

PERNAMBUCO



**PERDOAI-LHES SENHOR
PORQUE ELES SABEM
O QUE FAZEM**

FILIPPE ACA

*Nos 100 anos de Sophia de Mello Breyner,
sua poesia continua a nos provocar
sobre justiça e participação*

ISSN 2527-0117



9 772527 00165

CARTA DOS EDITORES

Musa ensina-me o canto / venerável e antigo / o canto para todos / por todos entendido, dizem versos de Sophia de Mello Breyner (1919–2004), poeta das mais importantes da língua portuguesa cujo centenário ocorre em 6 de novembro. Mais conhecida por aqui pelo motivo da natureza, sua poesia tem vários momentos de voltagem política. Sophia talhou sua poética com a preocupação formal clássica, via Antiguidade grega; uma ética de cunho cristão, colhida a partir do ímpeto de diálogo e comunidade exposto (arriscamos dizer) no *Novo Testamento*; e a realidade ditatorial de Portugal nos tempos do Estado Novo (1933–1974). Sophia lança questões ao tempo presente por nos convocar ao posicionamento em favor dos desvalidos, de outras versões da história e de um exercício político da linguagem. As ilustrações de Filipe Aca rasuram o clichê marinho com a visão “pé no chão” da autora, por trazerem versos de alta tensão poética e política.

O ensaio escrito por Silviano Santiago liga a *performance* corporal do cantor tropicalista nos anos 1970 a demandas contemporâneas de liberdade. A resenha de

Agá, de Hermilo Borba Filho, retoma o estilhamento da subjetividade que marcou os anos 1970 (tão bem expresso na poesia de Waly Salomão) e a presença forte de demandas identitárias nele surge aliada a uma estética experimental.

O artigo sobre Anajá Caetano mostra uma potente crítica à manutenção de privilégios engendrada pela Abolição e investe na escritura de outras versões da História a partir da perspectiva da mulher negra. Já a entrevista com Daniela Alarcon nos convida a entender, participar e aprender com os Tupinambá da Serra do Padeiro (BA) a como lutar por dignidade, cultura e memória. A resenha sobre Maria-Mercê Marçal mostra como o corpo de mulher – e, mais especificamente, o da mulher lésbica – “derrete” estruturas (sociais e de linguagem) congeladas.

Também nesta edição: reportagem da série *Viagem ao país do futuro* investiga o Brasil a partir do *Macunaíma*, de Mário de Andrade; resenhas sobre livros de Virginie Despentes e Olga Tokarczuk; e os bastidores da nova tradução de *As flores do mal*, de Baudelaire.

Uma boa leitura a todas e todos!

COLABORAM NESTA EDIÇÃO



Estêvão Azevedo, escritor, autor de *O som de nada acontecendo*



Paola Poma, professora de Literatura Portuguesa (USP), organizou o livro *Sophia singular plural* (no prelo pela 7 Letras)



Silviano Santiago, crítico literário, ensaísta e premiado escritor, autor de *Uma literatura nos trópicos*

Fernanda Miranda, doutora em Letras (USP), autora de *Carolina Maria de Jesus: literatura e cidade em dissenso*; **Isabel Lucas**, jornalista, autora de *Viagem ao sonho americano*; **Júlio Castañón Guimarães**, poeta, tradutor, crítico literário e pesquisador (Casa de Rui Barbosa), autor de *Práticas de extravio*; **Karina Freitas**, designer; **Leonardo Nascimento**, jornalista e mestrando em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ); **Priscilla Campos**, poeta, jornalista e doutoranda em Letras (USP), autora de *O gesto*; **Ricardo Lísias**, escritor, autor de *O céu dos suicidas*

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 | suplementope@gmail.com

SUPERINTENDENTE DE PRODUÇÃO EDITORIAL
Luiz Arrais

EDITOR
Schneider Carpeggiani

EDITOR ASSISTENTE
Igor Gomes

DIAGRAMAÇÃO E ARTE
Hana Luzia e Janio Santos

ESTAGIÁRIOS
Eduardo Azerêdo, Filipe Aca e Nuno Figueirôa

TRATAMENTO DE IMAGEM
Agelson Soares

REVISÃO
Maria Helena Pôrto

COLONISTAS
Everardo Norões, José Castello e Wellington de Melo

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

MARKETING E VENDAS
Tarcísio Pereira, Rafael Chagas e Rosana Galvão

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



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.

CONTINENTE



conteúdo
é tudo

BASTIDORES

HANA LUZIA



Para semear as flores da modernidade

Sobre verter um conhecido clássico ao português não apenas como uma operação linguística, mas também como prática de escrita literária

Júlio Castañón Guimarães

O projeto inicial de tradução de poemas de Baudelaire em que eu me envolvi consistia apenas numa seleção de 50 poemas, ou seja, um pouco menos de um terço do conjunto de *As flores do mal*. Já aí havia algumas questões razoavelmente difíceis ligadas à escolha – esta deveria contemplar alguns poemas inevitáveis numa seleção que se pretendesse minimamente representativa, deveria também atentar para os poemas que permitissem ao leitor ter uma percepção das várias dimensões da obra. Mas se poderia ainda perguntar até onde entraria nessa escolha a simples preferência do tradutor-selecionador, ou mesmo até onde se permitiria a tentação de evitar poemas com dificuldades mais evidentes.

Quando – já cumprida a etapa inicial dos 50 poemas – me dispus a aceitar a proposta editorial de traduzir todo o livro, essas alternativas naturalmente desapareceram, restando apenas os imensos problemas da tradução propriamente dita. É verdade que, diante de uma tarefa de tradução, pode ocorrer um engano – às vezes grave, mas inevitavelmente passageiro: o fato se de gostar muito de um livro pode fazer com que nem sempre se pense na dificuldade de traduzi-lo. No caso destas *Flores do mal* isso não me parece possível de ocorrer. Afinal, o problema começa por se saber que se está diante de uma obra que é um marco da literatura, um livro central, um dos mais influentes da história literária. Dele, Paul Valéry disse que constituía a própria poesia da modernidade, sem o qual nem Verlaine, nem Rimbaud, nem Mallarmé teriam sido o que foram.

Não era possível desconhecer que se tratava de um livro de que já há outras traduções em português, no Brasil e em Portugal – algumas de todo o livro, inúmeras de variados poemas. Minha leitura da obra de Baudelaire começou mesmo, há algumas décadas, pela leitura da seleção de poemas traduzidos por Guilherme de Almeida (*Flores das flores do mal*), e dos poemas em prosa traduzidos por Aurélio Buarque de Holanda. Também contou muito, sem dúvida, minha tradução de *As flores do mal* poder dar-se no âmbito, por assim dizer, de um trabalho de tradução que venho realizando já

há um bom tempo, sobretudo o de duas seleções de poemas, uma de Mallarmé (*Brinde fúnebre e outros poemas*, publicação da editora 7Letras) e outra de Paul Valéry (*Fragmentos do Narciso e outros poemas*, publicação da Ateliê Editorial).

Nesse aspecto, é imprescindível o conhecimento da prática desenvolvida por outros tradutores, ou seja, o conhecimento de bons trabalhos de tradução, muitas vezes acompanhados de comentários sobre sua realização que podem ser muito úteis – lembro, ao acaso, as traduções de Mallarmé pelos concretistas e mais recentemente por Álvaro Faleiros; de Paul Valéry por Jorge Wanderley; de Rimbaud por Ivo Barroso; de Saint-John Perse por Bruno Palma; de François Villon por Sebastião Uchoa Leite, para só ficar no campo dos autores franceses. Além disso, são numerosas as teorias sobre tradução, bem como análises de traduções. E me parece difícil realizar, hoje, uma tradução como as referidas sem algum conhecimento desses estudos.

Desde que se considere a tradução como uma leitura do texto, as diferentes traduções de um mesmo texto se irão somando como leituras com pontos de vista mais ou menos distintos, para não falar – em termos meramente práticos – que seu maior número poderá contribuir para mais pessoas interessadas terem acesso à obra. Ainda se pode lembrar que, tal como as interpretações, as opções de tradução podem envelhecer ou simplesmente se mostrarem inadequadas, pedindo soluções mais apropriadas. E é nesse sentido que se encaminha também o enfrentamento da outra grande questão – o conhecimento dessa obra tanto numa dimensão geral quanto em função dessa leitura-tradução. Um dos pontos fundamentais para minha tradução foi o convívio com o trabalho crítico sobre o livro.

A crítica baudelaيرية tem, naturalmente, porções imensas; são incontáveis os textos que, nas mais diferentes línguas, se ocupam de Baudelaire. Ao lado dos trabalhos de interpretação, importam de modo bastante especial as diferentes edições da obra, várias delas com anotações indispensáveis. Essas anotações podem ir da identificação de pessoas, lugares, fatos históricos mencionados, até o uso peculiar de palavras ou construções, às vezes já desusadas na época de Baudelaire, às vezes, ao contrário, inovações de sua época. Sem as numerosíssimas notas, com suas minuciosas informações, que se encontram em algumas edições francesas, muito provavelmente este trabalho não poderia ser feito. E entre as edições que foram úteis incluo mesmo, por exemplo, uma edição americana, também cuidadosamente anotada, e que além disso traz sobre a obra um olhar “estrangeiro”, que é afinal o do tradutor.

Traduzir, especialmente poesia, é antes de tudo fazer uma leitura que não deve deixar de estar atenta às miudezas do texto, por assim dizer, as quais com frequência podem constituir verdadeiras pedras no caminho (e em relação às quais se pode pelo menos contar com a indispensável ajuda de revisores e editores, como no caso da equipe que cuidou desta edição de *As flores do mal*). Mas não se pode perder de vista o conjunto do texto, ou seja, as tais miudezas não podem ser tratadas isoladamente. É preciso um permanente movimento de vai e volta entre o detalhe e o conjunto (e não só o conjunto de um determinado poema, mas de todo o livro). Na tradução de um poema, traduzem-se palavras, construções, imagens, métrica, rima, formas. Nenhum desses elementos pode ser traduzido sozinho, é preciso que esteja tudo interligado. Sem perder de vista o todo, é preciso esmiuçá-los, no sentido mesmo de desmontar o mecanismo para remontá-lo em outra língua, e ao mesmo tempo em outra época, outra literatura. Esses aspectos mostram então que não se trata apenas de uma operação linguística, mas de uma concepção literária, sendo a tradução uma prática de escrita.

O LIVRO



As flores do mal
Editora Penguin Companhia
Páginas 648
Preço R\$ 64,90

RESENHA

O levante armado de um clássico perdido

Publicado na ditadura e ora relançado, *Agá* dialoga com as crises políticas de hoje

Estevão Azevedo

Imagine lésbicas, negros, hippies, ateus, párias, poetas e ladrões de metralhadoras em punho marchando ao lado de jovens. Imagine que esses e outros grupos de marginalizados finalmente se levantam para combater uma terrível opressão, do porte de um iminente genocídio indígena. Não, essa não é mais uma resenha de *Bacurau*, longa-metragem dos pernambucanos Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles que arrebatou o Prêmio do Júri no Festival de Cannes e vem provocando um intenso debate crítico no Brasil. É uma cena de *Agá*, romance de 1974 do também pernambucano Hermilo Borba Filho (1917–1976). Se essa associação entre um filme de 2019 e um livro de mais de 40 anos atrás aconteceu durante a leitura da abertura desse texto, foi porque ela é tudo menos equivocada.

O levante armado em defesa dos povos originários faz parte de um capítulo dessa obra-prima *sui generis* intitulado “Eu, hermafrodito”. Nele, o narrador ganha a vida oferecendo sua ambiguidade sexual para a fruição de poderosos e com esse poder manipula governos, revoluções, guerras, a bolsa de valores e até impede uma guerra nuclear. Dado relevante é que a transformação desse protagonista, antes homem, num ser ambíguo acontece às 11h30 da noite do dia 31 de março de 1964, ou seja, às vésperas do golpe que instaurou a ditadura civil-militar no Brasil.

Embora no capítulo a ditadura apareça explicitamente apenas nessa data, a analogia de que o narrador se serve para explicar sua mudança de configuração sexual evidencia que a política é, ao lado do erotismo, uma das linhas de força de todo romance: “foi como se, pertencendo a uma organização de esquerda, num país socialista, de repente me visse transportado(a) para engrossar as fileiras de uma organização de direita, num país capitalista. Dois mundos completamente diferentes, eu mudando com eles, embora me agradasse a ideia um pouco marota de que eu me marcara mesmo pelo centro, quero dizer, no meu centro estavam os órgãos da minha organização: deixavam-se penetrar, penetravam, trocavam, agrediam e aceitavam a agressão, causavam espanto e deleite. E uma característica a mais de centro: não amava. Possuía ou deixava-me possuir e pronto”.

Nesse caso, a ambiguidade sexual é, percebe-se, também ambiguidade moral ou aquilo que se poderia chamar, em política, de pragmatismo radical (salve, Centrão). Não à toa, é só depois de deixar de ser hermafrodita, isto é, só depois de se livrar da ambivalência, que o narrador decide liderar a revolta das massas oprimidas contra o plano de “extinção de todas as tribos indígenas que eram um peso morto para a economia do país e uma vergonha para os investimentos na obra internacional”, a ser levado a cabo em rede nacional durante um *game show* televisivo.

O que no romance de Hermilo Borba Filho pode parecer profecia, se pensarmos na incitação ao fogo e à invasão das terras da Amazônia por garimpeiros, mineradores e fazendeiros realizada pelo governo Bolsonaro, talvez seja apenas mais uma confirmação de que as estruturas que sempre condenaram o Brasil à barbárie e ao massacre de negros, pobres, gays, mulheres e indígenas pouco mudaram.

Ser uma denúncia esteticamente impecável de uma realidade atroz já não seria pouco mérito, mas é imprescindível ressaltar que *Agá* é muito mais. Trata-se de um romance magnífico, altamente experimental e que, a despeito da complexidade, lê-se com imenso prazer. O fato de uma obra de tal quilate ser pouco ou nada conhecida (era o meu caso até o convite para essa resenha) talvez esteja relacionado com a dificuldade em descrevê-la e classificá-la. Embora seja um romance, seus capítulos podem ser lidos de forma independente, como contos. Eles têm um mesmo narrador, mas que se apresenta com diferentes personalidades, e as ações se dão em tempos e locais distintos e incompatíveis, com apenas alguns elementos em comum: uma mulher, o quarto da infância, o trabalho de escritor. É contemporânea e distópica, trágica e cômica, lírica e realista.

Logo no primeiro capítulo, a personagem principal passa por uma transformação que talvez crie uma trilha para quem pretende percorrer o romance. Passeando por uma praça, é ameaçado por um cachorro. Para se safar, numa “inspiração



súbita, com certeza soprada pelo Espírito Santo”, ele recorre ao que afirma ser a frase menos lógica deste mundo: “Que foder comigo?” A essa proposta sucedem uma série de transformações: o cachorro torna-se um indiano que lhe oferece uma cobra coral, a cobra-coral se converte nos sapatos do narrador. Mais adiante na caminhada, encontra um grupo de figuras célebres, reais ou ficcionais, que irão realizar uma espécie de sabatina. Calabar, Dom Casmurro, Joaquim Nabuco, Hitler, Stálin, papa João XXIII, Graciliano Ramos, Frei Caneca, John Kennedy, D.H. Lawrence, Monteiro Lobato, Antônio Conselheiro e Tiradentes, entre outros. Não à toa, o primeiro a saltar à sua frente é Macunaíma, que lhe pergunta: “Você tem o meu caráter?”. O narrador responde na chave da psicologia ou da moral, mas talvez a característica em comum de ambos seja outra: a metamorfose.

Daí o narrador que se transforma de Hermilo, o escritor, em padre, guerrilheiro, hermafrodita, embaixador, deputado, agente funerário e até em cavalo e boneco de teatro de sombras. Que ora é jovem, ora é velho. Que num capítulo é libertário, no outro reacionário. Que pode de casto num texto virar devasso no outro, de misericordioso virar sádico. Esse primado da metamorfose se dá a ver também no aspecto formal, que parte do romance confessional para virar diário, passa por texto teatral, por história em quadrinhos... Se há algo de permanente além da mudança, corrigindo Heráclito, é apenas esse *eu* que, ameaçado de morte pelas ditaduras, pelo totalitarismo ou pelas coronárias,

REPRODUÇÃO



apega-se à vontade ferrenha de viver, nem que para isso tenha de se tornar traidor ou colaboracionista. Nesse sentido, as metamorfoses em *Agá* talvez sejam mais como as que Gaston Bachelard detecta em Lautréamont, detentoras de uma potência de vida agressiva, do que as que detecta em Kafka, sempre regidas pela desgraça, pela queda, pelo entorpecimento, pela morte.

O corpo grotesco, composto de carne, sexo, fluidos, excrementos, é central no universo hermiliano, como explica o ensaio que abre o livro. O capítulo sobre o hermafrodita, por exemplo, ao listar as atrações do *game show* no qual será transmitido o extermínio indígena, ecoa os inventários e a progressão meticulosa dos exercícios de crueldade presente nas obras do Marquês de Sade: “homens que engoliam espadas, homens que engoliam chamas, homens que engoliam giletes, homens que comiam vidros, homens que comiam sapos vivos. (...) Vi coisas sensacionais: um índio pele-vermelha, especialmente convidado, escarpelar um preso político, competindo com outro, em prazo recorde; uma moça inteiramente nua espancada cientificamente como exemplo de aula a alunos de um curso de pós-graduação; dois concorrentes que cortaram os pulsos para ver quem morria mais depressa, dando-se à família do ganhador (?) um prêmio bastante polpudo”.

Outra das maravilhas de *Agá* é seu caráter confessional absolutamente peculiar. Michel Leiris, no belíssimo “Da literatura como tauromaquia”, prefácio à sua autobiografia *A idade viril*, explica o

tipo de escritor que gostaria de ser por meio de uma analogia com a arte do toureiro: “o matador que corre perigo em nome da oportunidade de ser mais brilhante que nunca, e mostra toda a qualidade de seu estilo no instante que é mais ameaçado”. A ameaça contra si mesmo que o autor francês eleger para escrever sob risco é a da exposição da própria vida sexual sem idealizações ou disfarces. É esse também um dos riscos de Hermilo, mas sua estratégia é completamente oposta. Enquanto Leiris opta por rejeitar toda a fabulação e só admitir como materiais fatos verídicos, o escritor brasileiro, como um ator, leva às últimas consequências a fabulação, e com esse artifício é capaz, apesar do caráter confessional, de viver muitas vidas e incorporar experiências diversificadas, mesmo as mais arriscadas em tempos de polarização política. Ao submeter algumas personagens às brutais torturas perpetradas por agentes da ditadura de 1964, Hermilo foi muito além, vê-se, dos riscos à sua reputação causados pela exposição de seu imaginário licencioso.

O narrador explicita já no primeiro capítulo seu arriscado projeto, cujo fio condutor é a comunhão entre sexo, política e morte: “Voltei ao gabinete, nada de reescrever necas, apenas abri a gaveta da secretária, tirei a pasta com o romance que iniciara em 1964 e que pretendia continuar escrevendo, li as notas, o arcabouço, pensei em toda aquela gente, tive uma náusea. Para que inventar histórias quando a importante era a minha, quando me aconteciam coisas estranhas, quando toda uma seiva saía dos

O que no romance soa como profecia talvez seja a denúncia das estruturas que sempre levaram o país à barbárie

meus anos, quando uma palavra, apenas uma palavra, por exemplo coxas, poderia desencadear todo um processo, ideia puxando ideia, acontecimento acontecimento, isto sem contar com os meus mártires das sextas-feiras e a vida feérica, alucinante, extravagante que eu levava com Eva? É melhor inventar em causa própria, embora baseado na verdade incompreensível para os demais. Afinal de contas, estou escrevendo no tempo da censura e para ela cago”.

O fascinante é que esse possível narcisismo aliado ao gênero confessional resulte numa voz que incorpora tantas *personas*. Com forte tom satírico, o capítulo “Eu, embaixador” traz um escritor num posto diplomático em alguma ditadura latino-americana levando uma vida devassa. Mais realista e filosófico, “Eu, padre” mostra o narrador num seminário em Olinda, onde reflete sobre as maneiras com que os religiosos lidam com o fantasma do sexo e envolve-se na luta da Igreja contra o subdesenvolvimento e a ditadura. “Eu, guerrilheiro (Fragmento)”, escrito em forma de diário, mistura uma célula de insurgentes numa serra pernambucana com o intertexto do Quilombo dos Palmares. A política se mescla ao gênero fantástico em “Eu, agente funerário”. “Eu, deputado” é uma distopia sobre um Brasil totalitário. “Eu, lírico-trágico-cômico-pastoral” tem como narradores um cavalo, um personagem tradicional do teatro de sombras turco e um homem que deseja estrangular a esposa e está num hospital psiquiátrico. Dessa galeria fazem parte ainda “Eu, hermafrodito” e “Eu, o-morto-carregando-o-vivo (Epílogo)”, último capítulo dessa nova edição, em que a biografia se metamorfoseia em literatura ao tratar da cirurgia cardíaca enfrentada por Hermilo.

Completam a obra “O Livro dos Mortos”, “O Livro das Mutações” e “O Livro das Confissões”. O primeiro é uma HQ, narrada por aqueles que tombaram lutando contra a opressão do Estado desde o Brasil Colônia: de uma vítima do Santo Ofício a Antônio Conselheiro, passando por Zumbi dos Palmares, Gregório de Matos, Tiradentes, Frei Caneca e vários outros. O segundo é uma peça de teatro satírica em que os personagens retratam estratos específicos da sociedade burguesa. “O Livro das Confissões”, que encerrava o livro na edição de 1974, tem um ar de ensaio a respeito do que caracteriza um Agá.

Como se vê pela quantidade e diversidade dos elementos aqui destacados, tende ao fracasso de nascença a tentativa de resenhar o livro num espaço limitado. Se não servir como apresentação, que estas confusas linhas valham como convite ao conhecimento ou revisitação dessa obra-prima, oportunamente recolocada à disposição dos leitores pela **Companhia Editora de Pernambuco (Cepe)**, em volume enriquecido com textos do editor sobre a história dos manuscritos e do pesquisador Luiz Roberto Leite Faria sobre o autor e sua produção.

O LIVRO



Agá
Autor Hermilo Borba Filho
Editora Cepe
Páginas 389
Preço R\$ 50

ARTIGO

A romancista negra contra a história oficial

A partir de uma protagonista escravizada, Anajá Caetano interpela estruturas coloniais

Fernanda Miranda

Ainda no início da ditadura militar, um romance foi publicado em uma pequena editora na cidade de São Paulo. O ano era 1966, a autora chamava-se Anajá Caetano e o livro recebeu por título *Negra Efigênia, paixão do senhor branco*.¹ Uma obra rara no sentido duplo da palavra: por estar ainda restrita a uma única edição, por ser preciosa pelo seu conteúdo. Eis mais um episódio do apagamento sistêmico que perpassa a autoria negra no Brasil.

Sua biografia nos escapa. Não encontramos índices referenciais em nenhum aporte exterior ao romance. Embora invisibilizada, a obra resiste como único acesso à autora. Como suporte de vida, ela guarda em seus paratextos (apresentação, orelha e prefácio) o destaque para sua autorreferencialidade negra. Anajá Caetano nasceu em São Sebastião do Paraíso, região cafeeira no sul de Minas Gerais. Fotografias e outras informações, como data de nascimento, são incógnitas. Ainda pelos paratextos, sabemos que investiu na publicação de seu romance, enviando originais para apreciação de diversos conselhos editoriais.

O prefácio é assinado pelo poeta Eduardo de Oliveira, que também escreveu a apresentação de *Pedaços da fome*, de Carolina Maria de Jesus. Oliveira descreve a obra de Caetano como “uma genial e bem-sucedida tentativa de reconstituição histórica” (p. 11). Ainda nos paratextos, outra nota é digna de destaque: trata-se de uma “homenagem especial” em que a autora refere a visita imprevista que recebera de duas autoridades africanas, o embaixador e o conselheiro da República de Gana: “Desejavam ambos conhecer a romancista negra – ‘esse pedaço d’África pendurado na noite do meu povo’ – como diria o poeta Eduardo de Oliveira. Ambos queriam identificar a autora que, no Brasil, quase um século após a libertação dos escravos escrevia um romance de costumes, reportando com fidelidade hábitos multisseculares (*sic*) de tribus (*sic*) africanas” (p. 15). Para responder ao interesse dessa interlocução africana, segue-se então a principal fonte de informações autorais que possuímos sobre Anajá Caetano: “A autora esclareceu a origem daquelas reminiscências. Descendente de angolezes da tribu (*sic*) dos ‘Quiôcos’, conservara de memória todas aquelas narrativas de seus antepassados, na sua maioria feitas ao pé do fogo, junto ao borralho da velha e solarenga residência de seu pai de criação, o dr. José de Souza Soares. Ficou assim justificada a preponderância das inclinações artísticas da autora, porquanto, como é sabido e notório os ‘Quiôcos’ foram, na África, os precursores de uma série de apreciáveis criações artísticas cuja influência seria impossível negar” (p. 15).

Nota-se que a voz autoral se sustenta no vínculo com a história de seus ancestrais africanos, povos artistas, e se posiciona no lugar da memória. Apoiada nisso, a escritora reivindica o lugar de *romancista negra*, através do pertencimento assumido a uma etnia e a uma memória africanas.² Anajá é a primeira romancista a enunciar sua identidade negra de forma declarada no discurso, isto é, com um sujeito que se autoafirma negro em primeira pessoa, como fez Luiz Gama – o primeiro. Além de assumir a autoria negra como lugar de fala autoral no romance, Caetano pauta sua identidade (artística, inclusive) ao pertencimento a um povo africano específico. Ela sabe de onde veio, condição rara na experiência negra da diáspora. Esse pertencimento comparece no romance.

Revisitar esse livro hoje traz à reflexão contemporânea os traços de permanência que mantêm o presente ecoando processos continuados de colonialidade. Anajá olhou para trás buscando rever a experiência histórica do negro no Brasil, ato que estava em consonância com exercícios estético-políticos de pensadores e artistas negros em todo o mundo nos turbulentos anos 1960. O enredo de *Negra Efigênia* se choca contra a imagem de uma sociedade plurirracial sem conflitos, que teria vivido uma forma mais amena da escravidão graças à sorte de ter um colonizador “mais sensível”. Eram essas ideias que o Brasil sustentava no exterior e internamente, condensadas na imagem de que aqui vingara uma “democracia racial”.

O ROMANCE

Negra Efigênia, paixão do senhor branco é um romance que procura (suas próprias) *rotas de fuga* – um es-



paço imaginado para pensar a escravidão fora dos emparedamentos do discurso nacional de narrativa do passado. Para isso, a romancista articula um recurso de inversão, buscando uma *contraversão narrativa* – chave hermenêutica que tenta redimensionar o mundo colonial, investindo no câmbio de concepções racistas historicamente estáveis. A ficção desloca signos da representação, fomentando a reflexão sobre o lugar emparedado da mulher escravizada. A autora narrou o mundo escravo empenhando imagens avessas às estereotipias já clássicas, possibilitando espaços para imaginarmos outras configurações para a história da colonização e da escravidão.

