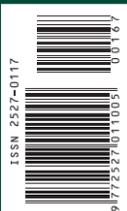


# PERNAMBUCO



FILIPPE AGA

**João Cabral de Melo Neto: 100 anos**  
*por Heloisa M. Starling, José Castello*  
*e Antonio Carlos Secchin*



# CARTA DOS EDITORES

Neste mês, celebra-se o centenário de João Cabral de Melo Neto. Muito já foi dito sobre sua poesia. Não é poeta dos mais fáceis, mas, movido pelo desafio das formas fixas, pela obsessão de evitar a subjetividade *diretamente* nos poemas e por uma noção da poesia como arte da interlocução (com a tradição, com a memória pessoal, com a História, com a sociedade, com o leitor), seus trabalhos ganham potência com o passar dos anos. Heloisa Starling, na capa desta edição, não trata de literatura, mas de política: Cabral foi perseguido por suas posições políticas, e isso foi explorado de forma mentirosa por figuras públicas e pela imprensa da época. O posicionamento que vemos na sua poesia está, também, na realidade do poeta, expondo como suas questões são contemporâneas.

Completam o especial sobre o poeta a entrevista que fizemos com Antonio Carlos Secchin, que relançará pela **Cepe Editora** uma versão ampliada de seus estudos acerca de Cabral, e a coluna de José Castello – biógrafo dele –, que explora o lado extremamente vinculado ao real dos versos feitos a palo seco.

Noutra via, Raquel Barreto continua com sua proposta de publicar textos introdutórios sobre intelectuais negros ou questões acerca de racismo e formas de lutar contra ele. Desta vez, ela fala sobre Beatriz Nascimento, historiadora pioneira no trato de pessoas negras como sujeitos da História. O protagonismo histórico da pessoa negra também marca a resenha do mais recente romance de Nei Lopes.

A abordagem da nuance política do ato de escrever continua de outras formas: interpelando a pluralidade diluidora que marca o excesso de informação em que vivemos (Margo Glantz); a inscrição da música *pop* na política de sua época ao pensar a canção *Fullgás* e as Diretas Já; a sobrevivência pela elaboração da própria subjetividade em um real opressor por meio da escrita de diários; os poemas de Irit Amiel, que mantêm vivas as chagas do Holocausto.

Por último, um informe: excepcionalmente nesta edição não publicaremos o projeto *Viagem ao país do futuro*, de Isabel Lucas, que volta em fevereiro.

**Uma boa leitura a todas e todos!**

## COLABORAM NESTA EDIÇÃO



**Heloisa Murgel Starling**, professora (UFMG), autora de, entre outros, *Ser republicano no Brasil Colônia*



**João Bandeira**, poeta, *designer* e músico, autor de, entre outros, *Quem quando queira*



**Raquel Barreto**, historiadora, doutoranda em História (UFF)

**Amílcar Bettega**, escritor, autor de *Pequena prosa*; **Felipe Charbel**, escritor e professor de Teoria da História (UFRJ), autor de *Janelas irrealis*; **Giovanna Dealtry**, professora de Literatura Brasileira (UERJ); **Leonardo Nascimento**, mestrando em Antropologia Social (UFRJ); **Paloma Vidal**, poeta, tradutora e professora de Teoria Literária (Unifesp), autora de *Wyoming*; **Piotr Kilanowski**, professor de Literatura Polonesa (UFPR) e tradutor; **Ramon Ramos**, escritor e doutorando em Literatura (PUC-Rio); **Renato Gonçalves**, doutorando em Ciências da Comunicação (ECA-USP); **Victor da Rosa**, professor de Literatura (UFOP), coorganizador da antologia *Escutem este silêncio*

## 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  
Dudley Barbosa e Maria Helena Pôrto

COLUNISTAS  
Diogo Guedes, Everardo Norões e José Castello

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](mailto:marketing@cepe.com.br)  
Telefone: (81) 3183.2756



**MARCOS XUKURU**  
"Quando começamos a dizer que somos Xukuru, estamos representando todas as lutas em defesa da mãe-terra, dos direitos humanos"

EM MAR: ROBERT IRWIN  
MOEMA CAVALCANTI  
CENSO DE PROTESTO  
A NEGAÇÃO DA RESPOSTA

## FORTELEÇA UM DOS MAIS IMPORTANTES MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA CULTURAL

**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.**

**ACESSE:** [REVISTACONTINENTE.COM.BR/ASSINE](http://REVISTACONTINENTE.COM.BR/ASSINE)  
**E ASSINE.**



conteúdo  
é tudo

\*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](http://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](http://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.

## BASTIDORES

EDUARDO AZERÉDO



# Fazer do despojo o principal

“Instantes ficcionais”, “bolhas de ficção” ou apenas “prosa”: sobre ativar, com palavras, imagens de coisa nenhuma em narrativas que desejam ser arredias a classificações

### Amilcar Bettega

**Prosa Pequena** foi escrito em exatos seis anos, de abril a abril, 2006 a 2012. Nasceu de um convite dos amigos Fernanda Verissimo e Bob Fernandes. Não para escrever o livro, mas uma coluna quinzenal para o *Terra Magazine*, a revista *online* que eles estavam criando, hospedada no portal Terra. Aceitei, achando que aquilo não ia durar mais do que alguns meses; não a revista, mas a minha capacidade para escrever textos a cada duas semanas para uma publicação.

Não havia restrição nenhuma quanto ao tamanho, nem ao tema, forma, nada. E acho que consegui manter a coluna por tanto tempo porque rapidamente os textos encontraram sua própria forma. Tirando algum raro comentário sobre um ou outro autor ou livro, na quase totalidade das vezes escrevi ficção, o que, no fundo, é só o que sei fazer.

Pois foram estas ficções que viraram o livro *Prosa pequena*.

Não eram contos, um gênero em que eu já estava treinado (havia publicado já três livros de contos), embora fossem textos curtos, com a subliminar aspiração a serem breves.

*Curtas ficções, instantâneos, narrativas mínimas, considerações sem importância, fragmentos de coisa nenhuma, esse pouco mais de nada que preenche os grandes espaços de silêncio entre os (às vezes raros) eventos fortes do curso de uma vida*, cheguei a escrever (no intuito de dar ao leitor o tom da coluna) no primeiro texto que publiquei lá no *Terra Magazine*, um texto que se intitulava justamente *Prosa pequena*. Minha ideia era buscar, naquele espaço que me davam e que me obrigava a uma produção constante, um texto mais livre, mais espontâneo (na verdade, eu estava cansado de escrever contos, cansado de seus artifícios, suas estratégias, que embora façam o texto eficaz, nunca deixam de ser amarras). Sem ser cronista – e sobretudo sem *querer ser* cronista –, eu desejava partir da observação das coisas menores, desimportantes (é uma espécie de fascínio que tenho: o pequeno, o desprezível, o despojo, aquilo que normalmente a gente esquece, embora se saiba que nada desaparece e que sempre fica um resto), usá-las como gatilho para textos que pudessem fixar alguma coisa. Em síntese: chegar ao resto, fazer do despojo o principal.

Esta era a ideia, mas as ideias nunca são seguidas à risca. O desvio quase sempre se impõe ou pela nossa incapacidade de seguir as ideias ou porque elas, afinal, não se revelam tão boas. O certo é que pelo desvio se chega a outra coisa. Este livro é um pouco essa outra coisa.

\*\*\*

A questão da observação. A imagem como ponto de partida para o texto. Tenho a dizer que por trás disto (desta ideia), estava o sentimento, ou mesmo o reco-

nhecimento, de que a minha escrita é imagética. Não no sentido de que o meu texto crie imagens, ou faça o leitor enxergá-las. Ao contrário, depois de vários anos escrevendo, posso afirmar com certa convicção que é a partir de imagens que o meu texto se cria. Então, se a questão é o processo criativo – e me parece que é disso que *Bastidores* procura tratar –, uma coisa é clara no meu processo: ele é este caminho entre a imagem e o texto, o caminho da imagem ao texto.

Não se trata, obviamente, de descrever uma imagem, mas de pôr palavras nela, fazer com que ela, a imagem, se ative por meio das palavras. Uma imagem apenas, assim como uma palavra isolada, não são nada, não fazem nada. Mas quando elas se dispõem (são dispostas) umas em relação às outras é que alguma coisa começa a acontecer.

Então a ideia de base (mais uma? ou a mesma?) era esta: a partir da imagem, o texto. E, nisto, dois gestos: o olhar e a escrita. E talvez o mais importante: entre os dois, o germe da ficção, é ali que ela nasce, e é ali também que reside o seu poder.

