

PERNAMBUCO

CONFLITOS

**GENOCÍDIO INDÍGENA,
DITADURA MILITAR,
REVOLTA DA ARMADA:**

narrativas questionam, de
diferentes formas, violências
e apagamentos, interpelando
as versões oficiais da História



LUÍSA VASCONCELOS

CARTA DOS EDITORES

Partimos, nesta edição de julho, de uma ideia geral de conflito, algo onipresente na História do Brasil. Começemos pela capa. Nela, três textos interpelam as narrativas autorizadas com outras: o Relatório Figueiredo, que documenta o genocídio indígena realizado pelo Estado e por latifundiários das décadas de 1940 a 1960, é abordado por Heloisa Murgel Starling. Eurídice Figueiredo se debruça sobre as estratégias de B. Kucinski para, entre o biográfico e o ficcional, mostrar a necessidade de reparação histórica das famílias que tiveram pais, mães, filhos ou primos mortos pela ditadura. Lilia Schwarcz, por sua vez, expõe como Lima Barreto aproveitou a Revolta da Armada em seu *Policarpo Quaresma* para criar uma crítica social potente. A eles se junta o 5º livro do nosso selo literário, *No calor da hora*, em que Walnice Nogueira Galvão investiga as *fake news* produzidas sobre Canudos nos jornais da época e que é lançado durante a Flip. Outros três textos caminham juntos ao abordarem conflitos sob a perspectiva do diálogo. O primeiro é o de Stephanie Borges, sobre o processo de traduzir uma intelectual tão necessária quanto Audre Lorde.

O segundo é o perfil da criminóloga Vera Malaguti Batista, que investigou de forma transdisciplinar o projeto colonialista brasileiro com foco no encarceramento. Já a historiadora Raquel Barreto discute, de forma introdutória, a importância de pensarmos a representação de pessoas negras nas artes visuais, em apontamentos que lançam algumas questões em círculos de conversa pouco familiarizados com esse debate. Por fim, ao “léu” como convém, o texto sobre *Baby*, de Caetano Veloso, resgata a nuance política do Tropicalismo e os embates que protagonizou no final da década de 1960. Também nesta edição apresentamos o projeto de viagem da jornalista, crítica literária e curadora portuguesa Isabel Lucas, que percorrerá o Brasil nos próximos meses. Ela parte da literatura e da experiência das ruas para captar algo deste país ainda tão regido pela crença no progresso futuro. As reportagens serão publicadas neste **Pernambuco** e no jornal português *Público*. Ao fim, esses textos se tornarão um livro publicado pela Cepe Editora.

Uma boa leitura a todas e todos!

EXPEDIENTE

GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO

Governador
Paulo Henrique Saraiva Câmara

Vice-governadora
Luciana Barbosa de Oliveira Santos

Secretário da Casa Civil
Nilton da Mota Silveira Filho

COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO – CEPE

Presidente
Ricardo Leitão

Diretor de Produção e Edição
Ricardo Melo

Diretor Administrativo e Financeiro
Bráulio Meneses

PERNAMBUCO

Cepe
EDITORA

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

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

SUPERINTENDENTE DE PRODUÇÃO EDITORIAL
Luiz Arrais

EDITOR
Schneider Carpeggiani

EDITORES ASSISTENTES
Carol Almeida e Igor Gomes

DIAGRAMAÇÃO E ARTE
Filipe Aca, Hana Luzia, Janio Santos e Luísa Vasconcelos

TRATAMENTO DE IMAGEM
Agelson Soares

REVISÃO
Maria Helena Pôrto

COLONISTAS
Everardo Norões, José Castello e Wellington de Melo

PRODUÇÃO GRÁFICA
Julio 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

COLABORAM NESTA EDIÇÃO



Eurídice Figueiredo,
professora (UFF), autora
de *A literatura como
arquivo da ditadura*



Lilia Schwarcz,
professora e
pesquisadora (USP),
autora de *Sobre o
autoritarismo brasileiro*



Stephanie Borges,
jornalista, tradutora
e poeta, autora de
*Talvez precisemos
de um nome para isso*

Heloisa Murgel Starling, professora, pesquisadora (UFMG), autora de *Ser republicano no Brasil Colônia*; **Leonardo Nascimento**, jornalista e doutorando em Antropologia (Museu Nacional/UFRJ); **Piotr Kilanowski**, tradutor e professor (UFPR); **Priscilla Campos**, jornalista, poeta e doutoranda em literatura hispano-americana (USP), autora de *O gesto*; **Raquel Barreto**, historiadora e doutoranda em História (UFF); **Renato Contente**, jornalista e doutorando em Sociologia (UFPE).



FORTALEÇA UM DOS MAIS IMPORTANTES MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA CULTURAL

POR ATÉ
R\$ 10,54*
POR MÊS

Além de indicar matérias
da revista **Continente** para amigos
ou compartilhar o nosso conteúdo
na internet, você pode se tornar
um assinante e fortalecer
o movimento que mantém vivo
o jornalismo cultural.

*Valor promocional da parcela referente à divisão em 12 vezes com juros da assinatura anual impressa da revista Continente com 30% de desconto, totalizando R\$ 126,50, utilizando o código de desconto "EUAPOIO" no carrinho de compras da loja virtual da Cepe Editora (www.cepe.com.br/lojacepe). Compra sem juros pode ser feita nas livrarias Cepe Editora no valor promocional de R\$ 105,00 parcelado em até três vezes de R\$ 35,00, utilizando o código de desconto "EUAPOIO", ou em parcela única no valor promocional de R\$ 105,00, utilizando o código de desconto "EUAPOIO" no carrinho de compras da loja virtual da Cepe Editora (www.cepe.com.br/lojacepe). Para compras sem o código de desconto, o valor em parcela única da assinatura anual impressa é de R\$ 150,00.

ACESSE: REVISTACONTINENTE.COM.BR/ASSINE
E ASSINE.



conteúdo
é tudo

BASTIDORES

LUÍSA VASCONCELOS



Tornar-se, mais uma vez, uma irmã

Uma poeta-tradutora divide as muitas perguntas que a acompanharam no processo de ser atravessada pelas palavras da escritora e ativista Audre Lorde

Stephanie Borges

Meu primeiro contato com a prosa de Audre Lorde foi *A poesia não é um luxo*. O tom do texto me surpreendeu. Seus ensaios, muitas vezes apresentados em conferências, soam como conversas. Há uma cadência, imagens com as quais ela captura nossa atenção, sensibiliza-nos com sua franqueza e então apresenta suas ideias. Ao final da leitura, abri o *Youtube* para ouvir registros de Lorde lendo poemas, entrevistas, gravações de palestras. Suas palavras me instigaram a buscar sua voz. Eu ainda não sabia, mas era só o começo.

Irmã outsider é uma coletânea fundamental para compreender o pensamento feminista interseccional de Lorde, que se articula a partir das experiências de ser uma mulher negra, lésbica, mãe e feminista. Integrante de diversas minorias, a autora reforça em seus textos a importância de as pessoas se definirem com suas palavras, pois a sociedade já tem ideias pré-concebidas sobre corpos que estão fora de uma norma branca, magra e hétero. A poesia é uma necessidade, uma forma de encontrar as palavras que nos permitem ser honestas com quem somos e o com o que desejamos, e não apenas um jogo de linguagem.

Em vários momentos, perguntei-me se me tornei uma tradutora de Audre Lorde por causa das semelhanças e diferenças entre nós. A primeira edição de *Irmã outsider* foi lançada em 1984 – ano do meu nascimento – e Lorde morreu em 1992, quando eu descobria a poesia com *Ou isto ou aquilo* de Cecília Meireles. Cheguei aos seus ensaios em 2017, pesquisando poetas negras enquanto escrevia meu primeiro livro *Talvez precisemos de um nome para isso*. Nosso reencontro se deu pela tradução: duas *outsiders* pensando a realidade a partir das muitas maneiras como nossos corpos não se enquadram em determinadas visões de mundo.

Traduzir *Irmã outsider* não foi apenas um processo intelectual, a leitura atenta, as escolhas e a pesquisa. Era lidar com um texto que evocava lembranças, histórias de família, experiências para as quais eu ainda não tinha nomes, mas ela já tinha conceituado há décadas com muita clareza, embora a raiva de uma mulher diante da misoginia e do racismo não seja algo simples de articular com objetividade. Encontrar o tom da prosa de Lorde é um exercício de escuta. Aproximar a tradução de uma certa informalidade, da conversa, mas sem diluir o impacto de certas decisões da autora.

Lorde rejeita a ideia de privilegiar um dos aspectos de sua identidade de acordo com o papel que desempenha. Assim, a autora de *Irmã outsider* é uma poeta escrevendo ensaios, uma professora se dirigindo ao público, uma mãe dividindo suas experiências e uma mulher encarando a própria mortalidade depois de um diagnóstico de câncer. E, embora um texto ou outro evidencie uma face mais do que outra, todas se fazem presentes na forma como Lorde traça relações entre sua vida e as estruturas sociais, indo do particular para o geral, associando o pessoal e o político.

Um dos meus desafios na tradução era conciliar a poeta, a leitora, a jornalista e a mulher negra que se reconhece nas análises de Lorde e aceitar que todas essas identidades carregam saberes úteis para me aproximar de seus textos e fazê-los chegar ao português. Pelo menos uma vez por semana eu voltava ao *Youtube* para ouvir Audre Lorde e me perguntava: como vai soar essa tradução? Como encontrar um registro que acolha a vulnerabilidade e a força com que ela divide o que aprendeu lidando com o câncer e o conhecimento que provém do erótico, da poesia?

Nos EUA, a militância nos movimentos antirracistas e nas lutas pelos direitos civis levou as pessoas negras a se tratarem por *brother/sister*, evocando alianças e semelhanças de viver as consequências de uma diáspora forçada. Lorde se posiciona como uma irmã, tratando outras mulheres negras na primeira pessoa do plural, estabelecendo um território comum para depois nos lembrar que somos também *indivíduos*, que parte da lógica racista consiste em apagar nossas complexidades e particularidades. Reconhecer nossas diferenças e trabalhar por objetivos em comum apesar delas é a única forma de conduzir lutas coletivas contra machismo e o racismo.

A tradução envolve a consciência da perda, das limitações, da necessidade de escolhas e, neste caso, do meu desejo de me aproximar da voz de Lorde. Ler sua prosa sem esquecer que são textos de uma poeta me parecia relevante para preservar imagens e fazer escolhas que provocassem estranhamentos. Leitores de poesia estão acostumados com a experiência. No entanto, *Irmã outsider* é uma referência do feminismo negro e lésbico, uma obra que nos ajuda a compreender a importância da interseccionalidade e da descolonização. Como conciliar a tensão entre um pensamento sofisticado e um tom que recorre ao poético para abordar experiências extremamente políticas?

Quando a poeta afirma que mulheres negras são ensinadas a rejeitar a cor de sua pele, a textura de seus cabelos, tudo o que é associado à negritude e a ser mulher, penso em meus cabelos alisados na adolescência. Tantos rostos conhecidos me veem à cabeça. Nenhuma de nós veio ao mundo querendo ser outra coisa, mas os discursos, a ausência de mulheres negras em espaços de decisão e poder, a pouca oferta de histórias em que falamos de nós com nossas palavras servem como uma lição de que há pouco espaço para quem somos. Parte do processo é desaprender isso, preservar o que nos serve e descobrir como criar as mudanças que consideramos necessárias. *As ferramentas do senhor não derrubarão a casa-grande*.

Traduzir Audre Lorde foi um aprendizado como poeta, feminista e intelectual. Foi um processo de aceitar as minhas vulnerabilidades para que suas palavras chegassem a outras que, como eu, um dia, precisam delas e ainda nem sabem.

Soa diferente em português, mas gosto de pensar que minha intromissão como tradutora em *Irmã outsider* é a tentativa de transmitir a sensação de ouvir essa mulher que considero sábia. Se meu corpo e minha voz se impõem nesses ensaios é porque eu gostaria que terminassem o livro com a impressão que me acompanha desde a minha primeira leitura Audre Lorde: a de ter ganho uma irmã.

O LIVRO



Irmã outsider
Editora Autêntica
Páginas 208
Preço R\$ 54,90

ARTIGO

A paródia elaborada da antropofagia

Sobre a palavra que, no lápis de Caetano e na voz de Gal, catalisou um período

Renato Contente



Brasil, 1968. Enquanto urubus passeiam entre girassóis e há tigres e leões soltos nos quintais, somos incitados ao consumo de ideias e produtos de toda sorte: os militares que vendem como idílico um país em frangalhos (“ninguém mais segura este país”), os estudantes franceses que propõem barricadas e sonhos como estratégia política (“sejam realistas, exijam o impossível”), bens de consumo duráveis (“Volkswagen 1600, um Volkswagen em nova embalagem”) e não duráveis (“Wembley, o cigarro mais alegre que você vai conhecer”). Entre esses anúncios, uma terna canção com presença massiva nas rádios sugere aos ouvintes, ou lhes impõe, estranhas prospecções: “você precisa saber da piscina, da margarina, da Carolina, da gasolina – você precisa saber de mim”.

Síntese macia do Tropicalismo, *Baby*, a canção de Caetano Veloso que adquiriu musculatura na voz de Gal Costa, consolidou uma ideia de modernidade que vinha sendo esboçada e retrabalhada desde o advento da bossa nova, 10 anos antes. Na verdade, era a culminância de uma culminância anterior (que seria a bossa nova), dentro de um processo de elaboração estético-política que se estendia desde a Semana de Arte Moderna de 1922. Em um momento de violenta supressão democrática, ela coloca em circulação nas rádios e televisores do país um ousado projeto de modernidade crítica, que as vanguardas artísticas antropofágicas vinham desenvolvendo desde o início dos anos 1960.

Lançada em agosto de 1968 (quatro meses antes do AI-5, portanto), no disco-manifesto *Tropicalia ou panis et circensis*, a composição era a cartilha e o ABC de um consumo cultural moderno; um manifesto “consumista-afetivo”, que discorria sobre a inserção do país na indústria cultural da década de 1960, o nosso lugar na cultura de massa (subalternizado, *pero no mucho*) e uma possível conciliação das antigas tensões entre o erudito e o popular.

Era preciso estar atento ao sangue sobre o chão, mas sem abrir mão de uma ternura cotidiana enquanto estratégia de resistência. A canção não era apenas convidativa ao consumo *pop* de então (“ouvir aquela canção do Roberto”, a *Carolina* de Chico Buarque, aprender inglês para se inteirar das mensa-

gens estrangeiras), mas também se tratava de uma convocação pública a uma guerrilha do afeto: tomar um sorvete na lanchonete, ver de perto a quem se ama, estabelecer o cuidado de si e dos seus em um país em estado de exceção.

MONUMENTO BEM MODERNO

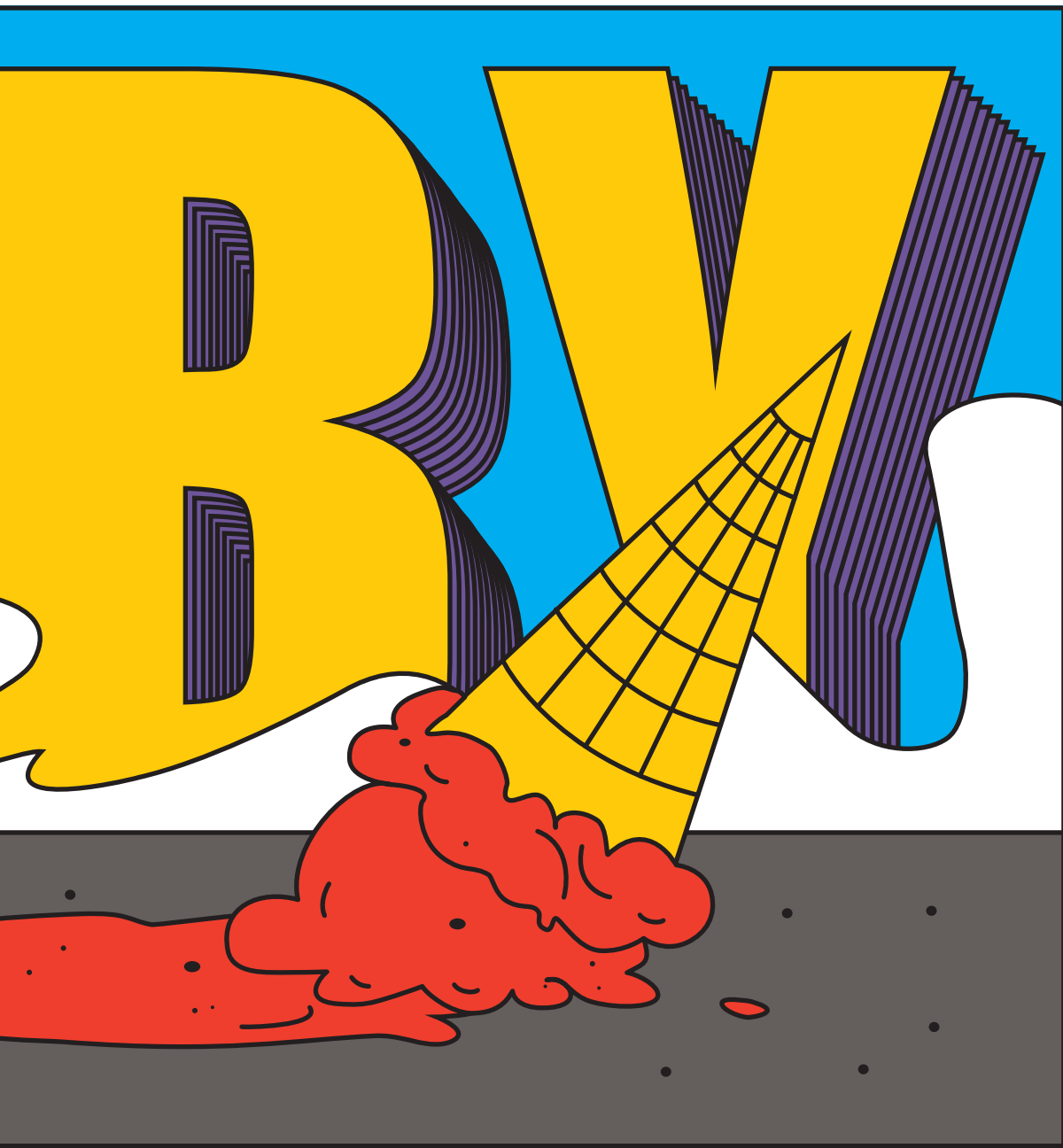
No ensaio *Entre o erudito e o popular*, José Miguel Wisnik argumenta que o arco que compreende o desvario dos modernistas de primeira hora à bossa nova marca o momento em que “a cultura letrada de um país escravocrata tardio enxergou na liberação de suas potencialidades mais obscuras e recalcadas, ligadas secularmente à mestiçagem e à mistura cultural, entremeadas de desejo, violência, abundância e miséria, a possibilidade de afirmar seu destino e de revelar-se através da união entre o erudito e o popular”.

No entanto, não há projetos de modernidade isentos de disputas por poderes. A bossa nova e o Tropicalismo, orquestrados pelas elites culturais de suas épocas, não fogem à regra. Ao mesmo tempo, continuidade e ruptura com a primeira, se tomarmos como base a controversa definição de “linha evolutiva” da música popular brasileira (cunhada por Caetano Veloso, em 1966), o Tropicalismo buscava conciliar as tensões entre o erudito e o popular não a partir do apagamento dos estigmas de subdesenvolvimento do país, como o fizera a bossa nova, mas através da exploração de suas potências. Sob esse aspecto, os tropicalistas estavam infestados pelo germe de Oswald de Andrade.

No conjunto de ensaios *Tudo em volta está deserto*, Eduardo Jardim sustenta que as mesmas categorias-chave do Modernismo dos anos 1920 estiveram na base do Tropicalismo: o par modernismo e passadismo, a articulação entre o elemento nacional e o contexto universal (que inseria o país no concerto das nações) e a desejada coalizão entre o erudito e o popular, como parte de um projeto de unidade cultural nacional.

Para Wisnik, no entanto, o movimento arregimentado por *Baby* adensava as estratégias antropofágicas de seus antecessores a partir de atos paródicos mais elaborados, através dos quais “o colonizado, assinalando voluntária e criticamente as marcas de

HANA LUZIA E LUÍSA VASCONCELOS



sua humilhação histórica, desreca as conteúdos reprimidos e dá a eles uma potência afirmativa”.

A bossa nova havia sido um desdobramento cultural condicionado a um projeto de modernidade extenso e vistoso, inclusive de caráter civilizatório (todos não o são, afinal?). Como destaca Silviano Santiago, em *Genealogia da ferocidade*, o país vivenciava a euforia político-desenvolvimentista dos anos de Juscelino Kubitschek e de seu afamado Plano de Metas, conhecido pelo *slogan* “50 anos em 5”. Santiago contextualiza a modernização asséptica e ambiciosa da década de 1950 para contrastá-la ao surgimento de um monstro chamado *Grande Sertão: veredas*, em 1956. Um monstro cuja qualidade selvagem se destaca com nitidez na paisagem modernizadora do Brasil de então, “como um objeto estético insólito, uma pedra-lascada, e não uma pilastra em concreto armado, geometricamente perfeita”. *Baby* também era um monstro selvagem na paisagem militarizada de 1968, mas sabiamente fantasiado de um ingênuo pierrô.

O amplo projeto de modernização de JK esbarcaria na instabilidade dos anos que seguiriam ao seu governo, com a renúncia de seu sucessor, Jânio Quadros, e a perseguição ao vice deste, João Goulart. Esse processo culminaria no golpe militar que, por 20 anos, estrangulava a frágil democracia brasileira, cujos hematomas roxo-escuro estranhamente escureceram nos últimos anos, e voltaram a deixar à mostra grossas marcas de dedos.

Baby simboliza o ápice de uma tentativa de modernidade crítica que, em certa medida, falhou. E falhou por conta das realidades da modernização conservadora da ditadura militar, da indústria cultural e da globalização, como sugere Wisnik. Nas palavras do autor, o Tropicalismo fora “ao mesmo tempo, e contraditoriamente, o fim do ciclo (desses projetos de modernidade) e a vontade de dar-lhe uma nova e incisiva atualidade”.

A ditadura seria ainda mais embrutecida com o AI-5, em 13 de dezembro de 1968; 14 dias depois, Caetano Veloso e Gilberto Gil seriam presos pelo regime, sendo enviados para o exílio meses depois, de onde só retornariam em definitivo em janeiro de 1972. É evidente que *Baby*, um *hit* inesperado,

Com sua cínica ternura, Baby tentou absolver o Tropicalismo de parte das controvérsias que o tinham como alvo na época

não pereceu, nem os preceitos tropicalistas, que se ramificaram em diversas movimentações culturais importantes no país, como o desbunde, mas o projeto de modernidade que isso tudo representava fora violentamente diluído.

BIOGRAFIA DE UMA CANÇÃO

Se pudéssemos visualizar o arranjo que o maestro Rogério Duprat compôs para *Baby*, ele teria a dinâmica veloz do crescimento de uma bactéria. Inicialmente, ouvimos acordes de um baixo e batidas de baquetas. Em segundos, soma-se um violão e, logo depois, uma bateria suave. Em seguida, metais deslumbrantes expandem tons e texturas. São 43 segundos de uma sinfonia multicolorida até surgir a primeira ordem de Gal Costa, que, sob o auxílio preciso de Duprat, transforma uma estrutura celular básica em um complexo e político organismo vivo.

Não havia cantora mais apropriada para vestir *Baby* da modernidade crítica que ela tão bem vendia do que Gal. Mesmo que a canção tivesse sido encomendada por Maria Bethânia, irmã do compositor, e para a voz dela desenhada. Gal ainda era Maria da Graça, Gracinha, quando conheceu

Caetano Veloso, em 1963, em Salvador. Ali, eles descobriram compartilhar de um elo sagrado: ambos eram devotos de João Gilberto, pai da bossa nova e baliza da modernidade que eles então ambicionavam vivenciar artisticamente.

Essa ligação “joão-gilbertiana” se desdobrou em uma das parcerias mais singulares da música brasileira. Sobre tudo até o início da década de 1970, a relação artística entre os dois se deu através de um curioso jogo de espelhos. Não apenas musical, mas inclusive visual, através de penteados, roupas e um mesmo batom vermelho.

Desde antes de *Baby*, antes mesmo de *Domingo* (1967), álbum bossanovista que marca a estreia dos dois, Gal já era um *alter ego* feminino do compositor. Talvez por isso mesmo, ela também era uma espécie de protótipo de modernidade para o qual ele projetava os experimentos estéticos que o inquietavam. O próprio “autoritarismo terno” do eu-lírico de *Baby* ao seu interlocutor, em relação ao que “você precisa” para obter um consumo cultural moderno, evoca o jogo de espelhos dos dois corações vagabundos.