Como disse Edward Said, a luta no mundo colonial é complexa e extrapola o campo das armas e exércitos, envolvendo também “ideias, formas, imagens e representações”.³ *Negra Efigênia* age nessa trincheira. Seu empenho é imaginar vias de representação para o período colonial, criando outros retratos do escravizado e do escravizador, da/o negra/o e da/o branca/o. O texto tenta desarticular significados herdados do embate colonial, principalmente em torno do gênero, da sexualidade, do trabalho e da religião.

O foco do enredo está na protagonista Efigênia e nas relações que vive com homens brancos, para os quais ela é objeto amoroso e não objeto sexual.

- Mas, o senhor me quer como amante cativa e sujeita a todos os seus caprichos?
- Não, meu amor. Eu não a quero assim. Desejo-a muito, mas não quero violências, nem contrariedades. Antes de mandar raptá-la tomei uma série de providências. Mandeí reformar esta casa. Comprei moveis novos. (...) Tudo isso eu fiz pensando em tê-la para mim. Como minha companheira a quem desejo dedicar o resto de meus dias.
- Então, o senhor gosta de mim e me quer como amásia?
- Não, meu amor. Eu não a quero como amásia. Quero-a como mulher. Se for possível e Deus quiser, eu a terei como esposa. (p. 190)

Enquadrado pelo discurso amoroso, o campo de agência de Efigênia, sendo escravizada, é quase nulo: depois de mandar sequestrá-la e fazer a proposta, o coronel a deixa “decidir” entre ficar

EDUARDO AZERÊDO



com ele ou voltar para a fazenda do Tronco – onde sua vida era muito pior. Ou seja, ela não tem uma escolha de fato.

A raiz do nome “Efigênia” (ou “Ifigênia”) contempla uma história de sacrifício da mulher. Na mitologia grega, Ifigênia é filha de Agamêmnon. Segundo Eurípedes, antes de partir para Troia, o pai desperta a ira da deusa Ártemis ao caçar um cervo em uma floresta sagrada, gabando-se de ser o melhor caçador. Como punição, Ifigênia deveria sacrificada. Agamêmnon manda uma carta à sua esposa pedindo que traga a filha com a promessa de que ela se casaria com Aquiles. Mas a promessa de casamento é falsa e camufla o sacrifício, que nessa versão não acontece graças à deusa. Na versão bíblica, Efigênia é uma princesa núbia, responsável por difundir o cristianismo na Etiópia, a primeira mulher africana a se tornar santa. Foi convertida pelo apóstolo Mateus. Depois da morte de seus pais, seu tio ascende ao trono e pede ao apóstolo que convença Efigênia a casar-se com ele. Diante da recusa (ela deveria manter-se virgem após a conversão), o tio mata o apóstolo e incendeia a casa da princesa.

O sacrifício de Efigênia se conecta à dimensão do casamento: na primeira história, enquanto promessa; na segunda, como punição. Parece que Caetano bebeu das duas fontes para criar sua protagonista. O ponto de vista da narrativa recai sob a experiência da mulher negra, alçando a escravizada a ponto central em um enredo que retrata seu corpo e escolhas *emparedadas* na condição colonial, que a subalterniza pela raça e pelo gênero.

O título condensa em três polos – *Negra Efigênia / paixão / do senhor branco* – o núcleo do enredo sob o qual a escravidão será narrada. Embora Efigênia seja a personagem nomeada, em oposição ao sujeito (in)definido “senhor branco”, os termos na frase-título enunciam quem é o sujeito (agente), o seu predicativo (“paixão”) e o seu objeto (mulher negra), discursivamente organizados de acordo com o funcionamento do regime colonial: estruturado no predomínio do homem branco e no consumo do corpo negro feminino.⁴

O romance deixa evidente o gerenciamento do corpo da mulher negra pela intervenção de atores sociais diferentes, mostrando a escravizada como

Negra Efigênia mostra como a Abolição manteve privilégios dos brancos e também a marginalização de pessoas negras

moeda de troca em negociações entre brancos: “pelo incômodo dado ao seu vigário (...), Manuel Diogo mandou sua negra Florinda levar, discretamente, um garrafão de vinho (...) – atenda seu vigário em tudo que necessitar e entre pelas portas do fundo – disse ele para a escrava com um certo ar cínico” (p. 230–231). O texto mostra sem sutilezas o corpo da mulher negra tratado como superfície onde se escreviam os acordos de paz entre homens brancos – representantes da Igreja, do Estado, da classe letrada.

A narrativa compõe o cotidiano do tempo sempre do ponto de vista de quem sofria os abusos do poder. Ao final, a protagonista se casa com o senhor no dia da Abolição, desembocando em uma cena distópica e altamente lúcida – porque cética quanto às mudanças reais que o 13 de maio traria. As celebrações da data histórica se (con)fundem com a sacralização da relação, dando sentidos políticos para o matrimônio – e sentidos fálicos para o término da escravidão. Nada indica que será garantida à comunidade negra a ascensão à cidadania e igualdade. Na obra de Anajá Caetano a mais potente contraversão da narrativa está em mostrar que a Abolição modificou o quadro nacional em favor do branco, atualizando seus privilégios. Para a população negra, o cativo foi atualizado em outras configurações na correla-

ção de forças do mundo social, mantendo o negro marginalizado mesmo quando livre.

– Meu filho – disse o coronel, se acercando dele – como me sinto reconfortado com a volta de mãe Benedita e Efigênia. Creio que estamos perdoados por todas as nossas faltas, por todos os nossos erros. Agora, eu creio que a fazenda do Tronco sobre a qual pesavam tantas e tantas maldições será para sempre a fazenda de Santa Isabel. Daremos liberdade plena a nossos escravos e sobre as nossas terras o trabalho será livre.

Ao término de cada jornada de trabalho, depois do amanhecer da terra avara de seus tesouros, os nossos negros não mais terão como recompensa apenas, o bolo de fubá e o catre, ou a solitária onde purgavam suas faltas...

Paulinho olhou-o com admiração, estarrecido. Ele jamais falara assim.

Súbito, como se tivesse sido possuído por forças espirituais irresistíveis, o coronel Galdino num assomo de nervos como se houvesse enlouquecido, começou a gritar:

– Para fora daqui! Sois livre! Puxa! Puxa Estais livres! Eu os libertei!

Ao falar assim, afrontava a todos com gestos imperiosos, como se repelisse a negrada, procurando enxotá-la do terreiro. (p. 306)

NOTAS

1. Caetano, Anajá. *Negra Efigênia, paixão do senhor branco*. São Paulo: Edicel, 1966.

2. Os Cókwe são uma etnia bantu que residem no nordeste de Angola, estendendo-se ao sul do país e ao extremo sudoeste da República Democrática do Congo e ao extremo noroeste de Zâmbia. O nome Tchokwe apresenta variantes (Tchokwe, Chokwe, Batshioko, Cokwe). “Cókwe” é a forma vernácula utilizada oficialmente em Angola, mas nos tempos coloniais adotaram-se variantes aportuguesadas como Quiôcos – forma usada por Anajá Caetano. Os Tchokwe/Chokwe desfrutaram de uma admirável tradição de esculpir máscaras, esculturas e outras figuras. Sua arte inventiva e dinâmica representa as várias facetas da sua vida comunitária, dos seus contos míticos e dos seus preceitos filosóficos.

3. Said, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Página 38.

4. Ver Silva, Denise F. “À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 61-83, jan. 2006.

ENTREVISTA
Daniela Alarcon

Lições de luta aprendidas numa aldeia tupinambá

Em livro, antropóloga aborda a ação política de indígenas da Serra do Padeiro (BA), que brigam com os poderosos locais para ocuparem seus espaços tradicionais

BRUNO MANDELLI / DIVULGAÇÃO



Entrevista a **Leonardo Nascimento**

Daniela Alarcon é doutoranda em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ). Desde 2010, investiga o processo de recuperação territorial realizado pelos Tupinambá* da Serra do Padeiro, no sul da Bahia. Sua dissertação de mestrado, premiada pela Sociedade de Antropologia das Terras Baixas da América do Sul (Salsa), deu origem ao livro *O retorno da terra: as retomadas na aldeia tupinambá da Serra do Padeiro, Sul da Bahia*. Numa definição preliminar, pode-se dizer que as *retomadas de terras* consistem em processos por meio dos quais coletividades indígenas recuperam áreas tradicionalmente ocupadas que se encontram em posse de não indígenas. Em 2004, os Tupinambá principiaram as retomadas de suas áreas. No mesmo ano, o Estado brasileiro deu início à demarcação da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, que abrange porções dos municípios de Buerarema, Ilhéus, São José da Vitória e Una. Porém até hoje o processo demarcatório não foi concluído e enfrenta brutal oposição dos poderosos locais. A obra

de Alarcon – que também realizou pesquisas com povos indígenas e ribeirinhos no Pará –, soma-se ao competente trabalho que a editora Elefante tem apresentado, dividindo o catálogo com nomes como Silvia Federici e bell hooks. *O retorno da terra* é um irrecusável convite para que mais pessoas conheçam e se engajem na luta dos Tupinambá da Serra do Padeiro.

Sua graduação foi em jornalismo, na USP. No curso, você desenvolveu uma pesquisa frequentemente citada sobre a fotógrafa Alice Brill. Como a Serra do Padeiro entrou na sua trajetória acadêmica?
Em 2010 eu morava em Brasília e trabalhava na Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República. Pela Secretaria eu participava de instâncias relacionadas aos direitos das mulheres indígenas. A primeira pessoa da Serra do Padeiro que conheci foi a Glicéria Tupinambá, que se tornou interlocutora importante na minha pesquisa. Eu a conheci em Brasília, numa reunião da Comissão Nacional de Política Indigenista em que ela denunciava as violações que seu povo

vinha sofrendo. Encontramo-nos em outras reuniões, e fiquei impactada com os relatos. Até então, aquele era o momento auge da criminalização dos Tupinambá. Depois viriam outros piores! A própria Glicéria seria presa pouco tempo depois de nos conhecermos. A partir desse contato e da percepção de que aquela era uma situação dramática, achei que poderia me aproximar dos Tupinambá e contar essa história de alguma forma. Naquele ano, visitei a Serra do Padeiro, que é uma das aldeias do território tupinambá. Até ali, minha relação com a luta indígena era muito indireta. Antes de me mudar para Brasília eu estava fazendo uma segunda graduação, dessa vez em história, mas que interrompi com a mudança. No curso, participava de grupos de pesquisa relacionados ao período colonial e pré-colonial, em especial sobre Mesoamérica e Andes. Era uma literatura totalmente diferente, mas que tinha relação com o universo indígena. Sempre tive muito interesse pela situação contemporânea desses povos, mas não tinha uma entrada acadêmica até então. Foi nesse período, sobretudo por estar envolvida profissionalmente nesse cenário, que percebi que gostaria de estudar com povos indígenas na intersecção entre história e antropologia, numa perspectiva contemporânea. Ou seja, eu gostaria de estudar as lutas e os enfrentamentos que esses povos travam no presente. Na visita à Serra do Padeiro, manifestei aos Tupinambá meu interesse em desenvolver a pesquisa. Sabia que, de alguma maneira, gostaria de narrar o processo de retomada. Com a aprovação deles, saí de lá convicta de que era possível fazer uma pesquisa interessante, rigorosa e que se comunicasse com o que eles estavam fazendo em termos de ação política.

Gostaria de te pedir que apresentasse de forma resumida o que são as retomadas, pensando nas pessoas com pouco ou nenhum contato com as lutas indígenas que lerão esta entrevista.
É preciso ter em mente que os Tupinambá tinham um território tradicionalmente ocupado, pelo qual circulavam de acordo

“As retomadas feitas pelos Tupinambá não são apenas de terras, mas também de memórias. É um amplo processo social

“Se vivemos um processo político em que nos acostumamos a derrotas, importa ver o sucesso da luta deles

com suas próprias noções de territorialidade. Esse território foi esbulhado com o avanço das fronteiras. No caso dos Tupinambá, isso ocorreu principalmente no final do século XIX. Conforme foram sendo expulsos de suas terras pelos fazendeiros, alguns ficaram ilhados nos pequenos sítios que conseguiram manter, ao passo que outros foram para a diáspora. Nos anos posteriores à Constituição de 1988, os Tupinambá iniciam sua reorganização. É quando pleiteiam que o Estado reconheça seus direitos territoriais. Em 2004, constitui-se um grupo de trabalho, iniciando os primeiros estudos da Funai para o processo de demarcação da TI. Em 2009, o Estado publica o relatório, reconhecendo uma área de cerca de 47 mil hectares, com mapa delineado e com fronteiras definidas. Desde 2012, o processo está parado no Ministério da Justiça. Já houve a fase conhecida como *contraditório*, que é quando qualquer indivíduo ou grupo que tenha algo contra a demarcação pode se manifestar. As contestações foram analisadas e todas foram indeferidas. Então, não restam dúvidas de que a área é de ocupação tradicional dos Tupinambá. Mas o próprio recurso legal, por meio do Estado como garantidor de direitos, viola o ordenamento dos prazos. Por isso, os Tupinambá decidem agir, entendendo que só pela ação direta recuperarão o território que lhes é de direito. No livro, dou mais detalhes de como acontecem as retomadas; que são retomadas não apenas territoriais, mas também de

muitas memórias, já que as áreas remetem aos troncos velhos, ou seja, aos antepassados. Com o retorno à terra eles podem voltar a viver de acordo com seus modos de vida, praticar sua religiosidade, produzir e se organizar em várias frentes. Se antes passavam fome ou trabalhavam em condições análogas à escravidão, espalhados por todo o país, agora os parentes começam a voltar. É um amplo processo social que eles põem em marcha quando passam a retomar as fazendas. Por isso é tão difícil explicar em poucas palavras o que é uma retomada. De maneira geral, é uma ideia de pensar um projeto coletivo que tem o território como sua condição básica de existência; um projeto para uma coletividade unida por laços de parentesco e compadrio, unida com os mortos e também com os encantados, as principais entidades da cosmologia tupinambá (e que eles entendem como os donos da terra).

O livro expõe diferentes estratégias de pesquisa. Embora a etnografia seja central, você realiza uma análise documental de fôlego. Como foi o processo de encontrar a metodologia necessária? Parti, em primeiro lugar, do fenômeno social que queria analisar. Um fenômeno complexo e que ainda está se desenvolvendo. Desde o início, percebi que estava se formando uma enorme quantidade de fontes, com matérias de jornais e documentação cartorial, judicial, policial etc. Entendi que seria preciso trabalhar com

fontes heterogêneas, porque combinando essas fontes eu conseguiria de alguma maneira cercar o meu objeto de pesquisa. Por um lado, a etnografia foi central, procurando entender conceitos e noções dos próprios Tupinambá para pensar e descrever sua atuação política, através dos sentidos de história e luta empregados por eles. Mas foi ficando claro que precisaria cruzar essas informações com outras fontes. Um exemplo é o uso de documentação judicial. Esses dias estava olhando o processo de uma fazenda retomada pelos Tupinambá. No processo, há uma descrição detalhada de como, ao longo de 40 anos, o fazendeiro formou suas terras, alienando terras de terceiros, inclusive do próprio Estado. Fiz um extenso levantamento dos mapas e da literatura local. Então, atirando para vários lados, foi emergindo uma representação muito complexa. No fórum, pedi acesso às iniciais das ações possessórias movidas pelos fazendeiros, porque assim não poderiam me acusar de usar apenas “documentação ideológica” a favor dos Tupinambá. Só que, nesses documentos, encontrava brechas que corroboravam o que os Tupinambá me contavam. Tem um cronista muito importante para o sul da Bahia, o Silva Campos. Ele, que nunca poderia ser pensado como alguém de esquerda ou coisa do tipo, conta dos indígenas que andavam “errabundos” nas imediações de Itabuna na década de 1930, em um livro canônico sobre a região. Então, se no cronista da história oficial

eu encontro relatos sobre a incômoda presença de indígenas, como fazendeiros podem alegar que os Tupinambá foram extintos no século XVIII ou no XIX?

No prefácio, Glicéria Tupinambá conta que os encantados tinham avisado que os Tupinambá passariam por tempos difíceis, mas que encontrariam pessoas em quem confiar. Por isso, enquanto você escrevia seu trabalho sobre os costumes e vivências do povo dela, os encantados escreviam a sua história junto à dos povos indígenas. Como é para você, enquanto antropóloga, saber que as pessoas com as quais você pesquisa te consideram como parte da história delas? Não vejo outra antropologia possível. A antropologia tem uma história longa de colonialismo, bem feia em muitos aspectos. Mas, ao mesmo tempo, tem potencial crítico enorme, com relação próxima e íntima com grupos que talvez sejam os mais vulneráveis da sociedade. Como uma pesquisadora não indígena, poder de alguma maneira colocar minhas competências a serviço de contar essas histórias é uma realização enorme. Admiro muito os Tupinambá e tudo o que eles fazem. Esse foi um encontro muito feliz e que já dura quase 10 anos. Se estamos vivendo um processo político em que nos acostumamos com as frequentes derrotas, é muito importante perceber como a estratégia dos Tupinambá é bem-sucedida. Conseguiram visibilidade e atraíram a ira de pessoas influentes regional e

nacionalmente, pessoas que têm terras naquela região e são conectadas às lideranças do agronegócio. Pelos sobrenomes, percebe-se que são descendentes dos coronéis do cacau. Em 2017, fui indiciada por minha atuação acadêmica numa CPI supostamente destinada a investigar desvios e crimes cometidos por antropólogos e servidores públicos. A bancada ruralista e outros setores levaram isso adiante. Segundo a CPI, esses pesquisadores estariam inventando indígenas e quilombolas, criando territórios artificialmente. Fui dormir numa noite como antropóloga e acordei como criminosa. Fui indiciada por calúnia, esbulho possessório, incitação ao crime, associação criminosa, falsidade ideológica e até improbidade administrativa – mas nem funcionária pública eu era. A CPI foi arquivada, mas mostrou o quanto incomodávamos. Como pesquisadora, não tive outro jeito a não ser seguir em frente. Poder contribuir para que a luta dos Tupinambá seja conhecida e documentada é um imenso privilégio. Então, posso responder que não vejo outro modo de fazer antropologia, porque é esse o potencial desestabilizador da disciplina.

* O emprego de “Tupinambá” com maiúscula é um etnônimo, usado para referir-se às pessoas. Com minúscula é um adjetivo, referindo-se a situações, objetos e outros elementos não humanos relacionados a esse povo.



Everardo
NORÕES
esnoroes@uol.com.br

O homem debulhando ametista

Aos poucos, a floresta
mastiga o que o homem
impõe sem pedir licença



País nórdico.
O inverno lá fora passeia em torno dos 20 graus negativos.
No escritório, especializado em fábricas de celulose e papel, o executivo exhibe uma pedra ovalada. Cinzenta. Como um seixo qualquer, sacado de um leito de rio. De tão insípida, contrasta com o ambiente sóbrio e requintado, ornado com obras saídas da oficina de Alvar Aalto.
O homem alto e louro, jeito de desportista, observa o olhar dos visitantes fixados no objeto inusitado. E diz ser aquele o mais precioso a ornar a sede da empresa multinacional, cuja filial brasileira, em São Paulo, emprega mais de 500 pessoas.
Numa espécie de passe de prestidigitação, ele debulha a pedra, devagarinho. Os “gomos”, de interior avermelhado, parecem extraídos de uma romã. À medida que a peça é desfeita, a mesa de centro vai se revestindo de finas lâminas talhadas, de feitio singular.
– Uma ametista do Brasil! – comenta o homem, sorrindo.

O seixo é substituído por dossiês, planilhas e mapas.
Cerca de uma hora depois, no intervalo do café, a conversa engendra comentários sobre o que se considera a grande proeza da época: o Projeto Jari.
A novidade é o espetáculo tecnológico do *barge mill*, o barco gigante rebocando uma fábrica pronta para

ser fixada num local determinado e logo começar a produzir. Como o monstrengo no meio do mar, o de Fernando Pessoa.
O estudo sai do ovo em 1967. Pouco tempo depois, a fábrica de celulose, à qual está geminada uma usina termoeletrica, é rebocada do Japão por um navio. Percorre cerca de 25 mil quilômetros mar afora, durante 53 dias. A viagem é preparada com rigor de uma operação de guerra. Estudos minuciosos sobre correntes marítimas para otimização da rota e uma parafernália da mais alta engenharia devem tornar possível a ideia megalômana.
O monstrengo é fincado em área previamente inundada, sobre pilstras feitas com 3.700 toros de maçaranduba arrancadas da mata nativa.
Espécie de navio fantasma, deslocando-se entre continentes, a megaoperação bem poderia ter sido filmada com trilha musical de Wagner. Mas ao contrário da nau flamenga do compositor alemão – condenada a vagar eternamente –, a embarcação que zarpoou do Oriente tem destino certo: a Amazônia brasileira.

A iniciativa é idealizada e capitaneada por um empresário excêntrico: Daniel Ludwig, magnata da indústria naval. Um dos homens mais ricos do mundo, tem negócios em 23 países. Extremamente discreto, ao contrário de espalhafatosos multimilionários ianques, não gosta de colunas sociais nem exhibe mulheres. Impossível encontrar informações

Wellington
de Melo

MERCADO
EDITORIAL

CARREIRA
Cartas a um jovem editor (I)

Busque em si mesmo o motivo que o leva a editar. Examine sua alma e confesse: morreria, se não pudesse editar? Acima de tudo, pergunte a si mesmo na hora mais tranquila da manhã – antes dos *e-mails* com originais natimortos –, “sou mesmo forçado a editar?” Se a resposta for “sou”, construa sua carreira de acordo com essa necessidade... Ou melhor: ignore toda essa baboseira

romântica e seja o melhor editor que pode. Você pode viver sem editar, mas se acredita que pode viver sem literatura, mude de ramo. Não engula essa de “as obras de arte são de uma solidão infinita”. Alguns escritores usam essa desculpa para se proteger das críticas. Preserve seu olhar, respeitosamente, mas com firmeza. Seus autores e autoras vão agradecer, garanto.

HANA LUZIA





mais íntimas de seu percurso. Homem certo para negociar com regimes que navegam em águas bizarras, nos quais espionagem, repressão e obras grandiosas e pouco convencionais fazem boa combinação. É personagem saído dos romances de Graham Greene.

Ludwig adquire, no coração da floresta brasileira, em plena ditadura militar, território quase do tamanho de Sergipe. Implanta uma espécie de Estado privado no interior do território do Amapá. Como “bonecas russas”, encaixando-se um dentro do outro. Com uma ressalva: o mais embutido é mais poderoso. O Projeto Jari ignora a Lei que impede estrangeiros de controlar mais do que 1/4 da área de um mesmo município.

Em vez de grande sucesso, Jari cambaleia. Os percalços são inúmeros, entre eles o fracasso da imensa plantação de gamelina. Espécime importada e reflorestada em cerca de cem mil hectares de mata nativa, não se adapta às condições da selva devastada. Prejuízos incalculáveis respingam nos cofres do governo brasileiro, cujo apoio financeiro, via BNDE, é indispensável à montagem do plano faraônico.

O fato, embora comentado pela imprensa, tem pouca repercussão.

Nos arquivos secretos dos anos 1970, documentos sobre o tema certamente adormecem em gavetas seladas.

Curiosamente, especialistas em geopolítica do regime – como o general Golbery do Couto e Silva,

apontado como um dos envolvidos no empreendimento – parecem ter “esquecido” uma iniciativa semelhante, menos de meio século antes do Jari, o desastre da Fordlândia.

Parênteses:

nos anos 30 do século passado, uma cidade, a Fordlândia, é construída na Amazônia para abastecer de borracha o fabrico de pneus da Ford. Cerca de 5 mil pessoas vindas dos Estados Unidos, incluindo engenheiros e suas famílias, instalam-se na cidade “modelo”. O plano prevê abrigar em torno de 10 mil trabalhadores. A experiência dura muito pouco tempo, deixando no seu rastro edifícios e equipamentos abandonados em meio ao Inferno Verde. A selva inóspita, mosquitos, doenças tropicais, a comida enlatada importada dos Estados Unidos e rejeitada pelos trabalhadores brasileiros de maioria nordestina – habituada ao frugal feijão com farinha e carne de sol – são algumas das causas da ruína.

Fotografias da cidade defunta lembram cenário de filme de terror. Em meio aos escombros de máquinas enferrujadas e edifícios carcomidos, vagam, hoje em dia, cerca de 2 mil pessoas sem abrigo. Enquanto, aos poucos, a floresta vai mastigando o que o homem tenta impor sem pedir licença:

Fordlândia.
Transamazônica.
Jari.

O escritório segue de vento em popa.

É tempo de algumas indústrias migrarem para países dos longes tropicais. As mais poluentes, sorvedouros de mão de obra barata e que rastejam benefícios fiscais. A da celulose, destinada ao fabrico de papel, é uma delas. Seu abominável “licor negro” – dejetos resultantes do processo de digestão da madeira –, não se permite lugares como o do homem da ametista. São terras sombrias na maior parte do ano. As árvores, principal insumo, levam tempo demais para crescer, comparadas às que vicejam onde é largo o sol.

A conversa finda.

Lá fora o inverno continua em torno dos 20 graus negativos

O homem alto e louro recompõe as finas lâminas cor de sangue espalhadas na mesa. E, numa nova prestidigitação, as faz retroceder à condição de seixo.

(A ametista, finamente talhada,
cintila sobre a mesa.
O homem sorri.
Nem se dá conta:
o faiscar da pedra
é metáfora do brilhar do fogo:
tudo arde.)

PARÊNTESE

Cartas a um jovem editor (2)

Deixemos algo claro: o hiperônimo “editor” é um guarda-chuva sob o qual cabem muitas designações. Há editores-livreiros, editores-publishers, editores-leitores, editores-autores etc. Descubra qual deles você é e vá em frente. Se, no meio do caminho, descobrir que tem outra faceta, não tema assumi-la. Quem é sempre o mesmo durante a vida toda? Só evite o editor-confete. Esse não serve.

DESPEDIDA

Cartas a um jovem editor (3)

A bibliodiversidade é essencial para a defesa da democracia. Nos últimos anos vimos uma maior presença feminina nas listas de prêmios e eventos, mas precisamos falar sobre diversidade editorial. Revise as notícias do mercado e tente traçar o perfil do editor médio brasileiro. Há mais mulheres que há alguns anos? Claro. Mas veja, por exemplo, quão brancos(as) ainda somos. Aliás, quantos

editores indígenas você conhece? Editores negros independentes como Berimba de Jesus (SP) ou Fred Caju (PE) estão lutando, mas olhemos os quadros das grandes editoras, as cerimônias de premiação, as festas na Flip. Falta muito, não é? A partir de dezembro, a coluna Mercado Editorial passa a ser assinada pelo jornalista e editor Diogo Guedes. Agradeço a todos pelas trocas. Avante!

A Cepe – Companhia Editora de Pernambuco informa:

CRITÉRIOS PARA RECEBIMENTO E APRECIAÇÃO DE ORIGINAIS PELO CONSELHO EDITORIAL

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

1. Contribuição relevante à cultura.

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

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

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

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

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

III Os textos devem ser entregues em duas vias, em papel A4, conforme a nova ortografia, em fonte Times New Roman, tamanho 12, com espaço de uma linha e meia, sem rasuras e, ainda, enviados no formato PDF para o *email* conselhoeditorial@cepe.com.br, contendo, quando for o caso, índices e bibliografias apresentados conforme as normas técnicas em vigor. As páginas dverão ser numeradas.