Uma ficção pensa, isto é claro, é evidente, e se ela não pensa ela não vale a pena. Mas é uma forma de pensar que não está nem na imagem (no olhar) nem no texto (no escrever), mas no que resulta do encontro entre estes dois gestos fundadores. Também escrevi, desta vez no texto final do *Prosa pequena*, que de alguma forma explica a gênese do livro e é uma espécie de *Bastidores* inserido no próprio livro: *De repente, um entendimento que não é racional nem buscado se desprende deste texto fabricado pela imagem. E num movimento de refluxo, o texto transforma a imagem, ativa-a, faz dela uma imagem em ação: imaginação, enfim, o que nos permite ver o invisível, tudo aquilo que não aparece mas que está lá, ou melhor ainda, o que faz aparecer de outro jeito o que a nós parece ser sempre a mesma coisa.*

Pela imaginação, a ficção. A ficção, portanto. No fundo, ela é também resto. Quando um escritor se dispõe a pensar sobre um tema, quando ele pretende escrever um texto *sobre* alguma coisa, a ficção só vai aparecer, potente, se ele aceitar a distração do tema, se o *sobre* em algum momento se perder, for esquecido, desviado. O caminho da ficção não é reto, não é o do pensamento lógico e suas cansativas sucessões de causas e efeitos. Se há algo de poderoso na literatura de ficção – e há – isso se deve ao fato de que ela nos dá acesso a um tipo de conhecimento que não é alcançável pelas vias racionais. E ela só é justificável, só será literatura, só será ficção, se oferecer esse tipo de acesso.

\*\*\*

Por algum tempo, sempre que me referia a estes textos (os da coluna, depois os do futuro livro, e agora os deste livro que já saiu, que aqui está e que de agora em diante deve falar por si), falei de instantes ficcionais, expressão roubada do João Gilberto Noll (que falta fazer à literatura brasileira a coragem e ousadia literária desse cara!), falei de bolhas de ficção, e finalmente falei de prosas.

Falei de prosas para deixar mais ampla a gaveta das classificações, ou pelo menos fazer dela uma gaveta meio defeituosa, dessas que não fecham completamente. E também para resgatar o caráter prosaico daquilo que, afinal, estava na origem desses textos.

Mas no fundo acho que o que me levou a pensar esses textos em termos de prosa e a nomear o livro como *Prosa pequena*, foi uma forma (uma tentativa) de trazer para o meu lado um (no fundo dois) dos meus santos. Em 1917, Robert Walser publica uma coletânea desses textos tão marcadamente seus, pequenas joias despidas de toda a solenidade, o olhar quase amoroso dedicado ao minúsculo, e a intitula *Kleine Prosa*, pequena prosa, prosa pequena. Um pouco antes, por volta de 1912, Franz Kafka, em seus diários se refere, nestes mesmos termos, *kleine prosa*, a uma série de textos que mais tarde foram publicados sob o título (para nós) de *Contemplação*.

Gostaria que a sombra destes dois gigantes pairasse sobre meu livrinho.

### O LIVRO



**Prosa Pequena**  
Editora Zouk  
Páginas 208  
Preço R\$ 42

## ARTIGO

# Quilombo, palavra que significa união

Beatriz Nascimento e o protagonismo negro na História do Brasil

Raquel Barreto

**Conta-se que em** uma das reuniões iniciais de organização<sup>1</sup> do movimento negro no Rio de Janeiro,<sup>2</sup> em 1974, o primeiro texto escolhido para discussão foi *Por uma história do homem negro*<sup>3</sup> da historiadora, professora e escritora Maria Beatriz do Nascimento (1942–1995) – militante essencial para a luta antirracista no país, e cuja passagem completa, no dia 28 de janeiro, 25 anos.

No texto, sua primeira contribuição pública, aparecia o imperativo que mobilizou sua trajetória intelectual: “Devemos fazer a nossa História, buscando nós mesmos, jogando nosso inconsciente, nossas frustrações, nossos complexos, estudando-os, não os enganando”.<sup>4</sup>

Dos anos 1970 aos 1990, Beatriz pesquisou, produziu, lecionou e se propôs a refletir sobre uma perspectiva que reposicionasse homens e mulheres negras na História como protagonistas. Ela, como outros intelectuais negros da mesma geração, questionou as interpretações sociais e as narrativas históricas consolidadas que tornavam a negritude sinônimo de escravidão e objetificação.

Através de suas pesquisas, procurou reconstituir a história dos quilombos no Brasil, considerando-os como sistemas sociais e políticos alternativos, pautados em valores próprios, dissonantes em relação aos valores dominantes de seu tempo histórico. Empenhou-se em apresentar novas epistemologias que contemplassem a experiência e a especificidade histórica negra. Dentro das universidades, o racismo era definido a partir dos modelos da segregação racial dos Estados Unidos ou do *apartheid* da África do Sul, que se diferenciaram dos modelos brasileiro e latino-americano. Beatriz desenvolveu suas pesquisas nesse contexto específico, marcado por enfrentamentos e tensões decorrentes dos questionamentos que a intelectualidade do movimento negro trazia ao desafiar concepções e discursos acadêmicos estabelecidos que negavam o racismo no país. Para a historiadora, “a democracia racial brasileira talvez exista, mas em relação ao negro, inexistente. As manifestações preconceituosas são tão fortes que, por parte de nossa intelectualidade, dos nossos literatos, dos nossos poetas, da consciência nacional, vamos dizer, somos tratados como se vivêssemos ainda sob o escravismo”.<sup>5</sup>

## TRAJETÓRIA

*E a verdade é que eu sou uma moça negra de Sergipe, que se mobiliza em ter tido tantas transmigrações, tantos desterramentos. Estou sempre em busca de um território não-terra. Eu queria um Quilombo não necessariamente aqui. Um quilombo onde, eu sei, algum antepassado meu viveu.*<sup>6</sup>

Beatriz Nascimento nasceu em 17 de julho de 1942, em Aracaju (SE). O pai, Francisco Xavier do Nascimento, era pedreiro e a mãe, Rubina Pereira do Nascimento, dona de casa. A família, composta por 10 filhos, mudou-se para o Rio de Janeiro na década de 1950 em busca de melhores condições de vida.

Contrariando as estatísticas, ela acessou o ensino universitário e graduou-se em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1971. Um pouco depois, cursou a pós-graduação *lato sensu* em História do Brasil na Universidade Federal Fluminense (UFF), onde iniciou o mestrado, cuja matrícula posteriormente trancou.<sup>7</sup>

Beatriz afirmava que suas inquietações sobre a ausência da presença negra na História do país vinham do período escolar, e foi o estudo da própria História que lhe permitiu tomar consciência de seu papel ativo na sociedade brasileira. As reflexões a respeito da presença negra na formação social eram escassas naquele período, e eram orientadas em torno da questão socioeconômica, que considerava, quase sempre, a população negra como um problema à sociedade de classes.

Na década de 1970, trabalhou como pesquisadora no Arquivo Nacional e na Fundação Getúlio Vargas. Também foi professora na rede pública de ensino. Além disso, ministrou diversos cursos, participou de simpósios, seminários nacionais e internacionais. Voltou à vida acadêmica em 1992 para cursar o mestrado em Comunicação Social na UFRJ, sob a orientação de Muniz Sodré.

Visitou Angola em 1979 e o Senegal na década de 1980, sendo, provavelmente, a primeira mili-



tante do movimento negro a receber um convite para visitar um país africano em uma época que o trânsito internacional de militantes e intelectuais negros não era frequente em função da ditadura militar (1964–1985), que criava uma série de empecilhos para realização de viagens internacionais.

