro e a armadilha de Bénabou chega em boa hora.



FICÇÃO	
<i>Por que não escrevi nenhum de meus livros</i>	
Autor – Marcel Bénabou	
Editora – Tabla	
Páginas – 144	
Preço – R\$ 36	

Ambiguidades & humor & homicídios

Um título como *Minha irmã, a serial killer* parece sugerir não apenas um tom policial, como também algo de ordem banal. Ou, talvez por isso, irônico. Em qualquer uma das opções, o nome do romance de estreia da nigeriana Oyinkan Braithwaite escamoteia seu caráter complexo, em que são marcadas ambiguidades éticas que envolvem gênero, classe social e raça.

Narrado em 1ª pessoa por Korede, o livro traz dilemas da protagonista ao encobertar os crimes da irmã, Ayoola, que vez por outra mata um namorado. A inteligência, obsessão por limpeza, dureza moral e reflexividade de Korede contrastam com a inconsequência da outra. Indica-se que os comportamentos são diferentes respostas a uma convivência violenta e opressora com um pai execrável e uma mãe submissa, refém de normas sociais. Respostas que dialogam com a aparência: enquanto Korede, de pele mais escura, está

longe dos padrões normativos de beleza e sempre foi chamada à responsabilidade, Ayoola tem pele mais clara, desperta interesse dos homens e teve liberdade para exercer suas vontades. São mulheres de classe média alta, cujo conforto só foi possível graças aos trambiques do pai, algo descrito como corriqueiro na capital da Nigéria. Esse marcador de classe surge com força no trato de Korede com a “doméstica”, trabalhadora do lar jamais nomeada.

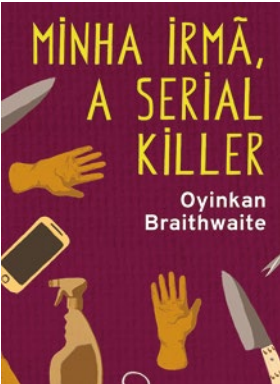
As mulheres que cercam a protagonista tensionam sua posição, seja pela beleza (Ayoola), negligência (as enfermeiras) ou normas sociais (mãe e tia). E também os homens: o pai (violência), um médico (amor/desejo), e a única pessoa com a qual pode falar sobre seus dilemas – um paciente em coma. Na trama, ele também demonstrará sua filiação a uma masculinidade tóxica, ainda que a protagonista não elabore isso de forma crítica. O uso de uma 1ª pessoa

inteligente e reflexiva é casca de banana ao leitor, pois se críticas se insinuem ora às claras, ora discretamente, por vezes outras situações que demandariam a mesma criticidade são negligenciadas.

Braithwaite se mantém próxima ao uso referencial da linguagem sem dispensar metáforas – a ideia de limpeza e a valorização do branco por Korede em choque com as cores e o preto de Ayoola – que aprofundam as diferenças entre as personagens. O suspense policial se alia a um humor ácido em uma estrutura dinâmica de capítulos curtos que sustentam bem a atenção do leitor. O humor, nesta resenha tão negligenciado, parece, em suas diferentes formas, ser recurso inevitável diante de uma vida injusta.

Talvez se possa dizer (e aqui arrisco um olhar mais alheio à materialidade do texto) que os curtos capítulos, de títulos breves, dizem respeito também a

registros em um caderno. Este item surge, no romance, como guardião de momentos felizes. São poucos os escritos no caderno de Korede. Mas os capítulos talvez possam ser encarados como essas entradas no caderno, pois, ao fechar o romance (sorry pelo spoiler) o que se percebe é a protagonista mais consciente das piores partes da masculinidade e mais segura de si. E do amor pela irmã. (Igor Gomes)



ROMANCE
<i>Minha irmã, a serial killer</i>
Autora – Oyinkan Braithwaite
Editora – Kapulana
Páginas – 184
Preço – R\$ 44,90