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

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

VI Os originais apresentados para análise não serão devolvidos.

Companhia Editora de Pernambuco

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



Secretaria da
Casa Civil



GOVERNO DO ESTADO
PERNAMBUCO
MAIS TRABALHO, MAIS FUTURO.



CAPA

PORQUE A TUA LIÇÃO É ESSA

Sobre a poesia política de Sophia de Mello Breyner no centenário da autora

Paola Poma

SOBRE AS IMAGENS

Os versos presentes nas imagens da capa desta edição, destas páginas e das duas seguintes são de Sophia de Mello Breyner. Os da capa pertencem ao poema *As pessoas sensíveis* (de *Livro Sexto*); o desta página foi extraído do poema *Catarina Eufémia* (de *Dual*); e os das próximas páginas, de *Esta gente* (*Geografia*).

O primeiro tema da reflexão grega é a justiça. Este verso de abertura do poema intitulado *Catarina Eufémia*¹ (do livro *Dual*, de 1972) representa uma das premissas da obra literária de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919–2004). Do primeiro livro, *Poesia* (1944), ao último, *O anjo de Timor* (2003), encontra-se um dos fundamentos da sua vida e da sua obra: o sentido de justiça – talvez como enfrentamento dos quase 50 anos de ditadura salazarista que acompanharam o seu percurso.

No poema citado, Sophia chama atenção para o papel da mulher: camponesa, pobre, trabalhadora que “sabe fazer frente” e não recua na luta pelos seus direitos, criticando os estereótipos tradicionalmente atribuídos ao universo feminino: *E não ficaste em casa a cozinhar intrigas / Segundo o método antiquíssimo das mulheres*, adotando uma postura abertamente crítica, engajada e feminista. A justiça vincula-se à resistência assim como a camponesa contracenava com Antígona que *poisou a mão sobre o teu ombro no instante em que morreste*.

A Grécia, então, surge como referência central no imaginário da poeta. Cultura modelar, o impacto acontece não apenas através da leitura de Homero, Ésquilo, Eurípedes ou do deslumbramento com a natureza “a mais bela paisagem que vi”², mas sobretudo pelo fato de ter encontrado ali a possibilidade da “religação do homem com as coisas”, religação que alude ao conceito de *physis* em que humanos, deuses e natureza vivem em perfeita harmonia, refletindo o mundo imanente e justo.

Mas o que se sabe é que a justiça não é um tema que se vincula necessariamente ao mundo adulto e literário de Sophia. Nascida numa família culta e católica, a consciência política surge a partir de um fundamento religioso atuando como uma segunda premissa (e aqui se anulam os acidentes de grau), como explica a autora numa entrevista a Eduardo Prado Coelho:

“Penso que uma educação católica cristã predispõe para a política na medida em que nos responsabiliza. Quem ouve dizer desde pequena que se ‘Me abandonaste quando eu tinha fome, se Me abandonaste quando eu tinha sede não Me encontrarás no reino dos céus’ é necessariamente posta perante uma exigência em relação aos outros”³.

Desse ângulo, pode-se dizer que as duas culturas – pagã e católica – exigem da poeta uma postura ética e uma consequente atenção voltada para as desigualdades sociais e contra todas as formas de opressão. E pedem, cada uma na sua medida, o exercício da reflexão constante e de um humanismo que não permite

nenhuma forma de exclusão. É deste lugar que a sua poesia nos fala: *Musa ensina-me o canto / venerável e antigo / o canto para todos / por todos entendido* (*Livro Sexto*, 1962).

É também deste lugar que a cidadã exercita a sua consciência política: foi signatária do “Testemunho dos católicos”⁴, também conhecido como o *Manifesto dos 101*, assinado no ano de 1965 em defesa dos “fundamentais e inalienáveis direitos de cada homem”⁵; uma das fundadoras e membro da Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos (CNSPP), criada em dezembro de 1969; e eleita deputada pelo Partido Socialista na Assembleia Constituinte de 1975, participando da elaboração da nova Constituição Portuguesa. São exemplos suficientes da postura ética que adotou durante a vida. Portanto, vida e obra refletem o mesmo sinal. Não à toa, o início da sua carreira como escritora vincula-se aos *Cadernos de Poesia*. Publica pela primeira vez aos 21 anos de idade, em 1940, no primeiro número da revista dirigida por José Blanc de Portugal, Ruy Cinatti e Tomaz Kim, cuja independência de pensamento se resume na antológica frase “A Poesia é só uma!”, sinónimo de uma recusa voltada para qualquer imposição literária ou ideológica, enfatizando o caráter libertário daqueles que circulavam em torno dos *Cadernos*.

Esse embricamento entre arte e vida, somado à constante lucidez e ao desejo de atingir uma dicção absolutamente lógica e clara, estão visceralmente associados ao seu pensamento político. Daí resulta o texto *Poesia e revolução* (em *O nome das coisas*, 1977), em que é possível constatar o vínculo essencial entre poesia e política⁶:

“É a poesia que torna inteiro o meu estar na terra. E porque é a mais funda implicação do homem no real, a poesia é necessariamente política e fundamento da política.”

O projeto poético de Sophia exige a implicação do homem no real e, portanto, não abdica da concretude nem do ponto de vista da linguagem, nem da radicalidade da experiência do que é vivido. Esse modo de ser/estar no mundo pressupõe a busca pela inteireza, a qual a poeta várias vezes se refere seja como tentativa de dar sentido e coesão ao mundo (o que justifica a força do imaginário grego na sua poética), seja na busca de si própria (*Aqui despi meu vestido de exílio / E sacudi de meus passos a poeira do desencontro*, do livro *Geografia*, 1967). Implicar-se no real é, necessariamente, entrar no combate em busca de uma verdade; assim, qualquer que seja o poema ele terá sempre um viés ético, logo,



político. E, hoje, o que talvez cause certo espanto nos leitores – tão acostumados a rupturas, fragmentações, dissimulações e certos hibridismos literários surgidos, com mais força, desde os inícios do século XX – sejam a veemência e frontalidade dessa voz que não recua diante da opressão, do medo e da violência.

Em tempos, novamente, tão obscuros *em que os homens renunciam* (Mar novo, 1958), em que técnicas dissimuladas de repressão vão sendo urdidas e as humanidades solapadas, em que o agronegócio ignora a proteção ambiental e o poder econômico das grandes potências supera qualquer tentativa de negociação e reintegração de refugiados, vale a pena recordar o poema *O velho abutre* (de *Livro Sexto*) no qual a poeta, através de versos epigramáticos, critica não apenas o ditador Antônio de Oliveira Salazar, mas também aqueles que compactuavam com o seu governo. Cito o poema:

*O velho abutre é sábio e alisa as suas penas
A podridão lhe agrada e seus discursos
Tem o dom de tornar as almas mais pequenas.*

Sophia, de modo conciso e complexo, nos apresenta a figura de Salazar associada ao pássaro longo-ve. Define o abutre: sábio porque, ao alisar as próprias penas, sabe mantê-las limpas e protegidas para que nada desestabilize a duração do seu voo, isto é, as estratégias que o mantiveram no poder; e define o seu alimento: a podridão. O abutre come e produz o fruto da mesma matéria daquilo que come, já que tem o “dom de tornar as almas mais pequenas”.

Esta imagem cíclica – espécie de processo de retroalimentação – pode ser evidenciada na lógica rigorosa do terceto. Enquanto o primeiro verso se refere ao abutre, o terceiro se refere à ação da ave, que incide sobre as almas, sugerindo certa estranheza de sentido. Porém, essa estranheza é iluminada pela

A obra de Sophia traz a implicação do humano no real sem abdicar da experiência vivida e da construção da linguagem

centralidade do segundo verso. Centro da estrofe e centro do poema, é nele que a metáfora do abutre se revela como homem, via discurso. A poeta não retira do abutre nem a sua sabedoria e nem a sua experiência, não ignora o saber do ditador, apontando o domínio da linguagem e do discurso como elementos fundamentais para tornar as “almas mais pequenas” e, simultaneamente, através de uma imagem especular, revela que são as almas pequenas que mantêm e alimentam o discurso do ditador.

Ela sabe que este ciclo vicioso ajudou a manter Salazar por mais de 40 anos no poder, como afirma no documentário intitulado *O nome das coisas* (2007): “Era uma coisa que eu dizia de certos grandes homens do Estado Novo, é que eles tinham uma inteligência que era feita da estupidez dos outros”.⁷

E se, em *O velho abutre*, o discurso é o que mantém a dependência entre dominador e dominados, a mesma lógica se revela na construção da imagem poética, já que a palavra final do primeiro verso “penas” está contida no último, “pequenas”. A paronomásia revela a introjeção e manutenção do discurso, simbolizando assim a sua aceitação e a consequente estagnação do meio ao qual pertence, lembrando ainda que o discurso, enquanto palavra-imagem, está cercado pelos dois versos alexandrinos. Do mesmo modo, a sonoridade marca a oposição entre a aspereza das consoantes oclusivas e das vibrantes (destacadas em itálico a seguir) nas palavras *abutre* / *podridão* / *agrada*, e certo arrefecimento nas líquidas presentes em *alisa* e *almas*, reforçando a imagem de um discurso que simultaneamente tem a capacidade de oprimir e adular o sujeito, instaurando um ciclo constante no tempo como duração do caos.

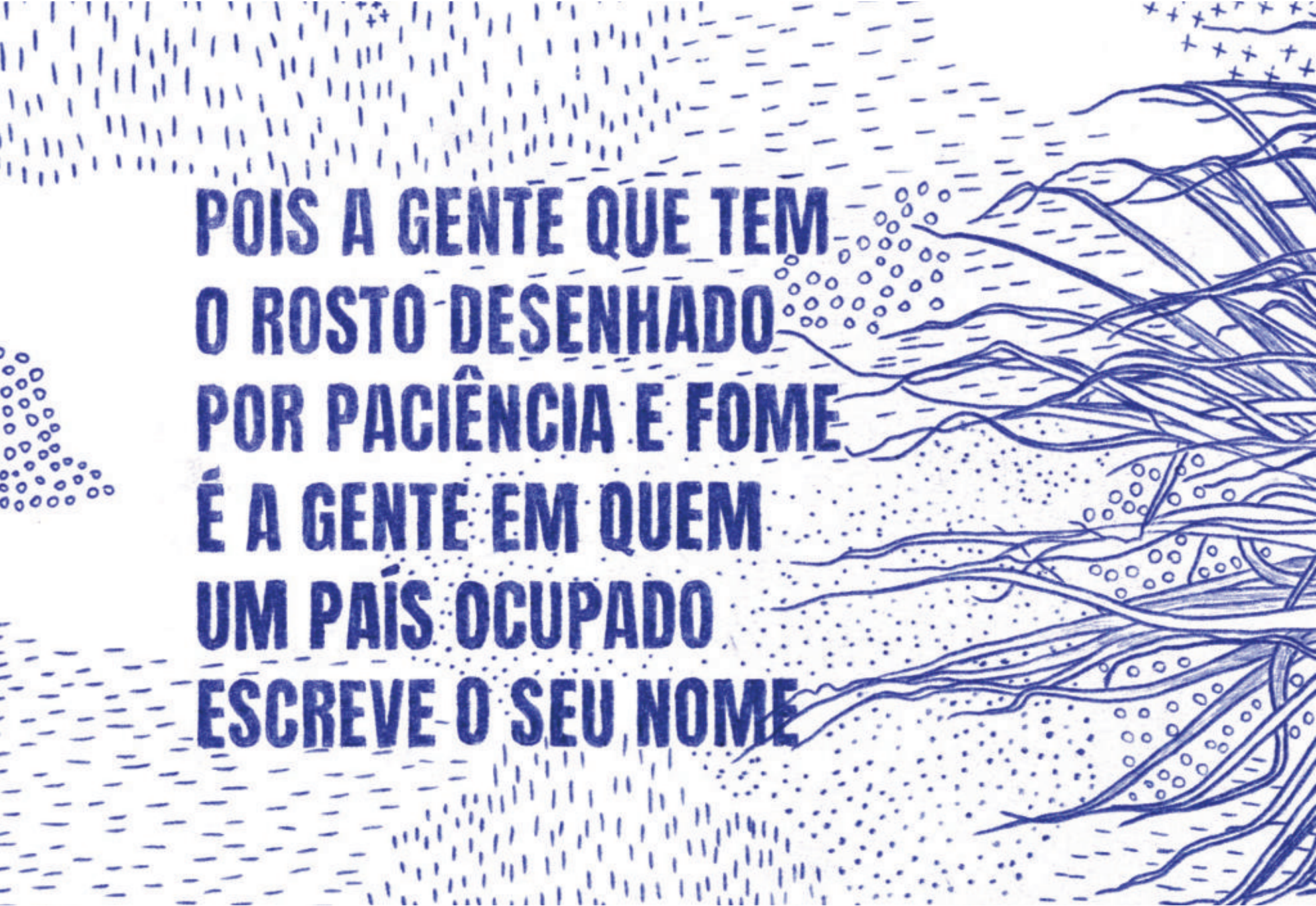
A força do poema está justamente na condensação dos versos e na economia das imagens que vão no caminho oposto da retórica demagógica e de convencimento usada pelos ditadores com muita habilidade. A imagem poética revela sem nomear. Sophia escreve *O velho abutre* no período da ditadura, escreve por dentro, no presente histórico, correndo o risco de ser também uma das vítimas do seu sistema. Recordo também o poema da polonesa Wislawa Szymborska, ganhadora do Nobel, intitulado *Primeira foto de Hitler*, cujo tom absolutamente irônico cria uma sobreposição de tempos que, no mínimo, permite ao leitor reviver o Holocausto e simultaneamente ver o perigo da cegueira humana e de seu silêncio diante de catástrofes iminentes

Estes poemas – tanto de Sophia quanto de Szymborska – marcadamente históricos, hoje, diante de uma Europa assombrada com o crescimento dos partidos de direita, dos retrocessos políticos do governo Trump e da diminuição de governos de esquerda na América do Sul causada especialmente pelos escândalos constantes de corrupção, recuperam uma incômoda atualidade. E a figura do abutre – que não se restringe à de Salazar – lembra que o autoritarismo, as desigualdades sociais impostas pelos sistemas opressivos, a ausência de cultura e de educação contribuem sistematicamente para o apequenamento de um povo e de seu país: *Pois a gente que tem / O rosto desenhado / Por paciência e fome / É a gente em quem / Um país ocupado / Escreve o seu nome* (de *Geografia*).

Diferentemente de uma parte significativa de escritores, como Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, Victor Ramos, Fernando Lemos, que decidiram sair em direção ao Brasil, a poeta opta por ficar em Portugal – *Porém aqui eu escolhi viver / Nada me resta senão olhar de frente / Neste país de dor e incerteza / Aqui eu escolhi permanecer / Onde a visão é dura e mais difícil* (Livro Sexto) e enfrentar os

CAPA

FILIPE ACA



POIS A GENTE QUE TEM
O ROSTO DESENHADO
POR PACIÊNCIA E FOME
É A GENTE EM QUEM
UM PAÍS OCUPADO
ESCREVE O SEU NOME

problemas causados por tal escolha, como a prisão do seu marido, o jornalista, político e advogado Francisco Sousa Tavares; as constantes escutas telefônicas; a censura e apreensão de cartas; o afastamento dos parentes por motivos políticos; ou seja, uma quantidade imensa de restrições, inclusive financeiras, que dificultava o cotidiano da família. Por outro lado, na sua reflexão poética a geografia não se restringe a Portugal e Grécia, e sua capacidade de olhar para a realidade e ver com lucidez o “espantoso sofrimento do mundo” (do poema *Arte poética III*) indica que no mapa da sua consciência política não há fronteiras. As imagens migram para Espanha, Argentina, Brasil e Timor-Leste: Federico Garcia Lorca (*A noite não pode beber nossa tristeza / E por mais que te escondam não ficas sepultado*, de *Geografia*); Ernesto Che Guevara (*Contra ti se ergueu a prudência dos inteligentes e o arrojo dos patetas / A indecisão dos complicados e o primarismo / Daqueles que confundem revolução com desforra*, de *O nome das coisas*); brasileiros (*Gente que fez da ternura / Nova forma de cultura / País da transformação / Mas ao Brasil que tortura / Só podemos dizer não*, em *Poemas dispersos*)⁸ – e jovens timorenses que foram covardemente assassinados pelo exército da Indonésia no conhecido Massacre de Santa Cruz, em 12 de novembro de 1991 (*Timor cercado por um muro de silêncio / Mais pesado e mais espesso do que o muro / De Berlim que foi sempre tão falado*, de Musa, 1994).

Parece-me que a preocupação política e social de Sophia se evidencia como uma constante no espaço e no tempo, caminhando em duas direções: contra qualquer tipo de opressão e violência impostas, principalmente, pelos sistemas ditatoriais, o que não a impediu de fazer a autocrítica dos partidos de esquerda (*Nestes últimos tempos é certo que a esquerda fez erros / Caiu em desmandos confusões praticou injustiças*, de *O nome das coisas*) e, principalmente, tendo a democracia e a liberdade de expressão como valores norteadores de um mundo justo, estar atenta para as radicalidades e os abusos da mesma esquerda, como afirma numa carta endereçada a Jorge de Sena: “Acho que não se pode criar em nome do antifascismo um novo fascismo”⁹; e contra a demagogia (*Com fúria e raiva acuso o demagogo / E seu capitalismo das palavras //*

Pois é preciso saber que a palavra é sagrada / Que de longe muito longe um povo a trouxe / E nela pôs sua alma confiada, em *O nome das coisas*), a noção burguesa de cultura e um falso intelectualismo que radica na sua própria incompetência e alienação.

Ao olhar o conjunto e a coerência da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen não se deve, de modo algum, como costuma fazer uma parte da crítica literária, nem acusá-la de aristocrática e nem mesmo afirmar que a sua poesia revela uma linguagem quase asséptica, tendo a natureza como tema central. Erro grave e crasso. Retomar versos do poema *Musa – Musa ensina-me o canto / venerável e antigo / o canto para todos / por todos entendido* – é dar a ver aos leitores o desejo profundo da poeta não só de que seu canto seja entendido por todos, mas também de ratificar a conquista da liberdade, frontalmente e sem recuos, como o fizeram Antígona e Catarina Eufémia. E, aqui, relembro as palavras do poeta Nuno Júdice, no documentário citado há pouco, ao afirmar que a casa da poeta era uma “espécie de espaço... onde viviam a liberdade antes dela existir em Portugal”. A luta de Sophia se dá pela palavra poética como deixa evidente o poema *Revolução*:

*Como casa limpa
Como chão varrido
Como porta aberta*

*Como puro início
Como tempo novo
Sem mancha nem vício*

*Como a voz do mar
Interior de um povo*

*Como página em branco
Onde o poema emerge*

*Como arquitetura
Do homem que ergue
Sua habitação*

Prescindindo, momentaneamente, da imagem central organizadora do poema – o título *Revolução* que se encontra fora do corpo do texto – a conjunção comparativa “como” abre o primeiro verso e no seu movimento anafórico (surge oito vezes) gera uma espécie de ruído gramatical, já que a frase parece sintaticamente incompleta. Num primeiro momento, o leitor não sabe ao certo qual a relação que as imagens, claras e simultaneamente deslocadas no seu conjunto, estabelecem com o elemento central que serve de eixo de comparação. A casa e os seus elementos constitutivos (“chão” e “porta”), o tempo (“puro início”), a voz do mar (que ecoa o povo de navegadores) e a página em branco (onde o poema se constrói) distanciam-se do núcleo do poema contido no título e esquecido no decorrer da leitura.

Sob o impacto da repetição, o ritmo do poema se impõe: acumulação e espaçamento. Se, inicialmente, através da enumeração anafórica há uma espécie de acúmulo de vários termos comparativos em relação à figura central, mimetizando o ato de construir algo, camada a camada, verso a verso, na sequência da leitura há uma desaceleração imposta pela diminuição do ritmo, marcada pela repetição agora mais espaçada (na primeira estrofe aparece três vezes a conjunção “como”; na segunda, duas; terceira, uma; quarta, uma), sugerindo o acabamento daquilo que se constrói. A gradação dos elementos comparativos sofre uma redução, mas o efeito de sentido se dilata para o conjunto dos versos. Portanto, é a força imposta pelo ritmo inclusivo de imagens que vai dando corpo ao poema ainda que para cada núcleo estrófico haja temas, aparentemente, divergentes pela sua abrangência simbólica.

A primeira estrofe refere-se ao tema da casa: “chão” (fundamento) e “porta” (passagem). Também alude ao trabalho cotidiano do ser humano comum, limpar e varrer, e o seu direito à liberdade de ir e vir. A segunda estrofe, aparentemente mais abstrata, remete ao tempo: o início de um novo ciclo intensifica a imagem anterior de limpeza em que nada está maculado. A terceira, ainda mais abstrata, metaforiza a voz do mar,



personificando a voz de um povo que saindo do seu interior, da sua fundura e do seu silêncio agora pode ser ouvida. Não há como fugir da imagem coletiva daqueles que fizeram a história de Portugal, assim como também o seu contrário, a voz de uma coletividade silenciada pela ditadura e que agora ganha projeção e força através da metáfora do mar.

Transitando do concreto ao abstrato, do individual ao coletivo, do natural ao “civilizado”, do espaço fechado ao aberto, essas imagens, ao mesmo tempo em que podem ser lidas autonomamente, vão se articulando e criando a argamassa que dará corpo ao poema. Contudo, a potência desta imagem-síntese (*Revolução*) só pode ser percebida através de um olhar atento voltado para a sua construção. O movimento anafórico e, portanto, enumerativo de inclusão de imagens – reorganizador do que estava disperso e abafado – somado à presença do *enjambement* em duas sequências similares (5º e 6º; 7º e 8º versos – definindo tempo e espaço de modo relativamente abstrato) e uma terceira sequência, a partir do 9º verso, que segue, significativamente, sem interrupção até o final do poema, são fundamentais para que o leitor possa visualizar a concretização do poema, especialmente na sequência final onde se constrói o seu ponto de virada.

Se as três estrofes iniciais revelam o homem e a sua casa, o tempo e o espaço – imagens que permitem saltar da particularização de um sujeito qualquer para uma coletividade que assume ser um novo Portugal em um tempo que se inaugura, livre, sem as amarras e servidões impostas pelo regime salazarista – as estrofes seguintes apresentam a inclusão de dois termos que, unidos, ganham uma força inusitada: do ponto de vista imagético, a página em branco; do ponto de vista sintático, o verbo “erguer” impondo o seu caráter dinâmico, sua ação de emergir desdobrando-se em erguer, ou seja, materializando o poema que se edifica aos olhos do leitor na página em branco.

Essa aparição deve-se a duas mudanças estruturais percebidas no decorrer da leitura, especificamente pelo lugar que o verso “onde o poema emerge” ocupa no conjunto das estrofes. A primeira delas refere-se

ao fato de o verso poder ser lido tanto em relação ao verso anterior (na 4ª estrofe), “como página em branco”, quanto em relação ao primeiro verso da 5ª estrofe (“como arquitetura”), o que permite a seguinte leitura: *Como página em branco / Onde o poema emerge / Como arquitetura*.

Ao se definir o lugar onde o poema emerge – na página em branco – define-se o modo como ele o faz: arquitetura.

A segunda mudança refere-se à alteração gramatical da palavra “como” (organizando o poema da primeira até a quarta estrofe), que, para além de funcionar como base de comparação em relação aquilo que está fora do poema – ou seja, seu título – agora, na última estrofe, também pode operar como advérbio de modo. Se o sentido do verso “onde o poema emerge” transita para as duas estrofes (anterior e posterior), o advérbio de modo, por sua vez, determina a dependência da estrofe final em relação ao verso citado. Portanto, o vínculo sintático enfatiza a dependência de sentido. Desse modo, o poema assume sua verticalidade, visualmente, como corpo, estrutura e obra acabada. Poema-arquitetura cujos blocos (cinco estrofes) constituídos de redondilha menor, com exceção da quarta estrofe (que apresenta seis sílabas poéticas), configuram uma espécie de coluna obedecendo a sua frontalidade, desafiando o caos e instaurando a ordem.

Esse movimento ascensional resgata as imagens anteriormente lançadas, incluindo-as no seu corpo que, sendo a habitação do poeta, é também casa, tempo, mar e voz. O poema está construído e somente na sua realidade material, letras na página em branco, é capaz de dizer as coisas do mundo. A construção impõe uma circularidade através dos substantivos sinônimos, “casa” (início) / “habitação” (final), dando ao trabalho poético a mesma dimensão das coisas prementes, necessárias ao humano. Essa sincronia das coisas que estão no poema e das coisas que estão no mundo se revela agora como fundamento da revolução, e talvez, desse ângulo, o uso reiterado do hipérbato explique o espanto do sujeito lírico diante da Revolução dos Cravos, lembrando que o poema aparece datado: 27

Os poemas mostram desejo de Sophia em ser entendida por todos e ratificam seu desejo por liberdade, sempre atenta ao real

de abril de 1974. Esta suposta “desordem” imposta pela emoção diante do fato histórico é rapidamente reorganizada pela autora que, na sequência gradativa da comparação, subverte o conceito tradicional de revolução. Não há interesse pela destruição ou pela violência, nada é posto abaixo, ao contrário, a marcha da revolução é clara, construtiva, arquitetada. O processo histórico – silenciamento, opressão e violência – vivido pelos portugueses é o negativo da imagem revelada. Está lá. Nada se perdeu.

Sophia sabe articular na sua poesia o movimento interno do poema – constrói por dentro, tecendo as coisas do mundo até alcançar o real, trazer à tona a arquitetura da palavra como coisa revelada: *Digo / “Lisboa” / (...) Digo o nome da cidade / - Digo para ver* (*Navegações*, 1983) – sem perder de vista a agudeza e a coragem de olhar de frente para o que está fora: a História, o tempo, o outro. E sempre com os olhos fitos *No real / Atento / À rota nunca recta* (de *O búzio de côs e outros poemas*, 1997).