Embora os gestos fundantes do Tropicalismo sejam as *performances* de *Alegria*, *alegria*, com Caetano Veloso ao lado dos Beat Boys, e *Domingo no parque*, com Gilberto Gil e os Mutantes, no *Festival da Record* de 1967, *Baby* marcou a popularização do movimento e facilitou sua adesão social. Afinal, com sua cínica ternura, absolveu o Tropicalismo de parte das controvérsias que o tinham como alvo.

Baby se despidia de 1968 como a terceira canção mais tocada do ano, atrás apenas de *Hey Jude*, dos Beatles, e *Viola enluarada*, de Marcos Valle e Milton Nascimento. A 29ª colocação nas paradas de sucesso também pertencia a Gal: *Divino maravilhoso*, de Caetano e Gil. A enfática chamada para estarmos atentos e fortes diante da ditadura militar havia sido apresentada pela primeira vez ao público no *Festival da Record* daquele ano. Com uma *performance* tropicalista até a medula, a cantora demarcava em público a *persona* política que assumiria na música popular brasileira até o início da década de 1970.

O sucesso de *Baby* havia garantido a Gal o privilégio de estreiar em um álbum solo naquele mesmo 1968, mas, após o exílio de Caetano e Gil, a gravadora reagendou a estreia do disco já pronto para março do ano seguinte, temendo represálias.

Sem chão com a partida de seus principais ali-cercos afetivos e artísticos, Gal tomava as rédeas da resistência estética à ditadura militar. O germe tropicalista permaneceria pulsante nos álbuns e espetáculos da cantora do período, mas sem ser um pastiche do movimento: estava mais próximo de uma decantação deste, um desdobramento, uma reelaboração estético-política que deu corpo ao desbunde.

O grande marco desse movimento foi justamente o espetáculo *Gal a todo vapor*, de 1971, que ganhou o acréscimo de *Fa-tal* em sua adaptação para disco. Urdida por momentos de melancolia, raiva e arru-bos de alegria, a narrativa assinada pelo poeta Waly Salomão consistia em uma mensagem na garrafa para os exilados d’além-mar: *meu amor, tudo em volta está deserto, tudo certo como dois e dois são cinco*.

Eduardo Jardim sustenta que *Gal a todo vapor* demarcou o fim do Modernismo no Brasil, uma vez que as preocupações de raiz oswaldiana inexistiam na concepção do espetáculo. “Para seus criadores, o Tropicalismo – o movimento que os antecedeu – já tinha encerrado seu ciclo. Suas conquistas foram incorporadas e não era preciso voltar a elas”, escreveu o autor, no já citado livro de ensaios. Para ele, as canções de Waly e Jards Macalé presentes no espetáculo, em especial *Vapor barato*, são as realizações mais significativas dessa nova etapa – do fim de uma modernidade crítica para um abismo de definição imprecisa.

Sai de cena um terno e suave *baby*, *I love you*. O galante vocativo anglicano não morre, mas se transforma em uma *honey baby*. Um lamento gutural de um bicho triste, um grito agudo como a dor de quem o emite, projetado para ser ouvido a grandes distâncias. No espetáculo *Recanto*, de 2012, os dois vocativos coexistem na narrativa proposta para Gal por Caetano. No roteiro, as canções participam de um acirrado jogo semântico de luz e sombra em que não há vitoriosos nem perdedores definitivos. Há o Brasil, e nele urubus passeando entre girassóis, tigres e leões soltos nos quintais. Mas há também o importante lembrete de que precisa ter olhos firmes, pra este sol, para essa escuridão.

PERFIL

Por uma vida sem fascismo e sem prisões

Vera Malaguti e uma criminologia crítica que produz desejos de liberdade

Leonardo Nascimento

Em um dos mais altos momentos da filosofia praticada no século XX, Michel Foucault escreveu as belas páginas de *O Anti-Édipo: uma introdução à vida não fascista* (1977). Impressiona como, ao apresentar a edição estadunidense de *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* (de Gilles Deleuze e Félix Guattari), Foucault foi capaz de enunciar – em tão breve texto – um libertador modo de pensamento e de vida, numa intrincada relação com a obra prefaciada.

“Como fazer para não se tornar fascista, mesmo (e sobretudo) quando se acredita ser um militante revolucionário? Como livrar do fascismo nosso discurso e nossos atos, nossos corações e nossos prazeres? Como desentranhar o fascismo que se incrustou em nosso comportamento?” – são essas algumas das questões que, segundo Foucault, Deleuze e Guattari enfrentam ao espreitar os traços mais íntimos do fascismo *no corpo*, em dissonância com aqueles que se compraziam em buscar os traços da carne alojados nas dobras da alma.

Em nossas margens, na periferia do capitalismo global, penso que nenhuma outra obra atualizou de forma mais radical a “arte de viver contrária a todas as formas de fascismo, estejam elas já instaladas ou próximas de sê-lo”, do que aquela produzida pela eminente criminóloga Vera Malaguti Batista, professora da Faculdade de Direito da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Graduada em Ciências Sociais pela PUC-Rio, em 1981, Vera Malaguti é parte de uma geração atravessada pela presença da ditadura empresarial-militar em sua formação política e acadêmica. Tendo ingressado na Sociologia em 1973, viveu o período em que a PUC se convertia numa espécie de refúgio intelectual na cidade, uma vez que professores de universidades públicas vinham sendo cassados pelo regime. Ainda assim, em entrevista realizada em seu apartamento na cidade do Rio de Janeiro, recorda-se que o momento histórico convocava os estudantes a passarem mais tempo fora das salas de aula do que dentro, integrando as atividades organizadas pelo movimento estudantil.

Mesmo sendo aluna de referências do pensamento (ela cita como exemplos Roberto Machado, Ivandro da Costa Sales e Miriam Limoeiro), Vera considera o período em que estudou na Costa Rica como essencial para sua formação, já que o pensamento crítico brasileiro estava excessivamente tolhido pela censura. Vivendo entre 1977 e 1980 em Heredia – cidade com intensa vida acadêmica por conta dos professores exilados ali presentes –, pôde aprofundar os estudos em marxismo e ampliar sua visão latino-americana, num período de muitas insurgências na América Central.

Ao retornar ao Brasil, viveu a experiência que considera como sua grande escola, trabalhando nos dois mandatos em que Leonel Brizola esteve à frente do governo do estado do Rio de Janeiro, de 1983 a 1987 e 1991 a 1994. Seu contato com a questão criminal deu-se mais diretamente no segundo mandato, quando passou a assessorar Nilo Batista, à época vice-governador e secretário de Justiça e Polícia Civil (em 1994, ele assumiria o governo com o afastamento de Brizola para concorrer às eleições presidenciais). Foi assim que Vera Malaguti começou a atuar em projetos especiais na área de segurança pública, ao lado de Nilo Batista, seu companheiro desde então, e do coronel Carlos Magno Nazareth Cerqueira, secretário da Polícia Militar.

“Nós fomos muito bombardeados pela questão da segurança pública, por termos defendido bandeiras que eram consideradas fracassadas. Quando se olha para tudo aquilo que aconteceu desde então, essa é hoje nossa maior força. Há alguns anos, fizeram um adesivo que dizia: ‘Brizola tinha razão’. Nossa visão estava totalmente ligada ao seu projeto para o Rio de Janeiro e para o Brasil. Mas, naquele tempo, nem mesmo o PDT compreendia qual era a nossa política de segurança pública; uma política não de direito à segurança, mas de segurança dos direitos. Nossa política focava na contenção da truculência policial e, ao mesmo tempo, na proteção do trabalhador policial.”.

DIFÍCEIS GANHOS FÁCEIS

Foi trabalhando intensamente em sua experiência de governo que Vera Malaguti percebeu a necessidade de aprofundar os estudos na área criminal. A questão que lhe perturbava à época centrava-se na incansável atuação da mídia para consolidar a figura do “traficante” como inimigo público número um, produzindo o que ela tem chamado de *constituição do sujeito matável*.



Assim, ao fazer seu mestrado em História Social na Universidade Federal Fluminense, sob orientação de Gizlene Neder, debruçou-se sobre o processo de criminalização de adolescentes pobres na cidade do Rio de Janeiro, no período entre 1968 e 1988. Interessava-lhe, sobretudo, reconstituir a história de meninos e meninas criminalizados pelo envolvimento com drogas, bem como elucidar a cristalização do estereótipo conduzido por seus inquisidores (médicos, psicólogos, educadores, assistentes sociais, policiais e juízes). Na busca por essas fontes, realizou levantamentos nos arquivos do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), nos arquivos da extinta FUNABEM e no arquivo da 2ª Vara de Menores do Estado do Rio de Janeiro.

Como já era de se esperar, o que ela encontrou foi uma infinidade de histórias tristes. “Todos os lapsos, metáforas, metonímias, todas as representações da juventude pobre como suja, imoral, vadia e perigosa formam o sistema de controle social no Brasil de hoje e informam o imaginário social para as explicações da questão da violência urbana” – afirma Vera em *Difíceis ganhos fáceis – drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro*, livro oriundo de sua dissertação de mestrado.

Sua hipótese central baseava-se na ideia de que na passagem da ditadura para a abertura democrática havia ocorrido um deslizamento na figura do inimigo interno, passando do militante político de esquerda para o traficante. Todo o sistema de controle social – através das políticas de lei e ordem e da disseminação de pânico morais – convergia para a confecção desse novo estereótipo. Assim, o marginal ia-se consumando na imagem do jovem negro, funkeiro, morador de favela, portador de algum sinal de orgulho ou poder e nenhum sinal de resignação diante do cenário de pobreza que o circundava.

Paralelamente aos processos de ajuste econômico (reflexo da crise de superprodução da economia mundial a partir do final da década de 1960), os governos dos Estados Unidos passam a utilizar o combate às drogas como foco de sua atuação internacional. As drogas passam a ser o eixo das políticas de seguran-

PABLO VERGARA / DIVULGAÇÃO



ça nacional nos países atrelados a Washington. Ao mesmo tempo, o capital financeiro e a nova divisão internacional do trabalho empurram os países da periferia para a produção dessa lucrativa mercadoria. É assim que os países andinos se veem transformados em campo de batalha, e nossas cidades em mercados brutalizados para o varejo residual das drogas ilícitas. Essa nova conjuntura termina por fortalecer a construção simbólica das favelas como *locus* do mal e da desordem, aumentando as estruturas de segregação.

O MEDO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Para melhor compreender a entrada do capitalismo em sua fase neoliberal no Brasil, Vera Malaguti se viu desafiada a estudar a implantação do liberalismo no país, trabalhando através de uma conexão entre criminologia e subjetividade. Em seu doutorado em Saúde Coletiva no Instituto de Medicina Social da UERJ, pesquisou, sob orientação de Joel Birman, as estratégias de difusão do medo do caos e da desordem, empregadas para neutralizar e disciplinar as massas empobrecidas. Para melhor entender as bases do medo contemporâneo, analisou os discursos sobre segurança pública na conjuntura de pânico do Rio de Janeiro da década de 1990, em paralelo ao estudo do século XIX.

Em *O medo na cidade do Rio de Janeiro: dois tempos de uma história*, a autora investiga os medos cariocas a partir da repercussão da Revolta dos Malês, uma rebelião de escravizados muçulmanos ocorrida em 1835 na Bahia. Buscando observar rupturas e permanências históricas, a pesquisa interrogou fontes primárias e secundárias, destrinchando discursos de um ponto de vista político, médico, jurídico-penal e, sobretudo, observando as estratégias de “suspeição generalizada” produzidas pela imprensa da então capital do país.

No Rio de Janeiro, o medo branco da cidade quilombada – aliado aos pânico engendrados pela Revolta dos Malês e pelos ventos revolucionários que sopravam do Haiti – detonam todo o horror de violências. A autora aponta as contradições jurídicas da legislação penal de 1830, uma vez que nela o escravo aparece

como *coisa* perante o ordenamento jurídico das relações privadas, mas como *pessoa* perante o Direito Penal. Ela explora ainda a maneira como, a partir da década de 1830, instaura-se a normatização da medicina no Brasil, com a patologização do africano.

O “medo branco” aumenta com o fim da monarquia e do sistema escravocrata, produzindo uma República autoritária e excludente, carregando consigo o princípio da desigualdade. Na confluência dos discursos médicos e jurídicos, a saída do século XIX produz uma vergonhosa criminologia positivista, com a incorporação do social-darwinismo e das ideias lombrosianas no país.

Observando o paradoxo da implantação do liberalismo, sem ruptura direta com a escravidão, Vera Malaguti nos mostra como o medo do crime e da violência urbana carrega as marcas das matrizes do extermínio, da desqualificação jurídica e da estética da escravidão. Afinal, no Brasil, autoritarismo e liberalismo são historicamente faces de uma mesma moeda.

POR UMA CRIMINOLOGIA CRÍTICA E RADICAL

Com sua *Introdução crítica à criminologia brasileira*, Vera Malaguti produziu um breve e inestimável guia para uma aproximação transdisciplinar da questão criminal. Dentro da perspectiva denominada por Raúl Zaffaroni de “curso dos discursos sobre a questão criminal”, seu livro trabalha os conteúdos teóricos numa perspectiva da história social das ideias. Partindo do século XIII, demonstra como o poder punitivo vai tomando um lugar central na administração da vida no Ocidente, em relação direta com os movimentos de acumulação do capital, do surgimento e da consolidação do Estado e também com os conflitos referentes à centralização da Igreja. A questão criminal aparece, então, não como algo ontológico, mas como construção histórico-social.

A partir do século XVIII, com o surgimento do Direito Penal moderno, a questão criminal vai adquirindo uma centralidade política que se desenvolve nas marchas e contramarchas das relações entre o capital, a mão de obra e os sistemas penais. Nessa

perspectiva, as escolas criminológicas se apresentam em referência às demandas por ordem de cada conjuntura econômica, política, social e cultural.

POR QUE FALAMOS EM ABOLICIONISMOS?

A respeito do livro de Deleuze e Guattari, Foucault sublinha o pouco apreço dos autores pelo poder. Creio que o mesmo se pode dizer de Vera Malaguti Batista, sobretudo quando se sabe da ingloria batalha travada por ela contra a expansão da militarização (e da milicização) no estado do Rio de Janeiro, levada a cabo nos últimos anos pelo projeto das Unidades de Polícia Pacificadora – esse laboratório de fascismo social testado no Rio e expandido para o restante do país nas mais diferentes formas.

Ao mesmo tempo que grandes figuras da sociologia carioca emprestavam seus nomes e títulos para a consolidação dos perversos projetos do capital transnacional, produzindo teorias que naturalizavam o aplauso à truculência, Vera manteve-se firme na trincheira garantidora dos direitos. Foi nesse momento que travei meu primeiro contato com sua obra, através de um texto em que ela desmistificava o museu de velhas novidades coloniais representado pelas UPPs (sempre com o descarado auxílio dos “operadores do consenso” atuantes na imprensa

Quando perguntada sobre quais leituras recomenda, Vera Malaguti responde: Os sertões, porque estilhaça o racismo positivista

burguesa). Durante a leitura de *O Alemão é muito mais complexo*, impressionou-me o grande destemor com que ela é capaz de enfrentar o Império.

Enquanto seguimos tipificando novos crimes e apostando, dia após dia, em mais severas punições, alimentando a ilusão de que a pena executada nos campos de concentração que são as prisões contemporâneas poderá construir uma sociedade melhor, a coragem de Vera Malaguti de se contrapor aos desejos punitivistas causou-me sempre imensa admiração, mesmo quando era incapaz de alcançar o horizonte sofisticado de suas propostas. Afinal, é totalmente impossível aproximar-se do cárcere e seguir acreditando em suas (falsas) promessas. Diante dos moinhos de gastar juventude preta e pobre que é o sistema penal, precisamos – com a máxima urgência – construir novos e radicais sentidos para a palavra *justiça*. Por isso temos falado tanto em abolicionismos!

Foi apenas em maio deste ano que tive o prazer de conhecer a professora Vera pessoalmente. Ouvi seu encanto ao falar do *povo brasileiro* – essa categoria que sempre me pareceu tão abstrata e, ao mesmo tempo (e mais do que nunca), tão concreta. Quando perguntei se teria alguma indicação de leitura, prontamente respondeu que todo brasileiro deveria ler *Os sertões*, vivenciando, a partir do olhar de Euclides da Cunha, o estilhamento do racismo positivista. Em seguida, pôs-se a declamar um dos mais célebres trechos desse livro monumental. “Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até ao esgotamento completo...”

Sou profundamente grato ao trabalho de Vera Malaguti, pois com ele aprendi que só quem se apropria de sua história, através da imbricação entre memória pessoal e coletiva, é capaz de produzir desejos de liberdade. Como escreveu certa vez a criminóloga Lola Aniyar de Castro, Vera é “uma ardorosa mensageira do futuro desejado”. Por isso, mais do que justa homenagem, este texto é um convite. Espero que outras pessoas conheçam essa obra que, já há algum tempo, tem-me inspirado na busca por uma vida contrária a todas as formas de fascismo.

ENTREVISTA
Isabel Lucas

A literatura como guia pelas ruas de um país às avessas

Jornalista portuguesa inicia projeto de viajar pelo Brasil guiada pelo improviso e pela nossas ficções, a fim de alcançar algo da complexidade que marca a nação

PAULO ALEXANDRINO / DIVULGAÇÃO



Entrevista concedida a
Carol Almeida e Igor Gomes

A viagem é um signo bastante recorrente nos textos da portuguesa Isabel Lucas. Jornalista, crítica literária e curadora, Isabel começou no mês passado uma série de incursões pelo Brasil e por nossa literatura, a fim de pescar algo desse Brasil que ainda padece de uma retórica do progresso no devir. Provisoriamente batizado de *Viagem ao país do futuro*, o projeto consiste em crônicas que conciliam literatura e a vivência nas ruas, a serem lançadas simultaneamente no jornal português *Público* e neste **Pernambuco**. A ideia é bastante próxima de seu *Viagem ao sonho americano* (Companhia das Letras, 2017), em que percorreu os EUA por meio de suas estradas e livros. Para o Brasil, Isabel estabeleceu lista

inicial com nomes canônicos, entre eles Machado de Assis, Lygia Fagundes Telles, Milton Hatoum, Raduan Nassar, Gilberto Freyre, Clarice Lispector e Érico Veríssimo. Ao fim, o projeto será lançado em livro pela **Cepe Editora**. Nesta entrevista por *e-mail*, ela fala da abertura ao improviso e ao diálogo como formas de escapar de uma visão colonialista e do recorte canônico com o qual principia seu contato com nosso país.

De que maneira começou sua aproximação com a literatura brasileira? O que a fez escolher inicialmente esses autores para guiar seus caminhos pelo país?
Comecei muito cedo a ler autores brasileiros. Cresci numa altura em que Jorge Amado era muito popular em Portugal, nos anos após a Revolução (dos Cravos, em 1974). Lembro-me de ter

uns sete ou oito anos e a minha mãe me oferecer *Jubiabá*. Seguii-se *Capitães da areia*, *Olhai os lírios do campo*, de Érico Veríssimo, que havia lá em casa. E na adolescência lia muito a poesia de Drummond, de João Cabral, copiava letras das canções do Chico (Buarque) para cadernos, descobri depois os cronistas Nelson Rodrigues, Luís Fernando Veríssimo; a seguir, vieram Clarice, Lygia e, já adulta e a trabalhar, um amigo teve muita importância em me dar a ler nomes como Milton Hatoum, Bernardo Carvalho, Nuno Ramos, Sérgio e André Sant’ Anna e tantos outros. Chamava-se André Jorge e foi um dos maiores divulgadores da boa literatura brasileira em Portugal, na editora que fundou, a Cotovia. Devo-lhe muito, também por isso, e por me ter apresentado pessoalmente alguns desses autores. E, também por ele, descobri um dos livros mais belos da vossa literatura: *A menina morta*, de Cornélio Pena.

Inicialmente, os romances escolhidos como guias para essa viagem ao Brasil estão dentro do ambiente do cânone e da literatura tida como síntese da nação. Quais os desafios de trabalhar com esses marcos sínteses do país e atualizá-los em crônicas que os colocam em atrito direto com o contemporâneo?
Sim, pode-se dizer que é uma escolha conservadora, mas pretende ser um ponto de partida para a diversidade e o contemporâneo. Digo sempre que são livros de partida, pretendem ser vias de abertura para deixar entrar o que fizer sentido. Pela temática, estilo, abrangência, território. Aí quero guiar-me por todas as possibilidades que eles abrem, e, se me perder, tanto melhor. A literatura, como a viagem, têm muito que ver com essa ideia de perdição e estranheza que gosto de convocar para o que faço e escrevo. Vou pedir ajuda pelo caminho, serei uma estrangeira numa geografia e numa área onde tenho tudo o que aprender. Ter esses livros como guia é ter uma segurança porque os li, é aceitar toda a aventura pelo que eles me podem revelar. Se

“ Ter esses livros como guia é ter uma segurança porque os li, é aceitar toda aventura que podem me revelar

“ Falar a mesma língua não significa dizer que nos entendamos porque há uma história que tanto nos une quanto nos divide

conseguir passar a quem lê parte do que vou aprender e encontrar a partir deles, fico contente.

Em 2017, você lançou *Viagem ao sonho americano*, um projeto que fazia cruzamentos entre um recorte da literatura estadunidense com a experiência contemporânea e implicações sociais dos EUA hoje. O movimento de fazer algo semelhante com o Brasil traz, de largada, outras camadas. Para além de termos uma língua compartilhada, o fato de você ser portuguesa em viagem por terras brasileiras traz também dimensões coloniais. De que forma pensa sobre esse corpo, inevitavelmente marcado por essa memória, atravessando o Brasil?

Traz isso tudo, sim, e é uma coisa de que estou bastante consciente. Falar a mesma língua não significa necessariamente que nos entendamos melhor, porque há referências e circunstâncias diferentes, e uma história que tanto une como divide. Eu vivo no meu tempo e carrego uma história. A literatura tem vindo a tratar isso, a lidar com isso, mas há questões muito presentes a suscitar paixões. Vou, mais uma vez, pedir ajuda para tentar ler melhor essa realidade. Ajuda de estudiosos e conversas com pessoas que não têm essa dimensão teórica. Quero fugir a clichés, a esterótipos, a preconceitos, ciente de que eu também os carrego, por mais que me queira livrar deles ou que eles sejam inconscientes. É uma coisa de que só vou saber um

pouco mais quando estiver nos sítios. Ao fazer este trabalho no Brasil, sinto-me mais amarrada à minha identidade, e a isso acresce uma noção de responsabilidade mais visceral.

A ideia de costurar crônicas em (e sobre) um território estrangeiro exige uma vivência cotidiana e conversas com pessoas tanto conhecidas como desconhecidas. O quanto de planejamento e o quanto de improvisação existiu no primeiro percurso (os EUA)? Esse plano vai se repetir no Brasil?

Há muito mais planejamento na minha ida ao Brasil do que houve nos Estados Unidos. Por questões práticas, apenas. Mas elas acabam por ser determinantes. Nos Estados Unidos, andei meio vadia, à solta, a decidir os percursos meio em cima da hora, a desviar-me de rotas. Isso fez com que o acaso desempenhasse um papel crucial no trabalho. No Brasil, tudo está mais planejado, o que é muito mais descansativo. Pude contar com pessoas que me ajudam a planejar as viagens, tratam da produção, coisa que não existiu nos Estados Unidos. Isso liberta-me energia para me focar nas reportagens. Mas não dispensarei a rua, as vozes, os cheiros, as paisagens, a vida. Se não houver isso, estas reportagens não farão, para mim, sentido. O improviso é essencial e eu, na maneira como vivo e trabalho, gosto de me contaminar por ele. Sou naturalmente dada ao

improviso nos meus caminhos. Nesse caminho, serei sempre um tradutor de uma realidade que não é a minha e farei erros de tradução. Não serão nunca premeditados.

O fato de escrever durante o processo de viagem – e não depois dela encerrada – implica também uma escrita mais contaminada por aquilo que imediatamente a cerca. Enquanto jornalista, o quão importante é esse estado de espírito para a forma textual do projeto?

Acho que já respondi um pouco a isso na pergunta anterior. O contágio é bem-vindo. Este não é um trabalho científico. São reportagens a partir da literatura e, se eu sentir nostalgia, esse estado irá passar para o texto; se for entusiasmos, também passará. São textos que quero com vida e que tenham o objecto de se aproximarem de uma ideia de verdade – seja ela qual for: literária, de território, de identidade – mesmo sabendo que nunca a irei alcançar. Mas vou tentar ler a pensar nisso. E também sei que não voltarei a ler os livros que já li da mesma maneira. Eles vão carregar a minha experiência de viagem. Como os textos que eu escrever. Há subjectividade nisso, claro.