Sobre a escuta

A grande orelha de Kafka, de Rosana Bines, aborda a especial capacidade de escuta de crianças a partir uma foto do escritor tcheco quando tinha 6 anos. Daí, lança a necessidade de resgate, pelos adultos, da capacidade de escuta. A foto traz um fundo artificial e a criança vestida de forma kitsch na frente. Os olhos de Kafka, segundo Walter Benjamin, estão tristes. Mas lá estão suas orelhas de abano, com qual captaria burburinhos inaudíveis do mundo. Bines nos lembra que Benjamin inseriu episódios infantis nos programas de rádio que apresentou. Neles, primava por uma *pedagogia do ouvido* em que contos infantis, andanças por Berlim e fábulas eram conjugadas para estimularem a escuta, a imaginação e coragem para não serem mais crianças bem-comportadas diante de uma máquina de fotografia. A voz sem corpo do rádio, em Benjamim, resgata passado e imaginação

para criar um campo de conhecimento “entretempos”. Com isso, a autora nos faz pensar sobre “o que hoje nos chama e reclama escuta, sobre a abertura e alcance do nosso ouvido, sobre escutas excessivamente seletivas, sobre a responsabilidade ética nas escolhas que fazemos de quem, com quem, e com que qualidade efetivamente escutamos”. O texto está disponível em *chaodafeira.com* (I.G.)

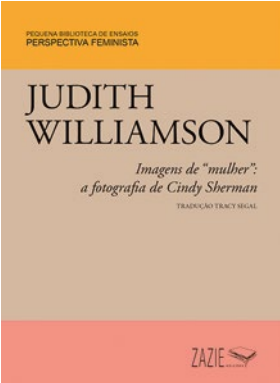


ARTIGO
<i>A grande orelha de Kafka</i>
Autora – Rosana Kohl Bines
Editora – Chão da Feira
Páginas – 15
Preço – Gratuito

Para deslocar

Gratuito no site da Zazie Edições, *Imagens de mulher: a fotografia de Cindy Sherman*, ensaio de 1983, interessa a leitoras e leitores, obviamente, mas é especialmente salutar aos homens por mostrar como opera o machismo na leitura da arte e de imagens de mulher. A partir de duas séries criadas por Sherman, Williamson vai na contramão da crítica da época e ressalta a genialidade do trabalho da artista, que traz imagens estereotipadas de mulheres em situações-clichês. Nas imagens, escolhas de linguagem (luz, enquadramento etc.) forçam a audiência à leitura-clichê, pois reproduzem elementos comumente associados ao “feminino”. Com isso, uma mulher sem expressão facial definida é lida desta ou daquela forma porque existe uma linguagem imagética associada à feminilidade. Todas as legendas dizem apenas

“ela”. Com isso, Sherman expõe a opressão não pela desconstrução da foto, mas por sua construção, e também a incoerência de buscar uma essência feminina estável. Entre o “fodam-se vocês que acham que eu sou qualquer uma dessas” e o “vejam, eu posso ser qualquer uma dessas” é que uma mulher expõe as relações entre feminilidade e significado. (I.G.)



ENSAIO
<i>Imagens de mulher: a fotografia de Cindy Sherman</i>
Autora – Judith Williamson
Editora – Zazie Edições
Páginas – 24
Preço – Gratuito (zazie.com.br)

PRATELEIRA

ANTOLOGIA DA LITERATURA FANTÁSTICA

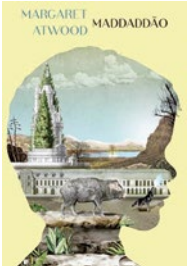
Este clássico da literatura hispanoamericana, originalmente lançado no Brasil pela Cosac Naify, volta agora ao mercado pela Companhia das Letras. De Edgar Allan Poe a Cortázar, de Martin Buber a Cocteau, o livro traz os autores favoritos dos três organizadores: Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo. A tradução é de Josely Vianna Baptista e o posfácio é da escritora e tradutora Ursula K. Le Guin (1929-2018).



Autores: Vários
Editora: Companhia das Letras
Páginas: 448
Preço: R\$ 89,90

MADDADÃO

O livro encerra a trilogia homônima (*Oryx e Crake* e *O ano do dilúvio*). Em um mundo distópico no qual a raça humana não existe, Toby deve narrar a teologia dos Crakers e Zeb vai atrás de Adão Um, fundador da religião Jardineiros de Deus. Adão lidera os maddadamitas contra os CorpSeCorps. Sob ameaça, os maddadamitas se preparam para o combate. A obra lança imagens oblíquas para pensar o futuro da humanidade. Tradução de Márcia Frazão.