NOTAS

1. Catarina Efigênia Sabino Eufêmia nasceu em Baleizão, na região do Alentejo, em 1928. Esta ceifeira, mãe de três filhos e grávida do quarto, foi assassinada, aos 26 anos, por um militar da Guarda Nacional Republicana, o tenente Carrajola, em 19 de maio de 1954. Devido às difíceis condições salariais e de trabalho, um grupo de camponesas – entre as quais Catarina – dirigira-se à residência do patrão para reivindicar um aumento no pagamento da jornada feminina de 16 para 23 escudos.
2. Andresen, S.M.B. e Sena, J. *Correspondência - 1959-1978*. 3ª ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2010. Página 79.
3. Mourão, P. e Amado, T. (orgs.). *Sophia de Mello Breyner Andresen - uma vida de poeta*. Alfragide: Editorial Caminho, 2010. Página 175.
4. Como protesto em relação ao regime ditatorial, a Igreja progressista organizou duas vigílias: a da Paz, em 1968, e a da Capela do Rato, em 1972. Sophia participou de ambas e seus poemas *Porque e Ouvimos e lemos*, tornaram-se símbolos de resistência (em Nery, Isabel. *Sophia de Mello Breyner Andresen: Biografia*. 2ª ed. Lisboa: A esfera dos livros, 2019).
5. Texto do espólio de Sophia de Mello Breyner Andresen publicado no site oficial da BNP, disponível em purl.pt/19841/1/1960/galeria/f9/foto2.html. Acesso em 15 de outubro de 2019.
6. Vale a pena chamar atenção para a antologia intitulada *Grades - poemas de resistência*, publicada em 1970, cujos poemas foram selecionados pela própria Sophia. Também indico dois trabalhos voltados para o tema: a dissertação de Nathália Macri Nahas, *Grades: uma leitura do projeto po-ético de Sophia de Mello Breyner Andresen* (USP, 2015), e a tese de Eloisa da Silva Aragão (USP, 2017), *Sophia de Mello Breyner Andresen: militância antifascista a partir da crise do Estado Novo (1958-1974), análise do conto “O jantar do bispo” e atuação na Assembleia Constituinte (1975-1976)*.
7. Frase muito semelhante aparece no conto *Retrato de Mónica*: “Ela põe a sua inteligência ao serviço da estupidez, ou mais exatamente: a sua inteligência é feita da estupidez dos outros. Esta é a forma de inteligência que garante o domínio. Por isso o reino de Mónica é sólido e grande.” (Andresen, S.M.B. *Contos Exemplares*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. Página 135). Esta personagem é inspirada nas senhoras do Movimento Nacional Feminino, que apoiava o regime de Salazar.
8. Este poema foi escrito em 1977 e publicado pela primeira vez na revista *Loreto* 13, n° 8, março de 1982.
9. Andresen, S.M.B. & Sena, J. *Correspondências 1959-1978*. 3ª ed. Lisboa: Guerra & Paz, 2010. Página 54.

ESPECIAL

Inconveniências do corpo como resistência

O cantor tropicalista no palco e as discussões de hoje sobre uma outra sociedade

Silviano Santiago

SOBRE O TEXTO

Com este texto, o autor fez a conferência de encerramento do terceiro simpósio da seção de estudos do cone sul da Associação de Estudos Latinoamericanos (LASA), realizada em julho deste ano em Buenos Aires. O título original é *Das inconveniências do corpo como resistência política*, aqui reduzido por questões de espaço.



Inconveniência: “ação, dito ou fato que não é conveniente, que não atende ao gosto, aos costumes ou ao bem-estar de outrem; indelicadeza, incivildade, indiscrição, grosseria”. (Dicionário Houaiss)

Experiência com... de preferência a engajamento em... (Michel Foucault, *Pour une morale de l’inconfort*; in: *Dits et écrits*, III)

Guardo a definição que Méral me dava da amizade: “um amigo, dizia ele, é alguém com quem se é feliz ao dar um golpe inconveniente...”. (André Gide, *Le journal des faux-monnayeurs*)

Adio e, ao mesmo tempo, preannuncio a discussão histórica e teórica sobre o desempenho inconveniente do corpo do cantor popular brasileiro¹ em *performance* aberta ao público. Adio a discussão histórica e teórica, estabelecendo antes as balizas estreitas e cronológicas que delimitam, na cultura brasileira nossa contemporânea, um importante e curto período no decorrer da ditadura militar de 1964, a ser analisado. Julgo que a leitura da *performance* inconveniente do ator no palco e sua avaliação

como como forma de resistência política, *paralela* à resistência ideológico-partidária ao golpe militar, está de modo geral ausente das melhores interpretações históricas e sociológicas do período de exceção. Eis a originalidade da análise de caso, a ser feita, e da discussão histórica teórica, a ser proposta. Ofereço ao leitor e espectador o objeto específico de análise – o corpo inconveniente e libertário do cantor no palco – e, ao mesmo tempo, preannuncio a moldura teórica que reenquadra o acontecimento político-cultural brasileiro nas teorias sobre a representação teatral no Ocidente, desde os tempos greco-romanos. Por mais de dois milênios, as sucessivas *poéticas* clássicas vêm reprimindo tanto o autor do texto, o dramaturgo, quanto os responsáveis pela *mise-en-scène* e a atuação, o diretor e o ator, respectivamente. Exigem de todos que, com palavras excessivas, apenas aludam à exposição no palco de cena julgada como indecorosa pela *censura prévia* (não há como evitar a expressão). Em público, ou seja, diante de espectadores, dramaturgo, diretor e ator devem obedecer às regras autoritárias do decoro. As poéticas teatrais canônicas desprezam a imagem indecorosa e ao vivo no palco a fim de

EDUARDO AZERÊDO



favorecer o texto dito pelo ator, que serve para escamotear o episódio censurado. Uma imagem (ao vivo) vale mais que mil palavras? *Who's afraid of Confucius* – estou me referindo, claro, ao autor chinês da expressão que encantou os publicitários modernos até o momento em que o fantasma do #MeToo bate à porta da justiça, exigindo reparação de dano à mulher ofendida no *outdoor* ou na vida profissional. O filósofo Aristóteles (384 a.C–332 a.C), o poeta Horácio (65 a.C–8 a.C) e o crítico francês Boileau (1636–1711) têm medo do bordão inventado pelo sábio chinês. Por isso é que, ao invocá-los, virarei pelo avesso a opção deles pelo decoro. Só pelo avesso das *poéticas* clássicas do teatro é que melhor se avalia a exposição inconveniente do corpo do cantor popular em espaço público como transgressora aos costumes em vigor.

Contemplemos o corpo do cantor Ney Matogrosso em *performance* no estádio repleto do Maracanã, em 1973, ou na telinha da TV Tupi, no mesmo ano. Interpreta a canção *Sangue latino*, de João Ricardo e Paulinho Mendonça.² Apesar de não ter sido prevista por ideário ideológico nem programada por partido político, a imagem ao vivo do corpo inconveniente do cantor no palco (ou em gravação

transmitida por canal de televisão ou por videocassete) alcança as gerações contemporâneas e futuras de jovens, e as seduz. É tal o poder da imagem ao vivo do cantor – diante da plateia enlouquecida do Maracanã ou do jovem espectador no quarto de dormir –, que ela redundava numa conquista de participação política popular e indireta que, já na fase de “abertura” do processo de democratização do país, se transforma em projeto sociopolítico da juventude brasileira, que se afiança por inesperadas vitórias na luta dos grupos marginalizados, ou sem voz ativa, pela cidadania identitária. Em 2019, as primeiras vitórias da cidadania civil, datadas de meados do século passado, já se apresentam como enraizadas e em vias de serem absorvidas pelos poderes Legislativo e Judiciário; em suma, pela sociedade brasileira como um todo.

No entanto, a reação conservadora sustentada pelo governo Jair Bolsonaro julga que, na condução do processo político democrático brasileiro, as conquistas dos grupos marginalizados, ou sem voz ativa, têm de ser erradicadas das leis de direito das cidadãs e dos cidadãos em virtude de serem tão indecorosas quanto o gestual público de *inconveniência* do corpo do artista. Na verdade, hoje se

Na ditadura, a juventude age como cantores tropicalistas no palco. É a imagem viva do hoje que rompe com o ontem

percebe melhor como, no palco da arte e no palco da vida, o gestual de inconveniência do cantor e dos espectadores foi e continua sendo uma forma paralela de resistência política a autoritarismos e a perseguições tradicionalmente preconceituosas, acentuados desde o golpe militar de 1964.³

O curto e complexo núcleo histórico em análise será alegorizado pela figuração no palco dos cantores e das cantoras que definem dois movimentos culturais que se sucedem na segunda metade do século XX – a Bossa Nova (circa 1958) e a Tropicália (circa 1967). Embora interligados pelos historiadores da MPB, os cantores de um e do outro grupo não transitam necessariamente de um para o outro movimento. A imagem inconveniente do corpo do cantor marca a ruptura que condicionava a todas e a todos em *performances* artísticas estacionárias. Interessa-me menos a *comparação* entre os cantores da Bossa Nova e da Tropicália; interessa-me mais o *contraste* radical entre os corpos que, pela perspectiva teórica e concreta em pauta, não envolve a análise *per se* do mérito da execução instrumental e das letras das canções. Foco o momento em que, no palco, o corpo do cantor torna-se inconveniente. É mutante e significa.

Contrastarei primeiro os corpos em cena, ou seja, contrastarei a *performance* do cantor bossa nova e do tropicalista. Por exemplo, Vinicius de Moraes de um lado e Ney Matogrosso do outro. Em seguida, extrairéi do contraste o surgimento da noção teatral de *inconveniência*, tomada no sentido dicionarizado em língua portuguesa (v. primeira epígrafe). Contrastarei o comportamento compenetrado, comedido e palavroso do cantor bossa nova com o comportamento expresso por corpo fantasiado e maquiado, de gestual inconveniente, do cantor tropicalista.

Num segundo momento, deslocarei meu olhar crítico-teórico para a plateia, onde está o jovem e anônimo espectador de *shows* de música popular nos anos travados e sem-esperança. Sensível ao impacto causado pelo fenômeno da espetacularização da cultura, cujo fundamento remonta ao sucesso extraordinário do filme hollywoodiano nas metrópoles e nas cidades provincianas, o jovem espectador de *shows* musicais passa por processo em que sua personalidade privada e pública, em fase de formação, se mediatizada pela figura irreverente do cantor, ressurgem mais autêntica e mais forte.

Apesar de singular e anônimo, o jovem espectador quer também atuar para viver mais feliz. Atuar sua vida em liberdade plena. Na plateia, no seu quarto de dormir ou nos espaços públicos por que circula, quer ser semelhante ao ator que *performa* no palco.

E será semelhante ao cantor na dita vida real.

No ambiente público em que vive o dia a dia, o jovem repete a atuação em cena aberta do cantor, prolongando-a. Torna-a coletiva. À semelhança de Caetano Veloso ou de Ney Matogrosso, ele é a imagem viva do *hoje* que rompe com o *ontem*.⁴ Sua *performance* cotidiana não se encontra mais condicionada pelo comportamento convencional, o de estudioso e ajuizado jovem pequeno-burguês; inspirada pelo comportamento endiabrado e alucinado do cantor, a *performance* cotidiana se lhe acopla de jeito imprevisível e de maneira emotiva. No processo de reconfiguração da nova identidade, o enriquecimento semântico do sujeito – sua rebeldia – não é mera capa epidérmica e passageira, embora muitas vezes o dia a dia venha

ESPECIAL

EDUARDO AZERÊDO



revigorado por alucinógeno. Ao assumir o *hoje* da sua identidade, o espectador põe em xeque as diversas ordens disciplinares e camadas comportamentais do sistema repressivo. Sofre muitas represálias, muitas delas seríssimas e assassinas.

Epigramaticamente, posso afirmar que, naqueles poucos anos, não é só o *gay* quem sai do armário. De modo coletivo e em ritmo imprevisível, a maioria dos jovens brasileiros começa a sair dos respectivos e próprios armários onde se guardam e se enclausuram as variadas e múltiplas formas da vergonha de ser e de estar em público. As novas identidades partem de atitude única na história do comportamento social do jovem brasileiro, embora tenham de ser diferenciadas por uma razão simples. No movimento sociopolítico que leva à generalização do princípio, a inconveniência desenquadra da moldura social e política ditatorial formas variadas de bom comportamento e de hipocrisia social.

Por mais lógica que nossa leitura possa parecer, o comportamento inconveniente da juventude se apresenta aos olhos críticos de modo contraditório. O jovem vive o cotidiano tão mais artificialmente quanto mais se conforma à sua paisagem íntima. O anonimato singular e rebelde torna-se uniformidade coletiva revolucionária.⁵

Ainda que a autenticidade do indivíduo, ou a sinceridade singular do jovem, se apresente aos olhos da sociedade como inconvenientemente fantasiosa, ela se torna moeda corrente e valiosa no processo de *ajuntamento* em diferentes grupos-de-ação (ainda que desprovidos originariamente de saber, *apud* Foucault) dos associados. Recordem-se as duas expressões que Foucault grafa em separado para configurar a “moral do desconforto”: “Experiência com... de preferência a engajamento

em...”. A experiência transitiva, *amiga*, conflita com o engajamento político tradicional embora, de modo paralelo, o apoie, visto que a visualização dos novos conjuntos de rebeldia jovem se destaca, em período histórico ditatorial, pela inconveniência no comportamento cotidiano. Dados preciosos são oferecidos à análise pela vestimenta e pelo corte de cabelo, pelo gestual exagerado ou afetado e pelo palavreado (ou pelas novas atitudes existenciais recobertas por vocabulário sem significado semântico dicionarizado, como *desbunde*, *curtição* etc.).

Com o correr das décadas, a lenta e difícil adequação da vida “prazerosa” juvenil à vida “profissional” adulta pode ter epílogo cômico, aburguesado, sofrido, trágico ou feliz. Depende e, se a conquista não for definitivamente ceifada pela atual política governamental, será matéria para outro capítulo, o do *envelhecimento* em comunidades fraternas, devidamente direcionado por Eros e Thanatos. Esqueça-se Ney Matogrosso e pense-se, como exemplo, em Caetano Veloso.

Tal como proposto no primeiro parágrafo, o estabelecimento preliminar de balizas cronológicas estreitas se justificará teoricamente pelo fastidioso voo histórico que se lhe sucede. A nave teórica decola nos tempos greco-romanos. Decola na apologia do “decoro” que se desenvolve no capítulo XIV da *Poética*, de Aristóteles. Sobrevoa o conselho horaciano de “manter longe da vista” do espectador tanto a metamorfose de Procne em pássaro quanto a de Cadmo e sua esposa em serpentes.⁶ Aterrissa na França em pleno século XVII, quando a lei clássica da “*bienséance*” (conformismo às regras sociais estabelecidas por determinado grupo social) é imposta à escrita e à *mise-en-scène* da peça de teatro.

Resumo a fastidiosa viagem teórica com dois versos retirados da *Arte poética* de Boileau (1674). Resumo-a, caso nosso leitor vire os dois versos pelo lado do avesso como, aliás, o faz a inconveniência do cantor tropicalista no palco: “Mas há objetos que a arte judiciosa / Deve oferecer às orelhas e distanciar dos olhos”.⁷ A inconveniência vem obnubilada pela imagem expressa pelo texto e, pelo avesso da palavra, é iluminada pela imagem-ao-vivo do corpo do cantor que a representa.

As balizas que delimitam o núcleo histórico central levam o leitor ou ouvinte a focar primordialmente o objeto de análise – o corpo inconveniente. Isso evita que sua atenção se esgarce por longa digressão teórica antes de estar a par do objeto de estudo que é a razão de ser desta proposta de leitura do contraste entre o cantor da Bossa Nova e o da Tropicália. A composição desta nossa fala pelo lado do avesso das poéticas clássicas inventa uma nova ordem dos fatores políticos à espera de que o produto não seja alterado.

A transformação na *performance* do corpo dos cantores se dá, repito, em cena aberta. Ocorre durante o *show* ao vivo, ou televisionado ou, ainda, gravado em vídeo comercial. Por isso, a imagem inconveniente do corpo do cantor extrapola os limites estreitos do palco e da sala de espetáculos e vai além – se transmitida ou, posteriormente, reproduzida – dos limites da telinha e do ambiente doméstico. Na era da reprodutibilidade técnica da arte, para retomar o ensaio precursor de Walter Benjamin, a *performance* ao vivo e em cores pode intervir de modo ameaçador e sedutor, amigável numa só palavra, na vivência cotidiana da juventude de classe média brasileira. A experiência do corpo inconveniente será acoplada ao corpo do



espectador jovem em pílulas homeopáticas. De maneira lenta e orgânica, talvez definitiva.

Na experiência semântica do espetáculo inconveniente, a letra da canção, recheada com frases críticas, ferinas ou ostensivamente satíricas, é jogada pelo jovem espectador apaixonado para o segundo plano. Não há que acender, como nos programas de auditório, um aviso premonitório: Atente-se mais para o corpo e menos para a letra. A atenção do espectador é produto da paixão do corpo pelo corpo alheio e pelas novas e arriscadas exigências do ser e estar no *hoje*. Embora a nação brasileira estivesse sendo tomada por um dos mais sombrios períodos pelos quais passou uma população jovem, muitos deles vivem alegremente o dia a dia daqueles anos. Durante os 365 dias do ano, sobrevivem e revivem desrespeitosa e alegremente nos três dias do carnaval.

Nocauteia-se o bordão clássico de Tom Jobim e Vinicius de Moraes sobre o dia em que termina o Carnaval, bordão que discretamente endossa os valores religiosos de *Ash-Wednesday*, poema clássico de T. S. Eliot.⁸ “Tristeza não tem fim / Felicidade sim”.

Felicidade não tem fim.⁹
Em tempos de chumbo, ao se abrirem diferentes direções ao comportamento tradicional e metamorfoses impensadas para o corpo jovem em formação, opera-se uma remodelação do sujeito de classe média, de fundo teatral. Reafirma-se um processo de “ressubjetivação”, para retomar Michel Foucault e Gilles Deleuze.¹⁰

Não voltemos a cair em equívoco fomentado pela sociologia da época e apenas criticado por algum antropólogo antenado com o hoje. Em virtude das intrincadas consequências sociais na difusão do espetáculo cultural em escala nacional, as artes

da inconveniência do cantor no palco se igualam às artes da metamorfose do ator nos filmes e vão também se acoplar aos corpos dos jovens interioranos e dos jovens das classes populares e os atingir em cheio. Tal ocorre em virtude de também coexistir em todos eles o desejo de se adaptar mimeticamente ao *hoje* e à esperança de melhores dias, sem compromisso com os constrangimentos familiares e os preconceitos políticos que padecem na carne. Retomo o exemplo da peça *Hoje é dia de rock* (v. nota 5). O jovem interiorano, ou das classes populares, passa também por uma espécie confusa de bricolagem cultural e *em tudo* e *em nada* artificial. O paradoxo é de praxe.

Acrescente-se que a televisão é bandeira forte na difusão livre da propaganda oficial e o é, ainda, nos espetáculos da contracultura jovem, ainda que reprimida e censurada pelos organismos governamentais. Para iluminar a dubiedade, tome-se como farol o verso da letra assinada por Chico Buarque com o pseudônimo de Julinho da Adelaide: “Você não gosta de mim, mas sua filha gosta” (1970). Refere-se, evidentemente, à censura de responsabilidade do coronel Ernesto Geisel e ao gosto rebelde de sua filha Amália Lucy Geisel. O aparato tecnológico-visual e ambivalente da televisão e da reprodução em videocassete aviva e agiganta tanto a palavra quanto o corpo do cantor. Palavras inconvenientes de Chico Buarque, corpos inconvenientes de Caetano Veloso e de Hélio Oiticica. As pessoas – escreve Ney Matogrosso em *Vira-lata de raça* (2018) – “quando me viam no palco, maquiado,

Para o jovem no pós-1968, a experiência transitiva é a base da amizade entre corpos inconvenientes

com bigode e uma grinalda na cabeça, requebrando como um ser híbrido, ficavam ainda mais confusas”.

(Abro parêntese para complementar o resumo proporcionado pela citação de dois versos de Boileau e explicar, pela etimologia, o significado da lei de *bienséance* que evita a cena inconveniente – censura-a – na dramaturgia francesa no século XVII. *Séance* vem do verbo latino *sedere*, *sentar-se*. Portanto, o prefixo *bien* se refere à necessidade de o ator deixar o espectador bem-sentado e confortável no espaço da poltrona. O corpo do ator no palco não deve agir de modo a perturbar o bem-estar compenetrado do corpo que assiste ao *show*, ao programa de televisão ou ao vídeo. Visa a não deixar o híbrido da *performance* confundir a mente do espectador, daí a recomendação greco-latina de obnubilar pela palavra a imagem ao vivo.)

Julgo que, nesses anos precisos da ditadura militar, no seu pós-1968, é que se dá uma nova *formação-em-coletividades* (insisto no plural de *coletividade*) de boa parte da juventude brasileira – formação-em-coletividades irreverente, escandalosa e irreduzível. Repito uma das epígrafes e a ela acrescento uma segunda. Retomo: “Expérience avec... plutôt qu’engagement dans...”. Acrescento: “Je retiens la définition que Méral me donnait de l’amitié: ‘un ami, disait-il, c’est quelqu’un avec qui on serait heureux de faire un mauvais coup’.” Resumo: a experiência transitiva é o fundamento da amizade entre corpos inconvenientes.

Permitam-me, pois, que acrescente duas palavras pessoais sobre a expressão *formação-em-coletividades*. É importante distinguir esse processo de *formação* dos três principais processos tradicionais de formação positiva do jovem – a formação familiar, a religiosa e a educacional. Às formações homogeneizadoras e

castradoras se opõe a experiência até então inédita em *show* de música popular para jovens.¹¹ Ela desviará o adolescente do aprendizado oferecido pelo constrangimento familiar, religioso e educacional, delegando-lhe a total responsabilidade pelo modo como se encaminha alegre e rigorosamente para a nova e emancipatória identidade privada e pública. A rebeldia não se dá apenas no espaço dito público, mas também e sobretudo no espaço escolar.

Vejo aqueles poucos anos como os que preparam e sub-repticiamente fomentam a criação de futuras e idôneas categorias de pensamento crítico que vão para além das teses clássicas do filósofo Louis Althusser sobre os aparelhos ideológicos. Refiro-me aos “dispositivos”,¹² para valer-me uma vez mais do linguajar de Michel Foucault. São os *dispositivos* postos ao alcance dos jovens pelo cantor inconveniente que movimentam os sujeitos a novas identidades emancipatórias e a novas estratégias de combate à ditadura militar. No presente caso, movimentam a novas estratégias de resistência política que coexistem em paralelo à História oficial e à História a contrapelo dos anos 1970, ambas de fundo ideológico-partidário. Por todo o Brasil, surgem novos agrupamentos sociais de rebeldia jovem, com propostas revolucionárias variadas, singulares e originais. Pouco importa se alguns discursos dominantes deixaram-nas escapar pelas brechas dos estudos. Precisamos recuperá-las no seu tempo e espaço para melhor entender o presente.

Novos e diferentes coletivos de jovens se afirmam e se cristalizam em dispositivos com *interesse amplo* e *reivindicações emancipatórias comuns*, e não mais se significam por palavra de ordem partidária ou autoritária. Ao se manifestar em diferentes e coexistentes formulações sociopolíticas e ações revolucionárias, a juventude se manifesta coletivamente. Formulações e ações empurram o sujeito a se emancipar menos em direção ao campo da ideologia e mais em direção ao campo do presente compartilhado e inventado. (Metaforicamente, o sujeito passa a ser e a estar no mundo pelas cosquinhas que faz na pele da História e da Sociologia.) A configuração concreta da utopia está muitas vezes no “paraíso artificial”, para retomar Charles Baudelaire, porque não há fuga ao real conservador que distancie o corpo em formação do viver o *hoje* em sua plenitude. Sem a palavra de autoridade vinda do passado, os olhos jovens se voltam para onde têm de voltar inevitavelmente – para o presente. E, ao mesmo tempo, para o futuro, a ser inventado pela frágil e apaixonada experiência do hoje. São menos lavradores do pensamento crítico tradicional e mais marinheiros em alto mar, com vistas a outros portos de circulação livre e genuinamente igualitária.

Fato notável é que são esses dispositivos sociopolíticos e emancipatórios que serão mais contra-atacados no terceiro milênio, que nos toca viver. Estão sendo contra-atacados por imposição de regras religiosas e de ideário tacanho e populista sobre governo, regras e ideário nitidamente *negativistas* e *repressivos*. Refiro-me à atual perseguição (para usar palavra ainda branda) aos novos conjuntos de jovens e adultos emancipatórios e libertários – pertencentes a “classe social” plural, ou indefinida, – que inauguraram e, no momento, fortalecem novas formas de congraçamento pela cumplicidade subjetiva na identidade étnica e na identidade sexual.

As manifestações de rebeldia, de luta e de pleitos das cidadãs e dos cidadãos junto aos três poderes voltam a pipocar no panorama nacional e se transformam em reivindicações mais agressivas e, evidentemente, mais perigosas.

Dissociemos passageiramente os três poderes. O Legislativo da nação e de cada estado ganha e ocupa o lugar do antigo palco onde se exibiu o corpo do cantor durante o período da ditadura militar de 1964. Os novos mediadores da emancipação libertária são hoje eleitos como “representantes do povo”, para usar o apelativo clássico, e são nomeados no Congresso Nacional pelo nome próprio. Marielle Franco e Jean Wyllys, por exemplo. Defendem causas políticas que já ganharam nome e têm tradição. Saem em busca de torná-las entendidas e aceitas pelas leis da cidadania civil. E, no entanto, estão sendo mais e mais implicadas pela repressão e pela censura e, ainda, pela intolerância constitucional. Em pleno Congresso Nacional, tais são a violência da linguagem e dos atos repressivos de muitos dos

nossos representantes oficiais, que os parlamentares dissidentes são levados a resistir na tradição da inconveniência em público do cantor popular nos anos de chumbo. Assim agem sob as lentes dos jornalistas. Passam pelo perigo de padecer algo além da tortura mental. Suas vidas estão em perigo.

Chega o momento de dedicar-me mais cuidadosamente aos dois movimentos de música *pop* elencados. Bossa Nova e Tropicália. De ampla configuração cultural, eles se sucedem um ao outro, gerando, entre os jovens espectadores e entre os fãs em geral, a revolução emancipatória no comportamento adolescente e juvenil a que venho me referindo. A postura libertária do jovem, julgo, não pode ser separada – a não ser em perspectiva de análise disciplinar, ou em postura ideológica estreita, como é o caso já clássico dos estudos feitos pelo pesquisador José Ramos Tinhorão¹³ – e ser analisada separadamente das manifestações de *resistência política* à ditadura militar, então exteriorizadas publicamente pelas formas de atuação que se apresentam tradicionalmente como passeata pelas ruas da cidade e concentração e comércio em praça pública. No período em questão, a atuação tradicional se radicalizou no Brasil sob a forma de movimentos de guerrilha urbana e rural.

Julgo, pois, que a revolução comportamental insuflada pela *inconveniência* na representação do corpo do cantor em local público – repito: paralela aos variados e tradicionais movimentos de resistência propriamente político-partidária – entusiasma a juventude desejosa de participação coletiva contra o *status quo* e rende frutos rebeldes e transformantes da sociedade brasileira no decorrer das décadas seguintes. Na época – recordo-me –, apresentou-se orgulhosamente como germe de “sociedade alternativa”, projeto adubado pelas letras de alguns compositores e, em particular, pela voz do cantor Raul Seixas. Com a ajuda de mãos amigas, Raul Seixas escreve um manifesto de caráter esotérico, baseado nos escritos de Aleister Crowley, que é distribuído ao público sob a forma de folheto em *show* no ano de 1973. Posteriormente, os folhetos são recolhidos pela Polícia Federal e queimados como “material subversivo”. Raul foi preso e torturado pelo DOPS e “convidado” a se retirar do país. Saliento detalhes para mostrar como o poder ditatorial *macro* também contamina, pela censura, pela repressão e pela tortura, personalidades artísticas *micro*, em destaque no palco de teatro ou no palco da telinha.