Seu próximo livro surge com o título de *Viagem ao país do futuro*. Essa ideia de “país do futuro” é muito cara à nossa história, particularmente para o momento que o país vive, de retrocessos brutais em todas as áreas de atuação

governamental. Dessa forma, de que maneira o título funcionará como um condutor de viagem nesse Brasil contemporâneo?

No livro sobre a América (EUA), o título só surgiu quando tudo estava feito. Isso porque a ideia de livro veio quando as reportagens já estavam a ser publicadas no jornal *Público* (de Portugal). E veio porque trazia essa carga de ambiguidade, controvérsia, discussão à volta de uma frase que tem a ver com o mito americano. Agora, a proposta desse título veio daí, por também ela conter essa ambiguidade, quase ironia. Concordei. Acho que se ajusta. Tentarei não me guiar por ela. Se, no final, perceber que não faz sentido, mudarei. Partir para uma reportagem para ir ao encontro de um título vai contra o que entendo como jornalismo. Por isso, já esqueci o título. Como é mesmo?

Percebemos que há uma prioridade para a prosa, mais especificamente para romances, no seu recorte inicial de livros. Isso aconteceu também com *Viagem ao sonho americano*, ainda que o desfecho se dê com um verso de Walt Whitman. Qual sua relação com escritos poéticos ou de contos no Brasil?

Os livros que escolho não são necessariamente os livros de que mais gosto, mas não há aqui nenhum livro de que não goste muito. E é verdade que há mais prosa porque ela me facilita o trabalho que não pretende ser um exercício de análise poética. Mas irá haver poesia, claro, porque

a literatura e a realidade têm muitas dimensões poéticas. Eu leio muito poesia, mas raramente escrevo sobre poesia, acho que é por pudor. Se a poesia me contaminar ela entra, sempre. E levarei poetas comigo. É uma certeza.

Ainda nesse contexto, o campo da literatura no Brasil vem servindo como um dos focos de debate sobre revisões históricas de quem narra e quem é narrado. Machado de Assis, por exemplo, começou a ter sua negritude reconhecida por parte da academia e *Casa-grande e senzala* vem passando por revisões que problematizam a romantização mitificada de uma democracia racial defendida por Gilberto Freyre. Como são dois autores que estão no plano original do seu percurso literário pelo país, gostaríamos de saber se você chega com um plano de trabalho específico para lidar com eles.

Temo sempre muito os revisionismos históricos ou de memória. Saber ler à luz do tempo é preciso. Como é preciso saber ler à luz do nosso tempo. Só que neste tempo nós já temos mais conhecimento. Isso permite que tenhamos também mais ferramentas para perceber o que foi feito e como deverá ser feito o debate. É preciso isso, que as pessoas se ouçam. Essa questão, do porquê de este tempo querer fazer revisões e reescrever coisas passadas, será abordada, necessariamente. Vivemos neste tempo.



Everardo
NORÕES
esnoroes@uol.com.br

Mortier e a dramaturgia da paixão

De como toda comunicação
entre humanos nos leva
necessariamente ao teatro

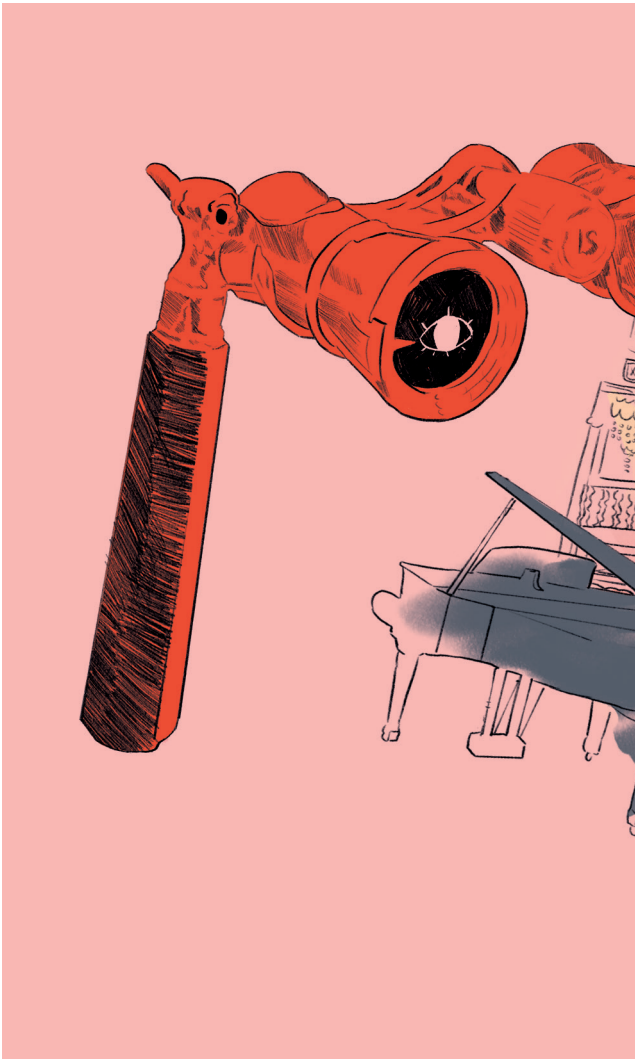
A **ópera reúne** todas as artes num único espetáculo e num único lugar.

Sua caminhada começa em 1607, data da encenação do *Orfeu*, obra fundadora do compositor Claudio Monteverdi. Até a renovação recente empreendida por pensadores como Gerard Mortier, de cuja visão é exemplo a montagem de *Tristão e Isolda*. Com direção de Peter Sellars e cenários de Bill Viola, o artista da videoarte que levou seis meses para dar ao espectador a sensação de “contemplar” a música. Num dos atos, durante cerca de 10 minutos, ao som da peça de Wagner, um grande *écran* de 11m x 6m mostra o inusitado. A imagem é a de um homem deitado. Súbito, surgem gotas d’água que vão se transformando numa espécie de cachoeira ascendente. O personagem é transportado lentamente por ela até desaparecer no alto da tela. A cachoeira acalma-se aos poucos. Resta um espaço vazio. Vazio e escuro, carregado de todas as metáforas. É a música, tratada de outra maneira, permitindo uma amplificação sensorial da escuta. Música e imagem fundem-se, distorcem o foco do espectador, que antes era voltado para maestros e prima-donas.

A *performance* do *Tristão e Isolda*, na montagem de Peter Sellars, tem algo que sugere a correspondência entre Charles Baudelaire e Richard Wagner. Em carta datada de 17.2.1860, o poeta escreve ao compositor para comentar que a música da ópera utilizava elementos que o faziam lembrar a pintura. Se o vermelho representa a paixão, ele o via chegando “gradualmente, por todas as transições, de vermelho e do róseo à incandescência da fornalha”. A fornalha, outro dos quatro elementos que ressurgem na tela do *Tristão*, numa espécie de releitura do autor de *Flores do mal*. Com o recurso e técnicas de vanguarda, o espetáculo culmina por “materializar” a sensação descrita por um dos poetas mais atentos à emergência da modernidade.

A transformação conduzida por Gerard Mortier subverte a tradição operística, sobretudo a francesa, adepta de espetáculos montados em torno do exotismo colonial ou temas de entretenimento. Quando dirige a Ópera de Paris, não são poucas as querelas que ele enfrenta para impor sua nova visão à arte do *dramma per musica*. A recusa a apresentar peças adornadas com fundos de palácios, à moda de Franco Zeffirelli, ou de retirar o protagonismo às grandes vedetes, custam-lhe críticas acerbas. Ao contrário de alguns de seus colegas, que buscam contentar plateias “exigentes”, Gerard Mortier permaneceu firme à ideia de que a arte deve ser um motor do humanismo.

Belga, educado pelos jesuítas, filho de padeiro, ele escancara as portas da arte mais elitista do mundo europeu. Sem pedir licença, faz penetrar no Palácio Garnier, o suntuoso edifício que abriga a ópera da capital francesa, os efeitos óticos e sonoros possibilitados pela mais avançada tecnologia. Construído por iniciativa de Napoleão III, durante a transformação



urbana de Paris empreendida por Haussmann no século XIX, o palácio foi levantado com o máximo requinte. Imaginado para contemplar o desfile de seus frequentadores, os arquitetos reservaram apenas 1/8 da área para palco e plateia. Nas suas imensas salas, os espectadores dão-se em “espetáculo” antes de se aboletarem nos camarotes. A plateia é mais importante do que o palco. A Ópera afaga a tradição de templo da burguesia triunfante encarnada pelo barão de Nucingen, o personagem criado por Balzac na *Comédia humana*.

Mas o Palácio Garnier, cenário do livro *O fantasma da Ópera*, de Gaston Leroux, popularizado pelo cinema, não será mais o mesmo após a passagem de Gerard Mortier. Tampouco os outros lugares de espetáculo que dirigiu: o Théâtre Royal de la Monnaie, os festivais de Salzburgo e Ruhrtriennale, a Ópera de Paris. E no Teatro Real de Madrid, onde encerrou sua carreira, fragilizado pelo câncer, continuou a levar à cena um teatro político, na linhagem do fundador Monteverdi.

Ao falecer, em 2014, deixou um livro à medida de sua índole polêmica: *Dramaturgie d’une passion*. Editado

Wellington
de Melo

MERCADO
EDITORIAL

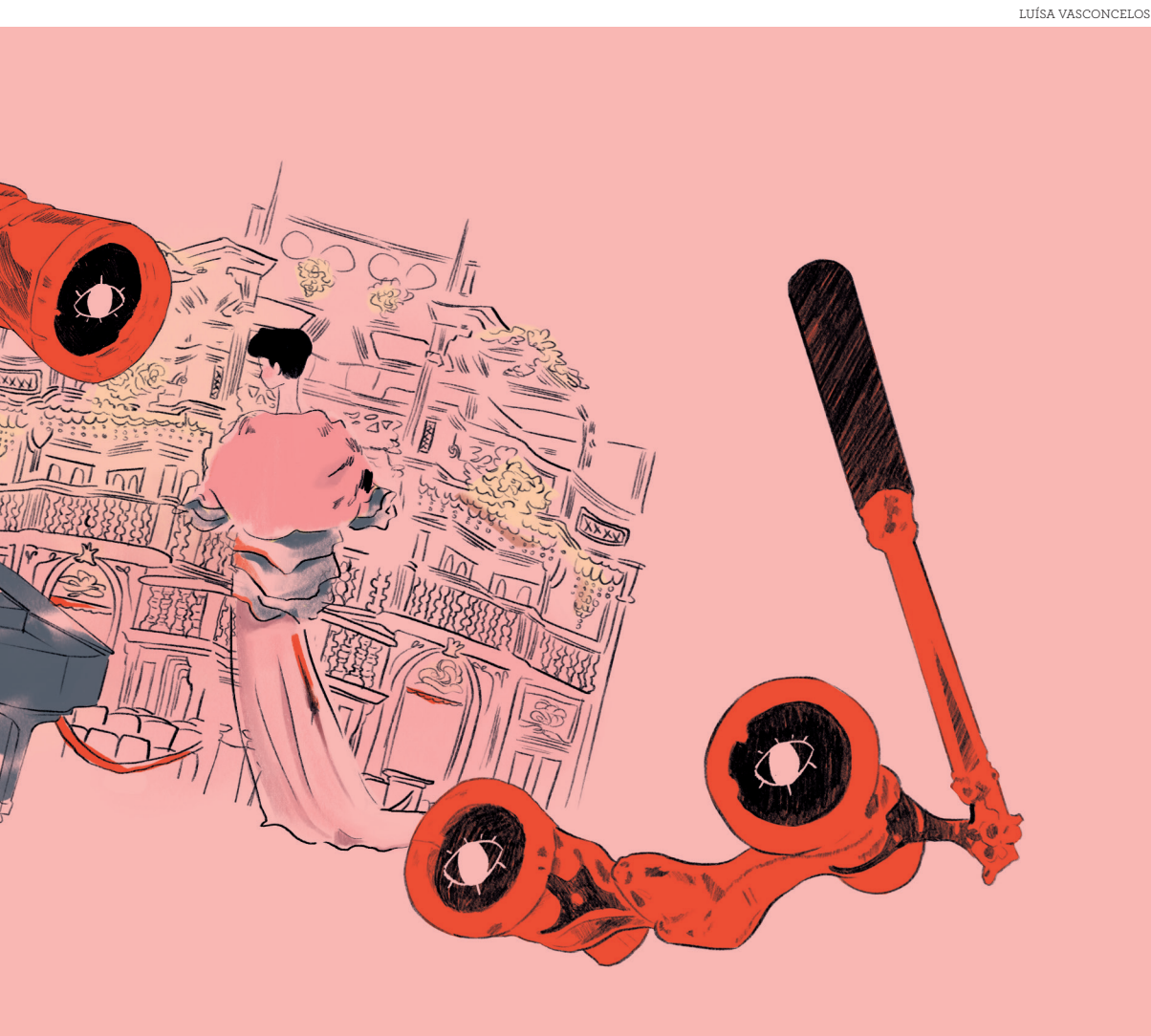
FLIP 1
Nova edição de *No calor da hora*

A pesquisadora e professora emérita da FFLCH-USP Walnice Nogueira Galvão lança, pelo selo **Pernambuco**, nova edição de *No calor da hora*, livro que traz análise de fôlego sobre a quarta expedição a Canudos, a partir da cobertura parcial dos jornais da época, e reproduz as reportagens feitas por enviados especiais naquele 1897. Publicada originalmente nos anos 1970, durante a ditadura militar,

a obra de Galvão segue atual na era da pós-verdade, ao expor o que poderíamos chamar de *protofakenews* dos jornais brasileiros com relação ao massacre de Canudos. Oportunamente, a *Festa Literária de Paraty – Flip* (9 a 14 de julho) tem como foco a obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e traz Walnice na mesa de abertura, quando autografa esta nova edição.

FABIO SEIXO / ARQUIVO SUPLEMENTO





LUÍSA VASCONCELOS

em 2009 pela Christian Bourgois Éditeur, inédito em português, Gerard Mortier expõe suas ideias sobre as “dramaturgias” do ofício: o papel da orquestra e dos cantores, os labirintos da construção das peças e das programações, a poética dos cenários. O livro traz também um texto de Victoria Newhouse (especialista em história da arquitetura e autora de *Site and sound: the architecture and acoustics of new opera houses and concert halls*) sobre as inovações trazidas pelas novas salas de ópera, tais como a Walt Disney Concert Hall, de Los Angeles, a de Oslo ou a Guangzhou, da China.

Sobre a arquitetura dos lugares e suas relações com o espetáculo, é interessante a leitura sociológica de Gerard Mortier, como o paralelo que faz entre os edifícios da Ópera de Paris e o de Bayreuth, idealizado por Wagner. No primeiro, a disposição dos lugares obedecendo à hierarquia social, camarotes oficiais quase sempre vazios, cenários pomposos. No segundo, espectadores sentados em semicírculo, tratados em igualdade e até submetidos ao desconforto de poltronas de madeira. Para Gerard Mortier, o palco é retrato do mundo para o qual o homem deve se voltar.

É do trabalho de pessoas como ele que, nos últimos anos, os espetáculos de ópera têm buscado explorar espaços alternativos, ganhar construções cuja ousadia arquitetônica e uma tecnologia susceptíveis de imprimir uma outra dimensão à acústica e às montagens cada vez mais instigantes.

Em suas reflexões, o autor de *Dramaturgia da paixão* assume a linha da tradição do teatro grego. Espaço alternativo, conectando o espetáculo às coisas que acontecem fora das salas, onde a arte da imitação suscita descobertas.

E, se boa parte de nosso aprendizado é feito pela mímese, é possível concluir, com Gerard Mortier, o dramaturgo da paixão, que toda comunicação entre os homens leva necessariamente ao teatro.

(Num dia de visita ao Teatro São Carlos, de Lisboa, a convite do professor e amigo Luis Carvalho, ouço alguém sussurrar num dos camarins o nome de Gerard Mortier. O mesmo lugar em que Maria Callas aqueceu sua voz para metamorfosear-se na Violetta Valéry da *Traviata*).

FLIP 2

Editoras na Casa Paratodxs

A **Cepe Editora** participa mais uma vez da *Flip*, desta vez na Casa Paratodxs, ocupando-a durante todo o evento com as editoras Nós, Dublinense, Kapulana, Demônio Negro, Edith, Relicário e Macondo. A casa segue sendo um dos espaços mais interessantes para se visitar durante a festa e, além de contar com o catálogo amplo das editoras participantes, propõe uma intensa programação paralela de oficinas, lançamentos e debates.

FLIP 3

Programação da Cepe Editora na Casa Paratodxs

Os autores Lima Trindade (*As margens do paraíso*), Renata Penzani (*A coisa brutamontes*) e Stephanie Borges (*Talvez precisemos de um nome para isso*) apresentam ao público suas obras. Schneider Carpeggiani, editor deste **Pernambuco**, conversa com a historiadora Heloisa Murgel Starling (UFMG) sobre *No calor da hora*. Selma Caetano, curadora do *Prêmio Oceanos*, apresenta Mbate Pedro, escritor moçambicano

finalista do prêmio com o poemário *Vácuos*, que ganha edição brasileira pela **Cepe Editora**. A jornalista, crítica literária e curadora portuguesa Isabel Lucas conversa comigo sobre o projeto *Viagem ao país do futuro*, que realizará viagens pelo Brasil para produzir uma série de reportagens sobre o país a partir de sua literatura, publicadas nos próximos meses neste **Pernambuco** e no jornal português *Público*.

A Cepe – Companhia Editora de Pernambuco informa:

CRITÉRIOS PARA RECEBIMENTO E APRECIÇÃO 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

A narração da barbárie contra os indígenas

O Brasil de hoje a partir de documentos de um ministro de Costa e Silva

Heloisa Murgel Starling

No mês de julho de 1967, ao ler a portaria publicada no *Diário Oficial*, o procurador federal Jader de Figueiredo Correia possivelmente repassou suas possibilidades; para todos os pontos que olhava via problemas. Acabara de ser nomeado para chefiar uma Comissão de Investigação sobre as atividades do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) – o órgão indigenista oficial que antecedeu à Fundação Nacional do Índio (FUNAI) – e o primeiro contratempo que enxergou deve ter sido esse: até então, ele não tinha, nenhuma relação com o tema indígena – ocupava o cargo de procurador do Departamento Nacional de Obras contra as Secas. Contudo, a indicação partiu diretamente do gabinete do ministro do Interior, general Afonso de Albuquerque Lima, os militares estavam especialmente interessados no assunto, e Jader de Figueiredo não era bobo de perder a oportunidade. Apenas quatro meses antes, em março de 1967, o SPI havia passado para o controle do Ministério do Interior após ter permanecido cerca de 30 anos na Agricultura, mas o procurador não estranhou nada. Nem mesmo a transferência do órgão incumbido de defender os direitos e as terras dos índios para o ministério encarregado da ocupação do território, desenvolvimento regional e migrações internas.

Jader de Figueiredo estava longe de ser um opositor do governo – e provavelmente o ministro fez a escolha a dedo. O segundo presidente da República durante os anos da ditadura, general Arthur da Costa e Silva, parecia personalizar as melhores esperanças dos setores da oficialidade interessados em participar da condução dos rumos do Estado – dos 19 ministros, 10 pertenciam às Forças Armadas, entre eles, o ministro do Interior, general Albuquerque Lima, que posava como o fiador dos grupos intramilitares radicais. Ele era um general linha dura, estava interessado em empurrar o deslizamento do país no rumo de uma ditadura aberta e tinha a cabeça voltada para o ambicioso projeto de colonização e desenvolvimento que os militares pretendiam implantar. Por conta disso, sabia que precisava olhar atentamente para a política praticada pelo Estado, sobretudo no que se referia à incorporação e demarcação de terras destinadas aos índios.

Os generais começaram a arrumar as ideias que estão na base do projeto de colonização que Albuquerque Lima pretendia levar a cabo, ainda nos anos 1950. Elas fazem parte do arcabouço doutrinário criado pela Escola Superior de Guerra e que serviram de conduto para a concepção de desenvolvimento e de segurança nacional colocada em prática pela ditadura. Orientados por uma noção de guerra interna não circunscrita ao conceito tradicional de defesa e adequada ao cenário da Guerra Fria, o objetivo do projeto de colonização era ambicioso e previa a ocupação estratégica do território nacional. Isso incluía o deslocamento de quase um milhão de pessoas para as regiões norte e centro-oeste, não deixar despovoado nenhum de seus espaços e tamponar a área de fronteiras. Para levar esse projeto a termo, a ditadura tencionava levantar o embargo legal sobre as terras indígenas e vender o futuro: ia criar programas de colonização dentro das áreas de proteção, emancipar os índios integrando suas populações à sociedade brasileira autodenominada “civilizada” e colocar as terras no mercado. Os custos ambientais ou sociais não interferiam nas contas do governo, mas seria preciso amansar as prováveis resistências vindas do SPI. A Comissão de Investigação chefiada por Jader de Figueiredo entrava af: iria identificar as irregularidades existentes no SPI e, sobretudo, apurar

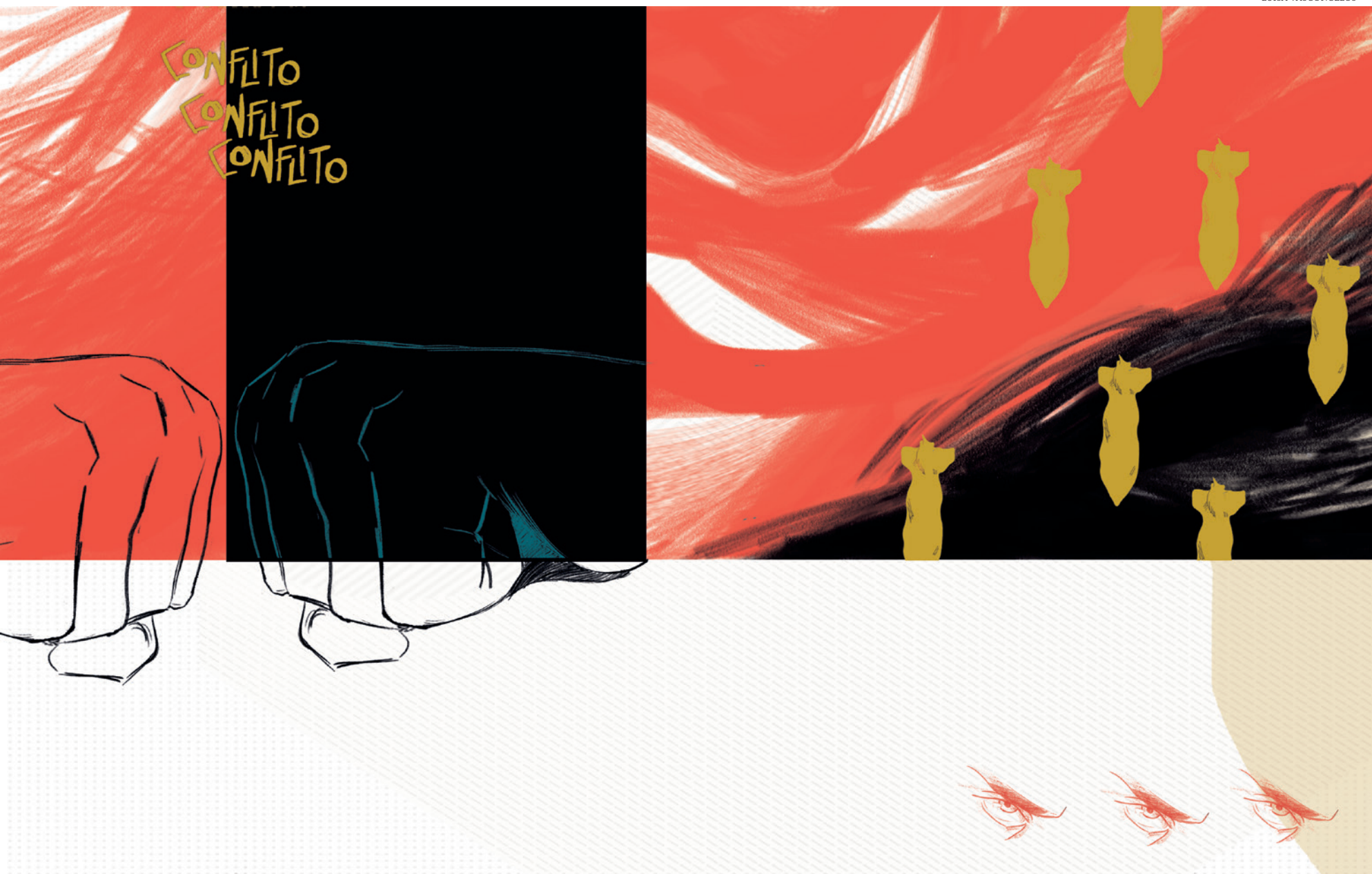
denúncias de práticas de corrupção cometidas pelos servidores do órgão.