Na UFF, Beatriz, a antropóloga Marlene Cunha<sup>8</sup> e outros estudantes fundaram o Grupo de Trabalho André Rebouças<sup>9</sup> (GTAR), composto por alunos/as e ex-alunos/as negros/as de diferentes cursos da universidade. O GTAR foi, possivelmente, o primeiro coletivo negro estudantil do país. Organizou, em novembro de 1975, a *Semana de estudos sobre a contribuição do negro na formação social brasileira*, evento que reuniu pesquisadores e especialistas das áreas de Humanidades que trabalhavam com questões ligadas às relações raciais e às temáticas negras e africanas.<sup>10</sup>

Outra contribuição imprescindível a mencionar foi sua destacada presença na *Quinzena do negro da Universidade de São Paulo*, um conjunto de atividades acadêmicas organizadas pelo sociólogo Eduardo de Oliveira e Oliveira, então estudante de doutorado no programa de pós-graduação em Ciências Sociais da instituição. No período, ele, o primeiro estudante autodeclarado negro do programa, levou para dentro da universidade o debate em relação à temática negra.<sup>11</sup> Ao contrário dos eventos que ocorriam, esse foi marcado pelo lócus de enunciação de sujeitos negros na produção intelectual sobre as relações raciais, História, religião, cultura e áreas afins. A *Quinzena* ocorreu de 22 de maio a 8 de junho de 1977 e foi organizada em torno dos 89 anos da Abolição. Sobre ela, disse Beatriz: “Eu acho de extrema importância esse ciclo de palestras

HANA LUZIA



que Eduardo procurou fazer aqui em São Paulo porque realmente a gente precisa fazer uma série de reformulações, de críticas, a respeito de todos os estudos que foram feitos a respeito do negro”.<sup>12</sup>

Uma das partes mais conhecidas de seu legado intelectual é o belíssimo documentário *Ôrí* (1989), dirigido pela socióloga e documentarista Raquel Gerber. “*Ôrí* significa a inserção a um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com o seu momento ali”, explica Beatriz.<sup>13</sup>

O documentário acompanhou a historiadora, baseou-se em suas pesquisas e a teve como narradora. A câmera de *Ôrí* “seguiu o movimento negro” de 1977 a 1988, viajou até a África para melhor compreender aspectos históricos, sociais e culturais. Em suas palavras: “Trata-se de filme fundamentado em minha trajetória de vida enquanto mulher, enquanto negra e especializada em História do Brasil, assim como minha inserção no movimento político de afirmação da negritude”.<sup>14</sup>

#### POR UMA HISTÓRIA DO NEGRO NO BRASIL

*(...) o preto, diante da História do Brasil, se sente o eterno escravo, o eternamente vencido, incapaz de reagir diante da situação que foi colocado aqui.*<sup>15</sup>

Beatriz tinha como projeto produzir uma nova abordagem historiográfica que inserisse pessoas negras como sujeitos da História, rompendo com a narrativa

## O projeto de Beatriz Nascimento insere pessoas negras como sujeitos da História, rompendo com a narrativa do “lugar do escravo”

do “lugar do escravo”, do objeto: “A coisa que mais chocava era o eterno estudo, quando se referia ao negro, sobre o escravo, como se durante todo o tempo da História do Brasil nós só tivéssemos existido dentro da nação como mão de obra escrava, como mão de obra para a fazenda, para a mineração”.<sup>16</sup>

Havia uma História a contrapelo a se escrever, como propôs o filósofo Walter Benjamin, a partir de outras abordagens e vieses. “Nós éramos sempre os contribuidores de uma cultura (...) mas isso não me impossibilitou de ver, através das entrelinhas da História do Brasil, toda uma participação mágica, independente muitas vezes, e forte do preto dentro do Brasil”. Ela se pautou na prerrogativa

de que era imprescindível romper com a ideia dos vencidos da História para alcançar a liberdade: “O negro não pode ser liberto, enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo”.<sup>17</sup>

Nessa acepção, pretendia preconizar uma História do negro no Brasil que levasse em conta sua agência e as dimensões de sua subjetividade, destacando que, mesmo em condições e contextos adversos, pessoas negras buscavam formas de estabelecer seu modo de vida tradicional. Salientou, assim, a capacidade de ação, intervenção e tomada de decisão desses sujeitos diante de possibilidades extremamente restritas, sendo essa uma marca permanente de humanização: “O quilombo é um avanço, é produzir ou reproduzir um momento de paz. Quilombo é um guerreiro quando precisa ser um guerreiro. E também é o recuo se a luta não é necessária. É uma sapiência, uma sabedoria. A continuidade de vida, o ato de criar um momento feliz, mesmo quando o inimigo é poderoso e mesmo quando ele quer matar você. A resistência. Uma possibilidade nos dias da destruição”.<sup>18</sup>

Por esse ângulo, os quilombos eram muito mais complexos do que simplesmente locais para onde seguiam os escravizados em fuga da opressão. A interpretação da autora procurava evidenciar os processos de humanização (“um momento de paz”) alcançados quando se poderia viver a *paz quilombola*, conceito que ela criou para definir os momentos em que os quilombos tentavam se estabelecer:

“Os momentos de paz correspondem, basicamente, ao desenvolvimento social e econômico dos Quilombos. Períodos em que se desenvolveram a

## ARTIGO



agricultura, a pecuária, a fabricação de instrumentos de trabalho e de armas para a defesa. Nestes períodos, os Quilombos chegaram a estabelecer relações econômicas dentro do sistema, alugando suas pastagens para o gado de pequenos proprietários, comerciando seus produtos com os habitantes das vizinhanças. Por isso, a repressão que sofreram não se explica, ou não se esgota, no fato de que os negros rebelados prejudicavam a sociedade colonial diminuindo seu potencial de mão de obra. A sociedade os reprimiu mais duramente em momentos de crise econômica, quando os quilombos vitoriosos chegaram a representar uma ameaça, como seus concorrentes dentro do próprio sistema.”<sup>19</sup>

Dos percursos da pesquisa, a historiadora revela, em um texto, a metodologia que empregou em sua pesquisa sobre os quilombos de Minas Gerais, onde procurou por localidades que, segundo fontes históricas, tinham nomes de antigos quilombos.<sup>20</sup> As etapas seguintes eram estudo de campo, uso da História oral, etnografia e observação participante. Algumas hipóteses direcionaram o andamento do trabalho: 1) o que a historiografia brasileira nomeava como *quilombos* eram “movimentos sociais arcaicos de reação ao sistema escravista, cuja particularidade foi de inaugurar sistemas sociais variados, em bases comunitárias”; 2) apesar dos sistemas sociais serem distintos, eram nomeados com o conceito único de quilombo, ainda que houvesse diferenças institucionais sobre esses sistemas; 3) os sistemas sociais alternativos – os quilombos – mantinham relação com os sistemas sociais dominantes, dependendo dele para ter ou não êxito; 4) havia um *continuum* histórico em relação às permanências geográficas da população negra em determinadas localidades, ou seja, “as áreas de onde se localizaram ‘quilombos’ no passado supõem uma continuidade espacial, preservando

## Apesar de seu pioneirismo, Beatriz ainda é pouco lida em virtude do apagamento da intelectualidade negra no Brasil

ou atraindo populações negras no século XX”. Muitas dessas áreas, de acordo com a documentação levantada pela historiadora, correspondiam a áreas de favelas ou antigas favelas no Rio de Janeiro. “Um exemplo: estudando-se a documentação da polícia do século XIX, percebe-se que determinadas regiões do Rio de Janeiro, como o Catumbi, os morros de São Carlos e Santa Marta e outras favelas atuais foram, anteriormente, lugares onde existiam quilombos. Ou, durante a seca do Nordeste em 1877, os grupos migrantes que se dirigiam para a Amazônia estabeleceram-se em núcleos formados por ex-quilombolas. A continuidade histórica aí pode ser percebida mesmo ao nível geográfico.”<sup>21</sup>

Os locais onde fundavam quilombos possuíam características geográficas bastante recorrentes, “uma sensação de espaço aberto, diríamos, oceânica e infinito. Figuram, por isso, as características