A abertura criada pelo corpo do cantor ecoa, hoje, na ideia de uma sociedade com identidades étnicas precisas

O aparelho repressor adivinha com maior perspicácia que os partidos de esquerda o peso e o valor da resistência oferecida pelo corpo nas performances inconvenientes do cantor popular e de seus jovens seguidores.

Com dois *exemplos* sucessivos explícito finalmente as balizas cronológicas da Bossa Nova e da Tropicália, personificando-as também. Armemos as duas cenas.

O primeiro exemplo serve para abrir a comparação contrastiva em que está em jogo o comportamento do corpo do artista em público. Lembre-se duma apresentação típica, em teatro ou televisão, de João Gilberto ou de Vinícius de Moraes.¹⁴ Optemos por este. O poeta, letrista e cantor carioca se faz acompanhar de Toquinho, seu violonista preferido. Vinícius permanece sentado durante todo o *show* e mantém o corpo imóvel e sedutor diante do microfone. Numa mesinha ao lado, repousam a garrafa de uísque e um copo.

De vez em quando, o embaixador brasileiro – a ser cassado pelo AI-5 em 1969 – bica um gole de uísque.

O exemplo concreto e contrastante é encontrado anos depois numa apresentação do músico, letrista e cantor Caetano Veloso. Ele raramente toma assento. Permanece de pé e atua em movimentos inesperados. Lança a luso-brasileira Carmem Miranda¹⁵ como modelo de atuação no palco e dela rouba, para a alegria dos espectadores e fãs, alguns requebros e gingados, enquanto as mãos retraçam no espaço teatral gestos típicos da *Brazilian bombshell*. No palco, o corpo do cantor dança à semelhança do corpo de Carmem Miranda que, por sua vez, seguia os passos ditados pelo coreógrafo Busby Berkeley para os filmes de Hollywood. Lembre-se também, como apêndice ao exemplo tropicalista, os *shows* ao vivo ou gravados do grupo Secos e Molhados, de que fez parte o cantor Ney Matogrosso.¹⁶

De maneira mais discreta, mas não menos certa, estou me referindo à entrada dos sujeitos – cantor e/ou espectador – em diferentes paraísos artificiais. Num momento, é a embriaguez causada pelo consumo do álcool e, no outro, a sensação causada pelo efeito das drogas ditas alucinógenas. Estou me referindo, ainda, a uma abertura à discussão do comportamento sexual tradicional, de que será modelo, no tempo, a que se chamou em termos da gíria norte-americana aqui aclimatada, de “saída do armário”, e que chega aos dias de hoje como possibilidade de uma sociedade não binária, transgênero, com identidades étnicas precisas e com acessibilidade regularizada por lei à maconha.

NOTAS

1. Contraditoriamente, é por conveniência que uso o substantivo *cantor* só no masculino. Ofereço a mão à palmatória. Aos 82 anos, o bom e escoreito estilo em português continua a me reprimir. Também é do meu interesse acentuar menos o profissional da música e mais o desempenho físico e alegórico do corpo humano, sem gênero desenvolvido.
2. Vídeo disponível em [youtube.com/watch?v=-zLicyzaH5A](https://www.youtube.com/watch?v=-zLicyzaH5A). Contraste-se a *performance* de Ney com a interpretação posterior de Nando Reis, também excelente: [youtube.com/watch?v=hHRXxhYcEqk](https://www.youtube.com/watch?v=hHRXxhYcEqk). Ambos foram acessados em junho de 2019.
3. Neste 13 de junho de 2019, em que escrevo, o Supremo Tribunal Federal julgou que a homofobia se equipara ao crime de racismo. No dia seguinte, o presidente da República comenta a decisão em entrevista. Cito notícia do UOL Notícias: “Na avaliação do presidente, um ministro evangélico poderia se contrapor à criminalização da homofobia com base em trechos da *Bíblia* e, se visse que sua posição estava perdendo, pedir vista – mais tempo para analisar o processo – e, então, ‘sentar’ em cima do processo. Ou seja, não permitir que o caso voltasse a ser julgado num futuro próximo. ‘Não custa nada ter alguém lá’ (no STF), falou”.
4. “O cuidado em dizer o que acontece (...) não reside tanto em querer saber como isso pode acontecer por toda parte e sempre, mas antes pelo desejo de adivinhar o que se esconde debaixo deste vocábulo preciso, flutuante, misterioso e totalmente simples: ‘Hoje’.” Frase de Michel Foucault extraída de *Pour une morale de l'inconfort*, texto citado na epígrafe.
5. O desenrolar epigramático desses parágrafos pode ser conferido com o enredo e o grande sucesso junto ao público jovem da peça *Hoje é dia de rock* (1971), de José Vicente. Jovens interioranos saem em busca de novas identidades. O título da peça explicita qual será a forma de uma delas, a da imagem exibida nos filmes e vídeos de Elvis, the Pelvis (exagerada, aliás, na interpretação de Ney Matogrosso). Ao perder a casca da serpente, o interiorano não se identifica a, “é” o próprio Elvis. Dá início a uma imprevisível forma de *camaradagem geracional*.
6. Opto pela excelente tradução em inglês: “But you will not bring on to the stage anything that ought properly to be taking place behinds the scenes, and you will keep out of sight many episodes that are to be described later by the eloquent tongue of a narrator”.
7. Cito o original francês: “Ce qu’on ne doit point voir, qu’un récit nous l’expose: / Les yeux en le voyant saisiront mieux la chose; / Mais il est des objets que l’art judicieux / Doit offrir à l’oreille et reculer des yeux”.
8. Católico por formação, é notável a presença de T. S. Eliot na poesia de Vinícius. Leia-se a pouco conhecida e notável coleção de poemas intitulada *Cinco elegias*.
9. Em 1984, Martinho da Vila compõe samba-enredo



para a Unidos de Vila Isabel, em que endossa e desconstrói pela conjunção adversativa os dois célebres versos sobre a tristeza que, na quarta-feira de cinzas, baixa sobre o povo. Canta Martinho e justifica sua felicidade no carnaval por ela não ter vida breve: “Sonho de rei, de pirata e jardineira / Pra tudo se acabar na quarta-feira / Mas (grifo meu) a quaresma lá no morro é colorida / Com fantasias já usadas na avenida / Que são cortinas, que são bandeiras / Razão pra vida tão *real* (idem) da quarta-feira / É por isso que eu canto.”

10. Remeto o leitor a ensaio meu intitulado *Cadê Zazá* (2001), do livro *O cosmopolitismo do pobre* (Editora UFMG, 2004).

11. É curioso notar que é a partir da “abertura” que essa vertente de resistência da produção artística se prolonga e se torna altamente rendosa e perigosamente comercial. Pense-se na voga do teatro infantil ou infantojuvenil, de que Maria Clara Machado será o melhor bom exemplo, e não o mau. Pense-se no êxito

EDUARDO AZERÊDO



extraordinário dos livros infantojuvenis, êxito este que culmina com a instauração de um novo e absurdo gênero literário reservado a determinada faixa etária, o dos livros para *Young adults*. Estes não ajudam o jovem a crescer, mas a permanecer na mesma idade.

12. Uma apresentação sucinta sobre “aparelho ideológico” e “dispositivo” se encontra em ensaio do autor incluído em *Aos sábados, pela manhã* (Rocco, 2013). Dispositivo é, diz Foucault, “um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber, e por ele são condicionados”. Ao somar poder e saber, a noção de dispositivo instrumentaliza a indagação sobre o modo como as expectativas emancipatórias do indivíduo se dobram ao coercitivo e punitivo “governo dos homens”. O filósofo Giorgio Agamben atualiza e amplia o conceito de Foucault: “chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar

os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (in: *O que é o contemporâneo*).

13. O próprio crítico explicita retrospectivamente sua postura sociológica na leitura da MPB, em vídeo produzido pelo Instituto Moreira Salles: [youtube.com/watch?v=RbBrJuvJ3vA](https://www.youtube.com/watch?v=RbBrJuvJ3vA) (acesso em junho de 2019). Se não for abusado da minha parte, proponho que o depoimento dele seja contrastado com o ensaio que escrevi em 1972, sobre Caetano Veloso. V. *Caetano Veloso, como superastro*, do livro *Uma literatura nos trópicos*, nova edição pela **Cepe Editora**.

14. Durante o transcorrer da Tropicália, Chico Buarque é o que mais de perto se cola ao comportamento dos dois mestres. A resistência política à ditadura está na letra das notáveis canções de Chico. Ele é melhor poeta que intérprete no palco e, por isso, seu legado não é o do corpo, mas o da permeabilidade à palavra-de ordem político-partidária, mais influente junto aos espectadores adultos. Seu corpo é o de bom burguês, aquém das

inconveniências perpetradas pelos corpos de Caetano, Ney e Raul. Leia-se de minha autoria o ensaio *Bom conselho*, escrito no calor da hora e reunido a outros ensaios em *Uma literatura nos trópicos*.

15. Sobre sua relação com Carmem Miranda, Caetano publica no jornal *The New York Times*, de 20 de outubro de 1991, o longo artigo *Caricature and Conqueror, Pride and Shame*. Dele extraímos o primeiro parágrafo: “Para a geração de brasileiros que chegou à adolescência na segunda metade dos anos (19)50 e à idade adulta no auge da ditadura militar brasileira e da onda internacional de contracultura – para a minha geração –, Carmen Miranda foi, primeiro, motivo de um misto de orgulho e vergonha e, depois, símbolo da violência intelectual com que queríamos encarar a nossa realidade, do olhar implacável que queríamos lançar sobre nós mesmos”.

16. Acaba de ser lançada uma biografia do grupo Secos e Molhados. Miguel de Almeida, *Primavera sem dentes* (São Paulo: Três Estrelas, 2019).



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



HUMOR, AVENTURA E HISTÓRIA EM LIVROS PARA ADULTOS E CRIANÇAS



TALVEZ PRECISEMOS DE UM NOME PARA ISSO
Stephanie Borges

Vencedor do Prêmio Cepe Nacional de Literatura 2018 (categoria Poesia), pensa o imaginário estético que oprime mulheres negras. Perpassa por narrativas sagradas, memórias pessoais e críticas às lógicas de mercado, em linguagem cortante e direta. A autora vai além do debate sobre beleza e identidade e propõe às mulheres refletir sobre a construção da própria imagem.

R\$ 20,00



REALIDADE INOMINADA
Lourival Holanda

Nestes ensaios, o estilo é parte constitutiva das análises. Nelas, o autor recorre, à psicanálise, à filosofia, à estilística e ao contexto histórico, para interpretar textos sobre a literatura contemporânea. Os ensaios lançam olhar apurado sobre Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Osman Lins e René Char, nos estudos sobre literatura e psicanálise, e nos comentários sobre alguns dos nossos maiores críticos.

R\$ 30,00



O FILHO DAS VIÚVAS
Pedro Veludo

Vencedor do Prêmio Cepe Nacional de Literatura 2018 (categoria Romance). A descoberta de um livro é o ponto de partida para a história. O texto relata a busca intensa de Catrônfilo, o protagonista, pela identidade da mãe, enquanto o narrador procura a identidade do autor do livro. Qual entre as quatro "mães" é a progenitora? E quem escreveu a história? A busca do autor passa a ser mote da vida do narrador.

R\$ 30,00



VÁCUOS
Mbate Pedro

Edição brasileira do livro finalista do Prêmio Oceanos. Em sete longos poemas, o moçambicano Mbate Pedro empreende uma busca de si mesmo através da escrita. Poemas longos transportam cada leitor como sombras no vácuo, em leitura fluida que "passeia" entre a dialética do amor e da morte, da perda e da vulnerabilidade.

R\$ 20,00



JOGO DE CENA
Andrea Nunes

A morte de um boticário francês, numa fictícia cidade, desencadeia vários crimes, levando a pacata população à histeria coletiva. A procura de soluções, a delegada da cidade une forças com um historiador que renega suas origens. Este romance policial eletrizante usa informações reais sobre questões científicas e também folclore, ação, suspense e reviravoltas.

R\$ 40,00



GENETON: VIVER DE VER O VERDE MAR
Ana Farache e Paulo Cunha

Relato da trajetória de Geneton Moraes Neto (1956-2016), jornalista conhecido por seu estilo e contundência, para quem a principal função do Jornalismo é produzir memória. Entre outras funções, foi editor-chefe do *Jornal Nacional* e do *Fantástico*. Geneton também foi um cineasta instigante, responsável por importante produção fílmica.

R\$ 50,00



DIÁLOGO DAS GRANDEZAS DO BRASIL
Caesar Sobreira

Texto fundamental para a história do Brasil, escrito em 1618 por um português anônimo radicado em Pernambuco. Reproduz diálogo entre dois portugueses, um recém-chegado e outro radicado na Nova Lusitânia. Os argumentos descrevem a terra, a fauna, a flora, a economia, os minerais, o sistema de governo, os órgãos judiciários, os habitantes e seus costumes.

R\$ 60,00



OS DEGRAUS DO ARCO-ÍRIS
Carlos Nejar

Neste texto psicológico, Carlos Nejar aprofunda o tema da metamorfose, presente em escritores como Kafka, Guimarães Rosa e outros. Nejar transforma o ser humano pelas palavras, mudança gerada no corpo a partir da alma, num processo de simbiose sem fim. O romance sobressimbolista, estilo criado pelo autor, mergulha no tema da Caverna de Platão, como uma metáfora de tudo que oprime e esmaga o homem.

R\$ 30,00



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



MIRÓ ATÉ AGORA
Miró

Segunda edição revisada deste livro, que reúne as obras do pernambucano Miró da Muribeca publicadas entre 1985, quando o poeta estreou com *Quem descobriu o azul anil?*, e 2012, ano de *dizCriação*. Atualmente na 5ª reimpressão, a obra torna possível enxergar o ritmo, a voz e o gestual performático que caracterizam sua poesia, hoje conhecida em todo o Brasil.

R\$ 25,00



AS MARGENS DO PARAISO
Lima Trindade

Os personagens Leda, Rubem e Zaqueu vivem às margens do Paraíso, seguindo caminhos que parecem desconectados. Mas a vida termina por juntá-los. Ou foi o sonho rebelde dos anos de aprendizagem? Em um Brasil jovem e terrível também em construção, Lima Trindade apresenta seu *bildungsroman*, um que agradará a todos porque nos transforma em testemunhas das mudanças implacáveis no destino dos personagens e da sociedade.

R\$ 35,00

Cepe
EDITORA

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

RESENHA

JACEK KOŁODZIEJSKI / DIVULGAÇÃO



Os animais mostram a verdade do país

Em *Sobre os ossos dos mortos*, Olga Tokarczuk – vencedora do Nobel de Literatura – mistura *thriller* e fábula para falar sobre poder e opressão, e também elogiar o desconhecido

Bernardo Brayner

Em *Vagantes* (Tinta Negra, 2014), primeiro livro da Prêmio Nobel 2018 Olga Tokarczuk lançado no Brasil, temos um vasto elenco de personagens que se movimenta a todo momento. Nele, os rios são uma figura recorrente e os aeroportos são comparados a cidades-países “cuja localização é permanente, mas cujos cidadãos são variáveis”. Já no recém-lançado *Sobre os ossos dos mortos*, traduzido por Olga Bagińska-Shinzato, a paisagem não muda: há apenas uma pequena região coberta de neve e habitada por poucas pessoas. A escolha da escritora polonesa é explorar o mundo dos caçadores:

“Havia painéis com o cozido de repolho, linguças encravadas em paus de madeira, espetos e garrafas de vodka que esfriavam em baldes. O cheiro másculo de couro curtido, escopetas lubrificadas, álcool e suor. Gestos de hegemonia, insígnias do poder”.

Isso leva à decisão formal do livro. Aqui temos um texto que oscila entre *thrillers* policiais nórdicos e o tom próximo ao da fábula (os personagens têm nomes como Pé Grande e Esquisito). O que acompanhamos é uma sucessão de assassinatos em uma região fria e isolada na fronteira com a República Tcheca. A protagonista é a única mulher em um mundo de homens. Notamos rapidamente a relação dessa mulher com o mundo e o corpo em que vive:

“Todo o mistério – o fato de sermos compostos de elementos da matéria e, ao mesmo tempo, estranhos a ela, isolados – jaz no contato com a terra, em sua ligação com o corpo. Os pés são nossos pinos da tomada”.

Janina Dusheiko (esse é o nome da personagem) é uma espécie de zeladora das casas da vila.

“A princípio, claro, monitorava as casas. Elas são, de certa forma, seres vivos que convivem com o ser humano numa simbiose exemplar.”

É estudiosa de astrologia e investiga o destino dos seus conhecidos em intrincados mapas astrais e comentários extensos sobre as posições dos planetas:

“Mas também fiquei pensando que, apesar de tudo, apesar de nossa fragilidade e ignorância, temos uma incrível vantagem sobre as estrelas – o tempo trabalha para nós, nos dando uma enorme possibilidade de transformar o mundo sofredor e doloroso em um mundo feliz e tranquilo. As estrelas é que estão presas em seu poder...”

Ela conhece os animais que atravessam a região, sabe o nome das árvores e domina a topografia do lugar. Assim como a autora, Dusheiko é vegetariana em um mundo onde carnismo, violência e patriarcado estão ligados. A sua teoria, e teorias ela tem aos

montes, é de que os animais estão se vingando dos homens. Algo como *A revolução dos bichos* reeditada. A narradora propõe uma investigação na pequena vila gelada. Da sua invisibilidade de mulher velha faz sua força. Quem notaria uma mulher velha carregando sacolas para cima e para baixo, questiona a narradora durante a sua investigação.

Assim como seu compatriota Stanisław Lem, Olga Tokarczuk lança mão da forma de um gênero específico (nele, a ficção científica; nela, o suspense policial) para investigar o humano e sua relação com o mundo e outras formas de vida.

Narrado em primeira pessoa e permeado de citações de William Blake e até da banda *The Doors*, *Sobre os ossos dos mortos* é, também, um elogio à imaginação e ao desconhecido.

“Ali (na República Tcheca), o ser humano não age de acordo com as regras da razão, estúpidas e rígidas, mas segundo o coração e a intuição. As pessoas não matam o tempo se pavoneando com aquilo que sabem, mas criam coisas extraordinárias fazendo uso de sua imaginação”, diz a personagem para um dos seus poucos amigos, um tradutor amador de Blake para o polonês.

Há espaço para uma ode à ira como força transformadora:

“Não há dúvida de que toda a sabedoria deriva da ira, pois a ira é capaz de ultrapassar quaisquer limites”.

Nos livros policiais, as hipóteses são elaboradas pelo raciocínio do investigador. Tokarczuk, no entanto, faz a argumentação da sua narradora se voltar principalmente para o sistema predatório que domina a pequena vila.

O leitor logo descobre o porquê do tom da fábula, afinal é ela o gênero literário que dá voz aos animais para criticar a sociedade e as relações de poder.

Já de Blake, Olga Tokarczuk herdou a recusa aos autoritarismos. Em muito do que ela escreve, há a liberdade e a opressão sendo tematizadas. Há, também, o efeito de desestabilizar as certezas do leitor.

O final de *Sobre os ossos dos mortos* é catártico como um romance de suspense e nos deixa pensando em temas como violência e ditaduras. Pois é como disse a Senhora Dusheiko, os animais mostram a verdade sobre um país.

O LIVRO



Sobre os ossos dos mortos
Autora Olga Tokarczuk
Editora Todavia
Páginas 256
Preço R\$ 59,90

VIAGEM AO PAÍS DO FUTURO

Isabel Lucas



KARINA FREITAS

Guarani, o povo que quer ser feliz

Em São Paulo há uma aldeia guarani onde os habitantes reclamam o direito a escrever a sua história. Na sua língua e na língua dos brancos do Brasil. É uma escrita cheia de contaminações, talvez a única capaz de fazer sentido num país de identidade mestiça que Mário de Andrade satirizou no clássico Macunaíma, e Olívio Jekupé, o Guarani, pratica nos livros que escreve para crianças. Estamos no mundo onde homens viram bicho, a morte não é para sempre e o lamento pode ter fim.

Maité caminha pela floresta. Vai sozinha, os galhos e as folhas contra o chão húmido debaixo dos pés a emitirem um som abafado. Tudo está quieto, as copas das árvores não mexem. Não fosse o canto dos pássaros no alto das árvores e dir-se-ia que o mundo tinha feito uma pausa. Maité desce um carroiro estreito até ao lago grande, uma massa de água a reflectir todo o verde à volta, num imenso espelho cor de musgo. Leva uma história na cabeça. “Havia numa aldeia um guerreiro que parecia gente, mas não era. Era o Lua (em guarani, lua é masculino). Ele se fez de índio para poder fazer um pássaro que queria muito. Criou então uma menina e, quando ela cresce, ele diz que vai embora e deixa a filha. A filha fica na aldeia com a mãe e ele vai para o céu de novo. A menina começa a subir nas árvores para ver o pai. Ficava lá e toda a noite chorava. Com o passar do tempo ela virou mulher e a vida foi correndo até ela falecer. Quando ela falece, vira um pássaro chamado urutau. Em todas as aldeias a gente vai escutar a história do urutau. Em São Paulo, Paraná, Santa Catarina, existe esta história, esse mito.”

A história que Maité ouviu foi contada minutos antes, em guarani, pela avó, Maria Kerexu, e traduzida para português pelo tio, Tupã. Fala de recompensa, de verdade de sentimentos, de fidelidade, valores que os Guarani passam de geração em geração através da palavra dita na “cadência triste e melancólica particular aos índios”, como a definiu José de Alencar no romance *O Guarani*. Maria tem essa toada que embala. Maité já a escutou em múltiplas versões da mesma história, dependendo da mensagem que a avó quer fazer passar, e ouviu-a mais uma vez com o semblante sério como diante do sagrado, os cachorros sentados por perto, o cantar dos galos em fundo. Agora caminha, o mesmo rosto sereno, passos certos sem pressa como se fosse impossível perder-se no mato denso que envolve a aldeia. Tem 10 anos, fala pouco. Sabe português, mas o seu pensamento é em guarani, a primeira língua que aprendeu e que partilha com sete milhões de pessoas no mundo concentradas na América do Sul. Maité pertence a uma minoria, dizimada, estereotipada, narrada pelas palavras dos outros, que conhece o preconceito e a exclusão. Ocupa um lugar na fatia estreita dos 0,26% da população indígena (dados da Funai, Fundação Nacional do Índio) que compõem o conjunto dos 190 milhões de brasileiros. São cerca de 800 mil, segundo os censos de 2010. Em 1500, eram mais de três milhões, ou seja, 100% dos habitantes do território onde hoje é o Brasil. Em 1957, eram apenas 70 mil. Nunca haviam sido tão poucos.

Não se pode ler a história trágica de um povo no rosto de uma pessoa, mas também não se pode olhar o sorriso tímido de Maité sem pensar nisso. Responde às perguntas brevemente, uma ou duas palavras acompanhadas de um gesto que sublinha o que diz, e sempre com um sorriso como que a deixar claro que tudo está bem, que é mesmo assim, silenciosa. Conta que todos os dias, ao cair da noite, costuma fazer aquele caminho com a família em direcção à casa da reza onde a comunidade se junta para cumprir os rituais que fortalecem a identidade guarani, o povo que, em português, tem um nome que significa “guerreiro”. No regresso, já escuro, se não houver lua, acendem velas para iluminar os trilhos.

São duas da tarde, não há sol, o céu está cinzento mas há luz suficiente para sair do núcleo onde

Maité vive com a família e ir sem tropeços, pelos carreiros mais estreitos, até ao centro da aldeia. Antes de sair, põe um gorro de lã. O inverno está no fim, não chove e estão quase 30 graus. Muito quente para um gorro. “Tenho vergonha”, justifica, enquanto compõe uma madeixa de cabelo, o rosto corado ciente da perplexidade de quem a olha e que ela não é capaz de desfazer. Desce depois a vereda, perdendo-se nas árvores.

“Maité virou mulher”, dirá Olívio Jekupé quando a neta já não estiver por perto. “Quando uma menina vira mulher, tem de cortar o cabelo bem curto e ficar uma semana em casa. As pessoas veem o cabelo curto e sabem que agora ela é mulher, por isso ela fica com vergonha.”

Maité fez o que fazem todas as mulheres que cumprem os preceitos da cultura guarani. Cortou o cabelo e resguardou-se, “porque a natureza a mudou”. Tupã, o tio, também fez o que fizeram todos os homens Guarani antes dele. “É quando a gente passa da adolescência para virar homem, pelos 14, 15 anos. A minha mãe é tradicional e ela pedia para eu ficar em casa um mês, dois meses, sem sair, sem pescar, sem caçar. A gente não pode ir no rio nem na floresta porque a gente espalha nosso cheiro e atrai muito bicho. Se eu atrair uma cobra, um sapo, ela vem até mim, eu posso me apegar ao bicho, levá-lo para minha casa e se eu me apegar posso ficar muito louco e me matar. E depois que eu morrer posso virar esse sapo. Já vi isso aqui. Eu tinha 10 anos e aconteceu nesse cemitério que a gente tem. Eu vi esse acontecimento.”

Tupã conta a sua história como se quisesse também traduzir para português a tal cadência que só é possível em guarani. Para um estranho, esse momento é o da percepção do corte, da certeza da impossibilidade de chegar à verdade que Tupã quer fazer passar a quem não é Guarani. Como toda a tradução, esconde uma maior ou menor dose de equívoco inerente ao acto de verter de uma língua não apenas palavras, mas uma cultura. No caso, é mais do que isso: as palavras de Tupã também cruzam uma linha entre realidade e ficção, factos e pensamento mágico; semeiam múltiplos sentidos que podem ser capazes de activar a imaginação e, se forem palavras escritas, podem ser literatura.

Tupã, como Maria Kerexu, como Olívio Jekupé – os seus pais –, fala como quem escreve, transportando quem o ouve para a dimensão onde se criam os mitos. “Que nem minha mãe, eu sou um pouco contador de histórias. Sempre ouvi muita história. O primeiro texto que escrevi foi sobre esse acontecimento muito forte e que vi de longe porque era criança e não podia entrar”, continua, remetendo para o episódio do homem que “virou” bicho no cemitério. “Lembro que quando acontece isso a gente tem de tirar o corpo da terra e queimar tudo, porque se vira bicho é para comer gente, é porque não morreu. O bicho sai e fica por aí e a gente tem de matar.” Tupã tinha 10 anos, a idade de Maité, e escreveu o seu primeiro texto sobre isso, com palavras em guarani e português. Anos mais tarde, quando “virou” homem e a mãe lhe pediu que ficasse em casa, observou o mito que ele próprio redigiu e obedeceu. Essa é uma reivindicação dos Guarani e das restantes 303 etnias indígenas no Brasil: terem as ferramentas para poder escrever as próprias narrativas e dar a sua versão da História.