Autora: Margaret Atwood
Editora: Rocco
Páginas: 402
Preço: R\$ 72

TECNOPOLÍTICAS DA VIGILÂNCIA

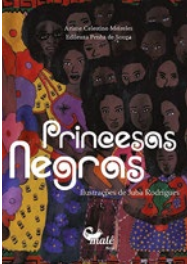
A obra – organizada por Fernanda Bruno, Bruno Cardoso, Marta Kanashiro, Luciana Guilhon e Lucas Melgaço – reúne debates da Rede Latinoamericana de Estudos sobre Vigilância, Tecnologia e Sociedade. São analisadas novas formas de vigilância e controle, e também as resistências que dialogam com elas. Das câmeras de vigilância aos drones, as teias de vigilância se espalham em uma espiral de medo e banalização.



Autores: Vários
Editora: Boitempo
Páginas: 432
Preço: R\$ 55

PRINCESAS NEGRAS

Obra destinada a crianças. Com seus cabelos crespos, inteligência e esperteza, as princesas negras estão por toda parte: universidades, escolas e outros lugares. Aprendem muito com suas mães, avós e outros ancestrais. É muito provável que os pequenos leitores (ou seus pais) descubram serem amigos ou parentes de várias princesas negras. Ou, no caso específico das pequenas leitoras, que descubram a si mesmas como princesas negras. O livro é ilustrado por Juba Rodrigues.



Autoras: Ariane C. Meireles e Edileuza Penha de Souza
Editora: Malê
Páginas: 22
Preço: R\$ 30

RESENHAS

PEDRO VASCONCELOS / ARQUIVO SUPLEMENTO



Maria Valéria Rezende escuta outros tempos

Autora completa seu projeto de pensar, pela ficção, mulheres em diferentes momentos históricos

Joselia Aguiar

A primeira vez que escutei Maria Valéria Rezende contar sobre *Carta à rainha louca*, na época ainda sem esse título, foi durante uma entrevista no comecinho de 2013. Não era apenas esse, eram três projetos em vista, organizados todos em sua cabeça, à espera de tempo para colocá-los no computador.

Escutei-os um por um naquela tarde, ela sabia exatamente como iria fazê-los – da voz da narradora a minúcias de composição. Tinha feito o começo de todos. Por graça, me disse que talvez não tivesse como realizá-los dada a idade, e pretendia dar a incumbência de concluí-los a uma amiga romancista mais jovem.

Desde aquele encontro, saíram *Quarenta dias* (2014) e *Outros cantos* (2016). Três anos depois do imediatamente anterior, chega às livrarias, agora, aquele que ainda faltava dos três que ouvi.

Conto esse episódio ao leitor por duas razões. Primeiro, para registrar que, por trás da aparente espontaneidade com que parecem brotar as ideias de Maria Valéria, espontaneidade que ela destaca nas entrevistas e em eventos de que participa, há um planejamento metódico, por anos.

Sim, ela se diverte escrevendo, como diz. Mas, para que não se duvide do aspecto cerebral de suas escolhas, aqui vale dizer

que, mais de uma vez, em outras conversas que tivemos, ela me relatou com muitos exemplos como fazia a pesquisa de vocabulário de *Carta à rainha louca*, ambientado no século XVIII.

A outra razão para trazer de volta a conversa de seis anos atrás é para indicar que, apesar da diferença entre as protagonistas dos três romances, da concepção de suas vozes à estrutura narrativa, é possível entender os títulos de modo coordenado, quase uma trilogia sobre a condição da mulher brasileira e da escrita como invenção e liberdade. Sendo *Quarenta dias* a história de uma mulher dos dias de hoje, *Outros cantos*, a memória de uma outra, que viveu o século XX sob ditadura, este mais recente se apresenta como um romance histórico. Três projetos que coincidem com seu ativismo no movimento de mulheres autoras – tendo sido grande anfitriã em 2017, na João Pessoa (PB) onde vive, de um grande encontro de debates, leituras e apresentações de livros.

Carta à rainha louca acontece em dois tempos. Em 1789, Isabel das Santas Virgens está presa num convento em Olinda por ser considerada insana – em verdade nada composta aos padrões exigidos – e resolve se defender por escrito diante da soberana, acreditando que, por ser também mulher,

poderá dar ouvidos ao que ela tem para dizer. A missivista conta tudo o que vê dos abusos cometidos pelos homens da coroa e, quando acha que se excede, se autocensura, riscando as partes mais inconvenientes do relato.