A pressão contra o SPI era grande e o ministro mantinha-se alerta para que a investigação – que culminaria na extinção do órgão – apresentasse os resultados que a ditadura buscava. Albuquerque Lima tomou todas as precauções: a investigação deveria ocorrer em sintonia não apenas com o ministério do Interior, mas com o Serviço Nacional de Informações (SNI), o principal órgão de coleta de informações e de inteligência construído pela ditadura, com atuação dentro da sociedade e em todos os níveis da administração pública. O ministro calculou quase tudo; mas nem ele, nem os agentes de informação ou os burocratas do ministério conheciam o procurador que escolheram para chefiar a investigação. É provável que, de início, Jader de Figueiredo tenha considerado o novo trabalho só rotina e iniciado suas atividades na Comissão sem alimentar nenhuma dúvida sobre os resultados que pretendia alcançar. Contudo, quando a investigação começou para valer, ele levou um susto. No impacto das descobertas que fez, anotando tudo o que via e ouvia, o procurador duvidou das próprias certezas, adotou nova perspectiva e seu relatório final assumiu um tom veemente de denúncia.

Entre 1967 e 1968, Figueiredo percorreu com sua equipe – formada por quatro funcionários do quadro do DNOCS – mais de 16 mil quilômetros, visitando cerca de 130 postos indígenas em todo o país. O resultado é estarrecedor: matanças de tribos inteiras, torturas e toda sorte de crueldades foram cometidas contra indígenas, principalmente a mando dos grandes proprietários de terras e por agentes do Estado. O procurador fez um trabalho de apuração impressionante. Incluiu relatos de dezenas de testemunhas, apresentou centenas de documentos e identificou cada uma das violações que encontrou: assassinatos de índios, prostituição de índias, sevícias, trabalho escravo, apropriação e desvio de recursos do patrimônio indígena. Seu Relatório denuncia – e comprova – a existência de caçadas humanas de indígenas feitas com metralhadoras e dinamite atiradas de aviões, as inoculações propositas de varíola em populações indígenas isoladas e as doações de quilos de açúcar misturado à estricnina. Tem mais: o órgão responsável por proteger os índios permitiu a violência cometida pelas chamadas “frentes civilizatórias”, um eufemismo para disfarçar os processos de aculturação. De acordo com o “Relatório Figueiredo”, tortura e chacinas foram executadas com apoio ou contando com a omissão de funcionários do SPI.

Quando Jader de Figueiredo finalmente regressou a Brasília e entregou ao ministro os resultados finais da investigação, Albuquerque Lima balançou a cabeça, sem saber como reagir: calculou a extensão da repercussão, inclusive internacional e entendeu o tamanho da encrenca em que havia se metido. O “Relatório Figueiredo” é uma produção do próprio Estado brasileiro, trata-se de um dos documentos mais importantes da nossa história recente, mas ficou desaparecido durante 44 anos – sob a alegação oficial de que tinha sido integralmente destruído em um incêndio e não existiam cópias. A alegação não procede. O Relatório foi encontrado quase intacto, em 2013, por um pesquisador independente, Marcelo Zelic, com 5 mil páginas e 29 tomos – das 7 mil páginas e 30 tomos que constavam da versão original. A cópia descoberta por Zelic estava enfiada no meio de maços de papelada burocrática, acondicionados em velhas caixas

LUÍSA VASCONCELOS



de papelão que se empilhavam no arquivo morto do Museu do Índio, no Rio de Janeiro. Mas Jader de Figueiredo nunca soube disso. Ele morreu em 1975, num acidente mal-explicado, atropelado por um veículo desconhecido, ao descer de um ônibus, em Fortaleza. Tinha 53 anos. E morreu certo de que o desfecho de sua mais importante investigação não viria a público e jamais seria conhecido pelos brasileiros.

Não sabemos se o procurador Jader de Figueiredo chegou a ler, em algum momento da vida, *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Os dois personagens estão separados por cerca de 70 anos de história do Brasil; contudo, algo parece ter se combinado no tempo com força suficiente para aproximar a trajetória de ambos – e torná-las simultaneamente reconhecíveis e peculiares no presente. No fim das contas, tal como aconteceu, em 1897, quando Euclides da Cunha desembarcou na Bahia certo de que Canudos era a nossa Vendaia, também Jader de Figueiredo iniciou sua viagem pelas áreas indígenas, crente de que sabia, de antemão, o que iria encontrar pela frente – e, talvez, estivesse intimamente convencido de que os índios eram, de fato, um empecilho para o desenvolvimento do país. Mas, como Euclides da Cunha, ele descobriu uma história pouco edificante sobre os rumos que o país pretendia seguir em seu agônico processo de modernidade. A barbárie havia se alastrado, o Estado estava inegavelmente disposto a eliminar aquele outro e inteiramente diverso habitante do mesmo Brasil e tanto a guerra contra o Arraial de Canudos, quanto a chacina de indígenas durante a ditadura militar era fratricídio, matança entre irmãos. Os dois se envolveram na escrita de textos de natureza literária radicalmente distinta; ainda assim, eles conservaram em seus escritos o tom de denúncia e acusação. E cada um ao seu modo, ambos travaram uma luta para manter viva a memória daquilo que viram. *Os sertões* é, sem dúvida, um livro-monumento; o “Relatório Figueiredo” talvez seja uma espécie de memorial das comunidades indígenas do Brasil.

Independentemente da forma que assume, qualquer memorial é um espaço – ou lugar – onde sobrevive um rastro do passado. A palavra *rastro* inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais, e que corre o risco de se apagar definitivamente. O

A luta contra o esquecimento combinou a trajetória das narrativas de Euclides da Cunha e Jader Figueiredo

sujeito que escreve um memorial tem na cabeça um propósito: ele quer de todo modo, manter juntas a presença do ausente e a ausência dessa presença. Costuma dar certo. Jader de Figueiredo não podia adivinhar o futuro, mas, em 2016, outro procurador da República, Álvaro Ricardo de Souza Cruz, decidiu transformar o “Relatório Figueiredo” em objeto de pesquisa – o resultado a um só tempo meticuloso e arrojado foi publicado no livro *Relatório Figueiredo: genocídio brasileiro*. A pesquisa de Souza Cruz atualizou os resultados do “Relatório Figueiredo” para os dias de hoje, identificando não apenas os delitos cometidos contra a moralidade administrativa, mas os diversos crimes executados pelo Estado contra as populações indígenas; em seguida, procede à sua tipificação tal como previsto em lei. E confirma o diagnóstico do “Relatório Figueiredo”. As populações indígenas estavam posicionadas entre os militares e a realização do maior projeto estratégico de ocupação do território brasileiro. Pagaram um preço altíssimo em dor e quase foram exterminados por isso.

A luta contra o esquecimento combinou a trajetória de Euclides da Cunha e Jader Figueiredo: as palavras de um revezam a história contada pelo outro. Com um detalhe: elas são histórias sobre aquilo que não se

viu ou não se pode ver. Falam num tempo que não é mais o do acontecimento e de um lugar que não existe mais – o passado, o lugar dos mortos – intercedendo pelos outros e para os outros. Na realidade, são relatos que falam do lugar *do* morto; é o testemunho de quem precisa substituir outro testemunho porque o sujeito em primeira pessoa está morto. Eles estavam convencidos de que diante de certos fatos extremos – o horror produzido pela violência injustificada e desnecessária do Estado durante a Guerra de Canudos ou as práticas de violência cometidas pela ditadura militar contra povos indígenas – é preciso que todos sejam testemunhas do que ocorreu.

Na sua origem grega, a testemunha é uma voz e um rosto. A testemunha está do lado das palavras e do passado. Mas o papel da mediação a partir do qual a história se constrói, é uma tentativa para transgredir os limites dessa posição solitária em que a testemunha se encontra. O recurso à mediação é importante porque outorga a palavra a um morto com a convicção de que a voz desse morto deveria ser ouvida no mundo público em busca de acolhimento e reconhecimento – e, porque essa voz diz respeito a todos, ela *precisa* ser escutada e conhecida por todos.

Conhecemos bastante bem nos dias de hoje a narrativa que Euclides da Cunha publicou, em 1902, no livro *Os sertões*, sobre a Guerra de Canudos. Entretanto, a história do “Relatório Figueiredo” ainda não se encontra ancorada na cena pública brasileira, nem pela construção de uma memória comum, nem pelo reconhecimento dos direitos fundamentais da cidadania. No início do século XX, Franz Kafka escreveu a Oskar Pollack impressionado com uma obra que havia acabado de ler e argumentou ao amigo: um livro precisa ser o machado para o mar congelado que há dentro de nós. No mar congelado, ele dizia, o passado não é nada além de passado. Jader de Figueiredo não escreveu um livro e seu Relatório fala do passado; mas está orientado na direção do futuro. O futuro vai nos julgar pela nossa disposição de rememorarmos tudo o que aconteceu; e vai nos julgar também se não agirmos de acordo com o que narram *Os sertões* ou o “Relatório Figueiredo” – as memórias da barbárie que Euclides da Cunha e o procurador Jader Figueiredo enviaram ao nosso presente.

CAPA

Quando a tensão volta em fragmentos

B. Kucinski nos faz acolher o horror da ditadura e cria um elo memorial no romance *K*.

Eurídice Figueiredo

O que pode a literatura para dar conta de acontecimentos históricos traumáticos? Segundo o filósofo Jacques Rancière, o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado, de modo que, a despeito do enorme trabalho realizado por historiadores, só a literatura é capaz de recriar o ambiente de terror vivido por personagens afetados pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação. Através da imaginação e da liberdade composicional, os romancistas narram não aquilo que realmente aconteceu, o que é impossível, como já apontava Walter Benjamin no seu seminal texto sobre os conceitos da História, mas algo que possa evocar o vivido. A literatura, em sua capacidade de captar o singular da natureza humana, representa o único meio de transmitir a experiência dos outros e provocar a identificação do leitor, suscitando a emoção e a compreensão ao mesmo tempo. Para o pesquisador Antoine Compagnon, a literatura desconcerta e incomoda mais que os discursos filosóficos porque ela percorre regiões da experiência que os outros discursos negligenciam. Em suma, a literatura pode produzir a figuração do Outro, do diferente, daquele que não podemos conhecer se não sairmos de dentro de nós mesmos. Através da literatura vislumbramos o Outro que nos habita, porque a identidade só se perfaz no encontro com a alteridade, inclusive com nossa própria alteridade. Ao escreverem sobre a ditadura, autoras e autores dão testemunho, permitindo, assim, que outras gerações compreendam as consequências do cerceamento das liberdades democráticas. Na interação que se produz no ato de leitura, o leitor torna-se também testemunha porque aceita acolher narrativas insuportáveis (como as da tortura), formando um elo na cadeia memorial.

A ficção não é sinônimo de fantasia e de imaginação: trata-se, antes, de uma estratégia ordenadora da linguagem a fim de reinventar os fatos numa narrativa legível, compreensível, que promove a empatia dos leitores. B. Kucinski, autor de *K, relato de uma busca*, que trata do desaparecimento de sua irmã Ana Rosa Kucinski da Silva e de seu marido, Wilson da Silva, ambos militantes da ALN (Ação Libertadora Nacional), escreve: “Tudo nesse livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”. O casal foi sequestrado pelo delegado Sérgio Fleury em 22 de abril de 1974 e levado para a “Casa da Morte” em Petrópolis (RJ), onde foi torturado e executado. Durante anos, o governo não admitiu nem a prisão nem a morte deles; o reconhecimento oficial só se deu após a promulgação da Lei 9140/1995, que considerou como mortos os desaparecidos em razão de participação em atividades políticas no período de 1961 a 1979. Só então as famílias receberam o atestado de óbito. O ex-delegado Cláudio Guerra, em depoimento aos jornalistas Marcelo Netto e Rogério Medeiros para o livro *Memórias de uma guerra suja*, disse que transportou os corpos dos dois para a Usina Cambahyba, em Campos dos Goytacazes (RJ), onde foram incinerados. A mulher apresentava sinais de violência sexual.

Dentre tantas obras que tematizaram a última ditadura brasileira (1964-1985), a escolha desse livro se justifica não só pela sua qualidade estética mas também porque, ao dar voz a diferentes narradores, ele recria, de maneira fragmentária e lacunar, a tensão que reinava no país quando pessoas eram presas clandestinamente, torturadas, assassinadas e desaparecidas. O fio narrativo que dá continuidade e sentido ao romance é assegurado por K, o pai em busca da filha, porém outras vozes ecoam e desvelam os meandros do funcionamento do sistema repressivo: a versão dos torturadores, seus agentes, empregadas e amantes, o relato do militante torturado que delata e se torna um “cachorro”, as cartas enviadas pelos dois militantes, Ana Rosa e Wilson, que exprimem seus conflitos existenciais e políticos quando percebem que estão cercados, sem rota de fuga. Apesar de seu nome ser pouco citado, a figura do delegado do DOPS-SP, Sérgio Fleury, ligado ao Esquadrão da Morte, está presente em vários fragmentos: ora é sua amante, ora a faxineira da Casa da Morte, ora seus agentes. Em um dos capítulos é sua própria voz que se faz ouvir: esbraveja contra aqueles pais que, tendo acesso a organizações internacionais, não param de procurar notícias dos filhos. Além de K., Fleury menciona a estilista Zuzu Angel, assassinada em



1976, num falso acidente de trânsito. Ele exerce tortura psicológica contra K., enviando informações desencontradas, assim como fez com a família do deputado Rubens Paiva. No momento da abertura política do governo Geisel, Fleury recebeu pressão até dos Estados Unidos, durante a presidência de Jimmy Carter (1977-1981). Eles exigiam explicações sobre os desaparecidos, porém não havia nada palatável, todos estavam mortos, enterrados em cemitérios clandestinos, incinerados ou jogados no mar ou em rios.

Ao se deparar com um personagem chamado K., o leitor é levado a evocar o clima tenso e absurdo do romance *O processo*, de Kafka, em que o protagonista não entende acusações indecifráveis, e se sente culpado. Busca, sem sucesso, a ajuda de vários personagens. De modo semelhante, aqui

LUÍSA VASCONCELOS



reina a perplexidade do pai, sufocado por fatos que estão além de sua compreensão. Mas, à medida que o tempo passa, ele “não é mais ele, o escritor, o poeta, o professor de iídiche, não é mais um indivíduo, virou um símbolo, o ícone do pai de uma desaparecida política”. No entanto, alguns anos mais tarde, ele já não será mais ícone, será “o tronco inútil de uma árvore seca”, “vencido pela exaustão e pela indiferença”. K visita presos políticos que conheceram sua filha, leva para eles cigarros e barras de chocolate; nesse local, 14 meses depois do desaparecimento da filha, é sugerida sua morte.

Escrito sob o signo da metonímia, o livro em fragmentos remete a vestígios de um dilaceramento: a cachorra do casal preso que não para de latir, a faxineira que não se esquece do sangue que

lavou na Casa da Morte, o cianureto na boca de Ana Rosa, as fotografias da filha que K. olha, são muitos os elementos incisivos que tocam profundamente o leitor. Observe-se que *incisivo* significa cortante, ou seja, ao ferir, penetra a casca dura com a qual os homens se protegem das emoções dolorosas.

No geral, os acontecimentos históricos aparecem no romance já transmutados, transfigurados. O capítulo mais factual é “A reunião da Congregação”, que narra a vergonhosa expulsão de Ana Rosa da USP, em 23 de outubro de 1975, “por abandono de função”, quando ela já estava morta. Essa injustiça só foi corrigida 40 anos depois, por pressão da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, quando houve um pedido de desculpas formal à família. Um outro dado que aparece no romance é a atribuição dos nomes de 45 desaparecidos a

A literatura pode estimular a consciência crítica num país marcado por conflitos sempre violentos contra os mais fracos

logradouros. Quando o pai visita o local que recebeu o nome da filha, (como em *Antes do passado*, de Liniane Haag Brum), sofre uma grande decepção porque essas ruas situavam-se em loteamentos longínquos, lugares que estão longe de constituir referência memorial. O que o revolta ainda mais é constatar que nomes de militares e torturadores foram dados a ruas, pontes e viadutos nas regiões centrais das grandes capitais. K fica amargurado. Como observa Marc Augé, a instituição de marcos simbólicos numa cidade instaura o “lugar antropológico”, incorporado por seus habitantes. A necessária revisão da concessão de nomes de pessoas ligadas à ditadura a fim de entronizar outros nomes, dar outra versão da História, começou a ser feita mas, com a recente ascensão ao poder da extrema-direita, de tendências negacionistas, a tendência se inverte perigosamente.

A questão do corpo é fulcral no caso dos desaparecidos pois os familiares não conseguem elaborar o luto através da ritualização da morte. A não devolução do cadáver representa um desrespeito porque é próprio da morte humana a cerimônia do enterro, como no mito de Antígona. Em vários momentos do livro, K tenta, inutilmente, dar à filha uma lápide, um livro, uma oração fúnebre. Ao escrever o romance, Kucinski faz essa homenagem, encerra seu luto e transmite, ao mesmo tempo, a imagem viva da irmã morta, uma ausente que estará para sempre presente no espírito de seus leitores. A obra literária que B. Kucinski iniciou já na maturidade, destaca-se no panorama da produção brasileira pelo seu valor estético, que é um suplemento ao seu teor testemunhal. O estilo conciso atinge a emoção do leitor sem apelar para o melodramático, pelo contrário, nota-se o uso da ironia e do despojamento da linguagem para criar o clima absurdo, claustrofóbico e apavorante em que se viu o pai diante do sumiço da filha.

O livro levanta tantas questões éticas, que o autor sentiu necessidade de publicar, em 2016, *Os visitantes*, em que tenta responder ou, ao menos, debater, alguns desses aspectos. O paralelismo entre o passado mais remoto da família – a imigração, a *Shoá*, assim como o sentimento de culpa e a melancolia dos sobreviventes – e o passado mais recente – o desaparecimento da irmã pela repressão – dá maior profundidade temporal à tragédia que se abateu sobre a família. Nesse sentido, a obra de Kucinski tem as características das narrativas de filiação, o narrador vislumbra uma crise na transmissão da herança até porque a irmã, morta jovem, não teve a oportunidade de ter filhos aos quais legaria uma tradição.

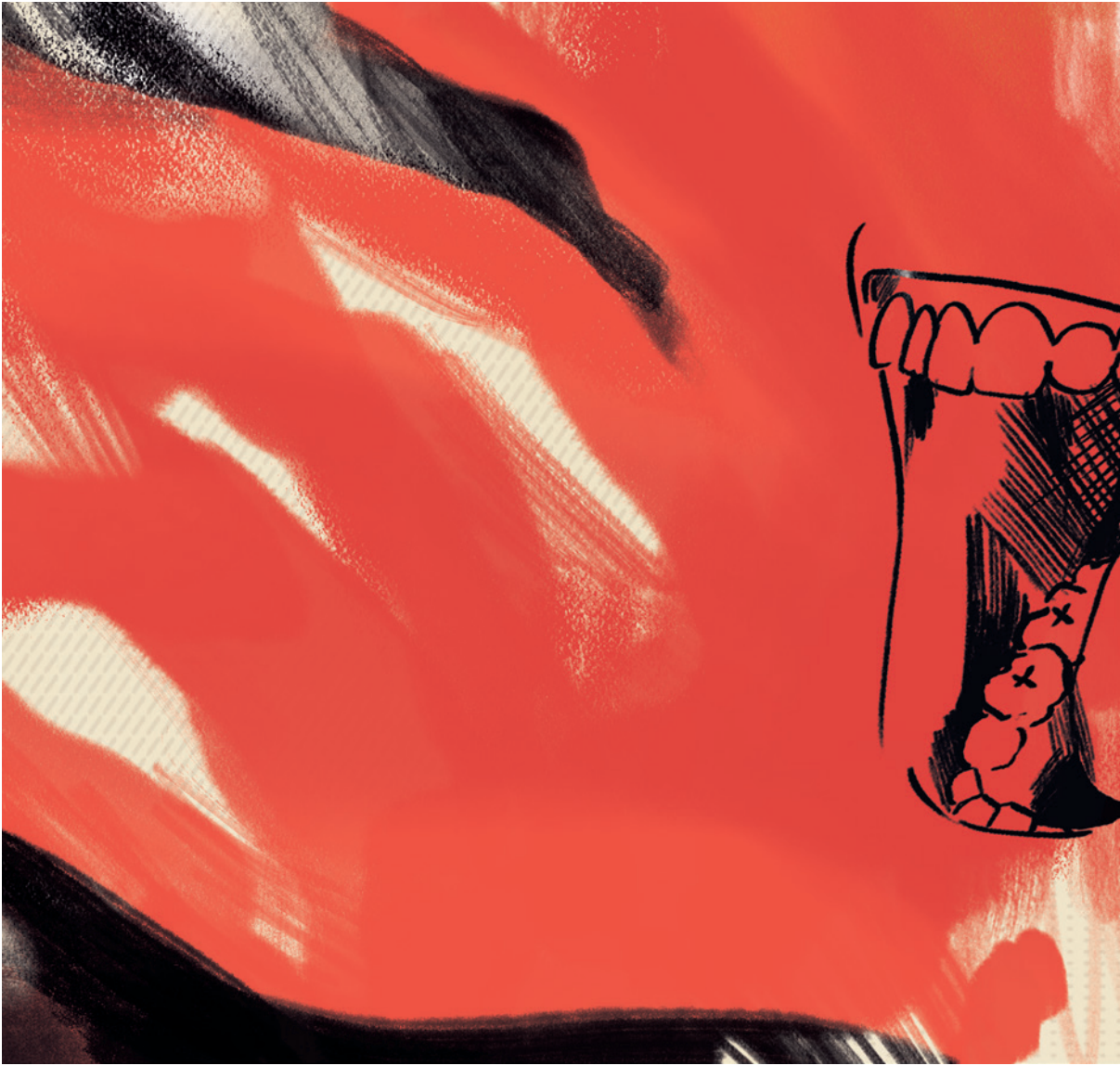
Ao despojar o livro dos elementos mais claramente biográficos, o autor consegue atingir dimensão universal. Kucinski, que só aparece no prólogo e no capítulo final, denuncia a permanência do aparato repressivo, considera que a indenização das famílias sem o esclarecimento dos fatos e sem a punição dos responsáveis só aumentou o sentimento de culpa e o mal-estar. Se a história do Brasil é uma sequência de conflitos, em que a violência sempre foi exercida contra os mais fracos, a não apuração dos desmandos cometidos pelos agentes públicos reforça a amnésia nacional, o que possibilita a repetição de governos autoritários. Desse modo, a literatura que tematiza a ditadura contribui para despertar alguma consciência crítica.

CAPA

A memória que cria motes para revoltas

Relações entre a Revolta da Armada e um famoso romance de Lima Barreto

Lilia Schwarcz



Lima Barreto teve uma infância sobressaltada. Perdeu a mãe com 7 anos, viu seu pai, João Henriques, cair no desemprego com a queda da Monarquia, bem como mudou-se com a família para a Ilha do Governador em 1890, onde seu pai passou a trabalhar como administrador nas Colônias de Alienados. A essas alturas, a vida até parecia tranquila e finalmente assentada. Nenhum problema de saúde na família, com os filhos mais velhos completando os estudos em Niterói.

Mas na vida dos Barreto nada parecia estável e “para sempre”. Um pouco distanciado do cotidiano pacato da Ilha, o governo da República enfrentava problemas. A essas alturas o regime republicano sobrevivia pelo uso da força. Até 1894, o país experimentou a tutela militar em seus dois primeiros governos. Em 1891, eclode a primeira Revolta da Armada. O estopim para o levante foi um ato do governo, que, em flagrante violação da Constituição de 1891, ordenou o fechamento do Congresso. A conta caiu na atitude da oposição que manifestava seu descontentamento diante da crise econômica dos primeiros anos de República, marcados pela especulação vertiginosa, fraudes e inflação galopante. E foi então que, comandados pelo almirante Custódio de Mello, boa parte da frota fundeada na Baía de Guanabara sublevou-se: a Armada – como a Marinha era chamada – exigia a reabertura do Congresso ou então bombardeariam a cidade do Rio de Janeiro. Para não ter de enfrentar a provável derrota ou uma guerra civil, Deodoro da Fonseca renunciou em 23 de novembro.

Seu vice, Floriano Peixoto, assume o posto interinamente e dá um golpe: ao invés de convocar eleições, como estabelecia a Constituição, o marechal resolve seguir à frente da nação. O auge do movimento aconteceu entre 1893 e 1894, no Rio de Janeiro, e significou uma das primeiras manifestações contra o autoritarismo da Primeira República. As elites controlavam as eleições, o voto, a escolha de candidatos, os partidos – a política formal. Mas as formas de exercitar a política na cena pública – greves, protestos, panfletos, jornais operários – começavam a pipocar em diferentes cantos do país.