Tupã, Maité e Olívio têm telemóvel, escrevem em computador, tocam violão, vestem-se como qualquer pessoa numa qualquer cidade do mundo. Olívio Jekupé explica: “A gente quer que os nossos jovens tenham cultura. Aqui na aldeia há uma cultura forte, a mentalidade é guarani, não é a da cidade. Agora a gente não pode fugir a certas coisas, elas existem, mas é preciso preservar a cultura e, em particular, a cultura guarani. Muita gente vê e diz: ‘esses aí nem parece índio’, por causa do cabelo cortado, do chinelinho no pé. Não importa, se você tem a cultura o resto vai acontecendo. Se perde, é ruim. Há aldeias em que os índios já perderam

SOBRE O TEXTO

Esta é a quarta reportagem da série *Viagem ao país do futuro*, na qual Isabel Lucas pensa o Brasil a partir da literatura e da realidade que a ficção representa. O trabalho é publicado em parceria com o jornal português *Público*. Exceto em situações que criem ambiguidade em relação ao português brasileiro, a grafia mantém o original da autora, escrito de acordo com o português de Portugal. As transcrições da *Carta pras Icamíabas* (cap. 9 de *Macunaíma*), que têm trechos propositalmente criados em desacordo com a norma gramatical, obedecem à versão estabelecida por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo para o *Macunaíma* lançado pelo selo Penguin Companhia.

VIAGEM AO PAÍS DO FUTURO

Isabel Lucas

toda a cultura, perderam a língua. Se um índio perde a língua... ah, a mentalidade vem da língua.” Seria então isso que se poderia ler no rosto de Maitê? Uma pertença? Os estereótipos não costumam ter nome nem expressão nos olhos, uma língua inteira em que comunicar e perceber o preconceito, por exemplo. “Na cidade é uma coisa comum. Olham com uma visão superior a nós e por causa dessa visão o índio é sempre mal visto. Quando vou dar uma palestra percebo isso, eles rindo, ‘será que sabem falar?’ Quando me apresentam como escritor, ou ao meu filho, ficam de olho arregalado e aí já começa a mudar. Mas quando vê um índio já tem o preconceito. E o índio quando começa a perder a sua língua também passa a ter uma relação de superioridade em relação ao outro índio. O próprio índio passa a cometer o erro. De tal forma que muitas vezes existe preconceito dentro da própria aldeia.”

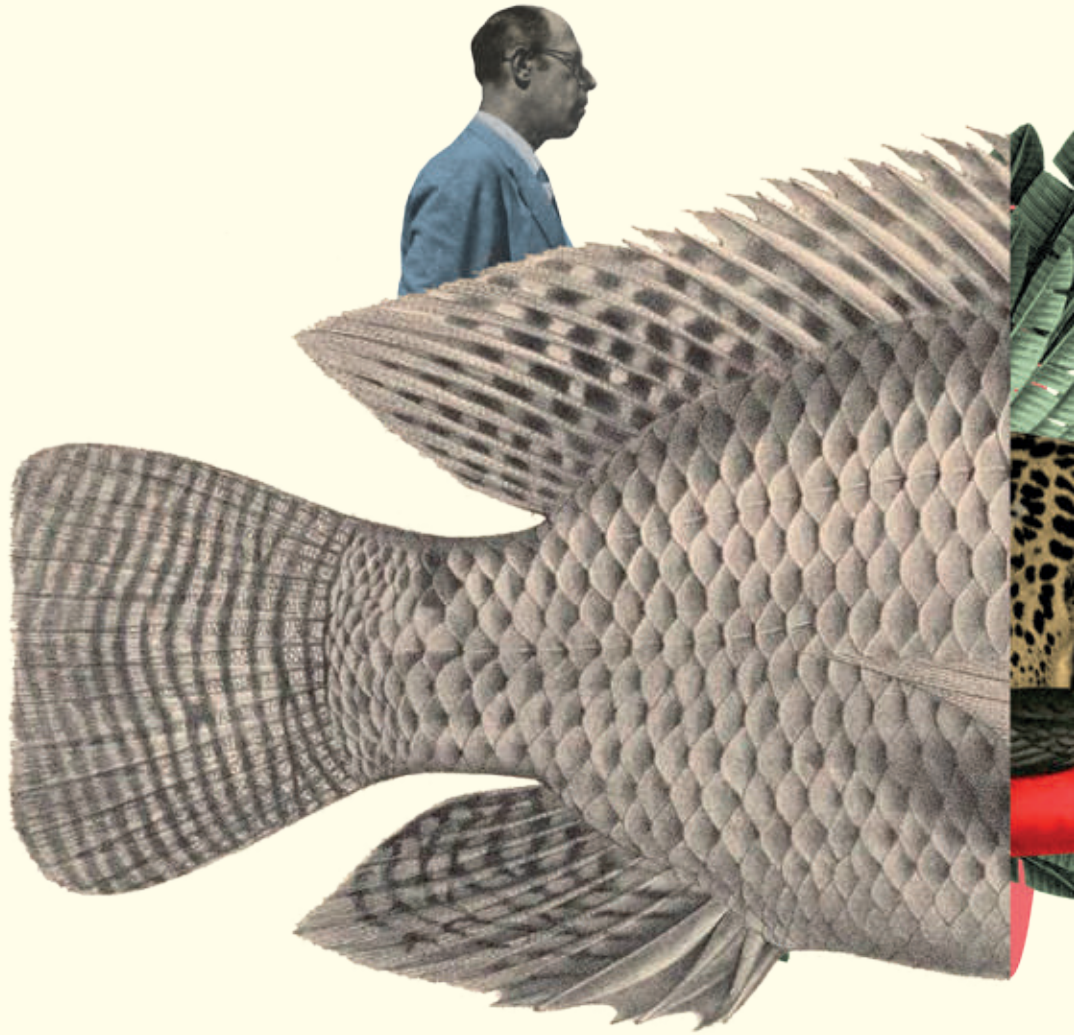
Já se ouviu falar de tudo mas nunca contado assim. Os olhos sem rancor, apenas uma tristeza funda, um lamento cheio de dignidade. Está de cócoras, à altura de quem o ouve. “Há um posto de saúde aqui na aldeia. Agora dizem que querem acabar com prestação de saúde nas comunidades indígenas, que o índio vá e pegue o ônibus até Parelheiros, fazer como todo o mundo faz. Mas isto foi uma conquista. A gente sabia do sofrimento antigamente, ir lá na cidade, a pé, depois chegar e ainda sofrer o preconceito. Os médicos nem olhavam na cara da gente. E agora? Vai acabar?”

Olívio não tem resposta, quer apenas que o escutem, que saibam a sua versão de uma história em que ele e os que são como ele têm sido subalternizados. “A minha intenção sempre foi a de ser escritor; escrever e publicar livros, porque sempre acreditei que a literatura tem que chegar no povo, porque chegando no povo as pessoas vão valorizar mais o índio. O índio é sempre desvalorizado. Por quê? Por falta de conhecimento. O índio no Brasil é visto como selvagem, preguiçoso, cachaceiro,

vagabundo. E quando o índio é inteligente falam que não é mais índio. Quando sabem que estudei na USP e sou escritor, dizem: ‘então o cara não é índio’.”

Olívio Jekupé é escritor, estudou Filosofia na Universidade de São Paulo, tem 18 livros publicados, um com a mulher, Maria Kerexu. “Pode-se dizer que ela é a primeira escritora indígena no Brasil que não sabe ler nem escrever”, diz, sorriso irônico a tentar encontrar os olhos de Maria que não desvia a atenção da roca que vai tecendo, um dos brinquedos de bebê que depois irá vender nas feiras. O artesanato é a maior fonte de receitas da aldeia. Ela tem as mãos ágeis, olhos e ouvidos atentos a tudo ao redor. Mas não os desvia para confirmar ou desafiar a afirmação do marido. Apenas se notou orgulho, tanto na procura dele como no aparente descaso dela. O livro existe, chama-se *A mulher que virou urutau* e foi a resposta a uma humilhação.

Antes, falemos do lugar onde estão. Chama-se Krukutu. É uma aldeia no extremo sul do município de São Paulo, junto à fronteira com São Bernardo do Campo. É uma paisagem de mata atlântica, a que sobreviveu ao avanço dos cafezais, do desmatamento, das queimadas. Fica a pouco mais de 50 quilômetros do centro de São Paulo e a duas, três, quatro, cinco horas de distância pela Rodovia dos Imigrantes que termina na cidade costeira de Santos. O tempo depende do fluxo do trânsito. É um sobe e desce constante entre construção sempre densa. Primeiro, prédios, depois aglomerados sem ordem, até às casas de um ou dois pisos pintadas de cores garridas, lojas de quase tudo, miniesplanadas de improviso num passeio ou na sarjeta, gente a caminhar com qualquer coisa na mão, paragens de autocarros com filas, um formigueiro com 10, 20, 30 quilômetros, até a cidade dar tréguas ao mato. Perto de uma povoação chamada Parelheiros, há um desvio para uma estrada de terra, ainda gente a caminhar nas bermas, uma placa a anunciar “Vende-se Pão” e quatro



KARINA FREITAS



quilómetros de buracos e pó até chegar a Krukutu, onde vivem “60 famílias, ou 270 cabeças”, precisa Arlindo, segurança da aldeia e responsável por anotar “todos os nomes, datas de nascimento e morte” de quem vive ou viveu por ali.

Arlindo veio do Paraná, o estado vizinho a sul, faz 10 anos. “Aqui tem mais recursos. Lá a gente faz trabalho na lavoura, pesado, e não ganha nada. Isso é que é problema”, diz ao passar pelo posto de saúde, pela escola, a casa de reza, o centro da aldeia que congrega todos os serviços comunitários. “Aqui tem mais criança do que adulto”, continua. Ele tem quatro do segundo casamento e oito netos no Paraná. Cala-se. Só se ouvem os passos pesados de Arlindo, o chilreio dos pássaros e finalmente uma frase: “Isso dá saúde pra gente.”

Isto ainda é São Paulo. Não é bem uma certeza, é mais uma ladainha que se repete mentalmente até ganhar um corpo, um halo de verdade. Isto ainda é São Paulo. Isto ainda é o Brasil: tempos, culturas, línguas sobrepostas à procura de um rumo, a construir uma identidade comum.

AS VERSÕES DA HISTÓRIA

“Às mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas. Trinta de Maio de Mil Novecentos e Vinte e Seis, São Paulo. Senhoras:

(...) É bem verdade que na boa cidade de São Paulo – a maior do universo, no dizer de seus prolixos habitantes – não sois conhecidas por ‘icamiabas’, voz espúria, sinão pelo apelativo de Amazonas; e de vós, se afirma, cavalgardes ginetes belíferos e virdes da Hélade clássica; e assim sois chamadas.”

A missiva é de *Macunaíma*, protagonista do livro com o mesmo nome, publicado em 1928 por Mário de Andrade, modernista, poeta, ensaísta, ficcionista, paulistano, que construiu uma narrativa onde

parece concentrar todos os modos de ser e de falar do Brasil, tentativa de construção de identidade cultural num retrato-sátira centrado num anti-herói inspirado em Makunaíma, mito indígena inscrito e divulgado pelo etnólogo e pensador alemão Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) na sua passagem pelas regiões do Amazonas e Roraima. Andrade pegou nele e transformou-o. *Macunaíma, o herói sem nenhum carácter* seria publicado em 1928 e é um livro de aventuras em que Macunaíma percorre o Brasil para recuperar um talismã, pedra mágica chamada muiraquitã, que foi roubada do seu povo pelo gigante peruano, um fazendeiro que vive em São Paulo, Venceslau Pietro Pietra.

“No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do meio da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma”, lê-se nas primeiras linhas do livro que termina a breve apresentação do herói com uma espécie de advertência: “Já na meninice fez coisas de sarapantar”.

Nesse percurso, Macunaíma é seguido pelos dois irmãos, Jigüé e Maanape. Um dia, os três banharam-se nas águas encantadas de um rio. Macunaíma, o primeiro a entrar nelas, saiu loiro de olhos azuis, Jigüé, com a água já com o “pretume” do irmão, ficou vermelho, e Maanape, o último, continuou negro, só com as palmas das mãos e dos pés vermelhos.

Simbolicamente representantes da diversidade dos povos brasileiros, que chegam grande à cidade, a São Paulo que Macunaíma descreve de forma hiperbólica, na carta, a quem não a pode ver. “Cidade é belíssima, e grato o seu convívio. Toda cortada de ruas habilmente estreitas e tomadas por estátuas e lampiões graciosíssimos e de rara escultura; tudo diminuindo com astúcia o espaço de forma tal, que nessas artérias não cabe a população. Assim

se obtém o efeito dum grande acúmulo de gentes, cuja estimativa pode ser aumentada à vontade, o que é propício às eleições que são invenção dos inimitáveis mineiros; ao mesmo tempo que os edis dispõem de largo assunto com que ganhem dias honrados e a admiração de todos, com surtos de eloquência do mais puro estilo e sublimado labor.”

A missiva continua, discorrendo sobre mulheres, costumes, língua – “nas conversas utilizam os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade” – e na análise do colectivo maior: “Inda tanto nos sobra, por este grandioso país, de doenças e insectos por cuidar!... Tudo vai num descalabro sem comedi-mento, e estamos corroídos pelo morbo e pelos miriápodes! Em breve seremos novamente uma colónia da Inglaterra ou da América do Norte!... Por isso e para eterna lembrança destes paulis-tas, que são a única gente útil do país, e por isso chamados de locomotivas, nos demos ao trabalho de metrificarmos um dístico, em que se encerram os segredos de tanta desgraça: POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, / OS MALES DO BRASIL SÃO.”

Esse passa a ser uma espécie de refrão desta rapsódia, como chamaram estudiosos a um livro difícil de classificar. Romance, romance poético, poema? Rapsódia no sentido de musicalidade e forma livre, como o descreveu o escritor e ensaísta Silviano Santiago a propósito de mais uma adap-tação de *Macunaíma* para os palcos. Desta vez pela escritora Verónica Stigger com encenação de Bia Lessa. Anda a percorrer muitas cidades do Brasil depois de se ter estreado em Belo Horizonte. “*Macunaíma* propicia um conhecimento da nação e da

“O índio no Brasil é visto como selvagem. Quando sabem que estudei na USP e sou escritor, dizem: ‘o cara não é índio’”, conta Olívio Jekupé

nação no mundo que não pode ser apreendido pelo conceito enciclopédico de saber. O saber brasileiro não é apenas o derivado das bibliotecas europeias”, escreveu Silviano Santiago em texto no catálogo da peça. E logo depois: “Busque-se uma palavra que recubra esse saber. Mário a encontra com a ajuda da amiga Tarsila do Amaral. É a sabença, talvez corruptela caipira de sapiência. Sabença não é só saber, diz ele, é saber saber. *Macunaíma* é uma rapsódia escrita por um intelectual que sabe saber. Sabe saber a cultura brasileira pré-cabraliana, colonial e pós-colonial, subtraída da cultura universal e a ela somada”.

É a cultura também como a entende Olívio Jeku-pé; mestiça, como ele; mestiça, como foi Mário de Andrade. Olívio filho de índia e de baiano; Mário neto de duas negras, da parte da mãe e da parte do pai. Olívio nasceu em 1965 em Itacolomi, no Paraná. Mário em 1893, em São Paulo. A mãe de Olívio era Guarani, o pai camionista e ele foi baptizado com o nome de Olívio Zeferino da Silva. Chamavam-lhe “índio” e ele andou pelo país à boleia do pai. Fixou-se depois perto das origens maternas, junto da avó, numa aldeia da etnia kaingang, também no Paraná. Foi alimento para a sua identidade, forma-ção de uma consciência e génese da ideia de escrita enquanto fixação de uma narrativa formadora, alternativa à dominante. Ele ri-se a contar a sua versão da História. Mudou o nome e baptizou-se segundo os rituais guaranis como Tupã Jekupé. Oli-vio permaneceria como marca dessa mestiçagem. “Comecei a escrever em 1984 quando era garoto. Naquela época, na década de 1980, eu era moleque, mas tive a percepção que havia muitos problemas indígenas no Brasil, muito massacre, muita violên-cia; e vivíamos na época da ditadura, as televisões mostravam muitas coisas e a gente ficava triste a ver aquilo. Comecei a pensar que através da escrita podia mostrar o problema indígena.”

Eram textos críticos, contos, ensaios, poemas para os quais não conseguia editora. “Uma vez,

VIAGEM AO PAÍS DO FUTURO

Isabel Lucas

uma editora perguntou se eu escrevia lendas, mitos. Não queiram saber daqueles textos pesados. Passei 10 anos escrevendo histórias que não adiantava. Uma era sobre uma índia estuprada. Que editora ia publicar aquilo? Escrevi outro sobre a morte de Angelo Kretã (um cacique – chefe de uma aldeia indígena – kaingáng) assassinado em 1980. Foi o primeiro vereador índio do Brasil. No Paraná, começou a defender a causa indígena na aldeia dele e os fazendeiros mandaram matá-lo. Escrevi um livro a contar o massacre. Ninguém se interessava”, conta Olívio.

Um ano depois, em 1981, o compositor carioca Jorge Ben gravava *Todo dia era dia de índio*, que se transformaria num hino. “Amantes da pureza e da natureza: Eles são de verdade incapazes / De maltratarm as fêmeas / Ou de poluir o rio, o céu e o mar / Protegendo o equilíbrio ecológico / Da terra, fauna e flora / Pois na sua história, o índio / É o exemplo mais puro / Mais perfeito, mais belo / Junto da harmonia da fraternidade / E da alegria // Da alegria de viver / Da alegria de amar / Mas no entanto agora / O seu canto de guerra / É um choro de uma raça inocente / Que já foi muito contente / Pois antigamente // Todo dia, toda hora, era dia de índio.”

A letra da música acrescenta: “ele só tem o dia 19 de abril”, o Dia do Índio, no mês que se estabeleceu ser o do povo indígena. O mês em que a aldeia de Krukutu recebe muitos visitantes e Olívio Jekupé é convidado para palestras sobre a causa indígena. “Depois tudo se aquieta”, sublinha. Mas é nessa época, a cada ano, que conta como vivem. Como constroem as casas, o que deixaram de poder caçar porque a cidade avançou para a floresta e com ela morreram ou fugiram muitas espécies; como a água da barragem está poluída e impede de pescar; como quase tiveram de deixar de cultivar porque a terra é má. São detalhes que estão em muitas das suas narrativas onde cruza oralidade, vocabulário e conceitos do mundo indígena com o português que aprendeu em criança e continuou a praticar na universidade quando se inscreveu em Filosofia na PUC de Curitiba.

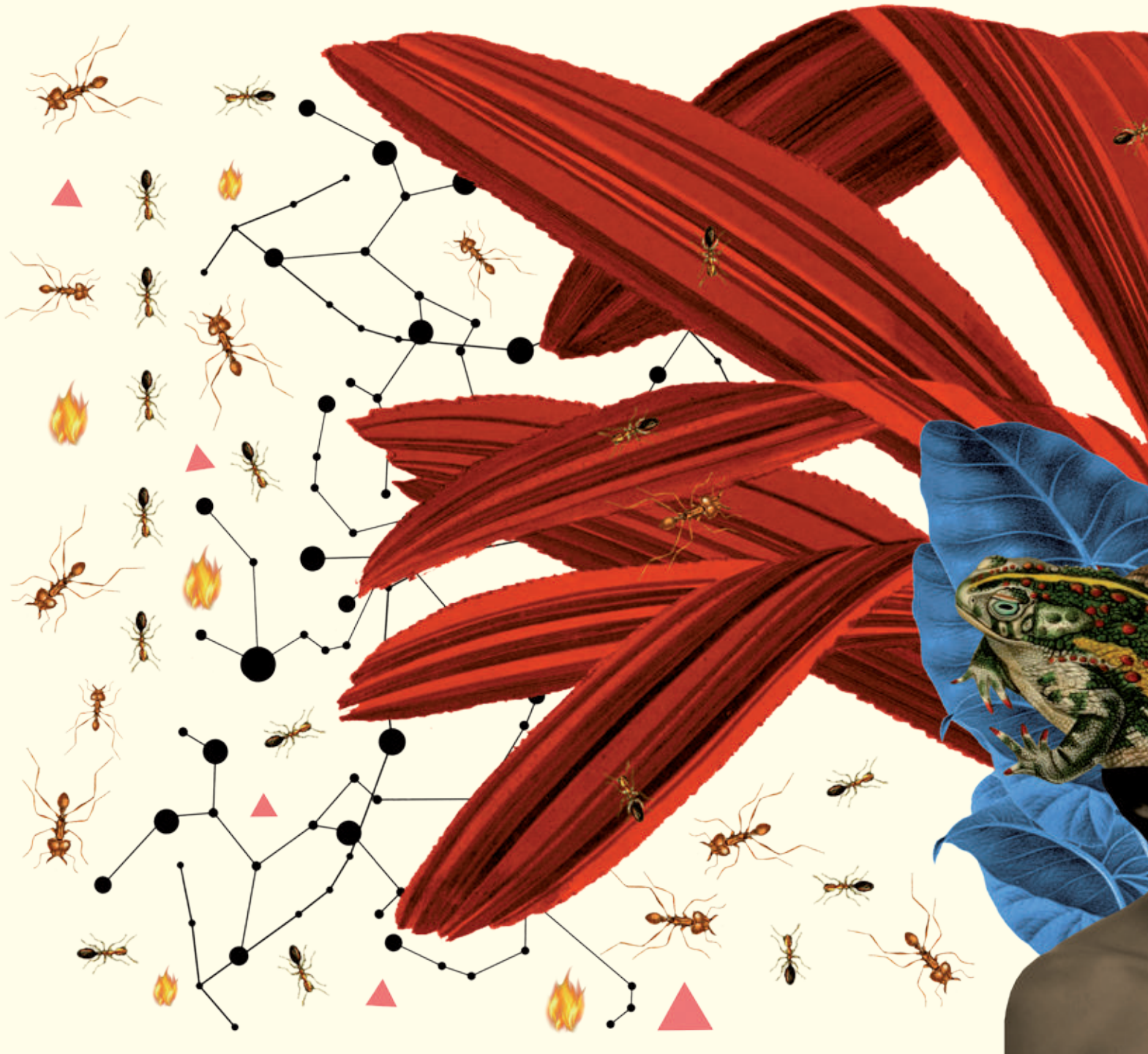
“Entrei quando começaram a surgir os primeiros índios universitários no Brasil. Os jornais falavam de índios que estavam na universidade.” No quarto ano mudou-se para a USP de São Paulo. Começou a publicar o que escrevia de forma independente e foi “abrindo caminho”, com outros nomes hoje célebres na literatura brasileira de autoria indígena, como Daniel Munduruku ou Eliane Potiguar. A sua fala está na fronteira entre culturas, como esteve a fala de Mário de Andrade.

Telê Ancona Lopez, uma das maiores especialistas na obra do escritor modernista, editora da sua obra, destaca em *Macunaíma* “a denúncia da vida maquinizada, reificada, esquecida da dimensão poética”. Noventa anos depois, é esse o ensinamento que Olívio quer passar aos filhos e netos.

“O sonho da gente é ter comida e não faltar o que comer. A gente não pensa em riqueza, a gente não é educado assim. O branco mesmo quando ganha pouco se mata que nem um condenado e a gente vê ele sofrer. O ser humano na cidade é escravo.” Aponta para o mato, próximo da rede onde está recostado. Os filhos estão cada um com uma enxada a limpar à volta das casas. “Eles hoje decidiram fazer isso. Ninguém mandou. A gente tem um pouco de liberdade, sabe. A gente não consegue ganhar muito. Os livros vendem pouco, a palestra muitas vezes é de graça. Quando consigo tento bancar minha família, porque a gente quer o bem da família. O índio está sempre repartindo. Chega um parente, a gente come. A gente tem que ter sempre comida. O principal para nós é comida. A gente quer dinheiro para ter comida. A gente não incentiva criança nossa a ficar ambiciosa. Senão começa a entrar no sistema do branco. Eu nunca quis isso, gosto da minha vida assim, tranquila. Felicidade é a gente ter tudo o que precisa sem exagerar.”

Não há a tentação, nem da parte dos mais novos, de ter mais? “Aqui há uma cultura forte, a mentalidade é guarani, não é a mentalidade da cidade. Agora a gente tem que saber que não pode fugir às tecnologias. O índio não tem de ficar atrasado”, responde Olívio Jekupé, sem rejeitar a apropriação, por parte da sua cultura, daquilo que considera positivo na cultura do outro, do branco.

KARINA FREITAS



É uma recusa à norma. Mário, como Olívio, re-metem para uma cultura contaminada por muitas línguas, costumes, religiões, numa síntese que permanece – permanecerá? – sempre incompleta e enfrentando o obstáculo de um saber dominante, que subjuga os outros.

Como no dia em que Maria se sentiu humilhada. Olívio conta a história de um encontro de escritores, dois dos filhos eram pequenos, com cinco e três anos, e ela foi com ele – e com eles – e ficou a vender artesanato. “Na hora do almoço, quando a fui buscar e aos meus filhos para irem comigo, disseram que ela não podia ir, que o almoço era só para os escritores. Levaram um marmitex para ela e para os meninos. Ela ficou uma fera. Falou assim: ‘Se eu soubesse ler e escrever queria ser escritora também, porque eu ia publicar um livro e ia almoçar’. Eu falei: ‘deixa quieto que você conta uma história, eu escrevo, e fazemos um livro. Quando for a São Paulo, você vai junto e almoça’. Ela contou e eu digitei, organizei, mandei para a editora, a editora gostou, publicou, e no ano seguinte dei o troco. Mas disseram que não tinha verba para o encontro de escritores. O que acontece é que nunca conseguimos sentar juntos para bater o papo do livro. O livro mais vendido que tenho é esse.” Foi em 2011, chama-se, recorde-se, *A mulher que virou urutau*, e é uma história para crianças parecida com a que Maria contou encostada à árvore numa das últimas manhãs de inverno de 2019, o ano em que a neta mais velha, Maité, virou mulher.

“Aqui a criança vira adulto, não vira adolescente”, explica Olívio, aceitando o cachimbo que Tupã acendeu e lhe passa depois de atirar umas baforadas. Está cheio de tabaco puro. “A gente compra em molhos, já seco, e depois corta. Todo o mundo fuma. Não tem as misturas do cigarro.” Maité também pede o cachimbo. Olívio dá-lho sem hesitar. “O fumo dá energia, purifica, usamos nas rezas.” Não há uma idade própria para começar a fumar. “Quando a pessoa sente vontade, pede.” E se for uma criança? “Elas sentem quando podem, não são as pequenas.”

O odor mistura-se com o da lenha a queimar na fogueira, com os aromas da floresta, com o dos

galhos secos. Manu, a irmã de três anos de Maité, chega com uma talhada de melancia. Logo atrás, Maria, a avó, com um alguidar de estanho colorido com mais melancia cortada. Todos se servem enquanto Manu verifica se falta alguém. Olívio, Tupã, Maité, Nanda, a prima da mesma idade, filha de Tupã; Werá, o irmão de Tupã, tio de Maité, escritor e *rapper*; o pequeno Werá, de dois anos, filho de Werá; Kamila, mulher de Werá; e Jekupé, o caçula de Olívio e de Maria. Falta Kerexu, a mais velha, mãe de Maité e de Manu. “Está na escola, é professora”, justifica Olívio, recostando-se na rede pendurada em duas árvores grandes, centro da vida familiar, o lugar na rua onde decorrem as conversas, as refeições sempre que não chove, o descanso.

Todos são pais muito cedo?, pergunta-se. “É, todos são pais novos, quando chega a idade. A gente não tem namoro. Quando tem algum sentimento por alguém, paixão, amor, casa. Kerexu tem 23 anos e duas filhas. Tupã, 19, é pai de uma menina de três anos. Werá, de 18 anos, também é pai. Jekupé, de 16, é pai de um menino que está a viver com a mãe porque, explica Olívio, “o casamento não deu certo”.