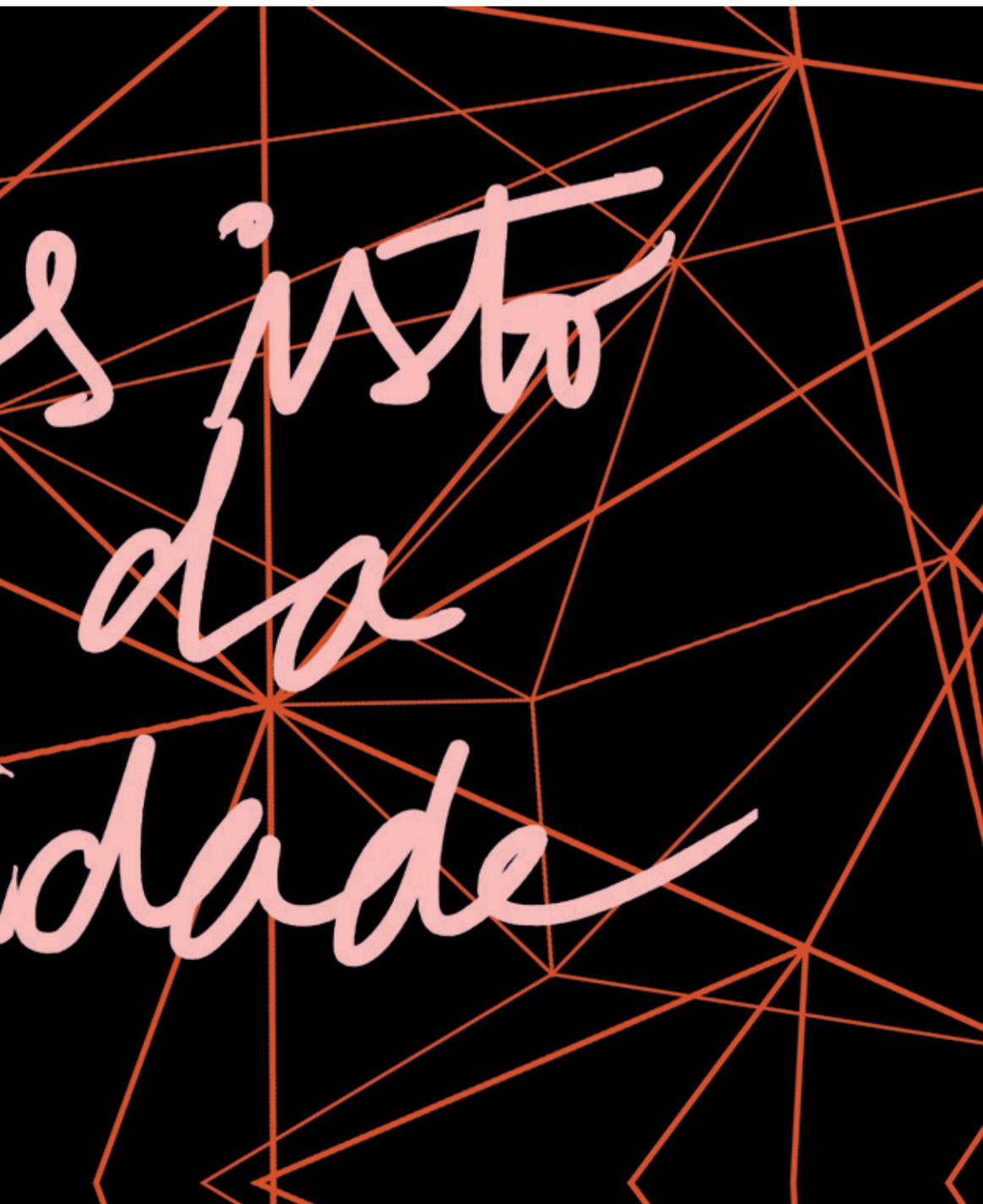
de fronteira, não só geográfica, como também demográfica, econômica e cultural que estas organizações possuem”.<sup>22</sup>

Em 1977, durante sua apresentação na *Quinzena do negro*, ela pontuou as relações entre a constituição dos quilombos, a agregação e os sentidos da humanização negra: “(...) todo o motor do colonialismo fez a desagregação dele como homem, como cultura, como sociedade, no momento em que ele se aglutina, ele sempre está repetindo, vamos dizer assim, a essência disso, a essência do que teria sido o quilombo, sabe? (...) a ordem social, a repressão, é que chamou isso de quilombo, que é um nome negro e que significa união. Então, no momento em que o negro se unifica, se agrega, ele está formando um quilombo, o nome em africano é união”.<sup>23</sup>

Dentro dessa perspectiva, compreendem-se as razões pelas quais o quilombo foi transformado em um conceito político para o movimento negro. “A retórica do quilombo, a análise deste como sistema alternativo, serviu de símbolo principal para a trajetória deste movimento. Chamamos isto de correção da nacionalidade: a ausência de cidadania plena e de canais reivindicatórios eficazes, a fragilidade de uma consciência brasileira do povo, todos esses fatores implicaram numa rejeição do que era considerado nacional e dirigiram esse movimento para a identificação da historicidade heroica do passado.”<sup>24</sup>

Observa-se que o conceito contempla a unidade, a autoafirmação de homens e mulheres que lutaram pela sua própria liberdade, isto é, a agência negra, a capacidade de empreender: “Por ter sido durante três séculos concretamente uma instituição livre, paralela ao sistema dominante, sua mística vai alimentar os anseios de liberdade da consciência nacional.”<sup>25</sup>

HANA LUZIA



## RAZÕES PARA O ESQUECIMENTO

Pelos estudos que realizou, Beatriz Nascimento foi precursora de uma nova História Social por romper com determinadas narrativas mitificadas e estereotipadas ancoradas na reificação associada ao lugar dos vencidos destinado à população negra. Sua pesquisa sustentava-se em extensa documentação que tinha como propósito observar como, no período colonial, homens e mulheres negras desenvolveram sistemas sociais alternativos que foram genericamente nomeados *quilombos* – um conceito que nomeava uma diversidade de arranjos sociais que variaram, podendo incluir, por exemplo, de 5 mil a 15 mil pessoas, como foi o caso de Palmares.

Apesar da importância, relevância e volume de trabalho, a autora é pouco conhecida e lida. Não há um reconhecimento formal de suas contribuições no campo da historiografia brasileira. A pergunta que fica é: como uma obra tão inovadora, que adiantava pressupostos da História Social brasileira de hoje, ainda não é considerada?

Quais seriam as razões pelas quais há poucas referências e circulação de sua produção? Conjecturo respostas para essa negligência: a permanente desconfiança da academia com a obra de pesquisadores/as com agendas políticas enunciadas; a irrelevância destinada ao trabalho intelectual de mulheres negras no país; o apagamento de narrativas dissidentes que tencionam paradigmas – ou seja, a tendência recorrente no Brasil do apagamento do pensamento de intelectuais negros/as que propõem leituras dissidentes a respeito da realidade social, que confrontam o mito da democracia racial.

É bastante significativo o fato de que o único livro autoral que reúne sua produção, intitulado *Quilombola e intelectual: possibilidade nos dias da destruição*, tenha

sido feito de forma póstuma e independente – tal qual *Primavera para rosas negras*, livro de Lélia González publicado pela União dos Coletivos Panafrikanistas (UCPA) em 2018. O material publicado no livro é do Fundo Maria Beatriz do Nascimento, depositado no Arquivo Nacional (Rio de Janeiro) pela família, ciente da relevância e importância intelectual da historiadora, que disponibiliza o material para consulta pública desde 1999.

### “A NOITE NÃO ADORMECERÁ”

A passagem de Beatriz foi trágica e covarde, vítima de feminicídio<sup>26</sup> – como descreveu o geógrafo Alex Ratts, seu biógrafo, foi a “interrupção de sua vida provocada por um homem branco desumano e desumanizador”.<sup>27</sup> Sua vida, porém, foi mais do que sua morte: foi alegria. Escritos em memória de Beatriz, estes versos de Conceição Evaristo<sup>28</sup> ecoam a força de sua trajetória:

*A noite não adormecerá  
jamais nos olhos das fêmeas  
pois do nosso sangue-mulher  
de nosso líquido lembradiço  
em cada gota que jorra  
um fio invisível e tônico  
pacientemente cose a rede  
de nossa milenar resistência.*

### NOTAS

1. Cf. Wagner Vinhas Batista, *Palavras sobre uma historiadora transatlântica: estudo da trajetória intelectual de Maria Beatriz Nascimento*. (tese de doutorado em Estudos Étnicos e Africanos, UFBA, Salvador, 2016, p. 41).
2. As reuniões que deram origem à formação das primeiras organizações no Rio de Janeiro do movimento negro brasileiro contemporâneo aconteciam no Centro

de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Candido Mendes, criado em 1973 no bairro de Ipanema. A estrutura da Universidade concedia relativa segurança aos ativistas negros em um contexto repressivo.

3. Beatriz Nascimento, “Por uma história do homem negro”. *Revista de Cultura Vozes*, volume 68, número 1, p. 41-45, 1974.

4. “Por uma história do homem negro”, *op. cit.*, p. 44.

5. “Por uma história do homem negro”, *op. cit.*, p. 42-43.

6. Arquivo Nacional. Fundo Maria Beatriz Nascimento, Caixa 13, Pasta 2, documento 9, Código de Referência BR NA, RIO 2D.

7. Segundo o material da autora pesquisado no Arquivo Nacional, ela foi aprovada no mestrado em História na UFF em 1979, mas não concluiu o curso. Encontrei no arquivo documentos que mencionavam trancamentos de matrícula em 1983 e, depois, 1985. Cf. Arquivo Nacional. Fundo Maria Beatriz Nascimento, Caixa 21, Pasta 4, doc. 7, Código de Referência BR NA, RIO 2D.