Acontece uma interrupção, e a missivista volta a se pronunciar quatro anos depois, em 1792, após acontecimentos importantes da história brasileira, que não antecipo aqui para que o leitor não perca a surpresa. Isabel das Santas Virgens, que já ouviu falar da loucura da própria rainha, não está mais sozinha ao término de sua aventura numa colônia em ebulição. Em seus últimos acontecimentos têm a proteção de um africano, Gregório, que, no entanto, não consegue salvá-la de outra vez ir parar atrás de uma cela. Isabel tampouco escapa de ser de fato enlouquecida. Em muitas camadas de suas linhas, o sistema patriarcal se confunde com o colonial escravagista, e a todo instante é inescapável a conexão com o Brasil contemporâneo. Não faltam críticas aos poderes, nem mesmo à Igreja (como podiam pensar os incautos, supondo cautela ao saber que a romancista faz parte da comunidade de Cónegas de Santo Agostinho).

Maria Valéria é uma autora que exercitou, e ainda exercita, a escuta por vocação e força do ofício, e nessa pesquisa

de vozes que se constituiu quase involuntariamente consegue configurar com acuidade suas protagonistas. O seu conhecimento da tradição literária lhe permite brincar com os gêneros e também exercer com exuberância o jogo de encadeamento narrativo. A protagonista de *Quarenta dias* escreve com dificuldade. A de *Outros cantos*, mais formal, tem o mesmo registro contemporâneo da anterior. Com esse novo romance, o leitor de Maria Valéria Rezende encontra – a num empreendimento extremamente difícil executado com destreza, e vai ter a certeza de que ela leva muito a sério o que está fazendo, para além do humor que existe nos próprios livros e no modo com que fala de si mesma como autora.



ROMANCE

<i>Carta à rainha louca</i>
Autora – Maria Valéria Rezende
Editora – Alfaguara
Páginas – 144
Preço – R\$ 49,90

Em breve soará a primeira trombeta

Talvez possa começar a falar de *Tudo pronto para o fim do mundo*, de Bruno Brum, a partir da presença de Torquato Neto no livro. Em *Brutalidade jardim*, poema de título colhido da obra de Torquato, títulos de notícias, ou declarações de pessoas nelas, têm referências geográficas substituídas pelo nome do poeta: “Polícia investiga onda de homicídios no bairro Torquato Neto. Moradores reclamam de buracos no Torquato Neto”. Se o jornalismo é parte da formação do país como *comunidade imaginada*, o recurso para reelaborar criticamente nossa realidade é, neste poema de Brum, a apropriação da narrativa massiva e maçante dos *media*, de linguagem referencial. O processo se realiza pelo realce do “brasispero” (Brasil + desespero), pela repetição do nome do piauiense. O forma de prosa favorece, no poema, um fluxo em que os pontos finais reforçam a sugestão pessimista que marca a obra de Torquato.

O ritmo, diria, reproduz O coração apodrecido do progresso, como insinua outro verso. Viver *todas as horas do fim*, na obra de Bruno Brum, significa colocar no centro um humor ácido e depreciativo, que usa, na maior parte das vezes, uma linguagem simples e objetiva para mostrar que essa mesma linguagem, no real em que vivemos, não consegue ir além da superficialidade. Os usos de narrativas do jornalismo e da publicidade são recorrentes. Não se trata de desprezar a simplicidade e a objetividade como estratégias, mas de apontar sua presença, no presente, como falência das pessoas, relações e instituições. No livro, os poemas não oferecem refúgio ao apocalipse. Elaboram-no ao trazer a artificialidade, a inação das pessoas e o apartamento entre elas, de forma performática. Diante da dor do outro, a reação é burocrática. As repetições de letras e palavras para

representar ideias que vão de canto algum a lugar nenhum surgem como recurso importante para essa crítica. Torquato Neto conseguiu recriar a dor de viver em tempos acachapantes. Brum, por sua vez, parece criar não a dor, mas o processo de degradação desse tempo. É menos sentimental. A construção dessa entropia não é solitária. As leituras do poeta estão ali, direta ou indiretamente: em *Porcoossauro*, que cria um diálogo particular com o *Elefante* drummondiano; ou no poema homônimo ao livro, no qual o inferno dantesco surge para caracterizar o contemporâneo; e, talvez, em *Roupa do corpo* e seu breve inventário de vestes a se levar para o céu e para o inferno, que reproduz ironicamente algo da enumeração tão cara a Borges. Ironicamente porque não há um “delicado ajuste verbal” entre os itens. Mesmo se houvesse, seria inútil: *para andar de um lado para o outro, basta a roupa do corpo*.