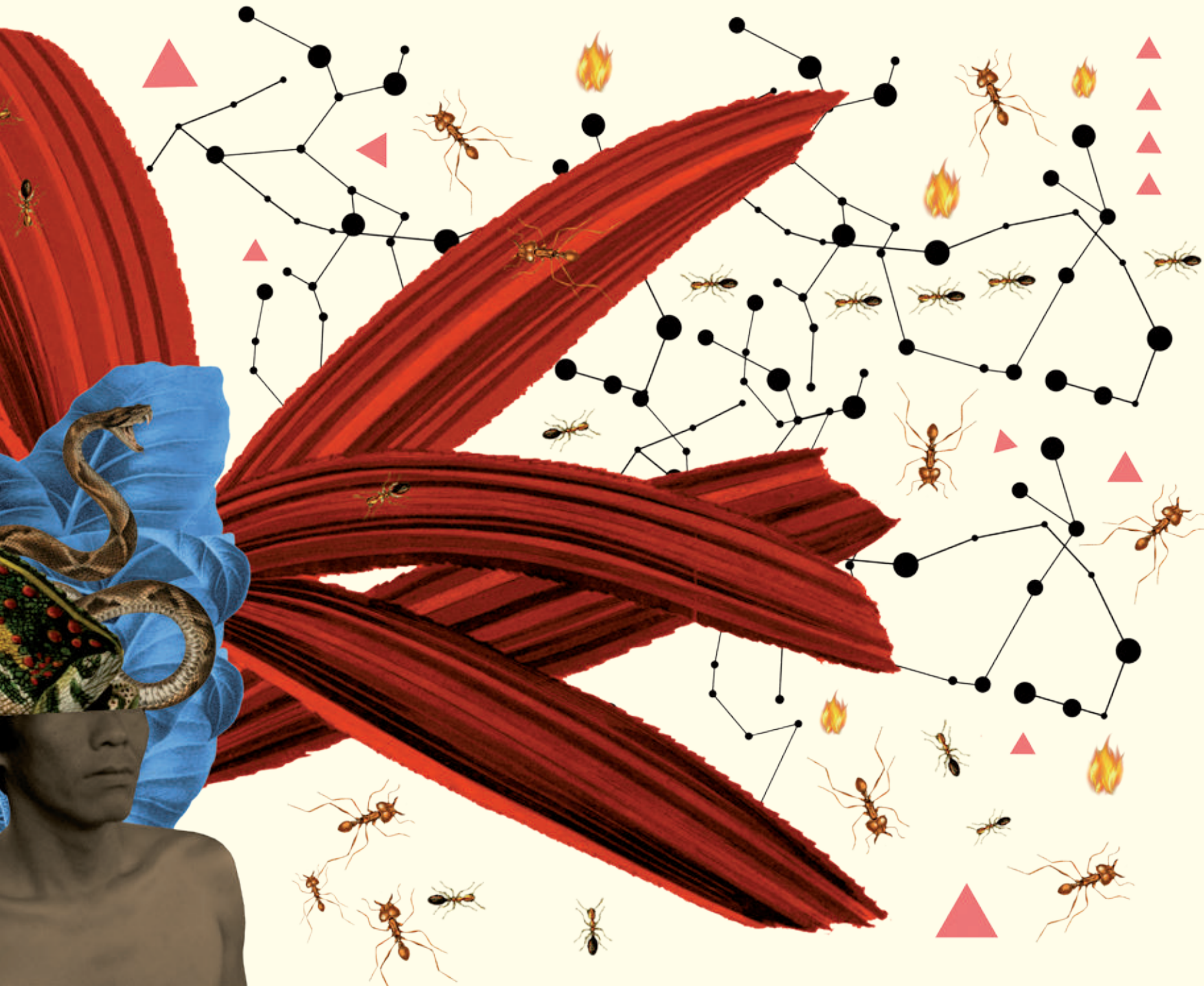
Os nomes são atribuídos pelos pajé, o líder religioso da aldeia, quando as crianças têm um ano. “Na festa da erva ou do milho, as mães levam as crianças, ele cachimba os pequeninos, tenta escutar um nome e passa para as mães dos gurizinhos o nome que ele ouviu. E fica registado”, explica Tupã, que quer dizer “trovão”. Mas logo que uma criança nasce, é registada oficialmente com um nome português. Muitas vezes um e outro misturam-se. Como Olívio ou Maria, para que se distingam dos muitos Jekupé ou Kerexu.

A LUTA

A conversa passa-se em português. A tal língua da tradução, aquela em que Werá escolheu cantar, assumindo o activismo político do pai. Ele é Kunumi MC (“kunumi” significa “jovem” em guarani) e estreou-se aos 16 anos, em 2017, com o álbum *Meu sangue é vermelho*, e faixas com nomes como *Justiça* ou *Tentando demarcar*, misturando relatos do quotidiano

com reivindicações como o direito à terra dos povos indígenas. Instituído pela Constituição brasileira em 1988, o direito dos indígenas a um território onde possam viver preservando os seus costumes, meios de produção, desempenhar as actividades inerentes à sua sobrevivência enquanto povo com uma identidade específica. Passados 30 anos, existem “462 terras indígenas regularizadas que representam cerca de 12,2% do território nacional, localizadas em todos os biomas, com concentração na Amazônia Legal”, dados da Funai, que lembra que o Estado tem o dever de demarcar “as terras indígenas, considerando os espaços necessários ao modo de vida tradicional.” Mas “(...) aproximadamente 8% das 426 terras indígenas tradicionalmente ocupadas já regularizadas (...) não se encontram na posse plena das comunidades indígenas”. Em vésperas da Assembleia Geral da ONU, Raoni, o líder indígena caiapó lembrava isso numa entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo*, alertando para o plano do presidente Bolsonaro de abrir terras indígenas à exploração de minério. “Nós, indígenas, queremos morar na nossa terra. Viver lá. Deixa viver do jeito nosso, do jeito que a gente quer viver. É isso que nós queremos.”

Macunaíma é uma “denúncia da vida maquinizada, reificada, esquecida da dimensão poética”, explica Telê Ancona Lopez



Antes de ser Kunumi MC, Werá já tinha levado essa reivindicação para a grande plateia do Mundial de Futebol. Em 2014, no jogo entre o Brasil e a Croácia que inaugurou o campeonato, ele foi um dos jovens vestidos de branco que representava a diversidade racial e simbolizava a paz. Levava uma faixa que exibiu diante das câmaras de televisão. Dizia: “Demarcação já.” A televisão não passou a imagem, Olívio só soube quando essa imagem se tornou viral nas redes sociais. Werá já escrevia, cantava e tocava violão. Ele e Tupã aprenderam sozinhos nas sessões comunitárias na casa da reza. Olívio abriu então contas para Werá no Facebook, no Twitter, no Instagram. Ele podia levar mais longe as palavras dos índios.

“Comecei a escrever poesia inspirado no livro do meu pai, *500 anos de angústia*. Um dia estava cantando as minhas poesias só para ver como ficava e vi que parecia com *rap*. Tinha muitas rimas e falava de luta. Decidi escrever sobre a nossa luta. E a maior luta é pela demarcação das terras indígenas. Quando abri a faixa que tinha escrito ‘demarcação já’, na Copa, muita gente divulgou. E essa luta ficou conhecida”, sintetiza Werá, no mesmo tom sumido, de quem se sente pouco à vontade, mas olhando de frente quando diz palavras como “luta”, ou “demarcação”.

São poemas com a tal mestiçagem linguística. Em *500 anos de angústia*, livro de 2015, Olívio escreveu:

“Um dia, Nhanderu, aquele que criou a yvy, encontrou um jurua que estava plantando avaxi e lhe perguntou:

– O que você está plantando?

Como o homem viu que era um índio, não lhe deu nenhum valor e respondeu com ironia:

– Estou plantando cocô!”

“A gente tem de escrever para eles lerem. Se a gente conta história para eles, eles publicam o que a gente conta”, arremata Olívio

Não há como não ecoar a ironia de Mário de Andrade em *Macunaíma*, livro que não consta da biblioteca da escola local, como não constam os de muitos autores indígenas. Há apenas a obrigatoriedade de haver uma escola em cada aldeia e de nessa escola se ensinar, além do português, a língua do povo que nela mora. No caso é guarani, mas pode ser qualquer uma das 274 existentes no Brasil, das mais ameaçadas de extinção em todo o mundo. “É uma luta de muitos anos que hoje está a ver progresso. Os indígenas que moram na aldeia começam a ter uma nova mentalidade através da escrita, porque há escola. Aqui na aldeia as crianças aprendem histórias, orais, através do dia a dia. Como os meus filhos aprenderam a ler e a escrever aqui na aldeia, vendo os meus livros, ouvindo as minhas palestras, a mentalidade deles é diferente e em vez de contarem história para os outros eles mesmos começam a escrever. Sempre falo: não é a gente contar história para os outros, a gente tem de escrever para eles lerem. Porque se a gente conta história para eles, eles publicam o que a gente conta.”

E o que Olívio diz, em síntese, é que dizimar os índios é apagar uma versão da história. Não lhes dar as ferramentas para contar as suas narrativas é limitar o conhecimento de um país e dilacerar uma identidade, não apenas a identidade indígena, mas aquela mais complexa, maior de que os indígenas fazem parte: a brasileira.

O tom é sempre o da oralidade. Expressão e gestos a convocar a atenção. Manu ouve e vai traduzindo para a prima que só entende guarani. Ainda. Nanda faz-lhe uma pergunta e Manu levanta os braços. “É do meu palhaço de gelo”, responde. A rir, o avô vaticina um futuro de contadora de histórias para neta. “O que ela está fazendo é literatura, não é?” Faz uma pausa como se voltasse ao início de tudo, aquilo que o fez falar, querer ser escritor e orgulhar-se de chamar escritor a cada um dos filhos, mesmo à mulher que não sabe ler nem escrever.

Olívio e cada elemento da sua família querem combater o estereótipo que o próprio Mário de Andrade caricaturou na figura de uma personagem que a qualquer desafio para a acção respondia com um “Ai, que preguiça”; o espertalhão, sem carácter nem escrúpulos que enganava até os irmãos, vingativo, egoísta, mistura de malandro e de inocente. E a caricatura foi tão bem traçada que Macunaíma passou a adjectivo qualificativo de um tipo de brasileiro. “O brasileiro não tem carácter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional”, escreveu Mário de Andrade no primeiro prefácio ao livro (de 1926) e que Jason Tércio cita na primeira biografia do escritor publicada em setembro, precisando que o “carácter” do subtítulo se refere a uma “realidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na acção exterior no sentimento na língua na história...”

Quando foi publicado, o livro de Mário de Andrade causou estranheza. Hoje continua “desconcertando”, palavra que Tércio usou na obra *Em busca da alma brasileira – biografia de Mário de Andrade*. O arrojo, o vernáculo, o grande trabalho linguístico que mistura erudição e convoca o folclore, a língua da rua, o rural e o cosmopolita. “Em sua exploração linguística, Mário tinha duas premissas que o norteavam: ‘Escrever naturalmente brasileiro, sem nenhuma reivindicação sem queixa’ e ‘A gente deve ser brasileiro não pra se diferenciar de Portugal, porém porque somos brasileiros’.”

Olívio, Tupã e Werá escrevem em português e em guarani e, lidos os textos, nota-se uma diferença entre a oralidade e a escrita. Há um rigor maior na palavra posta no papel. Mas a liberdade referida por Olívio que distingue o quotidiano do branco e o do indígena mantém-se. Exemplo? Precisamente o uso da palavra “indígena”. Faz-se então a pergunta a um guarani: é índio ou indígena? Olívio ri-se. “Isso é coisa de intelectual, de quem anda dando palestras e diz que índio é uma palavra errada, que deve ser indígena. Para mim, se falar que sou indígena ou sou índio é a mesma coisa. Eu falo índio. Os brancos vão criando as coisas, as teorias e tudo vai mudando. Quando chegaram aqui, chamavam aos indígenas ‘primitivos’, depois chamaram ‘pretos’, depois chamaram ‘nativos’, depois vieram as etnias, agora é essa coisa que tem de ser ‘indígena’. Os antropólogos, os linguistas vão criando coisas e fazendo essa teoria. O importante é não matar a gente. Se não matar a gente, tá bom.”

Distrai-se. Vai separar as duas netas pequenas que, entre risos, começaram a brigar. Não levanta a voz. Manu e Nanda esquecem a briga e reparam nas cabeças dos cachorros. Estão pintadas, cada uma com uma pinta de tinta colorida. “Vieram dar vacina hoje e isso marca os que estão vacinados”, esclarece Olívio, sobre um mundo onde não há separação de idades, géneros, onde Manu come arroz com uma colher e deixa a galinha debicar no mesmo prato. O bisavô passa. Leva um copo na mão. Atravessa o terreiro e abre uma torneira. Enche o copo de água, bebe e faz o mesmo percurso de volta. “É meu sogro, um jovem, tem 103 anos.” Não diz o nome dele, não o chama, não lhe acena. Já lhe levou o almoço, foi ver como estava. É o homem mais velho da aldeia; como Olívio, como Kerexu, como a maioria dos que vivem em Krukutu, veio do Paraná para aquelas terras onde os deixam ficar numa área que prometeram que seria alargada, mas se mantém igual. Chegou há 25 anos, Olívio há 24. E Olívio aponta outra vez, agora para uma pequena cabana, um casebre de madeira onde há espaço apenas para uma cadeira e uma fogueira. “É ali que ele passa os dias quando não vai para o mato.”

As fogueiras parecem marcos familiares ao longo de Krukutu, em cada núcleo de casas há uma acesa, sem que por vezes esteja alguém por perto. “Sempre teve fogueira nas aldeias porque era lá que se fazia comida e nos dias de frio aquecia. Os mais antigos não conseguem sair da fogueira”, refere Olívio, outra vez com o olhar no sogro. “Ele fica o dia todo sentado, pensando; se chegar alguém, conversa.” Não agora. Permanece calado, sem expressão. “Essas pessoas têm pouco contacto com outras e ficam muito tímidas”, prossegue o genro sem por algum momento forçar a comunicação. A liberdade para os Guarani também está na escolha de quando e com quem falar.

“Sabe, uma vez, o índio viu um branco e não chamou ele de branco. Quando a gente aqui na aldeia vê um branco chama ele de jurua. ‘Juru’ quer dizer boca; ‘a’ é o cabelo. Os nativos quando viram os portugueses viram um povo que tinha cabelo na boca. Os portugueses eram barbudos.” Com a fogueira ainda acesa aos primeiros pingos de chuva, Olívio começava a contar uma história nova, como num primeiro dia, outra vez. E é como se não tivesse dito o que aqui ainda não se escreveu: “Os indígenas estão num sufoco.”



KARINA FREITAS



RESENHAS

JEAN-FRANÇOIS PAGA / DIVULGAÇÃO



As vidas que investem contra a hipocrisia

Em romance, autora expõe o inconformismo que marca a literatura francesa feita hoje

Ricardo Lísias

A literatura francesa contemporânea recebeu um certo fôlego de tradução nos últimos meses no Brasil. É um ótimo sinal. Édouard Louis denuncia o interior francês atrasado, chucro e violento em *O fim de Eddy*; *A ordem do dia*, de Éric Vuillard, demonstra que o empresariado, muitos com indústria ainda em atividade, apoiou Hitler desde a primeira hora do nazismo; o lirismo violento de Abdellah Taïa em *Aquele que é digno de ser amado*; em *Serotonina*, Michel Houellebecq observa os coletes amarelos ainda enquanto as manifestações ocorrem. A principal questão de todos esses livros é a hipocrisia. Citando políticos, empresas e eventos pelo próprio nome, aparece uma literatura agressiva, com forte componente reativo e sem nenhum tipo de acordo com qualquer poder.

O ambiente literário também não passa ao largo da denúncia da hipocrisia dos laços sociais. É quase impossível ver um autor do *establishment* brasileiro citar outro, como faz aqui Virginie Despentes em *Teoria King Kong*, ao comentar a recepção de seus próprios romances: “Ninguém sentiu, por exemplo, necessidade de escrever que Houellebecq era bonito. Se ele fosse mulher, e se vários homens tivessem amado seus livros, teriam escrito que ele era bonito. Ou não. Mas saberíamos suas impressões sobre

a questão. E eles teriam procurado, em nove a cada 10 artigos, encontrar suas motivações e explicar, em detalhes, o que fazia com que esse autor fosse tão sexualmente infeliz. Teriam lhe explicado que a culpa era dele, que ele não se comportava corretamente, que ele não deveria reclamar do que quer que fosse. De passagem, teriam feito piada com ele: mas você já se viu no espelho? Teriam sido extraordinariamente violentos com ele, se, na posição de uma mulher, ele tivesse falado sobre o sexo e o amor com homens como ele fala do sexo e do amor com as mulheres. Talentos equivalentes, tratamentos diferentes”.

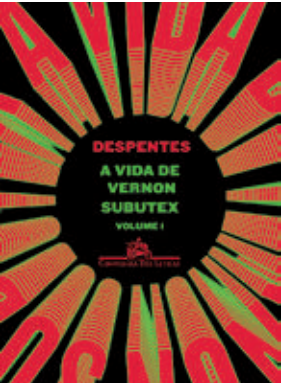
Acaba de sair no Brasil, com tradução de Marcela Vieira, o primeiro volume da trilogia *A vida de Vernon Subutex*, romance de Despentes que se tornou sucesso imediato na França, a ponto de guias oferecerem pacotes para passeio aos locais de Paris citados no livro. Desde já, fica claro que a cidade é uma das personagens principais da trama. Não obviamente os clichês da Torre e dos namorados, dos cafés e museus e muito menos da Notre Dame. Ninguém melhor do que a própria escritora para descrever o ambiente em que Vernon – ex-proprietário falido de uma loja de vinis levado pelas circunstâncias a morar na rua – circula: “(...) estou indo em direção

aos Champs-Élysées e sei que essa cidade vai me dar o que vim buscar, sou a vaca no abatedouro, sou a enfermeira que ficou surda aos gritos dos doentes por força da impotência, sou o imigrante ilegal que consome 10 euros de *crack* toda noite para trabalhar sem registro na faxina de um restaurante em Château Rouge, sou o desempregado de muitos anos que acaba de encontrar um trabalho, sou o traficante que se mija de medo a 10 metros da alfândega, sou a puta de 65 anos encantada ao ver seu cliente mais antigo chegar. Sou a árvore de galhos nus maltratados pela chuva, a criança que esperneia no carrinho, a cadela que puxa a coleira com força, a carcereira com inveja da vida despreocupada das prisioneiras, sou uma nuvem carregada, uma fonte, a noite abandonada que revê as fotos de sua vida pregressa, sou um bebelêu em cima de um banco dependurado numa colina, em Paris”.

O livro alinha uma série de grupos sociais que tentam conviver a partir de um gosto único em comum, a cultura *pop*. A partir daí, o reacionário hipócrita que explora a esposa acaba surrado por neofascistas enquanto conversa com moradores de rua, de quem ele próprio sente ojeriza. Enquanto assistem ao desfile dos bem-sucedidos, pessoas solitárias denunciam o grau de

falsidade das relações. No fim das contas, o que aparece é um tecido mal-ajambrado, cheio de marcas e cicatrizes, mas completamente não conformista. O livro mostra que a recusa à observação inerte leva à resistência e, por fim, à legitimidade. Com as óbvias variações, dá para dizer que essa é uma das marcas da literatura francesa contemporânea.

Vou mais longe: a disposição pelo arranjo falho, pelo convívio tenso e sobretudo a franqueza crítica têm feito a própria sociedade francesa compreender que, em um momento de ameaça “civilizatória”, é preciso saber que o voto em um hipócrita como Emmanuel Macron serve para preservar esse tecido falho, mas legítimo, e evitar que os fascistas, que não querem permitir convívios amplos, cheguem ao poder. Como as diversas instâncias da sociedade não vão fazer acordo com o *establishment* político, eleger uma frente cheia de falhas, mas estratégica e não fascista, fica mais assegurada. A literatura francesa contemporânea é parte desse acordo não conformista e vital, e *A vida de Vernon Subutex* é um exemplo forte dessa disposição. Sociedades que evitam instalar tensão em seus tantos grupos, produzindo assim apenas calma, parecem ter mais dificuldade para fazer essa tensão conviver junto em um momento de acordo urgente para preservar os mínimos padrões “civilizatórios”. Não digo que a França vá resistir o tempo inteiro ao fascismo contemporâneo (a Europa ocidental tem, a duras penas, conseguido resistir), mas ao menos até aqui soube unir tensões a favor do convívio. É precário, mas não naufragou.



ROMANCE

A vida de Vernon Subutex vol. 1
Autora – Virginie Despentes
Editora – Companhia das Letras
Páginas – 336
Preço – R\$ 74,90

A salvação do mundo pelo corpo

Poesia portuguesa é um flanco ainda restrito no mercado, poucas editoras nele investem. Mas é possível encontrar bons volumes no Brasil, como os de Manuel António Pina, Adília Lopes, Herberto Helder, Sophia de Mello Breyner, Mário Sá-Carneiro. Há outros, claro, mas saltam aos olhos as boas edições dos poetas canônicos. A esse grupo vem se somar Jorge de Sena (1919–1978), que acaba de ter antologia publicada pela Bazar do Tempo e organizada por Gilda Santos (UFRJ).

O título, *Não leiam delicados este livro*, é adequado ao corte proposto pela antologista. Saltam aos olhos os poemas que mostram um interesse pela linguagem que imprime nela as turbulências da primeira metade do século XX sem recair em visada panfletária ou refém das misérias da sociedade. Concilia tradição e a demanda política de seu tempo. Essa conciliação ocorre pela escolha da vida contra a morte, opção que o aproxima de vários de seus contemporâneos.

Sena foi talhado pela experiência do regime de Salazar e, num contexto continental, da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra. Também é marcado pelo exílio no Brasil e depois nos EUA, e pela retirada forçada de uma carreira na Marinha. Tudo isso comparece em sua poesia. A urgência política de seu tempo envolve o entendimento de que a “razão da vida não é outra senão viver” (Erich Fromm), tônica do pós-Segunda Guerra que habitará as artes em diferentes formas.

A tradição chega por vários caminhos mas o farol maior, na língua portuguesa, é Camões (e não Pessoa). *Os Lusíadas* é um livro centrado numa aventura, viagem ou travessia que ocorre pelo mar. No posfácio, o ensaísta Eduardo Lourenço lembra que a expulsão da carreira na Marinha siderou o poeta, pois para ele o mar seria o teatro ideal para sua encenação de liberdade. A travessia, na vida e na poesia, ocorrerá, então, pelo corpo e pela linguagem, na conversa

bem conversada entre o excesso de vida e uma linguagem arquitetada, apolínea. *O corpo não espera*, não há limites para a vida humana, *a respirada / suada, segregada, circulada, / a que é excremento, sangue, a que é semente / e é gozo e é dor e pele que palpita / ligeiramente fria sob ardentes dedos*. A crença na vida, em Jorge de Sena, é uma espécie de metafísica. *É uma injustiça a morte. É cobardia / que alguém a aceite resignadamente* – como aceitar a morte se experimentamos afetos? Projetamos a nós mesmos ao infinito em nossos descendentes, segundo o poema. Não se trata, portanto, de regar a experiência com a linguagem, mas o contrário: escolher as melhores palavras / estruturas para descortinar os traços eróticos, viscerais e afetuosos da vivência. No real e nos poemas, ser responsável é fazer escolhas: de um lado, a circunstância (pessoal, coletiva, que escolhe lado nas disputas); do outro, selecionar, dialogar, torcer as

tradições da literatura, pintura e música.

Uma pessoa também pode se projetar ao futuro compondo obras, como informa o poema *Camões dirige-se aos seus contemporâneos*. Sobrevive – se pelo corpo do poema. É deste jeito, para além de sua numerosa descendência, que Jorge de Sena está entre nós no ano de seu centenário. Ele é apenas quatro dias mais velho que Sophia de Mello Breyner Andresen, capa desta edição. (Igor Gomes)



POESIA
<i>Não leiam delicados este livro</i>
Autor – Jorge de Sena
Editora – Bazar do Tempo
Páginas – 232
Preço – R\$ 64

Forma do precário

Diante da derrocada das relações de trabalho no Brasil em virtude de reformas político-econômicas (trabalhista e previdenciária), algumas editoras voltam a ocupar as prateleiras do mercado com livros que pensam questões relativas a essa precarização. A republicação de *Trabalho e vadiagem* integra esse movimento. O livro, originalmente publicado em 1987, traz informações importantes sobre as dinâmicas sociais que abriram espaço para o surgimento dos “vadios” a partir do século XIX e da “produção” de pessoas livres para atendimento dos anseios da economia em processo de modernização. Importa por mostrar a articulação entre capitalismo e pobreza nas relações de trabalho do Brasil. Isso ocorre a partir do estudo da economia cafeeira paulista. Pessoas negras livres e libertas não participavam do trabalho rural até 1888, exceto em áreas onde o imigrante europeu não quis adentrar. Eram

encaradas como inaptas ao trabalho organizado e sua tendência, graças à exclusão, era adotar, no meio rural, uma vida errante – daí a “necessidade” de trazer imigrantes. A ideia do “vadio” é, portanto, um instrumento de exclusão que atende ao racismo colonialista. A obra traz um capítulo inédito que versa sobre as condições de vida precárias dos trabalhadores em São Paulo. (I.G.)



SOCIOLOGIA
<i>Trabalho e vadiagem</i>
Autor – Lúcio Kowarick
Editora – Editora 34
Páginas – 168
Preço – R\$ 43

O som do silêncio

“Conhecemos o som de duas mãos que aplaudem. Mas qual o som de uma mão que aplaude?”. É com essa provocativa epígrafe (retirada de um ensinamento budista) que *Nove histórias* começa a mostrar suas silenciosas potencialidades reflexivas. Em nova edição, esse conjunto de *short stories* “salingeriano” foi lançado dois anos depois de *O apanhador no campo de centeio* (1951). O que marca a obra de Salinger é a sua capacidade de enredar situações ínfimas com um imbricado olhar diante do mundo. E se é esse olhar sensível o ponto alto de *O apanhador...*, em *Nove histórias* há uma progressão em pensar esses conflitos do indivíduo com ele mesmo, mas do ponto de vista doutros “narradores não confiáveis”. Salinger é impiedoso e não busca resolver as crises dos seus personagens. Eles

são flagrados em seus impasses e frustrações, como se expostos a um microscópio. É o caso do conto *Um dia perfeito para peixes-banana*, um dos mais famosos do autor. O som de uma mão que aplaude é o silêncio. E *Nove histórias* é a marca de como, de situações irrisórias, “silenciosas”, J. D. Salinger refletia sobre os imbróglios de nossa condição – precária – enquanto seres humanos. (Nuno Figueirôa)

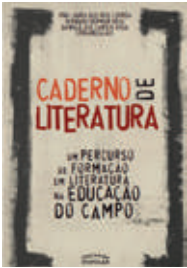


CONTOS
<i>Nove histórias</i>
Autor – J.D. Salinger
Editora – Todavia
Páginas – 208
Preço – R\$ 54,90

PRATELEIRA

CADERNO DE LITERATURA

Construído por educandos e educadores da 1ª turma da graduação em Licenciatura em Educação do Campo (UnB – Iterra), este livro foi criado para apoiar professores de literatura na construção crítica de seu plano de aula no dia a dia da escola. Também deseja reforçar uma praxis docente ligada à vida, com o intuito de que se possa articular o conhecimento literário à emancipação de sua consciência em relação à realidade em que está inserido.