8. Para conhecer melhor a trajetória da antropóloga, ver J. A. Cunha (2018), “Em busca de um espaço: a linguagem gestual no candomblé – À memória de Marlene de Oliveira Cunha”. *Cadernos de Campo (São Paulo 1991)*, volume 26, número (1), 15-41. Disponível em [www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/133686](http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/133686).

9. André Rebouças (1838-1898) foi o primeiro engenheiro negro a se formar na Escola Politécnica do Largo de São Francisco (SP). Criou a Confederação Abolicionista, junto com José do Patrocínio. É pouco citado seu protagonismo e de outros homens negros no movimento abolicionista. Na concepção de Rebouças, a Abolição deveria incluir uma reforma nacional que garantisse concessão de terras e educação para a população negra.

10. Arquivo Nacional. Fundo Maria Beatriz Nascimento, Caixas 16, Pasta 4, doc. 6, Código de Referência BR NA, RIO 2D.

11. Para conhecer melhor a trajetória do sociólogo, cf. Rafael Petry Trapp, *O elefante negro: Eduardo de Oliveira e Oliveira, raça e pensamento social no Brasil* (tese de doutorado em História Social, UFF, Niterói, 2018).

12. “Historiografia do Quilombo”. In Beatriz Nascimento, *Quilombola e intelectual: possibilidade nos dias de destruição*. Editora Filhos da África, 2018. (citação da p. 127).

13. Transcrição do documentário *Óri* (1989), publicado em Nascimento, *op. cit.*, p. 333.

14. *Por um território (novo) existencial e físico*. Texto produzido para a disciplina Teoria da Comunicação, ministrada pela professora Janice Caiate no programa de pós-graduação em Comunicação Social da UFRJ. 01/08/1992. Cf. Arquivo Nacional. Fundo Maria Beatriz Nascimento, Caixas 21, Pasta 3, dossiê 4, Código de Referência BR NA, RIO 2D.

15. Beatriz Nascimento, *Quilombola e intelectual...*, p. 128.

16. Nascimento, *op. cit.*, p. 128.

17. Aspas transcritas do documentário *Óri* (1989), publicado em Nascimento, *op. cit.*, p. 327.

18. “Quilombo: Em Palmares, na Favela, no Carnaval”. In Nascimento, *op. cit.*, p. 190.

19. “O negro visto por ele mesmo”. *Manchete*, Rio de Janeiro, edição 1270 (21 de agosto de 1976), p. 130.

20. Os lugares estudados foram Carmo da Mata, Alagoa e Comarca do Rio das Mortes, em Minas Gerais. A pesquisa foi financiada com o apoio da Fundação Ford, o que era comum no período. A antropóloga Marlene de Oliveira Cunha foi sua assistente. As hipóteses estão no artigo “Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso” In Nascimento, *Quilombola e intelectual...* pp. 253-263.

21. In “O negro visto por ele mesmo”, *Manchete*, p. 130.

22. In “Kilombo e memória comunitária...” In Nascimento, *Quilombola e intelectual...*, p. 261.

23. “Historiografia do Quilombo”, in Nascimento, *op. cit.*, p. 126.

24. “O conceito de quilombo e a resistência cultural negra”, in Nascimento, *op. cit.*, p. 291.

25. Nascimento, *op. cit.*, p. 290.

26. No dia 28 de janeiro de 1995, Beatriz estava em uma lanchonete em Botafogo (zona sul do Rio), quando foi morta. O homicídio foi motivado pelo fato de Beatriz aconselhar a uma amiga, vítima de violência doméstica, a abandonar o agressor. No fatídico dia, ela discutiu com o agressor que se retirou do lugar e voltou com um arma e disparou. Beatriz foi socorrida pelos bombeiros, mas não chegou com vida ao hospital.

27. Alex Ratts, *Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 78.

28. Do poema *A noite não adormece nos olhos das mulheres*. Disponível em [educacaopublica.rj.gov.br/cultura/prosaepoesia/0206.html](http://educacaopublica.rj.gov.br/cultura/prosaepoesia/0206.html).

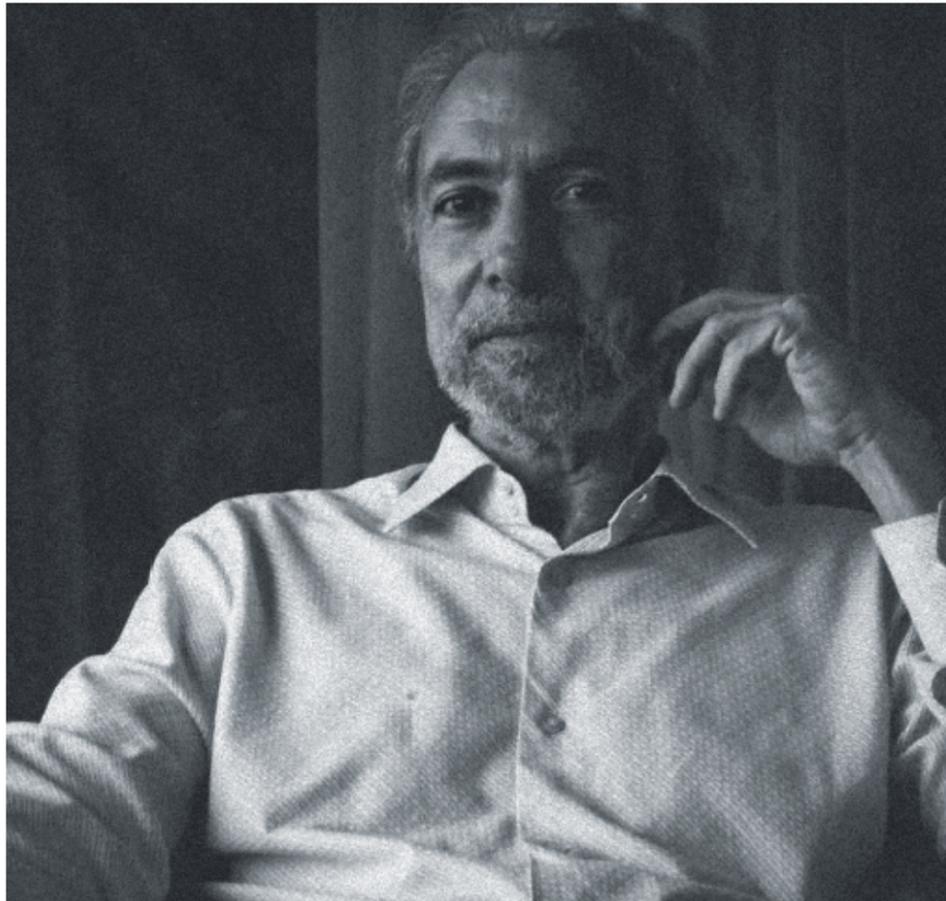
## ENTREVISTA

## Antonio Carlos Secchin

# Para que possamos tomar outras lições na escola das facas

Pesquisador republica – com textos e imagens inéditos, além de novo título – conhecido estudo sobre toda a obra de João Cabral de Melo Neto no centenário do poeta

BONUCELLI / DIVULGAÇÃO



Entrevista a **Ramon Ramos**

**Estudioso de João Cabral** de Melo Neto (1920–1999) desde 1985, quando publicou *João Cabral: a poesia do menos*, o poeta, ensaísta e membro da Academia Brasileira de Letras Antonio Carlos Secchin agora reedita, pela **Cepe Editora**, sua mais recente obra acerca da poética do pernambucano. Originalmente intitulado *João Cabral: uma fala só lâmina* (Cosac Naify, 2014), o volume volta ao mercado ampliado e com outro nome: *João Cabral de ponta a ponta*.

Artista de muitas facetas – ainda que reconhecido popularmente pelo seu clássico *Morte e vida severina* –, Cabral utiliza imagens de

fazerem comuns em matéria de constructo para relacioná-las com o labor poético (ratificando o engenho, o suor, o trabalho, de certo modo para afastar a figura do poeta de rasas santificações).

Nesta entrevista ao **Pernambuco**, Secchin revela aspectos de sua análise sobre a poesia de João Cabral, dá detalhes sobre sua vida (como as fases de sua relação com Drummond), sobre seu modo de ver o mundo (e o que possivelmente pensaria sobre o atual cenário brasileiro), além de comentar a possível influência do autor no que há de contemporâneo em matéria de poesia.