A Marinha continuava, porém, indócil e, em setembro de 1893, um grupo de oficiais exigiu a convocação de eleições presidenciais – era a segunda Revolta da Armada. Com significativa folha de serviços prestados ao Império, a Marinha e seus oficiais sentiam-se negligenciados pela República. Custódio de Mello, por exemplo, acreditava que rebelar a Armada significava

a melhor estratégia no sentido de recuperar o prestígio da Força. Floriano, que já andava enfrentando a Revolução Federalista no sul do país, reprime a Armada, governa em estado de sítio, e acaba ganhando a alcunha de “Marechal de Ferro”. Abria-se uma grave crise política.

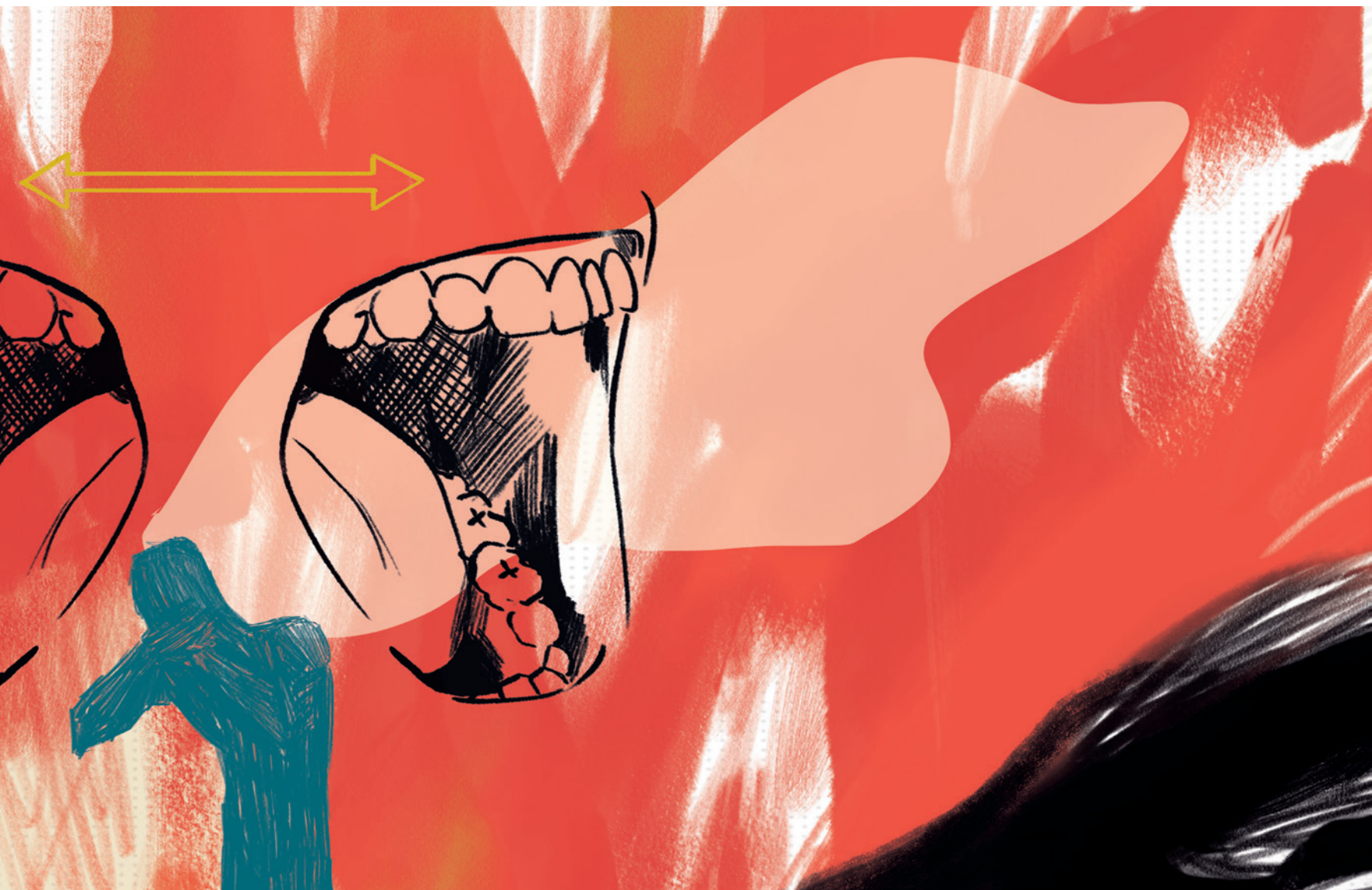
O movimento dos almirantes seria contido em 1894, mas a ferida continuou aberta. Novas manifestações manteriam a agenda da Primeira República muito conturbada. As revoltas da Armada revelavam, também, a existência de dissensões nas cúpulas militar e civil: enquanto a Marinha se sentia desprestigiada diante do Exército, São Paulo rompia com a hegemonia carioca. Com isso, Floriano Peixoto passou a governar ditatorialmente.

Mas a Revolta não se restringiu à capital. Os insurretos desembarcariam na Ilha do Governador, tirando a segurança do aflito João Henriques. As primeiras notícias vieram do próprio Lima, que, garoto, enviou carta ao pai no dia 28 de novembro de 1893, lamentando o fato de não poder visitar a família durante um mês inteiro. E botou a culpa na Revolta. “Meu pai, (...) As aulas estão funcionando muito mal, isto é, com falta de frequência (...) Correu o boato que a Escola Naval estava lá na ilha ... Eu já estou aqui há um mês sem ir lá ... Se o senhor tiver alguém que venha a Niterói por necessidade, mande me buscar (...) Diga a dona Príciliana que eu desejava vê-la aqui, para ver as balas passar e arrebentar como eu as tenho visto daqui do Colégio (...) As granadas rebatem por todos os lados de Niterói...”¹

A Ilha seria invadida pelos homens do Segundo Contingente da Armada que desembarcou por lá no dia 23 de outubro de 1893. No dia 24, um sofrido João Henriques envia mensagem ao diretor das Colônias, a essa altura longe da Ilha. Na missiva, relatava o desembarque dos revoltosos e o fim da paz que reinava por lá. Praticamente sozinho na Ilha, João Henriques dava sinais de desespero: “A minha posição é horrível não sei o que fazer. Vou retirar os alienados e empregados para S. Bento (...). Não posso ir para a Cidade com minha família pois não conto com recursos. (...) Agora não é mais possível trazer gêneros para aqui pois é o mesmo que entregar a eles. O que há de ser de mim!”²

No 15 de janeiro a situação parecia, porém, serenada, quando as forças até então acampadas na Ilha finalmente deixaram o local. A calma voltaria a reinar e, passada a agitação e organizado o cotidiano das

LUÍSA VASCONCELOS



Colônias, parece que o funcionário dedicado mereceu até promoção. Na memória do menino, sobram apenas lembranças fragmentadas da Ilha e do embate. Lima recorda a flora local, o riacho que partia o sítio em dois, o pântano nas terras de fundo, os pássaros de várias espécies. Tudo é descrito com tal emoção, que, ao final do texto Lima conclui: esse é um sítio que “me animo a chamar meu”.³

Lima, que mais tarde escreveria muito sobre seu passado, lembra como foi ingênua a sua primeira reação ao chegar a esse local, que, mesmo em meio à revolta, continuava a lhe parecer encantado. Trazido pelo pai, que fora lhe apanhar lá em Niterói, mal se deu conta da situação tensa: “logo tratei dos meus pássaros, dos meus laços, pouco se me dando com o duelo que se fazia de terra para o mar e do mar para a terra, a tiros de canhão e de carabina”.

Mas o escritor rapidamente tomara consciência da situação de seu pai, que lutara para prover os seus mais de 200 internos. Escreve ele na crônica *Estrêla*: “Dentre os episódios da revolta de 93, assistidos por mim, aquele que mais me impressionou foi sem dúvida o desembarque dos revoltosos no Galeão. (...) Eu tinha doze anos e acabava de chegar do colégio onde era interno...”. Lá chegando, logo se dá conta da solidão do pai: “Meu pai, meu grande e infeliz pai, era dos funcionários da administração superior o único que tinha permanecido na ilha. O diretor, o médico, o escriturário se haviam retirado para a cidade. O senhor Ernesto Sena, que se picava de historiógrafo no *Jornal do Comércio*, tratando das Colônias, nos dias de revolta, chamou a meu pai de ‘Fujão’ Barreto. Não sei se havia entre eles qualquer desavença, mas o certo é que o que se deve exigir de um historiógrafo é a exatidão dos fatos ...”.

Após defender a honra do pai, continua: “Estava eu assim descuidado quando, uma manhã, aí pelas oito horas, meu pai mandou-me chamar à Colônia de São Bento...”. O texto segue descrevendo como no caminho o menino notou uma série de armas enfileiradas, uma porção de marinheiros e o pai “metido entre todo aquele apresto militar e guerreiro”. A princípio, o garoto não mostrou espanto, observando o pai que “parecia calmo”. Todavia, temendo sofrer algum de violência, João Henriques pretendia, com a presença do menino, “enternecer o comandante da força”.

O escritor lembra como viu seu pai e o comandante subirem ao mosteiro “para tratar lá dos negócios”. Enquanto isso, o menino conversava com os ma-

É possível entrever, no Policarpo Quaresma, ecos das opressões vividas por Lima Barreto e seu pai na República Velha

rinheiros, desejoso que um deles o ensinasse como manejar uma carabina. É possível evocar nessa cena o futuro patriotismo do personagem Policarpo Quaresma, que também enfrenta a Revolta da Armada alistando-se no Exército nacional. Nesse caso, como em outros, vamos perdendo as pistas do que é fato e do que é ficção, e mais: do que é armadilha da memória, que muitas vezes recria e faz da realidade sua própria ficção. Também fica fácil reconhecer o escritor que lutava pela igualdade e se opunha à violência praticada durante a Primeira República.

Agora começava o verdadeiro drama que dá nome à crônica: *Estrêla*. “Desceram, meu pai e o comandante. De repente, eu vejo ser tirado do curral o ‘Estrêla’, um velho boi-de-carro, negro, com uma mancha branca na testa. O ‘Estrêla’ fazia junta com o ‘Moreno’, outro boi negro; e ambos, além de carreiros, lavravam também. Foi o boi conduzido para junto da estrebaria e vi que um marinheiro, de machado em punho, o enfrentava e ia desfechar-lhe um golpe na cabeça. Tive a visão rápida dos seus serviços e dos seus préstimos, pois era de ver a paciência, a resignação do ‘Estrêla’, quando, atrelado com o seu companheiro de junta, cavavam, com auxílio do arado, na encosta íngreme do morro, por detrás do convento, fundos sulcos que iam receber as manivas dos aipins e a rama da batata-doce. (...) Sob o aguilhão do condutor, cavava resignadamente, docemente, tristemente, os sulcos no barro duro, para fazer render mais as sementes

que a terra ia receber. Quando vi que o iam matar, não me despedi de ninguém. Corri para casa, sem olhar para trás.”

Lima tinha apenas 12 anos, “estava naquele instante da vida em que se gravam bem as dolorosas impressões”. Para ele, anos depois, o período florianista mais lembrava um terremoto, “com seus fuzilamentos, encarceramentos, homicídios legais”.⁴ Já o pai, por mais que tenha conseguido negociar com os revoltosos, saía do episódio abalado.

O episódio é distante da publicação do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, que sairia pela primeira vez como livro em dezembro de 1915. Mas tudo lembra o ambiente da obra: o sítio onde Lima vivia; a fauna e flora locais, a Revolta da Armada e, sobretudo, seu pai. Ele era nacionalista e injustiçado como Policarpo. Homem cheio de ideias e de ideais, mas que acabou afundado como burocrata de uma repartição menor. Quaresma, como João Henriques, merecia mesmo era a patente de “patriota”; daqueles que só defendem produtos nacionais e da própria terra.

Foi essa, também, a primeira vez que Lima notou um pai diferente: mais inseguro e que precisava dele – o filho mais velho –, para “conter” os militares. “Meu pobre pai”, escreve Lima, não prevendo, claro, mas de certa maneira anunciando, a demência que quase migrou da cabeça dos internos para a do administrador.

A Revolta surge, assim, como um episódio singular na memória do adulto garoto que fez dela um mote para a sua própria revolta. Revolta contra o fim da sua meninice, contra a República que não era aquela dos seus sonhos, e contra as injustiças perpetradas contra os homens, mas também contra os animais. Esse já era Lima Barreto, sem tirar nem pôr.

* Este texto é pautado em livro de minha autoria chamado *Lima Barreto, triste visionário*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

1. Citado por BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952, pp.56-57. Como Seção Manuscritos da Biblioteca Nacional (documento não encontrado).

2. Ibidem.

3. O depoimento transcrito após esta nota foi retirado da crônica *O Estrêla*, publicada no *Almanaque d'A Noite*, em 1921. In: Lima Barreto. *Feiras e Mafuás*. op. cit., pp.61-66.

4. Lima Barreto. *Numa e a Ninfa*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1989. p.61.

ARTIGO

Incursões sobre imagens das peles negras

Uma discussão inicial sobre representações e racismo na história das artes visuais

Raquel Barreto

Há um componente indissociável entre o racismo e a visualidade, diz o teórico cultural e sociólogo Stuart Hall. Para o autor, a “primazia do visual no discurso do racismo, porque embora sua estrutura profunda não o seja, sua aparência imediata é uma questão visual, é aquilo que você pode ver”.¹

A modernidade é marcada por uma concepção específica de racionalismo, progresso, ciência e humanismo, carregada de efeitos colaterais constitutivos como colonialismo, genocídio, racismo e etnocentrismo. Desenvolveu um regime específico de visualidade que corroborou a crença da existência de raças do ponto de vista biológico, tendo como algumas de suas consequências as relações assimétricas e desiguais entre povos.

O Ocidente se estabeleceu como autoridade política, artística, cultural, intelectual, científica do mundo, relegando parte considerável da humanidade – africanos e seus descendentes, indígenas, asiáticos e árabes – à posição de quase humanos. A lógica perversa dessa classificação incorporada a um regime de visualidade racializado incidiu diretamente no repertório das representações visuais. Conferiu aos sujeitos brancos um conjunto amplo e diversificado de imagens. E atribuiu aos sujeitos “não brancos” um repertório simples e limitado de representações.²

A organização da economia da circulação das imagens que instaurou desde então promoveu uma violência simbólica sobre os africanos e seus descendentes, definidos por estereótipos que *reduzem, essencializam, naturalizam e fixam a diferença*. Além disso, prende-os a representações unidimensionais, determinadas por catástrofes e “fatalismos” de ordem econômico-social.

Nos circuitos das imagens, homens e mulheres negras aparecem repetidamente em posições indesejáveis. Há um exemplo notório a se mencionar que são as obras dos artistas viajantes do século XIX, presentes em quase todos os livros escolares brasileiros.³ Os artistas deixaram uma quantidade expressiva de materiais que tinham como objetivo registrar a vida da corte no Rio de Janeiro – o cotidiano, o comércio, o trabalho escravo, a paisagem e os hábitos locais.

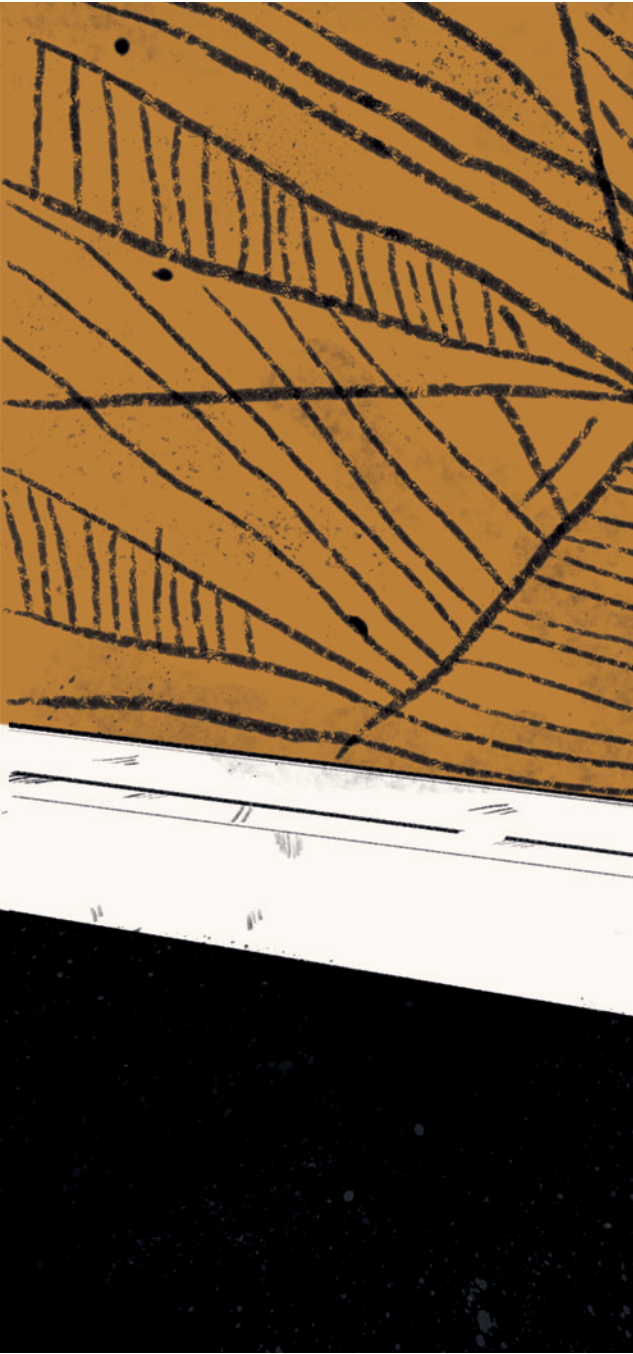
Essa documentação pictórica é adotada nas escolas para “ilustrar” as aulas de História, em especial aquelas sobre a escravidão. Isso ocorre, no entanto, sem os cuidados e as problematizações necessárias para que essas fontes não naturalizem os estereótipos, pois uma interpretação fora de contexto pode reafirmar a subalternidade, passividade e coisificação de pessoas negras. Um outro ponto problemático que envolve essas imagens é uma certa “estetização” de cenas de castigos físicos, idealizações e projeções sobre nudez, virilidade e hipersexualização de pessoas negras, que provocam atritos entre o labor artístico e o tema retratado.

O CORPO COMO LUGAR DE INSCRIÇÃO

“Sem o corpo, o racismo é inconcebível”, afirmou Muniz Sodré, professor emérito da UFRJ.⁴ A racialização negra tem um componente profundamente corporal marcado pela exterioridade, na qual são inscritas as diferenças, estabelecidas a partir dos corpos considerados “essencialmente” diferentes. Como afirmou o psiquiatra martiniquense Frantz Fanon: “Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da ideia que os outros fazem de mim, mas da minha aparição”.⁵

O lugar que o corpo negro ocupou, e ocupa, no imaginário ocidental, foi determinado pelo “contato” estabelecido, no século XVI, durante o tráfico atlântico, que objetificou e transformou corpos humanos em mercadoria. De acordo com a socióloga Patricia Hill Collins: “A objetificação é fundamental para esse processo de diferenças formadas por oposição. No pensamento binário, um elemento é objetificado como ‘Outro’, e é visto como um objeto a ser manipulado e controlado”.⁶

Há, no entanto, outras histórias possíveis de narrar sobre corpos negros, que não se encerram nas privações e evidenciam protagonismo. Os africanos trazidos ao Novo Mundo possuíam cosmovisões e culturas que não se pautavam nas dicotomias entre corpo (objeto) *versus* razão (sujeito), fundamento da lógica Ocidental-Cristã que considerava o corpo um problema. As culturas africanas que aqui chegaram pressupunham uma inteligência corporal em seus movimentos e memórias. Observa-se que as religiões de matriz africana são organizadas por uma lógica



simbólica alimentada por vias do corpo e do território, em conexão com a natureza, em que o corpo é um altar para as divindades habitarem.

A estética também atravessa o corpo e suas imagens. A discussão pode desenredar-se pela contes- tação do suposto padrão universal ocidental que tem um efeito violento sob sujeitos que não se acoplam a sua definição e parâmetro do belo, que define quem deve ou não ser visto.

Outro aspecto a ser considerado é a presença de estéticas plurais no Brasil que não se seguiam por outras referências, não ocidentalizados, e reivindicam organicamente a alteridade em seus pensares e fazeres:

orixás não tomam chá de academia
tampouco em mídia sui-seda
cedem

poema da negrura exposta
tece vida
na resposta
abrindo a porta enferrujada de silêncio
(Cuti, *Cultura negra*)⁷

A PERDA DA IMAGEM E DA IDENTIDADE

A travessia forçada pela qual passaram aproximadamente 11 milhões de africanos e africanas teve inúmeras consequências objetivas e subjetivas em sua vidas e de seus descendentes. Entre elas, o desenraizamento e a quebra do espelho.

“Havia na relação escravos-escravos um intercâmbio também. E essa troca está no nível do *soul*, da alma do homem escravo. Ele troca com o outro a experiência do sofrer, a experiência da perda da imagem, a experiência do exílio”, explica a historiadora Beatriz Nascimento no documentário *Ort*.⁸ A metáfora da perda da imagem citada pela autora identifica as relações entre ausência e privação de imagens de si, e sua importância para a constituição da identidade dos indivíduos. Por outro lado, a falta de imagens pode também compor uma comunidade de sentido que se organiza pelo vazio de

FILIPPE ACA E LUÍSA VASCONCELOS



uma representação necessária. “É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar-se visível (...). A invisibilidade está na raiz da perda da identidade; então, eu conto a minha experiência, e não ver Zumbi, que para mim era o herói.”⁹

Compreendem-se, assim, as razões pelas quais a representatividade recebe tanto destaque nos debates contemporâneos em relação à política racial no Brasil. Não é por acaso que os embates incidem vigorosamente na reivindicação da representação, da visibilidade, da presença e da fala. E que as disputas também façam referência à formação nacional, problematizando o lugar subalterno destinado a negros e indígenas no projeto do país.

Aí,
Lançaram a culpa na escravidão
Na ambição das próprias vítimas
E debitaram o racismo
Na nossa pobre conta.

Então,
Reservaram para nós
Os lugares mais sórdidos
As ocupações mais degradantes
Os papéis mais sujos
E nos disseram:
– Riam! Dancem! Toquem!
Cantem! Corram! Joguem!

E nós rimos, dançamos, tocamos
Cantamos, corremos, jogamos.

Agora, chega!
(Nei Lopes, *Brechtiana*)

NARCISO E A IMAGEM DA PERFEIÇÃO

É que Narciso acha feio o que não é espelho
Caetano Veloso, *Sampa*

Em sua produção teórica e artística, Grada Kilomba pensa as relações entre poder e conhecimento

"O 'olhar' tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado", escreve a teórica bell hooks

baseada em uma abordagem psicanalítica. Diz ela: “(...) vejo imagens que não me representam como mulher negra, que representam o imaginário branco do que é ser negra, mas não são imagens de quem sou. Portanto, tenho sempre que lidar com o que represento para o branco, o que é muito problemático. E, depois, sinto-me obrigada a olhar para mim através do outro, ou seja, olho para imagens minhas que olham para mim através de outro olhar (...)”.¹⁰

Uma das questões exploradas por Kilomba é a relação entre o mito grego de Narciso, aquele que se enamorou da própria imagem, e o sujeito colonial apaixonado por sua autoimagem. Para a autora, trata-se de uma metáfora da tragédia colonial. “É uma repetição infinita e uma representação infinita de si próprio que não representa a realidade, mas só aquela imagem colonial, branca, patriarcal que se repete constantemente e que está apaixonada por si própria e se idealiza a si própria, e condenada porque não vê mais nada a não ser sua própria representação. É uma representação, um tipo de enunciado em que as outras pessoas não existem.”¹¹

A autora expõe os vínculos que sustentam as relações entre negrura e brancura, uma relação neurótica que, segundo Frantz Fanon, é sustentada pela ideia de pureza e superioridade, e deriva do processo colonial-escravista que definiu o sujeito negro como o *Outro* (a *alteridade*) do sujeito branco. Isto é, tudo aquilo com o qual o sujeito branco não quis se relacionar foi retirado dele – atributos negativos e tabus sociais, como agressividade e sexualidade – para ser projetado no sujeito negro, que personificou os aspectos repressores do *self* branco.