Em *Infraestrutura*, a imagem de uma árvore de natal derrubada pelo vento é reelaborada como “vênus retorcida, qual árvore da caatinga. Essa visão poética é deixada de lado pelo poema. Antes de mais nada, estamos diante da dificuldade de ver beleza no nosso tempo. *Tudo pronto para o fim do mundo*: um estado de tensão em que o palco do caos está pronto e em breve soará a 1ª trombeta. (Igor Gomes)



POESIA
<i>Tudo pronto para o fim do mundo</i>
Autor – Bruno Brum
Editora – Editora 34
Páginas – 80
Preço – 36

Nuances do debate

Obra “escrita” a 14 mãos e editada por Celia Pedrosa, Wander Melo Miranda, Diana Klingler e Mário Câmara, *Indicionário do contemporâneo* se debruça (e desloca) sobre algumas dos instrumentos de leitura mais importantes da arte contemporânea: os conceitos de arquivo, comunidade, endereçamento e pós-autonomia. Não cabe aqui explicar cada uma delas, dado o curto espaço. Importa, por outro lado, pensar algo dessa construção transnacional feita pelo livro, que agrega pesquisadores hispanoamericanos e brasileiros. O contemporâneo visto dessa perspectiva traz questões realmente importantes, tentativas consistentes de buscar um sentido para as formas como as artes estão reelaborando a complexidade do tempo presente. A questão que incomoda, ainda, é a ausência de nuances que abordem a periferia da periferia, isto é, produções (arísticas

e teóricas) que sigam além de grandes nomes, grandes editoras e afins. Não se trata de obrigar a olhar as periferias, mas se a busca é pelas estratégias do contemporâneo, e não de um contemporâneo, sente-se falta de uma relativização do próprio olhar, uma guinada mais reflexiva sobre o próprio escrever. No mais, é uma excelente introdução aos principais tópicos das atuais discussões. (I.G.)

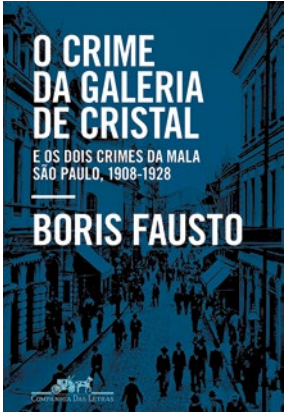


CRÍTICA
<i>Indicionário do contemporâneo</i>
Autores – Vários
Editora – Editora UFMG
Páginas – 263
Preço – R\$ 39,90

DNA dos crimes

É fascinante como os jornais daquele começo da República eram uma espécie de *reality show* da coletiva tragédia brasileira, que os moradores das grandes cidades acompanhavam e discutiam com fervor, dia após dia. Sobretudo em se tratando de crimes virulentos e de seus respectivos julgamentos dramáticos. Isso é o que o historiador Boris Fausto destaca em seu novo livro, *O crime da Galeria de Cristal – E os dois crimes da mala, mais uma excelente obra que nos leva para aquele período tão importante na compreensão do que implica ser brasileiro: a virada entre os séculos XIX e XX, quando o golpe republicano ceifou o império, querendo imprimir uma cara mais “moderna” ao país. Quem conhece o trabalho de Boris Fausto sabe do seu interesse por crimes,*

mas não os comuns, e, sim, aqueles que carregariam em si uma espécie de DNA da sociedade. É o que ele fez por exemplo em *O crime do restaurante chinês*. Nesse seu retorno a vítimas e assassinos, um detalhe curioso costura as histórias aqui contadas. Todas elas se valem do germe da emancipação da mulher na sociedade brasileira. (Schneider Carpeggiani)

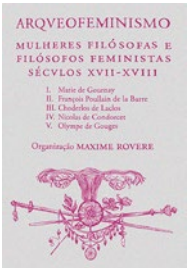


HISTÓRIA
<i>O crime da galeria de cristal</i>
Autor – Boris Fausto
Editora – Companhia das Letras
Páginas – 256
Preço – R\$ 64,90

PRATELEIRA

ARQUEOFEMINISMO

A obra reúne textos de duas filósofas dos séculos XVII e XVIII, Marie de Gournay e Olympe de Gouges, grandes intelectuais de seu tempo. Apesar de estarem numa estrutura social que trabalhava para solapar a autonomia intelectual das mulheres, elas conseguiram desviar, pensar e produzir suas ideias. O livro também traz textos de filósofos que defenderam a participação intelectual e política da mulher na sociedade: Chordelos de Laclos, Nicolas de Condorcet e François de la Barre.