**Secchin, seu livro *João Cabral: uma fala só lâmina* foi lançado originalmente**

**em 2014 pela extinta Cosac e Naify e agora ganha uma edição da Cepe. Esta nova edição contém alguma novidade em matéria de análises inéditas?**

Bom, para começar, o título é inédito (risos). Gostaria de que o livro já em 2014 se tivesse intitulado *João Cabral de ponta a ponta*, não só porque estudo a obra do poeta da primeira à vigésima e última obra, mas porque a ideia de “ponta” é importante em seu projeto estético, e duplamente: ponta perfurante do que chamei “uma fala só lâmina”, (que alude às) pontas de facas e foices que povoam seus textos; e “ponta de novelo”, do discurso que ele tece e desenrola com paciência e precisão. Incluí (no novo volume) ensaio inédito sobre a conturbada relação pessoal e poética entre Cabral e Carlos Drummond de Andrade: muito próximos na década de 1940, e totalmente distanciados, praticamente rompidos, a partir de meados dos anos 1950 – ruptura, aliás, nunca assumida por nenhum dos dois. O poeta mineiro foi padrinho do casamento de João com Stella, em 1946. Cabral dedicou a Drummond o primeiro (*Pedra do sono*, 1942) e o terceiro (*O engenheiro*, 1945) de seus livros; como se fosse pouco, o segundo, *Os três mal-amados* (1943), traz como epígrafe os versos iniciais do poema *Quadrilha*, de CDA. Além de um inédito caderno de imagens, a nova edição apresenta em apêndice dois documentos importantes: uma entrevista que o poeta me concedeu em 1980 e a transcrição de sua última palestra, realizada na Faculdade de Letras da UFRJ em 1993. A palestra, aliás, tem uma origem curiosa. Organizei na Faculdade um ciclo intitulado “Encontro com os poetas”, a cada semana um escritor era convidado a dar um depoimento sobre sua trajetória. O ciclo se encerraria com Marly de Oliveira, segunda esposa de Cabral. Na véspera da apresentação, ele me telefonou, dizendo que ela estava adoentada, e se ele poderia substituí-la. Fizemos uma divulgação em tempo recorde, auditório superlotado, e João, que era tímido e reservado, sentiu-se à vontade, foi uma espécie de “canto do cisne” em termos de apresentação pública. Falou longamente, depois ainda se dispôs a

“ O título novo, João Cabral de ponta a ponta, traz a ideia de ‘ponta’, importante no projeto estético do poeta

“ Para Cabral, o escritor não precisa adotar tom de denúncia: basta dar a ver o real que este emerge como “autodenúncia”

dialogar com os estudantes e saiu aplaudido de pé.

**Por que a faca? Melhor, por que a imagem da faca / que só tivesse lâmina?**

No extraordinário livro-poema *Uma faca só lâmina*, de 1956, o próprio poeta esclarece que a faca, reduzida à lâmina, seria arma contra o torpor de quem a porta, por exigir constante vigília contra o torpor, sem o conforto de um cabo. Daí decorre que quem a empunha corre o risco de expor-se à autoagressão em momento de descuido – e esse tangenciar perpétuo do perigo é que deve mover o escritor, como se lê num poema em que Cabral equipara o poeta ao toureiro. Interessante como imagens do incômodo, do desconforto, povoam sua obra, não por um viés de aceitação do sofrimento, mas na perspectiva de que impedem a acomodação. Isso tem a ver com a conhecida depreciação da arte musical por parte do poeta, na medida em que para ele a música seria “anestésica” e soporífera por faltar-lhe referência concreta, por ser a mais abstrata e imaterial das artes. Conforme escreveu no poema *O Teatro Santa Isabel do Recife*, “(...) a música e a oratória (são) / teias sem nada, sem raiz / (...) / te envolvem, dissolvem, se vão, (...)”.

**Querida que você falasse sobre um famoso aforismo seu: “A poesia de Cabral nunca desistiu de ser também a poesia de João”.** Essa formulação me veio no desfecho de uma leitura que

efetuei do poema *Descoberta da literatura*, de *A escola das facas* (1980). Localizei nele o menino João Cabral no hiato entre a linguagem “Casa-grande” – culta, patriarcal, letrada, de que ele era natural herdeiro, na condição de um “filho-engenho” – e a linguagem do cordel, popular, “letra analfabeta”, que o garoto lia escondido para os trabalhadores da “senzala”. Considerando-se o sobrenome uma espécie de “marca de origem”, sustento que Cabral nunca se esquece de cultivar também seu lado simplesmente “João”, daí advindo, inclusive, as famosas “duas águas” em que ele compartimentou a sua produção – de um lado os poemas densos e reflexivos, de outro os poemas “em voz alta”, dentre esses o mais famoso de todos, *Morte e vida severina*. Creio, porém, que tal separação não é tão rígida como o poeta parece indicar, pois há cruzamentos dessas duas linguagens em vários textos, poemas simultaneamente comunicativos e de requintada elaboração formal.

**Essa espécie de dualidade (podemos chamar assim?) na coexistência de um evidente apuro formal junto a um crivo social marcante na obra de Cabral de certa forma tensiona as temáticas e os procedimentos literários?** Ele pensava que sim, que os poemas “em voz alta” seriam mais relaxados, porém me parece que o critério de “controle de qualidade” que Cabral sempre se exigiu

impede um desnível entre as duas águas. Gosto de dizer que a poesia social, nele, é, antes de tudo, *poesia*, eventualmente (não exclusivamente) também *social*. O problema de boa parte da poesia engajada é que nela, com frequência, o adjetivo se sobrepõe ao substantivo. Não acredito na força poética de um texto que se propõe a veicular “verdades” que lhe sejam prévias. A “verdade”, se existir, é construção, e se elabora a partir da primeira palavra do poema, que não pode reduzir-se à porta-voz de discursos alheios e anteriores, ainda que bem-intencionados.

**Como se dá essa aproximação que Cabral fez, ao longo de sua obra, entre o procedimento do poeta em relação à escrita e figuras como o engenheiro e o catador de feijão?**

Há algumas constantes nas analogias que João Cabral estabelece entre escrever poesia e outras atividades. Por exemplo: a “desdivinização” da figura do poeta, quase sempre comparado a outros trabalhadores manuais: o pescador, o ferreiro, o toureiro, o catador de feijão. A valorização do produto criado com a mão na massa, proveniente de um contato com a superfície concreta do mundo. E um correlato repúdio a “essências” e “transcendências”, em prol daquilo que o olho vê e o corpo sente.

**Analisando a poesia contemporânea hoje, da geração mais recente pós-anos**

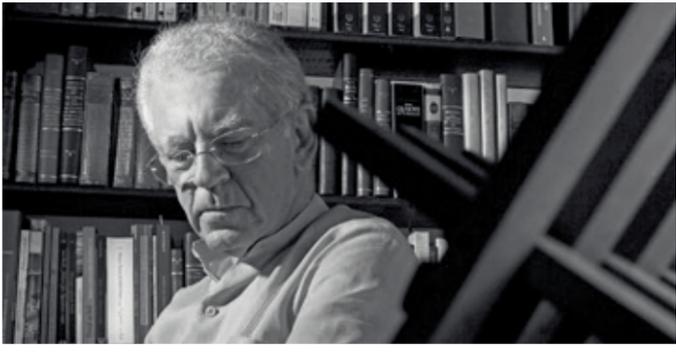
**2000, é possível observarmos alguma influência cabralina, mesmo que inconsciente? A impressão é de que Cabral foi uma referência mais intensa para quem começou a escrever nos anos 1980/1990, mas que depois passou a cair em desuso, digamos assim.**

É bom que Cabral não seja mais o modelo preferencial para os contemporâneos, porque, a rigor, haveria o perigo da proliferação de “subCabrais”. Os grandes nomes podem gerar mais epígonos a redundar o que eles já fizeram do que fomentar continuadores críticos a partir do que foi feito. E sem essa dimensão da “continuidade crítica” a literatura se asfixia. Creio, porém, que João já se tornou referência incontornável, ao lado de Bandeira e Drummond, na medida em que não se pode mais ignorá-los, ainda que por um viés de recusa. E, boa proporção, a poesia avança na recusa da fala que a precede, senão cairíamos na seara dos diluidores e da pura paráfrase. São inumeráveis as maneiras de dizer “não” à voz, às vezes paralisadora, de um grande Pai poético. O Pai Cabral – se me permite a expressão, esvaziada de conotação religiosa – foi particularmente renegado pela poesia marginal da década de 1970.