Ainda segundo Kilomba, o “‘Outro’ torna-se então a representação mental do que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: o ladrão violento/ a ladra violenta, o(a) bandido(a) indolente e malicioso(a). (...) o sujeito Negro é identificado como o objeto ‘ruim’, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformando em tabu, isto é, agressividade e sexualidade”.¹²

Na mesma linha, diz Frantz Fanon: “O branco está convencido de que o negro é um animal; se não for o comprimento do pênis, é a potência sexual que o impressiona. Ele (o branco) tem necessidade de se defender deste ‘diferente’, isto é, de caracterizar o Outro. O Outro será o suporte de suas preocupações e de seus desejos”.¹³

Curiosa ou sintomaticamente, grande parte da *comodificação* das imagens de homens e mulheres negras que circulam na contemporaneidade incidem justamente na agressividade e sexualidade, características que se lhe atribuem. Novamente, Grada Kilomba: “Por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável – permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa”.¹⁴

A COMODIFICAÇÃO DA OUTRIDADE

A teórica e artista bell hooks desenvolve em seu livro *Olhares negros* as relações entre comodificação e outridade.¹⁵ Uma definição possível para o conceito

ARTIGO



de commodificação é pensá-lo como um processo de transformação de todas as atividades humanas em mercadorias. Ou seja, o consumo supera a produção, mercantilizando ideias, serviços, culturas, imagens. Quando atrelada à raça, a commodificação pode interferir na economia da circulação das imagens da negritude¹⁶, especialmente, no contexto da cultura *pop* contemporânea.

A commodificação pode transformar supostas “imagens da diferença” em mercadorias rentáveis que proporcionam novas cores, sabores e gozo a consumidores. A commodificação da outridade, diz hooks, “tem sido bem-sucedida porque é oferecida como um novo deleite, mais intenso, mais satisfatório do que os modos de fazer e de sentir. Dentro das culturas das *commodities*, a etnicidade se torna um tempero, conferindo um sabor que melhora o aspecto da merda insossa que é a cultura branca dominante”.¹⁷

Vale mencionar que esse consumo não modifica as relações sociais nem rompe com as armadilhas da supremacia e do etnocentrismo, uma vez que a branquitude continua sendo definida como o lugar da norma, enquanto qualquer outra etnicidade é vista como a diferença, a cor, o sabor.

IMAGENS DE CONTROLE

Me ver pobre, preso ou morto, já é cultural. Os versos da música *Negro drama*, do grupo Racionais MC's, exemplificam o que Patricia Hill Collins conceituou como *imagens de controle*.

O conceito define as imagens que legitimam e naturalizam ideologicamente a dominação e a opressão, que atribui certas características inatas e específicas a grupos racializados/oprimidos para justificar sua própria opressão e circulam pelos meios de comunicação de massa, como o cinema. “Essas imagens

de controle são projetadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam ser partes naturais, normais e inevitáveis da vida cotidiana”, diz a socióloga.¹⁸

Vale ressaltar que, para Collins, todos os grupos sociais estão submetidos às imagens de controle. Os homens brancos, por exemplo, possuem sua imagem atrelada à inteligência, poder e controle. O que não é necessariamente a realidade de todos. As diferenças residem no fato de que, para grupos não racializados, as imagens são positivas, mas que para coletividades atravessadas por interseccionalidade (como as mulheres negras) as imagens são sempre desfavoráveis.¹⁹

Por certo, determinadas imagens naturalizam desigualdades sociais, congelam sujeitos negros a seus “lugares naturais” – os porões dos navios negreiros, senzalas, favelas, cortiços, delinquência,

FILIPE ACA E LUÍSA VASCONCELOS



mantendo-se forte e quase indestrutível. “Bertoleza é que continuava na cepa torta, sempre a mesma crioula suja, sempre atrapalhada de serviço, sem domingo nem dia santo (...).”²⁰

De outro lado, a “mulata assanhada”, personificada em Rita Baiana:

“Rita Baiana, que foi trocar o vestido por uma saia, surgir de membros e braços nus, para dançar (...) cheios de uma graça irresistível, simples, primitiva, feita toda de pecado, toda do paraíso, com muito de serpente e muito de mulher. (...) Rita, só ela, só aquele demônio, tinha o mágico segredo daqueles movimentos de cobra amaldiçoada; aqueles requebrados que não sabiam ser sem o cheiro que a mulata voltada de si e sem a voz doce, quebra harmoniosa, arrogante, meiga e suplicante.”²¹

Vale notar que, para Collins, há, no entanto, espaço para agência dos sujeitos, que devem rejeitar a internalização dessas imagens de controle como um ato de resistência que permitirá uma construção e definição própria de si.

CONTRANARRATIVAS, CONTRAIMAGENS

A litografia *Mercado de escravos* (1835) do pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802–1858), criada durante o período no qual esteve no Brasil, é um dos trabalhos que visava documentar iconograficamente aspectos cotidianos que atendiam aos desejos europeus de conhecimento do Novo Mundo, particularmente aos interessados no tema da escravidão. Esse quadro em especial permite considerações sobre a afirmação de uma humanidade negra, mesmo em um contexto desumanizador. Quem revela isso é o historiador da arte Roberto Conduru, que, em artigo a respeito das representações oitocentistas da escravidão, suscitou questões interpretativas sobre essa imagem:

“Outro modo de evidenciar humanidade, escape e resistência à condição abjeta a que foram submetidos os negros é uma cena especial representada por Rugendas. No *Mercado de escravos* por ele figurado, destaca-se o negro, à direita, que desenha sobre a parede, alheio ao que acontece à sua volta, enquanto alguns o observam, inclusive um provável comprador. A imagem indica um feito excepcional: sem maiores cerceamentos, um escravo se representa à luz do dia; um cativo vale-se das artes plásticas como meio de autorrepresentação”.²²

Conduru complementa que a possibilidade, porém, de um escravizado exprimir-se era restrita, uma vez que não lhe era permitido. Sua representação foi feita a partir do registro de “olhos alheios”. O que Rugendas imprimiu, na verdade, não era completamente factível, mas uma possibilidade de ultrapassar o real visível:

“Com sua gravura, ele estaria nos dizendo: apesar da situação abominável, de todas as limitações e dores, os africanos e afrodescendentes escravizados souberam resistir e preservar sua cultura artística – não só a criação, mas também a fruição estética, suas práticas e saberes, sua humanidade. Isso evidencia igualmente como, na arte, a imagem transita entre realidade e ficção, entre a verdade, o verossímil e até, quem sabe, a mentira”.²³

A afirmação dialoga com as considerações do pensador Walter Benjamin de “escovar a história a contrapelo” em suas *Teses sobre o conceito da História*: “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” Parafraseando-o: não haveria nas imagens que vemos outras imagens que se apagaram? Volto a bell hooks: “Existem espaços de agência para pessoas negras, onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando o nome ao que vemos. O ‘olhar’ tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado”.²⁴

Construir e disputar suas próprias narrativas, sejam textuais ou visuais, é um exercício de poder. No caso brasileiro, impõe-se a urgência de ampliar os repertórios representacionais, problematizar, inserir e reordenar os sujeitos negros e suas imagens. Como afirmou a artista e pesquisadora Rosana Paulino, é preciso repensar as imagens que fundaram o país:

“Imagens não são elementos mortos. Elas participam ativamente da construção dos locais sociais ocupados pelos indivíduos. segundo o qual ‘semelhante cura semelhante’ –, podemos pensar que, metaforicamente, ‘imagens curam imagens’,

A falta de imagens de pessoas negras cria compõe uma comunidade de sentido em torno do vazio de uma representação

considerando-se que o olhar que lançamos às pessoas e aos objetos os imbui de características as mais diversas, boas ou más. Estereótipos são criados ou reforçados quando somos diariamente bombardeados por imagens que corporificam preconceitos e lugares instituídos. Repensar esses lugares implica repensar as imagens que fundaram simbolicamente o país, e isso não é tarefa pequena”.²⁵

NOTAS

1. Entrevista de Stuart Hall a H. B. de Hollanda e Liv Sovik, publicada na revista *Muiraquitã* (PPGLI-UFAC, v.2, n.1, Jul/Dez, 2013, p. 196-207). Citação na p. 201.
2. Neste texto a expressão “sujeitos não brancos” refere-se ao “alijados” da modernidade concebida pelos europeus. No contexto brasileiro, tratam-se afrodescendentes e dos povos indígenas.
3. Os trabalhos mais citados nos livros escolares são *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Jean-Baptiste Debret e *Voyage Pittoresque dans le Brasil*, de Johann Moritz Rugendas.
4. SODRÉ, Muniz. “Uma lógica perversa de lugar”. *Revista da ECOPÓS*. v. 21, n. 3 (2018).
5. FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Editora UFBA, 2008, p.108.
6. COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro*. São Paulo: Boitempo, 2019.
7. *Cadernos Negros* n. 19, São Paulo, 1996.
8. Transcrição do documentário *Orí* publicada em NASCIMENTO, Beatriz. *Quilombola e intelectual. Possibilidades nos dias da destruição*. São Paulo: Ed. Filhos da África/UCPA, 2018, p.327.
9. NASCIMENTO, op. cit. p. 330. A citação guarda marcas de oralidade.
10. Entrevista concedida a Helder Ferreira, no dia 7 de abril de 2016. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/grada-kilomba/>.
11. “Quando as palavras se deslocam no inconsciente colonial”. Entrevista a Suely Rolnik. Disponível: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/eps/sob/pt16199210.htm>
12. KILOMBA, Grada. A máscara. In. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 16, p. 171-180, 2016. (Tradução de Jessica Oliveira de Jesus), p. 174.
13. FANON, op. cit. p.147
14. KILOMBA, Grada. 2016, p. 174.
15. A nota da tradutora Stephanie Borges no livro explica que se trata da tradução da palavra inglesa *otherness*, que nomeia pessoas próximas com marcadores sociais de gênero, etnicidade distintas, não a alteridade psicanalítica ou etnográfica.
16. Aqui a palavra *negritude* é a tradução de *blackness* do inglês, não o movimento da *négritude* liderado por Aimé Césaire.
17. HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019, p.66.
18. Collins, 2019.
19. Depoimento da autora, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XVdbyhuAJEs>
20. AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 36ª Ed. São Paulo: Ática, 2005, p.221.
21. AZEVEDO, op. Cit. p. 76.
22. CONDURU, Roberto. “O cativo no arte. Representações oitocentistas do comércio de escravos no Brasil.” *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 21, p. 93, 2008.
23. CONDURU, op cit. p.94.
24. HOOKS, op cit. p.217.
25. PAULINO, Rosana. *Diálogos Ausentes, Vozes Presentes*. 2016. Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/dialogos-ausentes-mostra>.

HUMOR, AVENTURA E HISTÓRIA EM LIVROS PARA ADULTOS E CRIANÇAS



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



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

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

R\$ 90,00



PEQUENA VOZ: ANOTAÇÕES SOBRE POESIA
Nuno Félix da Costa

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

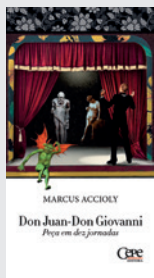
R\$ 40,00



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

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

R\$ 35,00



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

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

R\$ 40,00



A COISA BRUTAMONTES
Renata Penzani

Como um 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



O VOO DA ETERNA BREVIDADE
José Mário Rodrigues

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

R\$ 50,00



CONDENADOS À VIDA
Raimundo Carrero

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

R\$ 80,00



POESIA REUNIDA: TEREZA TENÓRIO
Tereza Tenório

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

R\$ 80,00



ESPAÇO TERRESTRE
Gilvan Lemos

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

R\$ 30,00



LÁZARO CAMINHA SOBRE O ABISMO
Augusto Ferraz

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

R\$ 30,00



O INSISTENTE INACABADO
Luiz Costa Lima

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

R\$ 30,00

Cepe
EDITORA

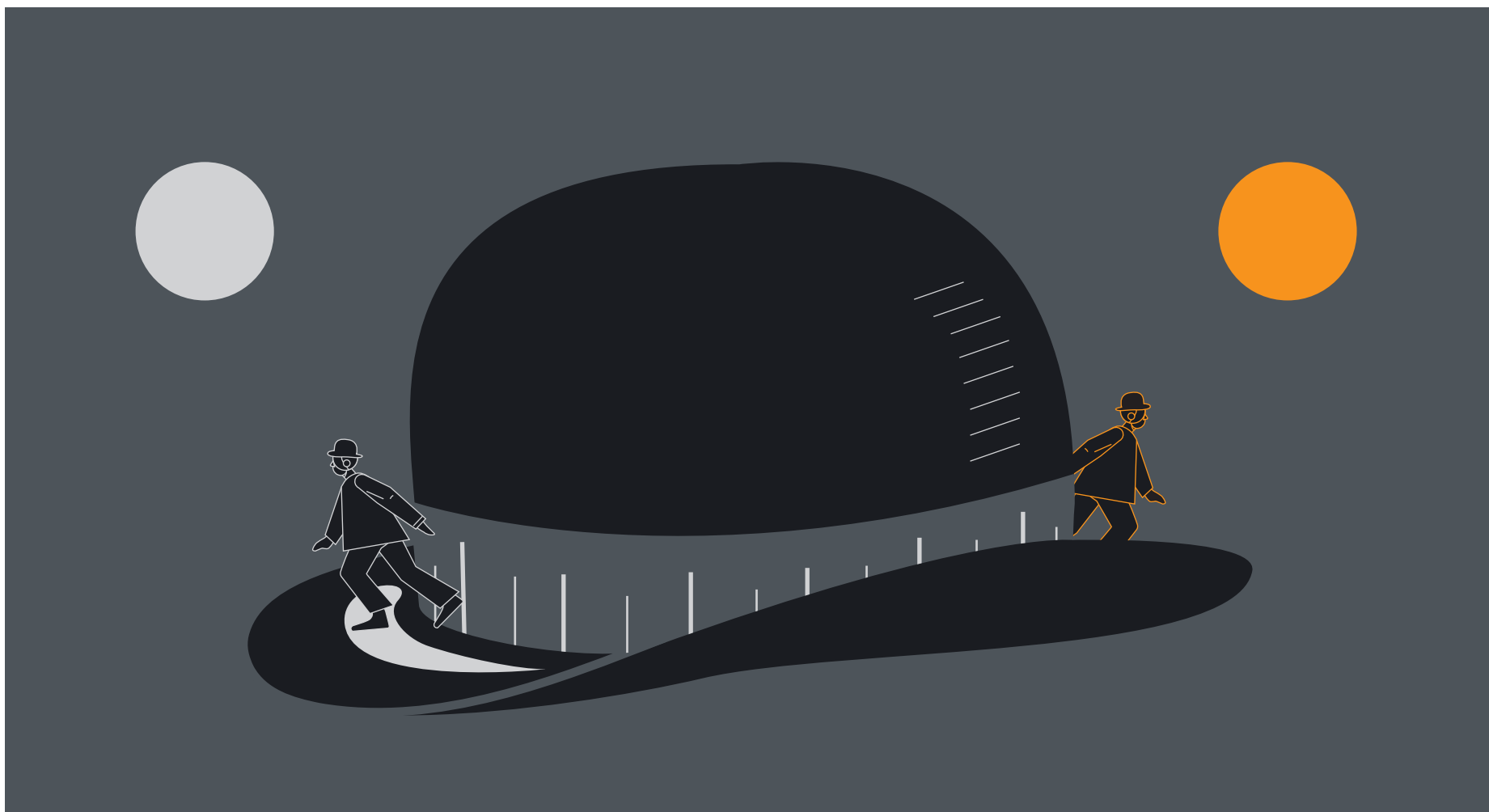
FAÇA SEU PEDIDO **0800 081 1201** livros@cepe.com.br



José CASTELLO

www.facebook.com/JoseCastello.escritor

HANA LUZIA



O falso pessimista

Quando me engajei, no ano de 2008, em uma montagem teatral de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, dirigida por Flávio Stein, ouvi de alguns amigos sinceros uma advertência. Saberíamos eu, de fato, o que estava fazendo? Eles se espantavam com minha coragem de me envolver na leitura coletiva de um texto tão melancólico e depressivo, como diziam. Perguntavam-se se era o momento adequado para isso. “Beckett é triste demais, e nossos tempos já são bem duros”, um deles argumentou. As montagens anteriores de *Esperando Godot* teriam provado que não se pode montar Samuel Beckett sem tocar no insuportável e – para citar o próprio Beckett – no inominável. Por isso, esses amigos se preocupavam comigo. “O mundo de hoje exige ideias mais práticas e mais simples”, outro me disse. Ah, a amizade que, tantas vezes, se parece com a incompreensão!

Meus amigos não estavam sozinhos em sua aflição. Samuel Beckett (1906–1989) é sempre incluído no rol dos grandes pessimistas e dos incorrigíveis melancólicos. As provas disso começariam em sua biografia. Nascido em Dublin, Beckett passou, no fim dos anos 1920, uma temporada em Paris. Lá se fez amigo de James Joyce, de quem foi secretário. De volta à Irlanda, ele tentou uma carreira universitária, mas, com um temperamento introspectivo e disperso, não se adaptou à vida acadêmica. Estabeleceu-se em definitivo em Paris – como um fracassado, ou mesmo um fugitivo, em geral se pensa – no ano de 1938. Talvez ele mesmo, Samuel, pensasse assim. Mas o que isso importa?

Na grande trilogia narrativa que Beckett escreveu no início dos anos 1950 (*Molloy* e *Malone morre*, ambos de 1951, e *O inominável*, de 1953), diz-se ainda, evidenciou-se seu interesse (doentio, talvez) pelos monólogos, circulares e fechados, que ilustram o isolamento e o tédio do homem. De fato, os personagens de Beckett se movem dentro de limites estreitos e experimentam o abismo que separa o homem de seus semelhantes. E se asfixiam numa grande garganta de silêncio, na qual a linguagem se evapora. Daí afirmar que Beckett foi um pes-

simista vai outro abismo. Ver o mundo como ele é não significa desistir desse mundo. Muitas vezes, não ver é a forma mais rápida de fugir.

O gosto de Beckett pelo silêncio, e também pelas grandes falhas e hiatos, que marcam *Esperando Godot*, deve ser observado de outra forma. Tanto na prosa, como na dramaturgia, Beckett trata, de fato, do inominável – daquilo que nome algum consegue designar. É da falência das palavras e de seu fracasso primordial que ele faz sua arte. Mas seu olhar sobre o mundo não é pessimista, ou decadente. Ao contrário: se ele escreve para enfrentar impasses, tira disso uma força incomum. Uma irresistível – ainda que precária – vontade de viver.

O pessimismo de Samuel Beckett, para muitos, se estampa na fisionomia que ele ostentou na maturidade. Rosto fino, olhos azuis e aguados como que diluídos em uma tempestade, pele riscada em grossas rugas (como cicatrizes), sobranceiras em desalinhado, nariz em agulhão, Beckett carregaria na própria face as marcas de um homem que, porque nada mais esperava além da glória literária, seria a própria imagem da decepção. A hoje clássica biografia do escritor assinada por James Knowlson, inédita no Brasil, mostra que existe muito mais sob essa máscara tão pobre. Knowlson realça a imagem dissonante de um Samuel Beckett piadista, com sentimentos fortes e alma calorosa, capaz de debochar do mundo e de retirar do sofrimento um impulso para viver. Ele não foi só um homem que sofria de uma “vertigem metafísica”, embora isso também seja verdade. Insiste-se sempre na vertigem, como que para afastá-lo de nós e enfuná-lo na galeria distante dos “homens especiais”. Talvez dos loucos, ou dos doentes. Mesmo que seja dos gênios...

Lida nessa perspectiva, de um Beckett solitário e sofredor, *Esperando Godot* seria a prova cabal da inutilidade da espera. Seja Godot um deus (*god*) ou o que for (quem sabe ele não é o próprio personagem Pozzo?), ele seria um inútil – alguém que gasta seu tempo e sua vida aguardando alguém ou algo que nunca chega. Mas é talvez porque nunca chega, e prolonga

a espera ao paroxismo, transformando-a no próprio motor do existir, que a presença/ausência de Godot se torna tão poderosa. Sim, podemos (devemos) ler (e assistir) *Godot* de outra maneira: a peça não é só um sobrevoo sobre a falta de sentido da vida, ou a falência de existir. É também isso, é claro, mas não se detém aí, pois Beckett não era de desistir por tão pouco. Se Vladimir e Estragon persistem em sua espera, ela já não é um fracasso, ou uma inutilidade – ela é o próprio semblante do real. Vivemos assim, em trânsito e à deriva, aguardando sempre o passo seguinte, e é isso o que nos movimenta. Se alguns aí afundam por falta de coragem, isso pouco diz a respeito das possibilidades do homem.

Beckett não foi um pessimista, ao contrário, ele é um escritor radicalmente centrado em seu tempo. Antes de tudo: um escritor vital. O avançar dos anos arranca *Godot* da lenda do absurdo e a joga em nosso colo. Vladimir e Estragon são, por certo, dois homens espremidos e tensos. Mas todos estamos limitados por uma existência curta, recursos instáveis e ideias que quase nunca dão conta do real. E nem por isso Vladimir e Estragon desistem. Não, eles não se apoiam em ilusões, não se salvam através da rebeldia cega ou, ao contrário, da pura negação da realidade. Ao contrário, encaram e examinam, com grande avidez, o mundo que têm. E mais ainda: eles o interrogam, o ridicularizam, o testam, o desafiam. Em uma palavra: eles o vivem.

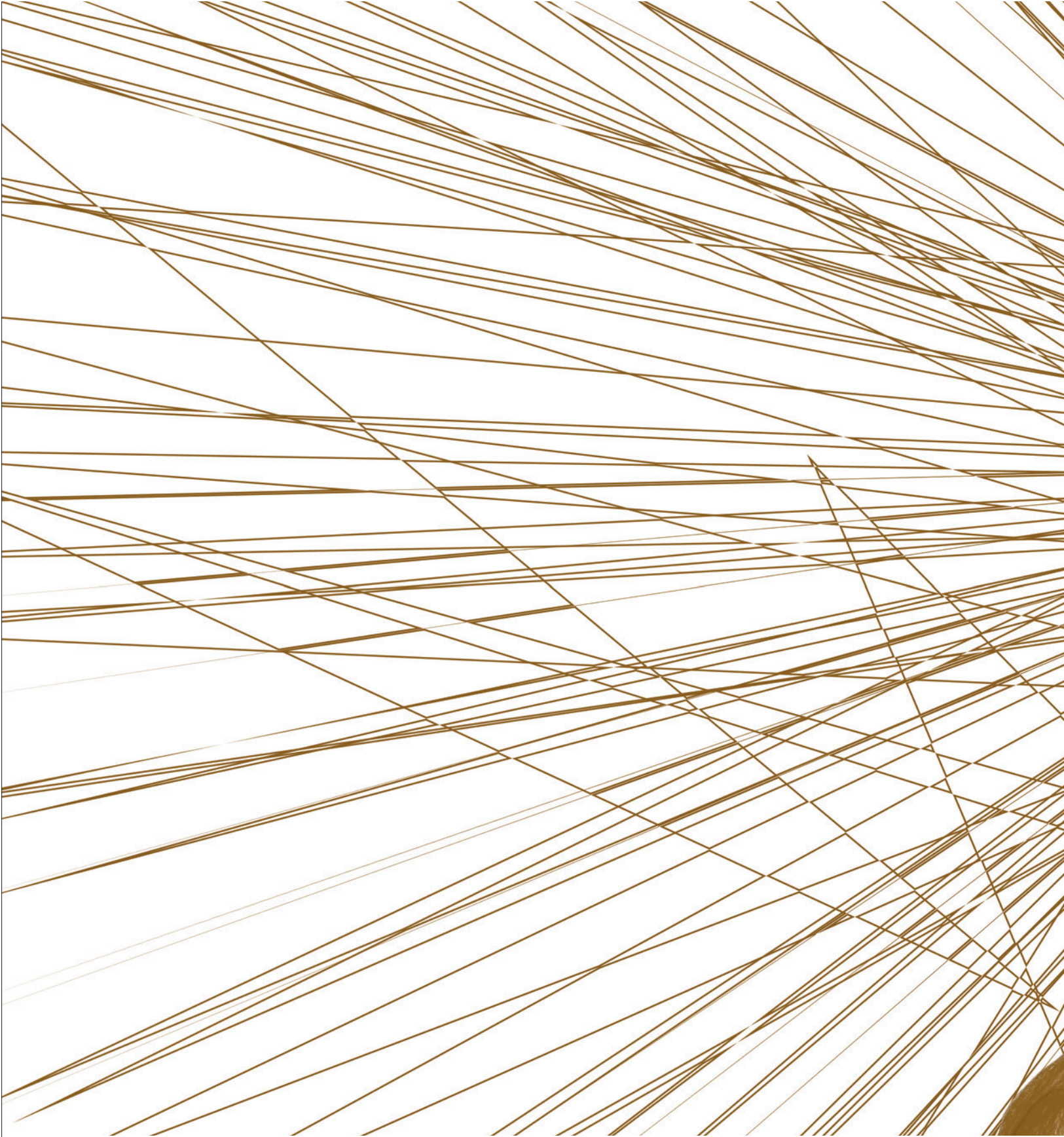
O mundo em que vivem está além de qualquer síntese. Tudo o que eles têm são pedaços, algumas certezas imprecisas, intuições não confiáveis, breves *insights* – e um grande fardo de dúvidas. Fardo, ou tesouro? Contudo, esse mundo tão estreito não os leva a renunciar. Ao contrário: ele os leva, sempre, a prosseguir. Os obstáculos não são barreiras que impedem seu avanço. Em vez disso, são pedras e argamassas, os únicos materiais de que dispõem para, às cegas e sem muita certeza de nada, construir não sei se o mundo, mas algo que a ele se assemelha. É nesse construir – inventar – que Vladimir e Estragon vivem e se movimentam. Isso é, numa palavra, o existir.