Autora: Maxime Rovere (org.)
Editora: n-1 edições
Páginas: 272
Preço: R\$ 65

DEPOIS DO FUTURO

O filósofo italiano Franco Berardi, veterano dos protestos de Maio de 1968, pensa, neste livro, a queda das utopias de progresso. Estas, vigentes até os anos 1970, caem com a ascensão do digital – a partir de então, o futuro passa a ser algo incerto e ameaçador. Para isso, Berardi articula manifestações artísticas: revisita as vanguardas europeias do século XX, segue para o movimento *punk* dos anos 1970 até a disseminação do digital duas décadas depois. A tradução é de Regina Silva.



Autor: Franco Berardi
Editora: Ubu
Páginas: 192
Preço: R\$ 49,90

REMONTAGENS DO TEMPO SOFRIDO: O OLHO DA HISTÓRIA II

Georges Didi-Huberman volta a pensar a História e as imagens a partir de suas leituras do legado teórico de Aby Warburg (conciliado com W. Benjamin). Aqui, Huberman se dedica a obras dos cineastas Harun Farocki e Samuel Fuller, além do fotógrafo Agustí Centelles. Neles, a história de sofrimento da humanidade em um determinado tempo é reconstruída a partir das imagens de violência e campos de concentração.



Autor: Georges Didi-Huberman
Editora: Editora UFMG
Páginas: 266
Preço: R\$ 60

A RIDÍCULA IDEIA DE NUNCA MAIS TE VER

Entre a ficção e a memória pessoal, Rosa Montero navega de forma vertiginosa pela perda de entes queridos. No livro, o foco é a morte do marido da autora. A obra ainda traz o diário da cientista Marie Curie (1867-1934), escrito após a viuvez. Esta leitura fez Montero perceber que ambas estavam na mesma situação. Tradução de Mariana Sanchez.



Autora: Rosa Montero
Editora: Todavia
Páginas: 208
Preço: R\$ 54,90



José CASTELLO

HANA LUZIA



A morte do real

Mais conhecido pela trilogia épica *O tempo e o vento*, publicada entre 1949 e 1952, Êrico Veríssimo nos deixou, reclusa no interior de uma vasta obra, uma pequena novela que, de certa forma, desmente tudo o que escreveu. Falo de *Noite*, narrativa do ano de 1954, escrita entre o segundo e o terceiro volumes de *O tempo e o vento*, que releio agora em uma antiga edição da Editora Globo, de 1966. A surpresa é dupla: além da dissonância ruidosa com o espírito do próprio Êrico e sua paixão enfática pelo realismo, *Noite* guarda, talvez por isso, uma inesperada sincronia com nossos tempos obscuros. Torna-se, assim, uma novela do século XXI.

Noite é, em tudo, diferente de *O tempo e o vento*. No lugar da obsessão histórica e do rigor descritivo, das minúcias e do desejo de verdade, arrastamo-nos em uma atmosfera esfumaçada e imprecisa. Em vez de personagens realistas e transparentes, surgem seres difusos e fluidos que, na maior parte do tempo, se assemelham a espectros. No lugar de uma ação firme e clara que se desenrole com nitidez, temos um relato em atoleiro, que se abre em círculos em vez de avançar, e que parece não chegar a lugar algum. É a história de um homem comum – o “Desconhecido”, ou o “Homem de Gris” –, sujeito de espírito fragmentado, perdido na zoeira urbana e espremido na velocidade de seu tempo. Um homem despedaçado, que não sabe mais quem é – exatamente como o homem contemporâneo que, ao se olhar no espelho, em pânico, tantas vezes se desconhece. Um ser desfigurado, desfalecido, que vagueia sobre imagens pastosas, em luta para sobreviver.