**Conhecendo bem pessoa e obra, como você imagina João Cabral — que além de poeta foi diplomata — se posicionando diante de filho de presidente sendo cotado para embaixada norte-americana ou de**

**vazamentos criminosos de petróleo no litoral nordestino? O rio de Cabral desaguará como nesse mar?**

Não nos esqueçamos de que, delatado por um colega de Itamaraty, João Cabral, no começo da década de 1950, foi afastado de suas funções diplomáticas sob a acusação de ser simpatizante do comunismo. Foi mais tarde reintegrado ao serviço público e, politicamente, sempre foi identificado como um intelectual de esquerda. Retomando o que já respondi: Cabral nunca se esqueceu de ser João. Hoje, portanto, decerto estaria a favor dos Joões e Severinos que povoaram sua infância e desembarcaram, desidratados e famélicos, na sua poesia. Mas se posicionaria à maneira cabralina, ou seja, por via de uma “poesia do menos”, que não se tece com dós de peito retóricos, e, sim, por meio do manejo da lâmina da ironia, ou do sarcasmo, contra os poderosos que agem apenas em benefício próprio. Ele nunca foi panfletário, e, talvez por isso, seus grandes livros de temática social não envelheceram: *O cão sem plumas*, *O rio*, *Morte e vida severina*, além de numerosos poemas disseminados em *A educação pela pedra*. Cabral sustentava que o escritor não precisava adotar tom de denúncia: bastaria dar a ver a realidade, que ela, a realidade, já emergiria como “autodenúncia”, sem precisar que se lhe acrescentasse em alto-falante o grito estentóreo do poeta.



## Everardo NORÕES

esnoro@uol.com.br

# O dia em que Camus chegou ao Recife

Viajar, pelas palavras  
do filósofo, a uma terra  
que o calor devora

**Albert Camus** não faz menção de sua passagem pelo Recife na extensa correspondência com Maria Casarès. E no seu diário de viagem (*Journaux de voyage*, 1978), nada comenta sobre pessoas com quem manteve contato, nem sobre atividades literárias. É como se o escritor francês tivesse sido tomado tão-somente pelo clima da cidade, o barroco de suas igrejas, a originalidade de seu folclore.

Logo na sua primeira noite, num apartamento do Grande Hotel, escreve:

“Amo o Recife, decididamente. Florença dos Trópicos, entre sua floresta de coqueiros, suas montanhas vermelhas, suas praias brancas”.

O trajeto começa em Marselha.

Sobe a bordo em 30 de junho de 1949, uma quinta-feira de vento forte e calor abrasante.

Antes do embarque, após uma corrida desenfreada no automóvel apelidado *Desdémona* para chegar a tempo, envia a Maria Casarès um telegrama avisando que está prestes a partir. Promete escrever-lhe logo que chegue a Dakar, primeira escala do navio.

Haviam se conhecido na casa do escritor Michel Leiris.

Viviam uma grande paixão. Ele, argelino, escritor conhecido, casado, dois filhos. Ela, atriz, seria mais tarde um dos grandes nomes do teatro de França. De origem espanhola, filha de um advogado galego, Santiago Casares Quiroga, ex-chefe de governo da Espanha republicana, refugiado na França após a tomada do poder pelos fascistas.

A correspondência entre eles, de 1944 a 1959, foi publicada pela primeira vez em 2017, pela editora Gallimard.

A viagem é marcada por uma saudade apaziguada pelo mar e disciplinada pelo exercício da escrita, na qual Camus registra, dia a dia, o que observa sobre o tempo, suas circunstâncias pessoais, seus companheiros de viagem. Às atividades sociais no navio prefere uma cabine estreita, sem muito conforto, em conluio com águas nem sempre favoráveis. Anota: “Ou a solidão sem supérfluo ou a tempestade do amor, nada mais no mundo me interessa”.

A tuberculose já se insinua. Mistura-se à tortura causada pelo intrincado relacionamento amoroso. Confessa sentir ganas de se matar diante de um oceano cujas ondas assemelham-se a arabescos fosforescentes e incutem-lhe a sensação de rolar todas as lágrimas do mundo. É o pano de fundo de uma travessia que vai durar 16 dias, até o Rio de Janeiro. Confessa ter compreendido porque as pessoas desistem de viver. A ideia de suicídio é um de seus temas recorrentes, a exemplo do livro *Le mythe de Sisyphe*.

Quando o navio atraca no Rio de Janeiro é acolhido por uma certa madame M. e um jornalista. Pressente o início de um calvário. Arisco a formalidades ou a manifestações públicas, há o agravante da falta de



notícias de María Casarès, além do incômodo de uma febre persistente.

O folclore do Rio, a dança cujo ritmo pouco admira, o encontro com Manuel Bandeira – “um homem fino” –, o ritual de candomblé a que foi levado por Abdias do Nascimento, são alguns dos registros. E um jantar desagradável com um poeta cuja descrição nos sugere Augusto Frederico Schmidt: enorme, indolente, os olhos plissados, lábio caído. Murilo Mendes é um dos raros que Camus diz ter admirado e comenta o fato de o escritor brasileiro também apreciar o poeta René Char. A música de Dorival Caymmi (anotado “Kaïmi”) é uma das poucas coisas que o seduz: as “mais tristes e emocionantes das canções”. Melancolia que se coaduna com seu humor.

Na conferência no Ministério da Educação, auditório superlotado. Entre embaixadores, gente de letras e “famosos”, o que chama a sua atenção é a presença de um refugiado espanhol que havia conhecido na França e viera de longe para encontrá-lo, numa viagem de mais de 100 quilômetros.

Arredio ao tipo de público que o escutou, deve ter dito algo que incomodou a grã-finagem carioca. No dia seguinte, o *Correio da Manhã* estampa: “Sua

Diogo Guedes

MERCADO  
EDITORIAL

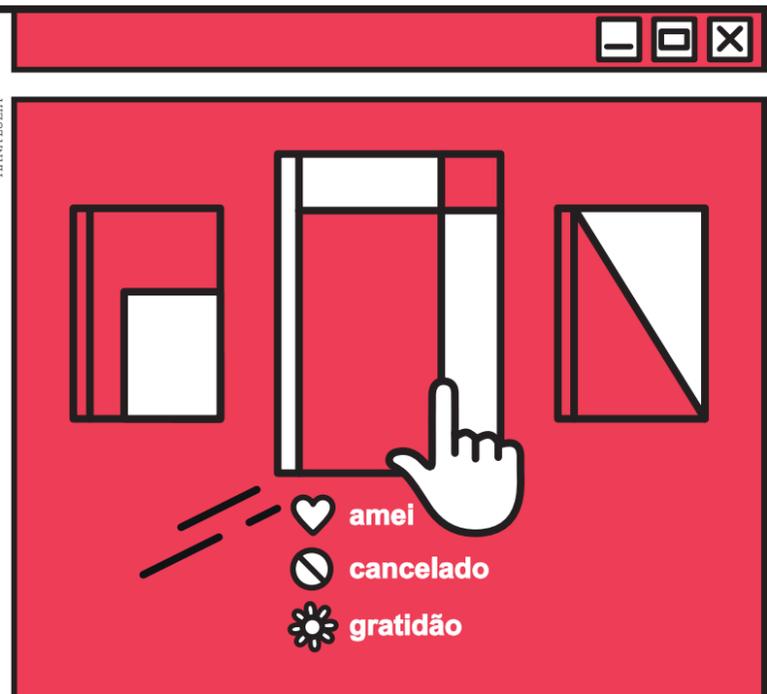
### TOMAR POSIÇÃO

#### A literatura nas brechas das polêmicas

Literatura, poderiam dizer os que ainda sabem onde encontrá-la, é o que acontece nos intervalos entre as polêmicas literárias, quase sempre singulares em seus temas e parecidas nos seus tons. Curadorias, premiações, manchetes, colunas (como esta, claro) e fofocas, afinal, são os adereços que atraem para os livros? Ou justamente o que nos distrai deles? Em uma época em que só o que engaja – negativamente ou

positivamente – sobrevive à intensidade de informações disponíveis, não deixa de ser interessante e contraditório que o papel do leitor também venha sendo, cada vez mais, o de se posicionar. A literatura se torna mais uma forma de tomar partido. Ainda mais em um presente que já parece nos extenuar ao exigir, com voracidade e urgência, gestos de resistências e o constante olhar crítico.