INÉDITOS

Jan Kochanowski Tradução e nota: Piotr Kilanowski

SOBRE A OBRA

Trecho de *Lamentos*, do poeta polonês Jan Kochanowski, aqui traduzido por Piotr Kilanowski, ainda sem editora.



O poeta Jan Kochanowski (1530-1584), considerado o pai do idioma literário polonês, além de criar há 500 anos o estilo e a linguagem que se tornaram referência por séculos, transformando-o no maior poeta polonês até o advento dos vates românticos no século XIX, foi o primeiro autor polonês a criar uma obra tida como completa. Fora os epigramas conhecidos como *Fraszki* (o título proveniente do italiano *frasca* poderia ser traduzido como “brincadeiras”, “bagatelas”, “folguedos”), também escreveu cantos à moda de Horácio, dramas, poemas longos, elegias, odes e epicédios. Traduziu mais de 150 salmos para o polonês. Traduziu, também, fragmentos da *Ilíada*. Além da poesia escrita em polonês, escrevia também versos em latim (cerca de um terço de sua produção literária). A listagem completa de suas obras contém mais de sete centenas de poesias nos dois idiomas, o que é um fato impressionante, levando-se em consideração as outras atividades desse verdadeiro homem da Renascença – foi político, cortesão, administrador, poeta da corte e estudioso que frequentou universidades em Cracóvia, Conisberga e Pádua – e sua vida relativamente curta, já que morreu aos 54 anos. Da mesma maneira, impressiona o fato de que, embora Kochanowski fosse um dos grandes poetas da época renascentista e o maior poeta renascentista do mundo eslavo, seu legado permanece pouco conhecido fora das fronteiras polonesas. Embora algumas de suas obras tenham sido traduzidas para outros idiomas – talvez entre as mais famosas esteja a tradução para o inglês de seus *Treny*, em autoria conjunta dos poetas Stanisław Barańczak e Seamus Heaney, este último laureado com o Nobel literário de 1995 –, ainda há muito trabalho a ser feito no sentido de apresentar sua

poesia em outros idiomas. Em português, por enquanto, temos apenas 4 poemas dele. Três deles foram traduzidos por Aleksandar Jovanović na sua antologia de poesia eslava *Céu vazio* e um é a tradução coassinada por Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza no livro *História da literatura polonesa*, de autoria do primeiro.

Embora o poeta durante boa parte da vida estivesse perto da corte e de dignidades, nunca cedeu à tentação de se transformar num poeta cortês bajulador. Muito pelo contrário. Tanto seus epigramas cheios de sátiras e dedicados às celebridades da época, quanto seus poemas mais sérios, nos quais aconselha os poderosos a como se portar e governar, mostram a verdadeira independência de um humanista e cidadão. Da mesma maneira, seu único drama concluído, e ao mesmo tempo a primeira tragédia moderna escrita no idioma polonês, *A dispensa dos emissários gregos*, cuja ação transcorre em Tróia na véspera do início da guerra sangrenta, é repleto de alusões políticas e transforma-se numa voz que chama a atenção dos que comandam a república nos tempos de ameaças bélicas.

No ocaso do reinado da dinastia Iaguelônica, a Polônia definitivamente se transforma na República dos Nobres, em que estes oficialmente agora elegem seu rei. Esses tempos marcam também o gradual afastamento de Kochanowski da corte real. O poeta resolve viver a vida de administrador de terras, dono de uma propriedade rural. Sua participação na vida pública resume-se a poucas e importantes aparições, mas a presença da nota de preocupação patriótica permeia constantemente seus escritos. A retirada para o seio da vida familiar, para “o campo tranquilo, o campo alegre”, como escreve numa de suas éclogas, é, no entanto, marcada por

FILIPE ACA



infortúnios. Se, por um lado, o reconhecimento da sua tradução do *Livro dos salmos*, que foi simultaneamente adotado pelas maiores religiões do reino (católica, protestante e ortodoxa) confirma sua fama, por outro lado, a morte do irmão e de duas filhas amarga os últimos anos do poeta.

Justamente esses infortúnios ao lado da maturidade poética resultam naquela que entre as obras de Kochanowski certamente merece destaque. Trata-se do trabalho cuja tradução foi empreendida pela dupla Barańczak/Heaney: *Treny* (*Lamentos* ou *Trenodias*). Consiste em um ciclo de epicédios dedicados à filha Urzsula, após falecimento desta. Ao lado da obra mais pessoal de Kochanowski, estamos também diante da obra escrita por um poeta que, dos seus dias. A maturidade dos *Lamentos*, tanto do ponto de vista da construção intertextual quanto do domínio da forma e da linguagem, faz do ciclo uma das mais importantes obras da literatura polonesa. Ao mesmo tempo, a universalidade de seu tema, a perda de uma filha, fazem com que os versos de Kochanowski não percam viço e importância, apesar da passagem dos anos.

Observamos em *Lamentos*, como numa obra clássica da Renascença (e que em alguns momentos já prenuncia a chegada do Barroco), a presença de elementos clássicos e referências à tradição humanista ocidental. A invocação aberta de Simônides, a presença de Heráclito, de Cícero, de mitos gregos (como os de Níobe e Orfeu, por exemplo), o imaginário sálmico e o pensamento filosófico da antiguidade clássica, unem-se com as intertextualidades menos óbvias como, por exemplo, o canto da Antígona de Sófocles no *Lamento VI*, ou o relacionamento com os conjuntos epicediais, como o de Propércio. No entanto, outro elemento

também típico da época do Renascimento faz do ciclo uma obra original. Além de ele ser dedicado a uma pessoa não notória, contrariando o costume nos epicédios da época, vemos um ciclo dedicado a uma criança, ou seja, uma pessoa sem importância alguma do ponto de vista público. E por mais que existissem epitáfios versados e poemas dedicados aos familiares mortos, um ciclo de 19 poemas dedicados à filha, ao luto por ela e às tentativas de superação de sua perda é uma novidade sem igual na poesia criada até então. Podemos pensar nas analogias com o ciclo de Petrarca (1304–1374) dedicado a Laura, na segunda parte de seu *Canzoniere*, de alguma maneira revisto por Pierre de Ronsard (1524–1585) no ciclo *Sur la mort de Marie* (os dois poetas conheceram-se durante a viagem de Kochanowski à França), mas as protagonistas do italiano e do francês não eram crianças.

A composição do livro também reflete de alguma maneira a de Petrarca. Os *lamentos*, conversas com a filha morta, evoluem desde o desespero até a consolação final com o destino. Diferentemente, no entanto, da oração – uma conversa com Deus que dá cabo ao ciclo petrarquiano –, Kochanowski termina *Lamentos* com a descrição do sonho no qual sua falecida mãe fala sobre a recepção que Urzsula teve no outro mundo e reflete didática e moralisticamente sobre os fados humanos. Nessa situação, devemos pensar que as inspirações do poema final remontem a *O sonho de Cipião*, de Cícero, mostrando assim vários diálogos e o sincretismo estabelecidos pela obra do polonês. Um outro elemento que diferencia o ciclo de Kochanowski do petrarquiano é um autorretrato do poeta quando velho que vemos em *Lamentos*. A obra reflete a dor e o fim dos ideais estoicos do poeta,

que não se provaram muito úteis na vida real. A evolução do sofrimento do poeta e suas etapas que terminam na consolação com o destino podem ser observados ao longo do ciclo. A construção que permite esse relato poético acabou incutindo várias influências na poesia polonesa. A crise do homem pensante renascentista perante o inimigo de todo ser humano – a morte – e a crise perante as ideias que não fornecem uma base diante da dor, talvez ecoem num outro ciclo famoso de um poeta polonês: *O Senhor Cogito* de Zbigniew Herbert, que mostra o homem pensante de hoje diante da “Terra desolada” do mundo moderno. Não acaba aqui, no entanto, a inspiração que *Lamentos* exerceram na literatura. Podemos encontrar seus ecos tanto nos ciclos epicediais de Władysław Broniewski, quanto nos poemas de Józef Wittlin ou Bolesław Leśmian, mas também no ciclo de poemas que Stanisław Wygodzki dedicou à sua filha, morta durante o Holocausto.

As traduções apresentadas nas próximas páginas são parte de um projeto ainda inconcluso de verter a integridade da obra para o idioma português. A tradução dos *Lamentos* configura uma tarefa desafiante. Tanto porque o idioma polonês do século XVI é diferente do idioma de hoje, obrigando o tradutor a um estudo mais minucioso, quanto porque a tarefa de tentar refletir os recursos utilizados no original são um desafio constante. Embora eu esteja satisfeito com alguns dos resultados alcançados, outros poemas ainda aguardam uma versão final a meu contento. Por ora apresento aqui ao leitor uma amostra: alguns poemas extraídos da sequência original de *Lamentos*, para que se possa ter uma ideia da obra mais importante da literatura renascentista polonesa.

INÉDITOS

Jan Kochanowski
Tradução e nota: Piotr Kilanowski

LAMENTO IV

Violaste os meus olhos, ó Morte abjeta,
Tive que ver a agonia da filha dileta!
Vi quando arrancavas a frutinha imatura,
Os corações dos pais pisando com pés duros.
Nunca poderia ela, sem minha grã-desolação,
Morrer, nunca sem a dor sincera e a aflição
Abandonar-me pesaroso e sozinho nessa vida,
Não importando a hora da sua partida,
Mas nunca me poderia causar sua morte
Mor desdita e uma saudade mais forte.
E ela, vivendo mais anos, com a vênia de Deus,
Muitas alegrias legaria aos olhos meus.
E eu, nesse tempo, a minha existência viveria
E, por fim, Perséfone, mais calmo encontraria,
Sem ter sentido n’alma tão enorme pena
Que a nada se iguala na vida terrena.
Não estranho Niobe que em pedra se transformou
Quando os corpos dos filhos mortos contemplou.

LAMENTO VI

Ó minha alegre cantora! Ó Safo esclava!
Quem, além do meu quinhão de terra ainda esperava
O meu alaúde, devido por lei da herança!
E tu confirmavas a todos essa esperança,
Criando novos cantos e nunca fechando
A boquinha, passavas o dia cantando,
Como um rouxinolzinho que entre a verde folhada
Canta a noite inteira com sua garganta animada.
Muito rápido calastes! De súbito a morte impiedosa
Te espantou, minha amável gárrula preciosa!
Não saciaste meus ouvidos com teus belos cantos
E o pouco que tive – pago agora com copiosos prantos.
E tu nem na agonia de cantar cessaste,
Mas à mãe beijando, ainda assim a saudaste:
"Cara mãe, não poderei mais servir à senhora
Nem sentar poderei à sua mesa acolhedora;
Terei que devolver as chaves, sozinha afastar-me,
Da casa dos meus caros pais pra sempre separar-me".
Foi essa, e mais não me permite recordar a atroz
dor paterna lancinante, a sua última voz.
O coração da mãe, ouvindo esse adeus aflitivo,
Devia ser bom, pois ainda conservou-se vivo.

LAMENTO V

Como uma oliveira miúda, no alto pomar
Seguindo a mãe, da terra ao céu tenta escalar,
Nem ramos, nem folhinhas ainda brotando,
Apenas uma varinha delgada galgando
A qual, na limpeza de urtigas e mato espinhoso,
Foi segada ao meio pelo hortelão ansioso,
Desfalece de pronto, da força inata privada,
Sem fôlego, cai inerte aos pés da sua mãe amada –
Assim aconteceu da minha querida Urszula a partida.
Diante dos olhos dos pais lentamente crescia sua vida,
Mal se levantou do solo, já pelo espírito contagioso
Da Morte Dura envolvida, dos pais amorosos
aos pés caiu morta. Ó Perséfone atroz,
Quantas vãs lágrimas provocaste pela dor feroz.

LAMENTO VII

Indumentos infelizes, vestes desoladas
Da minha filha amada!
Para que meus olhos tristes estais atraindo
E minhas penas expandindo?
Não vestirá seu corpinho convosco, minha criança
Não há mais, não há mais esperança.
Captou-a o sono duro, ferrenho, infinito.
Seu vestido tinto bonito
E os laços para nada e cintos dourados,
Os presentes maternos inutilizados.
Não para esse leite, minha doce cria
Sua pobre mãe deveria
Levar-te. Não foi esse o dote prometido
Aquele que tens recebido!
Deu-te só uma mísera faixa e um simples vestidinho;
O pai somente de terra um punhadinho
Colocou nas cabeças. Ai que maldição!
Fechados ela e o dote no mesmo caixão.

LAMENTO VIII

Num deserto imenso o meu doce lar
Meiga Urszula, com tua falta, vieste transformar.
Cá estamos todos, mas parece que ninguém existe,
Uma alma miudinha faz tanta falta, triste...
Por todos tagarelaste, por todos cantaste,
Todos os cantos da casa sempre visitaste.
Nunca deixaste a mãe boa se preocupar,
Nem o pai com os pensamentos a frente turvar,
Um ou outro com graça sempre abraçando,
E com a risada alegre as penas dispersando.
Silenciou tudo agora, reina o deserto,
Ninguém nunca graceja ou brinca por perto.
De cada canto espreita-nos a aflição,
E o coração procura seu consolo em vão.



LAMENTO XII
Nenhum pai, dizem, um filho há amado tanto,
Nenhum sobre a filha derramou os prantos
Que derramei. E nunca havia u’a criança nascido,
Que mais amor dos pais tivesse merecido.
Dócil, asseada, meiga e nada mimada
Cantar, falar, rimar, sabia como se ensinada;
Imitar reverências e posturas alheias podia,
Quando manter os modos ou brincar sabia,
Inteligente, alegre, humana, bondosa,
Pura, modesta, calma e nada chorosa.
E ainda: nunca pela manhã falava em comer
Antes que a Deus as orações fosse oferecer.
Não iria dormir sem antes a mãe saudar
E pela saúde dos pais a Deus rogar.
Sempre alegre, correndo, seu pai encontrava
quando este de viagem à casa chegava.
A ajudar sempre pronta os seus pais amados
Cada encargo executava antes dos criados.
Essas coisas fazia na infância tenrazinha
Quando ainda menos de trinta meses tinha.
Não conseguiu suportar a sua frágil juventude,
O peso de tantos méritos e tantas virtudes.
Caíste sem aguardar a colheita, minha espiga adorada,
Não maduraste ainda e antes da hora esperada
Desolado eu faço o plantio na aflita terra!
E junto a ti também a minha esperança enterro:
Pois por todos os séculos não brotarás nem florirás
E os paternos olhos tristes nunca mais alegrarás.

RESENHAS

CATHERINE OPIE. COURTESY OF BLUE FLOWER / DIVULGAÇÃO



Por uma poética lésbica em sua forma textual

Eileen Myles e uma escrita que se move sempre em direção contrária ao heteronormativo

Priscilla Campos

Nos estudos literários, quando analisamos obras nas quais são propostas perspectivas de *desestabilização do cânone e reorganização do cânone*, tem-se em mente um tipo de desvio do ritmo, da música que todos ouvem porque nela está a marca da atemporalidade. O cânone faz parte de um consenso – como visto em Habermas e outros autores – e, dessa maneira, emula estabilidade de leitura e interpretação. Em *The straight mind*, Monique Wittig analisa como a linguagem e os discursos oprimem mulheres, lésbicas e homens homossexuais porque estão estabelecidos a partir de uma “fundação social” baseada na heterossexualidade. Assim, monta-se a tensão: é possível um cânone literário assumidamente homossexual – neste caso, lésbica – e feminista, por exemplo? De que forma a literatura feita por mulheres lésbicas retorcem esse tipo de noção institucional presente na ideia do cânone?

Por qual árvore espero, de Eileen Myles – lançado, no Brasil, pela Edições Jabuticaba; com tradução de Mariana Ruggieri, Camila Assad e Cesare Rodrigues –, está no radar de obras que podem nos apresentar algumas saídas para as questões vistas. A poeta estadunidense, ganhadora de diversos prêmios e bolsas, escreve em constante movimento e, nesse contexto, não se trata apenas de uma ação espacial (temática que

atravessa muito de seus poemas) mas, sobretudo, de permanecer em direção contrária ao que abala a sua subjetividade como mulher lésbica.

Em um dos poemas do livro, intitulado *Eu sempre ponho a minha buceta*, Myles desnorteia o fato de que a mulher, dentro da narrativa heterossexual, obedece ao padrão de discurso masculino e patriarcal, como visto por Wittig e, assim, quais seriam, então, as funções ocupadas, pela mulher lésbica diante de tais sistemas de linguagem? “A busca do meu amor/ é um distintivo/ é um cassete/ é um capacete/ é o rosto de um cervo/ é um punhado de flores/ é uma cachoeira/ é um rio de sangue/ é uma bíblia/ é um furacão/ é uma adivinha”, escreve Myles. Aqui, ela destrói a ideia da pena como uma espécie de pênis metafórico – referência presente em Sandra M. Gilbert e Susan Gubar¹ – e reitera a sua identidade e o desejo entre os corpos de duas mulheres como formas de potência no mundo e na escrita.

Em termos de cânone e, em especial, cânone de língua inglesa, Gertrude Stein (1874 – 1946) foi um nome lésbico que se consolidou como de extrema importância para o Modernismo. Na busca por outros mecanismos de linguagem, a escritora tornou-se voz imprescindível para pensar a modernidade e o território norte-americano do início do século XX. Em uma das entradas de *Autobiografia de todo mundo*, chamada

de *Preparativos para ir à América*, Stein questiona-se sobre continuar a escrever e fala de como uma espécie de força oculta dos espaços está paralela ao processo de criação. Myles faz algo parecido em *Um poema norte-americano*: “Peguei o Amtrak para Nova York no início dos/ anos 70 e acho que/ dá para dizer que/ meus anos escondidos/ começaram. Pensei,/ Bem, vou ser poeta./ O que poderia ser mais/ tolo e obscuro?/ Virei lésbica./ Todas as mulheres da minha/ família têm cara/ de sapatão, mas de fato é/ atentar contra a pátria/ quando você se torna uma”.

No trecho, para a voz narrativa do poema, o desvio espacial é forma de impulsionamento em existir-se e ver-se lésbica e, ato contínuo, resulta na possibilidade de elaborar o mundo pela escrita. O tornar-se poeta é uma questão que perpassa vários versos do livro, o que deixa exposto o quanto gênero e sexualidade estão ligados à linha de frente do que Myles desenvolve como poética e escolhe para traçar os novos ritmos, longe dos antigos sopros hierárquicos do cânone. “Eu me fiz poeta porque foi a primeira coisa que amei de verdade”, escreve em um de seus fragmentos e continua: “Não está perdido o nosso século, graça a nós. Somos as mentirosas & bandidas, somos as mulheres somos as mulheres”. A poesia é sustentada por essas que um dia foram excluídas da concepção do que é literatura pois, afinal,

não dialogavam com as normas reverberadas pelos eixos canônicos.

Para além do aparato teórico e opressor, quando Wittig postula, na conclusão de seu ensaio, “lésbicas não são mulheres”, existe uma fagulha de desarme catártico em confronto ao discurso hegemônico heterossexual cravado com tantos pés juntos ao patriarcado. É como se, já que apartadas da linguagem, enfim, fala-se sem parar. E quando essa voz vem de novo e volta-se às figurações da realidade, ali está a mulher que de fato importa, como nos revela Myles em seus poemas. A mulher que se sabe inteira porque se vê atentando à pátria em defesa não só de seu corpo como também de sua representação: diante das árvores, ali está uma agente modificadora das músicas e dos tempos.

1. A análise está no livro *La loca del desván – La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1998).



POESIA

Por qual árvore espero
Autora – Eileen Myles
Editora – Jabuticaba
Páginas – 88
Preço – R\$ 30

Quando os narrados tentam se narrar

“Dez anos antes da vinda dos espanhóis, um presságio de desgraça apareceu pela primeira vez no céu, como uma chama de fogo, como uma aurora. (...) Um segundo presságio funesto sucedeu aqui, em México-Tenochtitlan. Sozinha, por sua própria conta, ela queimou, ardeu em chamas, sem que lhe pusessem fogo, a casa do diabo Uitzilopochtli.” Esse depoimento, assim escrito na mais recente edição de *Relatos astecas da conquista*, com organização de Georges Baudot e Tzvetan Todorov, diz bastante sobre como a obra revela, talvez, mais sobre os colonizadores que os colonizados, a despeito do imenso valor histórico de documentos que temem dar conta da experiência das civilizações que foram subjugadas pelo projeto racista e pré-capitalista europeu dos séculos XV e XVI.

Digo isso porque eis que, no meio do texto, como uma palavra que, numa primeira leitura, tem peso menor, lá está a ideia de que a casa de Uitzilopochtli, divindade solar asteca, era uma

casa “do diabo”. A nota de rodapé explica: há evidentemente uma “interpolação franciscana” do relato original. Ou seja, a própria escrita desses relatos estará para sempre atravessada por uma leitura do colonizador. Aliás, a própria ideia do livro, que já surge com o título pressupondo o ponto de vista da narrativa da “conquista” – e não do extermínio, palavra que caberia melhor diante dos oito presságios de desgraça identificados pelos astecas –, já diz bastante sobre quem ainda mantém o poder de narrar e quem se mantém como narrado, mesmo quando o relato parte do último.

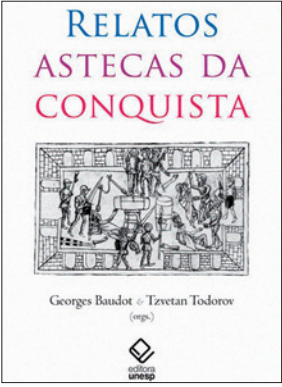
Naturalmente, ainda que tenha todas essas questões de edição e de não revisão histórica de termos bastante questionáveis – a apresentação atualizada da edição começa com a seguinte frase: “o descobrimento da América foi um acontecimento único na história da humanidade”, e fica a questão “descobrimento” de quê? – o livro não deixa de ser um dos mais

importantes documentos que nos aproximam das sensações e reflexões do povo asteca sobre os espanhóis que chegaram ao México.

Das desconfianças iniciais com as primeiras embarcações, ao entendimento de impotência diante dos armamentos de metais dos espanhóis com “rosto branco de giz”, o que se lê são testemunhos também de como duas cosmogonias completamente distintas entram em atrito violento e disparam, no caso dos colonizadores, os mecanismos de dominação perversos. Nesse sentido, os relatos são essenciais também não apenas por tentar criar esse deslocamento para a perspectiva da civilização asteca, mas sobretudo por abrir janelas para os saberes, divinos e terrestres, que cercavam aquela região antes da invasão dizimar boa parte da população.