Autores: Ana Laura dos Reis Corrêa, Bernard Hess e Daniele dos Santos Rosa (orgs.)
Editora: Expressão Popular
Páginas: 175
Preço: R\$ 20

LIMA BARRETO EM QUATRO TEMPOS

Uma das maiores especialistas em Lima Barreto (1881–1922) no país, Carmem Negreiros (UERJ) apresenta, de forma introdutória e em capítulos independentes, questões em torno da estética, das temáticas e rompimentos do autor com a tradição literária. Entre os assuntos estão os impasses dele entre jornalismo e literatura, as figurações das mudanças na cidade do Rio de Janeiro, as inovações do *Polícarpo Quaresma* e os complexos cadernos do escritor.



Autora: Carmem Negreiros
Editora: Relicário
Páginas: 172
Preço: R\$ 20

EPIGRAMAS DE CALÍMACO

Traduzido e introduzido por Guilherme Gontijo Flores (UFPR), este volume bilingue em grego e português traz todos os epigramas (poemas originalmente inscritos em objetos, como monumentos, lápides e estátuas) criados por Calímaco de Cirene (310 a.C. – 240 a.C.). Poeta helenístico, Calímaco registra, nesses escritos, sua poética e seu pertencimento ao rico momento da filologia na cultura grega da época.



Autor: Calímaco de Cirene
Editora: Autêntica
Páginas: 176
Preço: R\$ 49,80

O GUESA

A obra mais famosa do poeta maranhense Sousândrade (1832–1902) volta ao mercado em edição da Demônio Negro, com prefácio de Augusto de Campos. Poema capital por suas várias inovações, trata-se de um épico transamericano focado em um protagonista errante cujo destino é ser sacrificado nas mãos de investidores de Wall Street. Na mitologia dos indígenas muiscas, o *guesa* designava o menino a ser sacrificado para o deus do Sol.



Autor: J. de Sousândrade
Editora: Demônio Negro
Páginas: 382
Preço: R\$ 65

RESENHAS

REPRODUÇÃO



A linguagem dissecada pelo corpo lésbico

Catalã Maria-Mercè Marçal chega ao mercado em edição bilíngue e tradução feminista

Priscilla Campos

*A serpente sai da sua
décima terceira muda
estremecida e ereta.
– Um raio de pedra fóssil
de súbito vivo demais.
Líquido espanto:
degelo.*

O poema acima, epígrafe desta resenha, é o primeiro que aparece em *Degelo*, livro da poeta lésbica catalã Maria-Mercè Marçal (1952-1998) que chega aqui, em nosso lado do oceano, pela tradução de Meritxell Hernando Marsal e Beatriz Regina Guimarães Barboza. Publicado em 1989, *Degelo* marca um recorte de poemas produzidos na década de 1980 nos quais o amor entre mulheres e mergulhos nos eixos da paternidade – da língua, da filiação, de gênero – são temas contínuos. Deixo todas as cartas na mesa neste primeiro parágrafo, sem teorias ou metáforas, pois aqui, entre o poema e a breve apresentação do livro, tudo está: 1) o degelo que vem, aos poucos, em cada verso de Marçal – que se perca a rigidez para que se encontre os espantos; 2) a presença do corpo – seja da mulher, seja do animal – como estrutura de sustentação desse processo de

descongelamento; 3) a figura da poeta feminista e socialista que, com sua presença, reconfigura a ideia de tradição; 4) as linhas invisíveis entre territórios que ligam essas mulheres por meio de um processo de tradução feminista e atenta. Voltar-se à poesia de Marçal é como acompanhar um constante movimento de levante, não necessariamente por qualquer escolha que se diga panfletária, mas, sim, por conta de sua capacidade de tumultuar desde a montagem do poema (operando um tipo de *modos de usar da língua*) até a sua temática e o seu ritmo. Um exemplo dessa vontade de motim generalizada é este trecho no qual a figura paterna, mesmo onipresente, não exerce poder de ação e torna-se um tipo de obsessão com o próprio ego, o mover-se do jogo de espelhos: “Pai gavião que me espreita desde o céu / e me cita no reino de seu nome, / me petrifica a sua vontade, feita assim na terra como no céu. / O meu sangue de cada dia / escorre para além de ti no dia de hoje / mas não sei me desfazer das velhas ofensas / e me espelho nos mais cegos

devedores. / E me deixo cair na tentação/ de perseguir-te na sombra do meu mal”.

Esse olhar do gavião que encara e cerca está na chave de uma animalidade apontada por Jacques Derrida em seus estudos¹, na qual a linha divisória entre o humano e o animal passa pelo *olhar* e ser *olhado*. No poema, Marçal dialoga com essa perspectiva do desconcerto aludindo ao corpo do animal – em especial, aos olhos –potência dos gaviões –, como também ao corpo de um pai que se finca e se esvai conforme o manejo do eu lírico. Um olhar que se coloca entre certa violência e necessidade de nomeação – o pai a cita no reino etc. Aí também se pode aludir ao olhar de uma sociedade patriarcal, que tudo decide, tudo vê e tudo aponta. O corpo da mulher que se sobrepõe a esse Pai: “o meu sangue de cada dia escorre para além de ti (...)”; o corpo que persiste mesmo quando o homem e os códigos sociais o oprimem.

O livro está dividido em três partes: *Daddy* (referência à Sylvia Plath)², *Sombra de presa* e *Contrabando de luz*. A última e a maior delas, composta por poemas de amor: “Que o amor retorne a crista arrebatada / e o bico voraz ao galo do dia. / E o sangue busque sulcos onde enfiar-se: / germe de canto, luta madura, estrema.” A sexualidade e as relações entre mulheres estão em todas as margens e centros dos poemas. De acordo com o texto de abertura do livro, assinado pelas tradutoras, em *Degelo* encontra-se uma retomada da presença de Mai, o primeiro amor de Marçal, que aparece, anteriormente, em *La germana, l’extrangera* (1985). Assim, a poeta inscreve na tradição da lírica catalã não só o corpo da mulher, mas também o corpo lésbico, com suas águas e afetos. A intimidade e o amor brilham marcadas no corpo e reverberam no desejo sem limite: “Volto em você, por você, ao vão cego/ de onde fugi sem poder esquecer, / desejo sem remédio, chaga raiz / agarrada, cravada corpo adentro”.

Marçal já foi traduzida para o português, no Brasil, por Ronald Polito – a ver, antologia organizada, em 2017, pela Lumme Editora – mas *Degelo* é um ponto de curva nesse processo

de organização de sua obra, pois mostra-se em um projeto vinculado aos estudos de tradução feminista. Nesse contexto, uma genealogia feminista e de mulheres é posta para rodar pelos territórios: pode-se pensar nas várias referências e dedicatórias ao longo do livro e de sua obra – exemplos: Virginia Woolf, Adrienne Rich, Frida Kahlo – autoras, artistas, mulheres que se ligam a outras tantas e que são estendidas em sua arte e ação no mundo por meio de um projeto de tradução como esse.

Nos estudos da tradução feminista, a escola canadense trouxe uma espécie de busca pelo desarranjo dentro da continuidade da linguagem patriarcal na literatura e na sociedade. Entre suas teóricas, Luise von Flotow³ criou uma classificação de técnicas, utilizadas pelas tradutoras, que se divide em três categorias principais: suplementação, paratextos e sequestro. Penso, em especial, no sequestro não só como uma atitude tradutória de intervenção colaborativa na obra, mas também como um tomar-se para si rodeado por certa perda de rigidez – o movimento do *degelo* é também parte de uma apropriação. Dessa maneira, a nova leitura de Maria-Mercè Marçal que circula entre nós faz possível a volta de uma paisagem ancestral; a volta de um universo que se altera em sua matéria para que, só então, seja, de fato, erguido. Quando as águas escorrem, o que aparece tem a forma do espanto e de motim.

NOTAS

1. Tema discutido em *O animal que logo sou* (Unesp, 2002).
2. O poema *Daddy* foi escrito por Plath em outubro de 1962; e, posteriormente, publicado em *Ariel* (1965).
3. Análise presente em *Feminist translation: contexts, practices and theories* (1991).



POESIA

<i>Degelo</i>
Autora – Maria-Mercè Marçal
Editora – Urutau
Páginas – 142
Preço – R\$ 45

Formas de construir passado e presente

Dentre as formas de recuperação ou recriação de uma etnicidade na diáspora está a reunião em irmandades católicas que auxiliavam os negros livres, escravizados ou libertos no Brasil Colônia e depois no Império. Os *Diálogos Makii*, recentemente lançados em livro, se inserem nesse grupo, pois são o manuscrito que mostra uma disputa sucessória dentro da Congregação Makii, comunidade de pessoas oriundas do reino Makii da Costa da Mina, criada em meados do século XVII no Rio de Janeiro e que existia para auxiliar conterrâneos que padeciam nas mãos dos brancos.

O autor é Makii chamado Francisco Alves de Souza, que narra na forma de diálogo não apenas a sucessão e a história da organização, como também a história da colonização portuguesa no continente. Francisco sabia ler, escrever e contar, algo incomum mesmo entre a população livre. É, por todos os elementos, uma narrativa rara.

O volume, organizado por Mariza de Carvalho Soares (UFF), é dividido

em duas partes. Na primeira, surge o processo conturbado que levou Francisco à liderança. Forçado pelos pares a assumir o cargo, ele enfrentou a viúva do antigo rei da Congregação. O diálogo se dá entre Francisco e o secretário da Congregação, Gonçalo Cordeiro. Tanto nesta quanto na outra parte, o “azeite” que permite a engrenagem do diálogo seguir avançando com as informações é Gonçalo, que provoca, interrompe e exalta o novo regente. Ele é um agente completo, digamos, de afirmação de Francisco no posto: tanto sublinha diretamente as qualidades morais e administrativas do regente quanto, por certas atitudes, ressalta por contraste a dignidade e inteligência do interlocutor. Mas ambos conversam em pé de igualdade (são velhos amigos), à moda dos diálogos filosóficos da Antiguidade Clássica. A viúva do antigo rei, jamais nomeada, é a antagonista da narrativa. Sua versão da história não entra no texto.

A segunda parte consiste no resgate, por Francisco,

da história da invasão portuguesa à África. A versão dele, entretanto, não é afrocentrada, mas reprodutora da visão metropolitana do ocorrido. A todo tempo, o processo de colonização é celebrado por Gonçalo por consistir, também, na implantação da fé católica entre os “gentios”. Este é um ponto sensível da Congregação, mas que só se torna evidente no posfácio de Mariza de Carvalho Soares. O contexto político do diálogo é, também, uma disputa de cunho cultural, já que Francisco desejava eliminar hábitos não católicos, o que afetaria o modo de realização das festas públicas (sincréticas) e mesmo a forma de dispor a hierarquia entre as pessoas da Congregação. Na comunidade, o foco na libertação das almas do purgatório pode ser lido, segundo Soares, como uma herança dos cultos aos *voduns* e *eguns* da Costa da Mina.

Ainda que não adotem perspectivas passíveis de monumentalização por movimentos sociais, estes *Diálogos* contêm as

formas de criar passados, algo indispensável à fundamentação de poderes. Não se fala de futuro, nem das gerações seguintes, como bem observa Mariza de Carvalho Soares. Mas a história dos Makii no Rio de Janeiro ainda está sendo pesquisada e recontada. Ainda vale destacar a boa edição e organização competente do volume, que tornam o material muito acessível a não especializados. (Igor Gomes)



HISTÓRIA
<i>Diálogos Makii</i>
Autora - Mariza de C. Soares (org)
Editora - Chão Editora
Páginas - 240
Preço - R\$ 54

A diáspora poética

Para tentar resolver o destino com a tradição, o pai chamou o filho de Aquiles. E pelo calcanhar malformado do menino começou a diáspora poética de Djaimilia Pereira de Almeida. *Luanda, Lisboa, Paraíso* é um romance que pensa a xenofobia eurocêntrica e a sombra do desapossamento identitário que – pejorativamente – herdaram os descendentes do Império português em África, há somente poucas décadas. Em meio aos vislumbres de esperança e do desespero, pai e filho se encontram na “letargia” de serem retornados. Os dois precisam experienciar a condição de “desidentidade” que lhes fora jogada nas costas, mas sem nunca se entregar, sempre na busca de encontrar afeto em meio ao caos do regresso. No primeiro livro de Djaimilia, *Esse cabelo* (LeYa), a autora reflete sobre raça, gênero e identidade, em uma tragicomédia pessoal, com o olhar

“para dentro”. Agora, em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, seu novo romance, lançado no Brasil pela Companhia das Letras, o olhar da escritora parece ter saído em um passeio como que para encontrar “o outro”, colocando-se – e a nós também – ainda a refletir sobre (des)identidade, mas agora em um cenário turbulento do regresso à metrópole portuguesa. (Nuno Figueirôa)



ROMANCE
<i>Luanda, Lisboa, Paraíso</i>
Autora - Djaimilia Pereira de Almeida
Editora - Companhia das Letras
Páginas - 200
Preço - R\$ 59,90

Para as revoltas

Pensar, com o filósofo franco-marroquino Alain Badiou, como abordar a nossa necessidade de insurgência e revolução a partir de ideias sobre o caso russo (1917) e chinês (anos 1960, na Revolução Cultural) provoca, a meu ver, sobre a necessidade de conciliar pensamento revolucionário e resgate das nossas próprias tentativas de ruptura histórico-política. Em *Petrogrado, Xangai*, o foco não são ações violentas/totalitárias dos regimes soviético e maoísta, mas, sim, a tomada de lições dos dois ocorridos para nos movimentarmos de forma imprevisível e desobediente contra o regime neoliberal, e recuperar o entusiasmo que deve instilar em nós a política. Ele nos mostra que a revolução é um acontecimento em si, e independe do que ditadores fizeram a partir dele. Badiou nos propõe pensar o marxismo como um corpo teórico que,

antes de mais nada, existe para dar razão a revoltas. A questão é fazer jus à cisão que tais revoluções representaram por meio de um retorno a, digamos, seu ímpeto. Acrescentaria ao caso brasileiro a realização de um amplo resgate (não apenas por movimentos sociais, mas por qualquer interessado), de movimentos como a Revolta dos Malês, que mostram, por aqui, que esse ímpeto existe, apesar de ser negligenciado. (I.G.)



FILOSOFIA
<i>Petrogrado, Xangai</i>
Autor - Alain Badiou
Editora - Ubu
Páginas - 112
Preço - R\$ 42

PRATELEIRA

NAS RUÍNAS DO NEOLIBERALISMO

Uma das mais importantes analistas do neoliberalismo, Wendy Brown pensa sobre como essa doutrina econômico-política têm trabalhado para substituir a convivência democrática pelos ditames do mercado, agindo para pôr sectarismo, racismo e tecnocracia no lugar do Estado democrático. Neste contexto, a família patriarcal surge como modelo moral e econômico para o projeto reacionário que surge da crise do capitalismo nos anos 1970. Tradução de Mario Marino e Eduardo A. C. Santos.



Autora: Wendy Brown
Editora: Politeia
Páginas: 256
Preço: R\$ 49

O VENTRE DO ATLÂNTICO

Primeiro livro da premiada autora senegalesa Fatou Diome a chegar no Brasil. Com inspiração autobiográfica, o romance trata dos dilemas e aflições vividos na França por uma imigrante do Senegal. Sallie, a protagonista, carrega as expectativas da família, que espera dela triunfo no estrangeiro. O livro trata dos choques entre expectativas e desilusões. Também critica o acolhimento de imigrantes na França e aponta a dificuldade do Senegal para se modernizar. Tradução de Regina Domingues.



Autora: Fatou Diome
Editora: Malê
Páginas: 208
Preço: R\$ 42

FANTINA

Publicado anos antes da Abolição, o romance parte do malandro Frederico, que conquista uma viúva por interesse. Após o casamento, ele assume postura típica do colonialismo: quer exercer posse sexual sobre as escravizadas. Ele se muda para a fazenda e, por isso, os saraus com viola (urbanos) passam a dividir espaço com os tambores dos oprimidos (latifúndios). Surge, então, o drama de Fantina, escravizada desejada por Frederico.



Autor: F. C. Duarte Badaró
Editora: Chão Editora
Páginas: 192
Preço: R\$ 50

COMO SE VOCÊ COMESSE UMA PEDRA

A partir de depoimentos de mulheres, Wojciech Tochman resgata os dramas vividos na Guerra da Bósnia (1992-1995) e mostra que esse passado ainda não passou para quem o viveu, em um movimento que questiona a negligência mundial com o saldo do conflito após o término. Tradução de Eneida Favre.



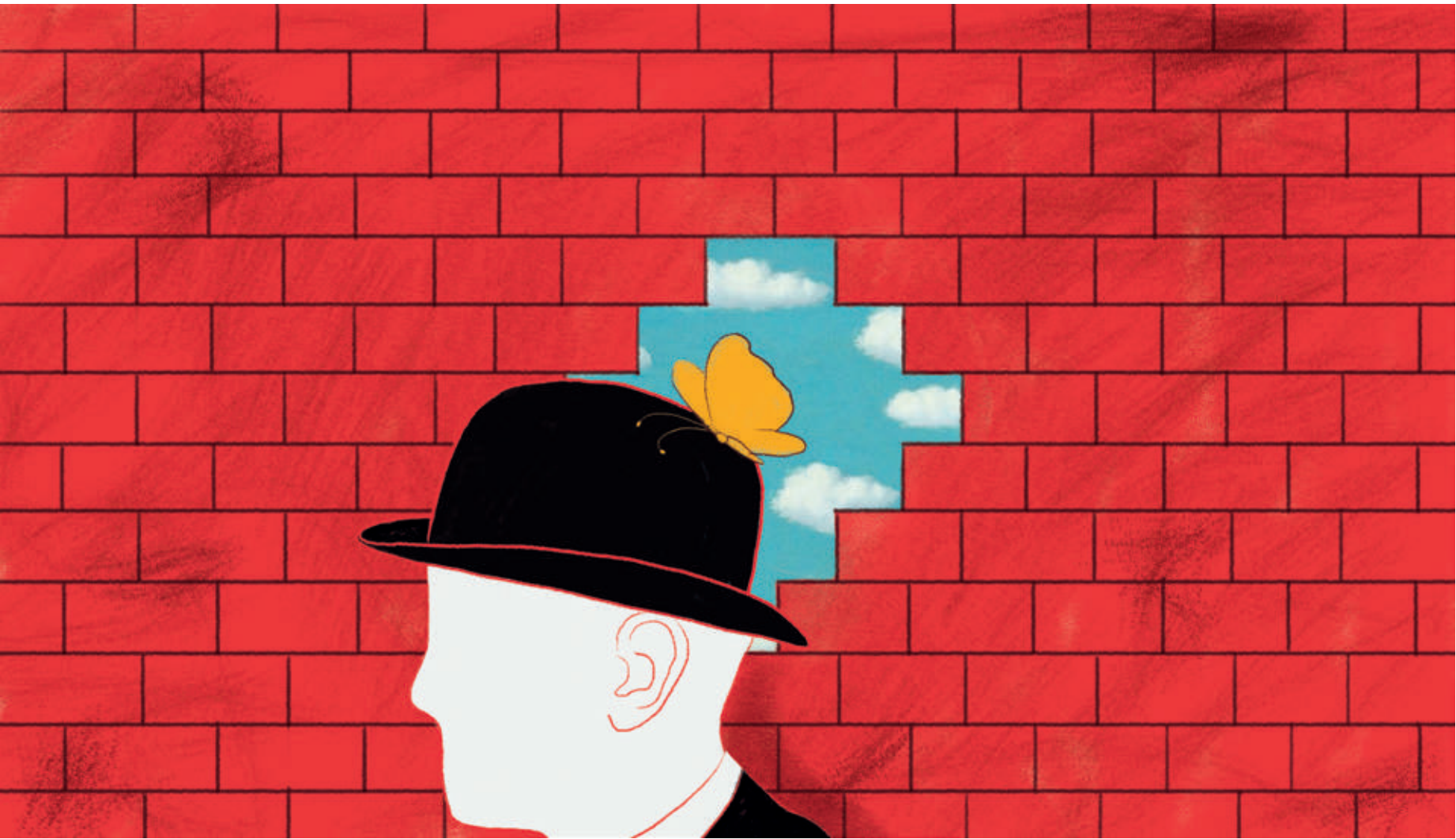
Autor: Wojciech Tochman
Editora: Âyiné
Páginas: 265
Preço: R\$ 39,90



José CASTELLO

www.facebook.com/JoseCastello.escritor

HANA LUZIA



Ao lado dos urubus

Quando o mundo se torna agressivo e turvo, nada melhor do que voltar às coisas simples. Por isso, com uma discreta esperança, e para me consolar, retorno, mais uma vez, às crônicas de Rubem Braga. No ano de 1961, em uma crônica chamada *Os pobres homens ricos*, Braga, observando a paisagem de seu tempo, nos diz: “Homens públicos sem sentimento público, homens ricos que são, no fundo, pobres-diabos”. Cinquenta e oito anos depois, as palavras do cronista soam, talvez mais do que nunca, verdadeiras. Estamos cercados de uma riqueza – luxo, pompa, ostentação – que não serve para nada.

A crônica – pensava Rubem Braga – não deve se limitar à superfície do real, mas escavar seus fundamentos. Ela não trabalha só com o lirismo e a beleza, mas também com a feiura e com o horror. Crônicas destampam o avesso do mundo. É nesses momentos, quando seus textos se tornam mais agudos, que Braga se reafirma como um grande escritor. O mundo não é só lírico – ele é também rude, cruel e cheio de tensão. Ao cronista, essa desarmonia não pode escapar.

Lamenta Braga que o apetite pelo social seja cada vez mais raro entre nossos homens ricos – nossos pobres homens ricos. Que entre eles, cada vez mais, “a ideia do social seja tomada no sentido de *mundano*”. Suas melhores crônicas apontam, com vigor, para esse desencontro. Homens de egos inchados e peitos estufados, eles simplesmente anulam, ignoram, matam tudo o que é simples e alheio. Desde *O conde e o passarinho*, célebre crônica do ano de 1935, Braga está atento a essa dissonância.

Nela, o cronista conta o encontro inesperado, em um parque paulistano, entre um conde e um pássaro. A crônica foi tirada de uma pequena notícia lida no *Diário de S. Paulo*. Avisa logo: “Devo confessar preliminarmente que, entre um conde e um passarinho, prefiro um passarinho. Torço pelo passarinho”. No meio do parque, o pássaro sobrevoa o conde e, em um balé, com seu bico delicado, arranca a medalha que ele leva no peito. Isso é

tudo. Não há tragédia, nem sangue. Contudo, nesse pequeno gesto, o equilíbrio do mundo burguês vacila. Gracioso e despretensioso, o passarinho desestabiliza a realidade. A dissonância se instala.

Diz Braga: “Eu queria ser um passarinho. Não, um passarinho, não. Uma ave maior, mais triste. Eu quisera ser um urubu”. Sujo, fedorento, escavando em meio ao lixo, o urubu se torna o ideal do cronista. Na miséria do urubu, guarda-se uma grandeza – a grandeza da luta. Enquanto o conde passeia com solenidade e pompa, o urubu sobrevive como pode. No mundo contemporâneo, porém, os pobres foram igualados aos “vagabundos”. Muitos pensam até que eles devem ser eliminados, devem morrer, porque sujam e atrapalham a paisagem. Pois é do lado dos urubus, misérraveis e tristes, mas bravos, que Braga está.

Penso em outra crônica célebre, *A borboleta amarela*, de 1952. No centro do Rio de Janeiro, o cronista, apressado, cheio de si, atribulado, esbarra com uma pequena borboleta. “No primeiro instante pensei que fosse uma bruxa, ou qualquer outro desses insetos que fazem vida urbana; mas, como olhasse, vi que era uma borboleta amarela.” Em vez de espantá-la – a esse pequeno ser dissonante, que rasga seu dia e suas convicções – o cronista deixa tudo para trás, compromissos, agendas, dinheiro, e começa a segui-la. Sua crônica é a inútil, mas bela, história dessa perseguição.

“Que fazes aqui sozinha, longe de tuas irmãs que talvez estejam agora mesmo adejando em bando álares na beira de um regato!”, pergunta-se o cronista. Mas é essa solidão, esse desamparo que desafiam o mundo pragmático dos “homens que sabem o que querem”. A borboleta não quer nada, não deseja ganhar nada, não busca vantagem alguma: quer apenas viver. Mais uma vez, abre-se uma fenda entre ela e o mundo burguês que, desavisada, a borboleta amarela sobrevoa.

No ano de 1945, trabalhando como correspondente de guerra na Itália, Braga escreve uma de suas mais esquecidas crônicas: *A menina Silvana*. De novo, à brutalidade do mundo se

opõe – frágil e dissonante – o olhar espantado de uma menina. Durante a batalha, a garota é atingida por estilhaços de granada. Entre “os rudes corpos de homens”, ela agora sofre. Não é quase nada, não é ninguém, em meio à paisagem ruidosa da guerra. Mas é nela – que talvez não passe de um resto, de uma sobra dos grandes impérios – que Braga fixa sua atenção. “Por mais distraído que seja um repórter, ele sempre vê alguma coisa”, constata. Nas frestas do real, em meio à estranha riqueza sangrenta da batalha, uma menina destoa e vive.

Atônito, ele se pergunta: “Ó hienas, ó porcos, de voracidade monstruosa, e vós também, águias pançudas e urubus, ó altos poderosos, que coisa mais sagrada sois ou conheceis que essa menina camponesa?” O cronista descobre, mais uma vez, a riqueza da pobreza. Que é ali, no desamparo da menina, assim como nas borboletas tontas e nos urubus tristes, que a vida se encorpa.

Mas, contra a ganância monstruosa, também os homens tratam de resistir. Em *Manifesto*, crônica de 1951, já agora diante da miséria na miséria, sem ilusões, Rubem Braga se dirige aos operários que erguem um prédio no Rio de Janeiro. “Ó insensatos! Quando tiverdes acabado, sereis desalojados de vosso precário pouso e de volvidos a vossas favelas.” Irão embora, “e ficará aqui um edifício alto e branco feito por vós”. Então, defrontando os trabalhadores com a feiura do real, Braga os incita a retornar ao edifício uma semana depois da obra finda, e nele entrar mais uma vez. “Um homem de uniforme vos barrará o passo e perguntará a que vindes e vos olhará com desconfiança e desdém”, avisa. A riqueza – o majestoso prédio – ficará para trás, alheia e gelada. Em seu lugar, os operários voltarão à pobreza dos morros. “Eu vos concito, pois, a parar com essa loucura – hoje, por exemplo, que o céu é azul e o sol é louro, e a areia da praia é tão meiga”. Incita-os a largar tudo e simplesmente ir para a praia. E, caso perguntem depois se enlouqueceram, eles devem responder: “Não, senhores, não estamos loucos; estamos na praia jogando peteca”.