Sente-se preso em uma grossa bruma, na mais completa indefinição – do mesmo modo que o homem de hoje, rompido em estilhaços, bombardeado por informações que já não sabe mais para que servem, cada vez mais incapaz de distinguir o verdadeiro do falso. Nosso mundo de escândalos vazios, de verdades *fake*, de clones e de miragens se define, antes de tudo, pela inconsistência. Também o personagem de Veríssimo avança

à deriva, engolido por uma noite densa que nunca termina. Mexe-se às apalpadelas, só consegue enxergar a realidade através de fendas muito estreitas e, por isso, só tem acesso a pedaços que não se conectam e que, soltos, não fazem sentido algum. Para ele, o real já não existe.

Não se apoia no conhecimento, mas no desconhecimento. Quanto mais as notícias lhe chegam, quando mais experiências ele acumula, menos se conhece. O Desconhecido é escoltado por dois companheiros. Um anão corcunda, sujeito caricato, marginal, repulsivo até, mas que, apesar de toda a aversão que nele desperta, nunca o abandona. E um mestre, ou um ator, um sábio perdido em tempos cinzentos, dominados não pela sabedoria, pelo equilíbrio e pela serenidade, mas pelo cinismo, pela malandragem, pela face dupla, em resumo: pela não identidade. Pelo disfarce.

O Desconhecido – nem mesmo o leitor mais atento consegue dizer quem ele é, e talvez até mesmo seu autor, Êrico Veríssimo, o desconheça – transita por sítios limítrofes e que o enxotam em vez de acolher: um velório (em que a vida e a morte se fundem), o submundo (onde a coragem e a queda se misturam), um prostíbulo (fronteira entre o amor e o desamor). Vai também a uma quermesse, armada em um parque de diversões – mundo das fantasias mecânicas, das simulações grotescas, das luzes que em vez de iluminar, cegam. Atravessa ainda um pronto-socorro de hospital, outro lugar em que o cuidado e a paciência se misturam com a decadência e o sangue. A verdade já não passa de um pesadelo.

A história do Homem de Gris parece asfixiar o próprio autor, Êrico Veríssimo que, por fim, tenta se salvar, e salvar seus leitores, oferecendo-lhes uma explicação “psicológica”, precária, insuficiente. Na edição de 1966, o impulso irrefreável para as “explicações” se inicia, já, na página 107. Sonhos, lembranças dolorosas do menino que ouve os ruídos do ato sexual entre os pais, e que julga não se tratar de uma experiência de

amor, mas de um assassinato. Esse sentimento de suspeita e de culpa chega à idade adulta. Mas a redução da noite a esses eventos remotos é insuficiente. A desconfiança se espalha. O mundo externo invade o interno – que não dispõe de recursos para se proteger. Nessa densa bruma, o personagem de Veríssimo se torna um brinquedo dos fatos, das suposições, das acusações, de devaneios; eventos que, em vez de clarear, escurecem seu caminho. Reprodução de um cenário que, passado meio século, ainda perdura – ou pior, se agrava.

Lido em pleno século XXI, *Noite* mostra que os escritores não se encaixam nas categorias, nas escolas literárias e nas classificações com que tentamos capturá-los. Para além dos compêndios e das teorias, o escritor é, antes de tudo, um ser vivo e complexo, com o espírito em constante movimento. Em tudo, ou quase tudo, *Noite* desmente, com delicadeza, a “imagem oficial” de Veríssimo. Mesmo no célebre *Clarissa*, romance intimista de 1933, o escritor não chega à desfiguração que agora promove. Talvez possamos pensar que *Noite*, em vez de “figurativo” – como se diz do estilo que se pauta pela representação das formas – é um relato “desfigurativo”. Copiando nossos dias funestos, tudo se desmancha, tudo se confunde e se desfaz, a um ponto em que – doenças como a depressão e o pânico estão aí como provas – o mundo perde a forma. Sobrando a sensação incômoda, porque devastadora, de morte do real.

Noite se opõe não apenas ao estilo épico de *O tempo e o vento* – mil páginas e 200 anos de história gaucha –, mas também à escrita memorialística, por exemplo, de *México*, com seu apego à experiência e ao registro documental. Vivemos, nós também, imersos em um presente diante do qual toda transcrição se torna insuficiente, toda tentativa de captura fracassa. A atualidade de *Noite* se guarda justamente nesse vão entre a mente e uma realidade noturna e inatingível, no qual nos sentimos todos, hoje, espremidos. E onde a única opção parece, muitas vezes, apenas sobreviver.