Ainda sobre as cosmogonias distintas, é preciso ressaltar que a introdução do livro, escrita por Georges Baudot,

destaca o difícil processo de tradução dos textos da língua nauatle, cuja organização semântica é muito diferente do alfabeto latino, e que por isso os relatos de guerra – e de amaldiçoamento que os astecas tentaram fazer com os espanhóis –, sofrem bastante com a leitura feita, anos depois, por catequizadores europeus. Ainda assim, tratam-se de relatos fundamentais que precisam ser, a toda hora, revisitados. (Carol Almeida)

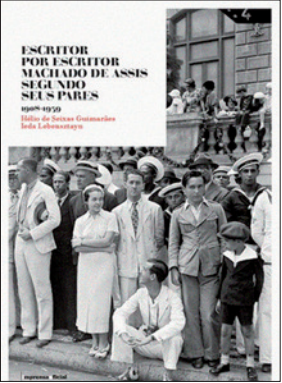


HISTÓRIA
<i>Relatos astecas da conquista</i>
Autores – Georges Baudot e Tzvetan Todorov (orgs.)
Editora – Unesp
Páginas – 580
Preço – R\$ 92

Uma vida póstuma

Hélio Guimarães e Ieda Lebensztayn organizaram a republicação de alguns textos (artigos, cartas, poemas) escritos sobre Machado de Assis logo após sua morte. A seleta vai de 1908 (seu falecimento) a 1939 (o centenário), anos em que se revelam um pico de publicação sobre o autor. A obra interessa por trazer aos leitores a consciência de que o autor foi celebrado logo após seu falecimento, sem os hiatos que marcam o reconhecimento de outros escritores. Neste sentido, surge como alternativa interessante para se colocar Machado em pauta, uma vez que as descobertas recentes sobre o autor (a ver com traduções dele e com a descoberta de um livro que pretendeu publicar na juventude e nunca publicou) não trazem novas visadas sobre ele. Ouso dizer que, hoje, as visadas mais interessantes são as que discutem o autor fora do meio literário (o jurídico, por exemplo) e sua apropriação pelos

movimentos negros. A reunião feita por Hélio e Ieda operam numa zona segura. Ao se colocarem no texto também como intérpretes do autor, pelo uso das iniciais na abertura do prefácio e do posfácio (como ocorre com os textos dentro do livro), eles abrem mão de posições “neutras”, convidando o leitor a pensar a escolha dos textos. (Igor Gomes)

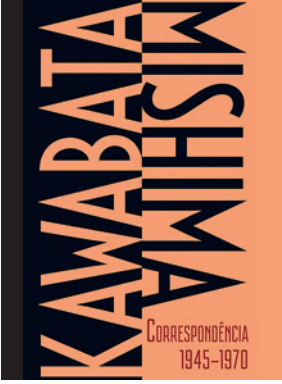


MISCELÂNEA
<i>Escritor por escritor: Machado de Assis segundo seus pares</i>
Autores – Hélio Guimarães e Ieda Lebensztayn (orgs.)
Editora – Imprensa Oficial de SP
Páginas – 408
Preço – R\$ 80

Cartas japonesas

A importância da troca de missivas entre os escritores Yukio Mishima (1925–1970) e Y. Kawabata (1899–1972) está tanto no fato de trazer registros do Japão no ápice da Segunda Guerra e após, quanto por permitir acompanhar as mudanças do primeiro, seu rumo à maturidade. Kawabata foi mentor para Mishima, e eles não poderiam ser mais diferentes entre si: fisicamente, literariamente e, também, como correspondentes. A eloquência, e alguma prolixidade, do mais novo contrasta com a concisão do mais velho e parece falar algo sobre como pessoas diferentes podem se aproximar tanto pelo desejo de vencer quanto pela vitória efetiva: ambos se reconheciam como grandes criadores que foram. Mishima progride, com os anos, de um tom pueril a outro mais maduro,

e vai entendendo a importância do interlocutor. Nisso, a relação se aprofunda. Tão diferentes, mas próximos pela inquietude diante da morte, que ambos encontraram de forma parecida. Traduzida por Fernando Garcia, a edição da Estação Liberdade chega ao mercado bem contextualizada e é mais um bom lançamento do catálogo de literaturas orientais da editora. (I.G.)



CARTAS
<i>Kawabata-Mishima: correspondência (1945-1970)</i>
Autores – Y. Mishima e Y. Kawabata
Editora – Estação Liberdade
Páginas – 256
Preço – R\$ 56

PRATELEIRA

DIÁLOGO DAS GRANDEZAS DO BRASIL

Escrito em 1618 por um português anônimo radicado no Brasil, consiste numa conversa entre duas pessoas (um português recém-chegado e outro já morador do país) na qual são descritas a terra, a fauna, a flora, a economia, os minerais, o sistema de governo, os órgãos judiciários, os habitantes e os costumes do país. O estabelecimento do texto é do pesquisador Caesar Sobreira, após o cotejo de 10 edições da obra, com publicação da **Cepe Editora**.



Autor: Anônimo
Editora: Cepe
Páginas: 511
Preço: R\$ 60

TEMPO DE MÁGICOS

Traduzido por Claudia Abeling, este livro concentra-se em quatro intelectuais fundamentais para o séc. XX no Ocidente, que desenvolveram importantes trabalhos de 1919 (já no entreguerras) a 1929 (o *crack* da Bolsa de NY): W. Benjamin, E. Cassirer, M. Heidegger e L. Wittgenstein. Esses trabalhos mudaram o estilo de refletir os diferentes aspectos da vida até os dias atuais. A obra costura explicações de conceitos com dados biográficos.



Autor: Wolfram Eilenberger
Editora: Todavia
Páginas: 448
Preço: R\$ 79,90

ESTE É O MAR

Em *Este é o mar*, Mariana Enriquez explora nossos aspectos perturbadores na esfera do mitológico. O mito é o das lendas do rock, em que estas surgem a partir do trabalho de dedicação fanática de certas mulheres, que os alçam à categoria de ícones junto às Luminosas, seres atemporais. Helena, a protagonista, deseja construir uma dessas lendas e já elegeu o roqueiro que vai eternizar. Tradução de Elisa Menezes.



Autora: Mariana Enriquez
Editora: Intrínseca
Páginas: 176
Preço: R\$ 29,90

O SANTO

Na Idade Média, um monge devotado vive em um mosteiro e cuida da comunidade com seus pequenos milagres. O abade, vendo o mosteiro em crise financeira, decide encomendar a morte do religioso para ganhar dinheiro exibindo seu cadáver como relíquia. O monge consegue fugir e empreende uma jornada pela África. Traduzido por Jorge Wolff, o livro venceu, em 2016, o Prêmio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas.



Autor: César Aira
Editora: Rocco
Páginas: 192
Preço: R\$ 34,90

RESENHAS

DIVULGAÇÃO



Em nome de um feminismo na dieta do excesso

Compilação de textos da cronista María Moreno precisa chegar ao Brasil

Carol Almeida

Procura-se pelo nome de María Moreno nos circuitos de pensamento crítico no Brasil. Em livrarias, nada. Em mesas de debate no território nacional, os relatos são esparsos. Nos corredores acadêmicos, muito pouco, referências ainda pontuais. Mas como? Como? Como é possível que estejamos tão perto e tão longe dessa cronista argentina que é possivelmente uma das vozes mais astutas do feminismo na América Latina? De forma que ler *Panfleto – Erótica y feminismo*, lançado em 2018 na Argentina e sem previsão de tradução pelas bandas de cá, é um exercício simultaneamente de fascinação por aquilo que se lê e espanto por saber que aquilo deveria ter sido lido antes. Afinal de contas, estamos falando de um livro que traz uma compilação de textos publicados ao longo dos últimos 30 anos – entre 1988 e 2018 – e a não circulação deles em territórios brasileiros indica que precisamos fazer circular melhor o saber das feministas que não necessariamente vestem o *tailleur* bem-caído das grifes acadêmicas, de preferência aquelas gringas do hemisfério Norte.

Porque Moreno não apenas é uma precursora na América Latina em escrita crônica sobre questões de gênero, sobre o *queer* e sobre o feminismo como um modo de organização do

conhecimento e como metodologia antipatriarcal e, portanto, anticapitalista. Ela é também aquela que, com mais agudez e engenhosidade, soube entortar o campo da crítica, já no fim dos anos 1980, com textos que a toda hora subvertem expectativas.

Seu trabalho, por exemplo, enquanto crítica literária, precisa ser mais atentamente observado. Aliás, boa parte dos textos presentes nessa compilação publicada pela Penguin Random House traz revisões não apenas de obras, mas da vida de autoras que são muito caras – algumas caras demais – ao desdobramento do pensamento feminista nesses últimos dois séculos. Autoras como Alejandra Pizarnik, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Gertrude Stein e Clarice Lispector estão aqui, lá, em todo lugar. Sobre Clarice, há, inclusive, um texto inteiro dedicado a como a escritora brasileira fez, lucidamente, “da loucura um procedimento literário” e como ela conseguia, como poucas pessoas no mundo, escrever “à maneira do inconsciente”.

Mas é quando está dedicada a destruir alguns pilares da crítica – literária, cinematográfica – que Moreno melhor nos instrui e nos diverte. Já no primeiro artigo do livro, escrito em 1988, não sobra pedra sobre pedra diante

da obra e dos intentos pseudofeministas de Anaïs Nin, a quem a cronista chamará de “escrava liberta” do patriarcado por ter sido uma das escritoras “que mais se empenhou em promover, no terreno da literatura, uma mística de seu próprio sexo sexuado”. Ou seja, lá estava, nas palavras de Moreno, a ideia de que a mulher só poderia desfrutar de um “gozo pedagógico”. Um que a essencializasse no lugar, bastante conveniente aos homens, de sujeitos que só gozam quando amam. Tudo isso sustentado por uma literatura “feminina” que, para ser chamada de tal, não poderia prescindir de um floreio sentimentalista salpicado de, nas palavras de Nin, “lágrimas, risos, palavras, promessas, ciúmes, invejas, todas as variedades de medo” e assim por diante. Moreno dá um sorriso de canto de boca e escreve, a partir daí, como quem quer jogar todos os essencialismos em latas de lixo não recicláveis.

Não se trata, portanto, de acaso que seja esta a crônica de abertura do livro. Pois que no cerne de boa parte das críticas escritas pela jornalista argentina está sua profunda e fundamentada irritação com as cargas de misoginia e débil chacota que vêm, com frequência, acompanhadas de termos como “escrita feminina”, “olhar feminino”, “imaginação feminina” e derivações. Elabora essas críticas com um tom muitas vezes sarcasticamente didático (“uma homenagem a Juana Manso e tantas outras que não tinham tempo, nem humor, para usar a papilas gustativas da fina ironia feminina com que Katherine Mansfield escreveu seus contos”) para ir de frente contra políticas de leitura que ora essencializam a Mulher enquanto uma categoria imutável, ora, no outro oposto, minimizam a escrita e autoria de mulheres em nome de uma “bissexualidade” de escritores homens que teriam uma “escrita feminina” mais legítima que as próprias mulheres – e nesse momento ela pontua que o modelo patriarcal de feminilidade na literatura, com muita frequência, está atravessado pelo dizer “sim, sim, sim” de Molly Bloom (*Ulisses*, de James Joyce). Moreno praticamente conclama: pera lá, pera lá, pera lá.

Ao longo dessa compilação de artigos, leremos muito, portanto, sobre o sexo e suas formas de representação literária

ou cinematográfica, sobre como a psicanálise reduziu complexidades da sexualidade feminina, particularmente da homossexualidade feminina – e nesse campo é muito prazeroso o momento em que Moreno se põe a analisar o analista, destrinchando o Freud que escutava a sua famosa e inominável paciente lésbica – e sobre como é fundamental que as feministas reivindiquem uma escrita para além da já citada “fina ironia” palatável, jogando na roda figuras como a personagem Greta La Gorda (inventada, a propósito, por um escritor homem, Günter Grass), a quem ela descreve da seguinte maneira: “Greta La Gorda, assassina culinária de figurões políticos, filósofa do poder libertador dos ventos intestinais, feminista solitária dos sete pecados capitais, essa deveria ser nossa líder. Não vale a pena entrar na cultura sem nossos corpos. Mas não os tratemos como se fossem almas”.

No último artigo, publicado em 2018, eis a convocatória, o panfleto em si que dá título ao livro: “façamos a revolução que não sublima nada”, ela escreve. “Se a homossexualidade sublimada e a misoginia foram as condições da civilização, façamos a revolução da alma carnal (...) e que o ciúme, a inveja, o ódio e a má índole não sejam domesticados pela ideologia e as terapias do eu.” Que a nossa dieta seja, portanto, a “do excesso”: “gozemos sem ter fome em nome de um feminismo de especiarias, gordo, ganancioso (...) porque entre iconografias políticas feitas de vísceras não há colonialismo possível”. A figura de Greta La Gorda sobrevoando sobre nossas cabeças.



ENSAIO

Panfleto – Erótica y feminismo
Autora – María Moreno
Editora – Penguin Random House
Páginas – 304
Preço – R\$ 33 (preço Kindle)

Sobre prestar atenção ao outro

A evolução do trato com a palavra, ou a progressão na descoberta da linguagem, é uma ideia que cruza *Um dia vou escrever sobre este lugar*, do queniano Binyavanga Wainana (1971-2019). É um texto autobiográfico de 2011 lançado neste ano no Brasil, pela Kapulana, com tradução de Carolina Kuhn Facchin. Da criança que diz “não tenho palavras o bastante para tudo isso” – sentença que indica uma emoção, mas que também funciona como metáfora da busca de um garoto que já sinalizava o desejo pela escrita – ao escritor reconhecido, a vida passa à medida em que cresce a capacidade de acolher o mundo na linguagem. Wainana foi um homem negro da classe média de um Quênia disposto à segregação de etnias politicamente menos influentes. Homossexual declarado em um continente pouco afeito à convivência com a diferença, foi figura eminente no meio literário de seu país por ter ganho prêmios internacionais e ter fundado, com a

remuneração de um desses prêmios (o *Caine Prize*, para contos em língua inglesa feitos por escritoras e escritores africanos), o jornal literário *Kwani?* (em *swahili*: *E dai?*). A edição da Kapulana traz o texto em que cria uma situação ficcional na qual conta à mãe que é gay, “um capítulo perdido de seu livro de memórias”, no dizer do autor. A narrativa incorpora algo da oralidade e, às vezes, assume um tom próximo ao lirismo. Ou, noutra mostra de exploração, vai deixando o uso de uma visão mais sensível e romântica que corresponde à infância, rumo à sobriedade e concisão que marcam o adulto. A progressão da observação é marca comum a toda trajetória, ainda que se mostre de diferentes formas – começa como furor próprio, depois segue menos intuitiva e mais autoconsciente. A busca pela escrita tem a ver com a busca pela identidade. É nos momentos em que se concentra nos fatos mais banais

que a narrativa parece ganhar o leitor. Estamos diante do velho hábito de contar histórias, memórias próprias que são atravessadas pela precariedade política do continente. Mesmo com pontos fracos, como a forma constante de marcar o tempo cronológico da ação (“É 2007”, “É 1983”), o livro ganha em outros aspectos. As partes que expõem a inserção da cultura *pop* anglófona no país, via meios de comunicação, e o inglês truncado que resulta em um sotaque particular são especialmente interessantes: nelas é possível vislumbrar um forte significado afetivo. O mesmo se diz na relação do indivíduo com a política de seu país, quando adulto. A busca pela identidade não é apenas na escrita, é também na política. Em sendo o que se propõe ser – memórias –, a obra expõe uma subjetividade que não deixa de lembrar os textos antigos de pessoas negras oprimidas por uma estrutura colonial, pessoas

encontraram nas viagens e na linguagem um vetor para se encontrar como sujeito histórico. E que também nos ajudam a nos encontrarmos como sujeitos históricos. A humanidade desse relato parece propor uma conversa, convocando o outro a assumir o papel ativo de interlocutor em um mundo povoado de estímulos ao individualismo por um sistema neoliberal. (Igor Gomes)



MEMÓRIA
<i>Um dia vou escrever sobre este lugar</i>
Autor – Binyavanga Wainana
Editora – Kapulana
Páginas – 308
Preço – 54,90

Um teatro vivo

Como dizem os herdeiros do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), na contracapa da edição de *Papa Highirte*, esta peça é “viva, de um autor que ainda está vivo, porque percebeu uma época da qual ainda não saímos”. Papa Highirte, o protagonista, é um caudilho deposto que mora no exílio com a amante e alguns funcionários próximos. Envolvido com planos de retomar o poder na fictícia Alhambra, Highirte nega o militarismo, a censura, torturas e outras barbaridades perpetradas por seu regime, enquanto a verdade escoa principalmente por meio de *flashbacks*. É um personagem talvez ambíguo por revelar alguma preocupação com as torturas realizadas, mas que nega estar ciente. Também não trabalhou efetivamente pelo fim delas. A peça foi escrita naquele ano que foi olho do furacão no Ocidente: 1968; mas só foi encenada de forma não clandestina

em 1979, já no contexto da abertura política no país. Apesar de se deter no modelo ditatorial da América Hispânica – o caudilho é um modelo político rejeitado pelos ditadores brasileiros de 1964 –, talvez hoje a peça nos faça atentar para nossas ambiguidades culturais em relação ao autoritarismo e estimule nossa desconfiança em relação a figuras messiânicas. (I.G)

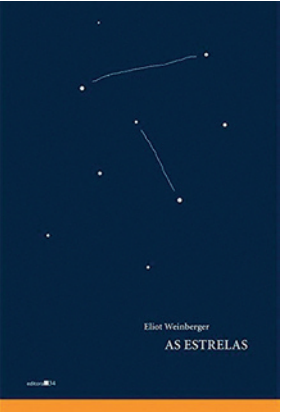


TEATRO
<i>Papa Highirte</i>
Autor – Oduvaldo Vianna Filho
Editora – Temporal
Páginas – 120
Preço – R\$ 45

Poéticas do céu

As estrelas, o que são?, indaga o 1º verso do livro do estadunidense Eliot Weinberger ora lançado pela Editora 34, singelamente intitulado *As estrelas*. Trata-se de um projeto arredo a classificações de gênero, mais próximo de uma mistura de ensaio ou poema. A tradução é de Samuel Titan Jr. e o original em inglês, de 2000, foi pensado para um projeto do Museu de Arte Moderna de Nova York. Acabou como publicação pelo Museu, mas em projeto à parte. A cada frase, é como se o tempo da humanidade fosse posto frente ao leitor. Os versos foram colhidos nas diversas figurações das estrelas realizadas pelas culturas humanas. Fixas ou móveis, pássaros com plumas em chamas, imutáveis, símbolo de morte, morada de reis e animais míticos – as estrelas apenas estão lá, e nós que continuemos a

tentar domesticá-las. Os desenhos de Fidel Sclavo mostram isso: pontos brilhantes no céu e uma linha *naïf* indicando uma ligação. Esta ligação nós a construímos para nós. Esses corpos celestes sideram nosso imaginário desde tempos remotos e, entre tantas possíveis figurações sobre elas, o que emerge do livro é o desejo de realizar o gesto imemorial de fitá-las. (I.G.)



POESIA
<i>As estrelas</i>
Autor – Eliot Weinberger
Editora – Editora 34
Páginas – 56
Preço – R\$ 39

PRATELEIRA

DOIS ARTISTAS DAS SOMBRAS

O crítico de arte, escritor e professor Rodrigo Naves explora, em ensaios, as ambiguidades que cruzam as obras de El Greco (1541-1614), pintor grego que transitou pela Itália e Espanha, e Oswaldo Goeldi (1895-1961), conhecido por seu uso da xilogravura. Da formação de El Greco com os italianos à atenção dada por Goeldi às periferias do mundo, Naves explora, em especial, a presença das sombras, elemento forte em ambos, sem deixar de mostrar sua obsessão pelos trabalhos dos dois artistas.



Autor: Rodrigo Naves
Editora: Companhia das Letras
Páginas: 208
Preço: R\$ 89,90

UM RIO PRESO NAS MÃOS

Coletânea de crônicas de Ana Paula Tavares, poeta e escritora angolana. Os escritos foram originalmente publicados no jornal *Rede Angola* e são pela primeira vez reunidos em livro. As 38 crônicas transitam entre o ficcional e o real e seguem por assuntos diversos (religiões africanas, oralidade e escrita, por exemplo), mas há maior incidência de discussões sobre a população do país, em especial as mulheres. A edição conta com prefácio da pesquisadora Carmem Lúcia Tindó Secco.



Autora: Ana Paula Tavares
Editora: Kapulana
Páginas: 108
Preço: R\$ 44,90

2018: CRÔNICAS DE UM ANO ATÍPICO

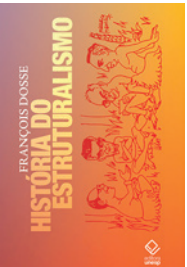
Martinho da Vila é um de nossos maiores sambistas e reúne aqui crônicas sobre temas que atravessaram o último ano: a comemoração de suas oito décadas de vida, o assassinato de Marielle Franco, a Copa do Mundo, sua visita ao ex-presidente Lula, a renovação dos votos de casamento e outros assuntos. Com isso, temos acesso à visão de um importante quadro político e cultural do país sobre o “andar da carruagem” nesses tristes trópicos.



Autor: Martinho da Vila
Editora: Kapulana
Páginas: 204
Preço: R\$ 46,90

HISTÓRIA DO ESTRUTURALISMO

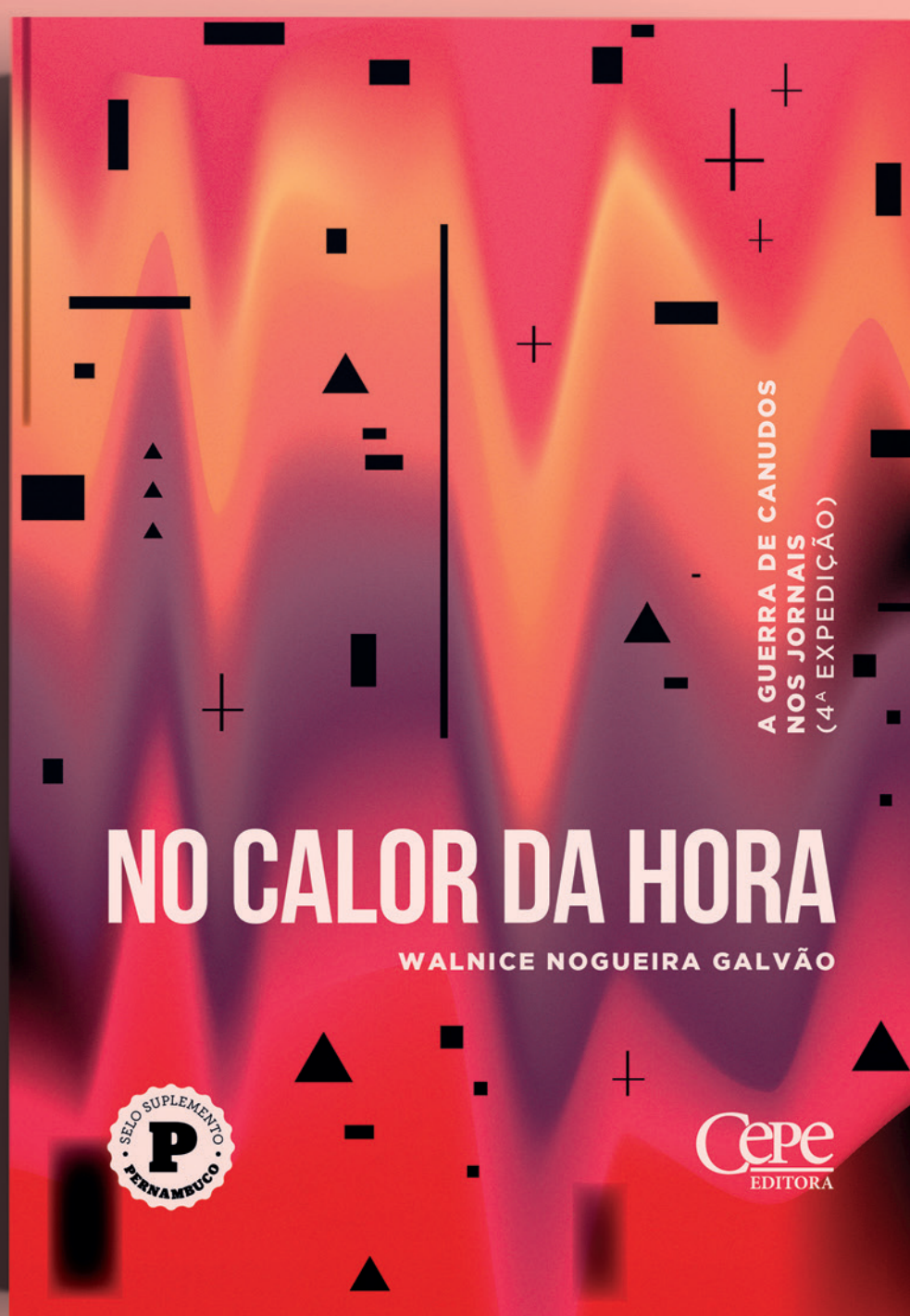
Em 2 volumes traduzidos por Álvaro Cabral, François Dosse reconstitui questões teóricas e institucionais que envolveram o estruturalismo de seu surgimento, nos anos 1940, até o declínio, cerca de 20 anos depois. Seguimos a jornada de nomes como Barthes ou Derrida e vislumbramos os rastros do estruturalismo hoje.



Autor: François Dosse
Editora: Editora Unesp
Páginas: 1248 (2 volumes)
Preço: R\$ 248

EXISTE ALGO DESSE PASSADO QUE NÃO PASSOU?

A Guerra de Canudos é lembrada como mote para
Os sertões, de Euclides da Cunha. Em *No calor da hora*, Walnice
Nogueira Galvão resgata erros, deslizos e infâmias da imprensa da época
sobre o massacre de Canudos. Como a violência e as *fake news* nos
obrigam a repensar nossa História?



À VENDA NAS LIVRARIAS



Cepe
EDITORA