HANA LUZZA





HANA LUZIA

palestra brilhante nos desagradou como depoimento, como mensagem, como rosário de ideias fluidas e sugestões inoportunas”.

Após cinco dias no Rio de Janeiro, segue para o Recife.

Ao chegar, sua primeira visão é a do avião abrindo-se “sobre uma terra vermelha devorada pelo calor”.

No Grande Hotel, onde foi hospedado, os mastros das embarcações ainda ficavam próximos dos para-apeitos dos apartamentos e os coqueiros das praias podiam ser avistados ao longe.

O *Diário de Pernambuco*, de 22 de julho de 1949, assinala que Camus saiu a pé do hotel para visitar a cidade. Apreciou o barroco brasileiro, a beleza dos azulejos da Capela Dourada, a Igreja da Conceição dos Militares. No “admirável” Pátio de São Pedro, observou as paredes recobertas por fuligem provocada por uma torrefação de café. Sente-se tocado por aquelas igrejas coloniais, nas quais o branco predomina e, conforme Camus anota, o “estilo jesuítico é iluminado e tornado mais leve pelo reboco”.

A noite parece ter sido a parte menos interessante da programação: uma conferência na Faculdade de Direito. Diante de uma numerosa assistência, decide

não abordar o tema anunciado, *Roman et révolte*. Prefere, comenta o jornal, fazer uma “análise profunda e lúcida sobre a crise da Europa”.

Porém, de tudo, o que mais lhe emociona é o *Bumba meu boi* – que ele registra *bomba-menboi* –, para o qual é convidado de honra. Numa página inteira de notas de seu diário, o escritor a ele se refere como algo extraordinário. Descreve em detalhe o folguedo: Capitão, cavalo de pau, ema, burrinha, o boi e todos os seus adereços.

E lembra o grito do mestre ao encerrar o espetáculo: “Viva o senhor Camus e os cem reis do Oriente!”

(Dia seguinte, 23 de julho, às 9 da manhã, Camus vai embora.)

Quando leio Albert Camus, “viajo” por lugares que foram de sua intimidade e por onde também andei: ruas de Orã, cafés de Argel. E as ruínas romanas de Tipasa – sobre a qual escreveu o ensaio *Noces* –, à beira do Mediterrâneo, lugar habitado pelos deuses que “falam no sol e no cheiro dos absintos”. Ali, dos mosaicos romanos, quando a areia é afastada pelos pés, emergem as imagens de uma cultura cujos resquícios continuam a vicejar em nossas línguas.

## TOMAR POSIÇÃO 2

### Divulgar o que se odeia

Tomar partido foi o que leitores fizeram quando, no mês passado, uma foto postada por Jair Bolsonaro trouxe a capa do livro *Valsa brasileira* (Editora Todavia), da economista Laura Carvalho, com críticas a ela. O desprezo do presidente – *influencer* pelo livro (e pelos livros, como um todo) ajudou a levar a obra de volta às listas de mais vendidos depois de um ano do seu lançamento.

## CENTENÁRIOS

### Para evitar os simbolismos pré-datados

Um ano que começa com os 100 anos de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e termina com os 100 de Clarice Lispector (1920-1977) não deixa de estar – fortuitamente – espremido entre duas visões distintas e necessárias de literatura. Efemérides não precisam ser ocasiões sufocantes, protocolares. Datas assim valem menos pelo simbolismo pré-moldado e mais pelo

que esse simbolismo pode alimentar, se trabalhado com alguma generosidade: as reedições necessárias, as novas leituras, a coragem de reposicionar uma obra diante de novos contextos. Ler sem se submeter à reverência (até para redescobrir a verdadeira dimensão de uma escrita) ainda é uma das mais belas formas de homenagem possíveis.

A Cepe – Companhia Editora de Pernambuco informa:

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

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

**1.** Contribuição relevante à cultura.

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

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

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

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

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

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

**Cepe**  
COMPANHIA EDITORA DE  
PERNAMBUCO

Secretaria da  
Casa Civil



GOVERNO DO ESTADO  
**PERNAMBUCO**  
MAIS TRABALHO, MAIS FUTURO.

## CAPA



# Uma história soprada pelo vento no canavial

Um perfil das perseguições políticas sofridas por João Cabral de Melo Neto

**Heloisa Murgel Starling**

**João Cabral de Melo Neto** (1920-1999) morava na Praia do Flamengo – um apartamento elegante e espaçoso, no sexto andar de um prédio antigo. Poeta reconhecido, de volta ao Brasil depois de passar 40 anos no exterior na condição de diplomata, instalou-se definitivamente no Rio de Janeiro. Os janelões da sala de visitas abriam em par para a Baía de Guanabara, mas, não raro, o visitante se deparava com as cortinas abaixadas. A um amigo intrigado diante daquelas janelas fechadas sobre uma paisagem deslumbrante, ele explicou: “Deslumbrante é estar num alpendre de frente para o canavial”. A Baía de Guanabara não o emocionava, mas João era capaz de ficar três, quatro horas diante de uma paisagem onde só havia canavial e vento – apreciando o vento no canavial. Foi essa paisagem que ele transformou em poesia.

João Cabral aprendeu a estimar o vento no canavial nos engenhos de açúcar da família, em Pernambuco, onde passou boa parte da infância e da adolescência: Poço do Aleixo, Pacoval e Dois Irmãos. Para os três fez poesia, mas sua preferência era o engenho Pacoval: “Dos ‘Engenhos de minha infância’ / onde a memória ainda me sangra, // preferi sempre *Pacoval* / a pequena Casa-Grande de cal, // com telhados de telha-vã / e a bagaceira verde e chã” (do poema

*Menino de três engenhos*). Escrevia poesia e escondia os poemas do pai. Um conhecido da família entregou o candidato a poeta: “Cabral, você sabe que João é poeta?” Existe outra versão: o bisbilhoteiro teria sido o irmão mais velho, Virgílio, que abriu as gavetas onde João trancava seus poemas e mostrou tudo ao pai. Nas duas versões, só não muda a reação de Luís Antônio Cabral de Melo. Eram os anos de 1940, a sociedade pernambucana podia ser conservadora até não mais poder e julgar isso de poesia coisa de desocupado, mas o pai de João Cabral não fazia objeção a ter filho poeta. *Pedra do sono*, seu primeiro livro, foi publicado em 1942 com a ajuda financeira de Luís Antônio – o poeta estreou com uma edição pequena e caprichada.

Durante os 40 anos seguintes, João Cabral construiu sua obra – publicou um total de 20 livros. Depois de *Pedra do sono* seguem *Os três mal-amados* (1943), *O engenheiro* (1945), *O cão sem plumas* (1950). O cronista Rubem Braga, que sempre reclamava um mínimo de objetividade na atribuição de um sentido à narração, tinha horror a esse título. Não perdia ocasião para cobrar do autor: “Se um cão não tem plumas, como pode ficar sem elas?” Resposta de João: “Pior vai ser o dia em que o rio começar a falar”. Com *O rio* (1954), o Capibaribe, de fato, falou. O rio sobrepôs sua voz à



do poeta e João Cabral começou a consolidar o estilo límpido, seco, com rítmica e métricas pouco usuais em língua portuguesa, tal como aparece nos trabalhos seguintes: *Paisagens com figuras*, *Morte e vida severina* e *Uma faca só lâmina* (todos de 1956).

Na década seguinte, com *Quaderna* (1960) e *A educação pela pedra* (1966), João Cabral assumiu o pleno domínio de sua linguagem. Já no único livro que editou durante os anos 1970, *Museu de tudo* (1975), ele expôs as variações lúdicas em torno das obsessões de sua poesia. Nas publicações da década seguinte – *A escola das facas* (1980); *Auto do frade* (1984); *Crime na calle Relator* (1987) – João rearticulou o campo de referências que construiu para sua poesia na larga confluência entre Pernambuco e Sevilha e acrescentou paisagens e figuras da África e dos Andes. *Sevilha andando* (1990), sua última obra, completa a conexão entre arte, técnica e conceito na construção de sua linguagem poética.

João Cabral podia ser um sujeito magro, introvertido e meio ranzinza, mas sempre foi bom de conversa, tinha humor, atraía para si a atenção das pessoas e os olhares das mulheres. Era elegante, andava impecavelmente escanhado, os cabelos bem repartidos e assentados com gel e adorava uma roda literária em mesa de bar. Em 1942, o poeta decidiu mudar-se de vez para o Rio de Janeiro, aonde só chegou depois de 13 dias de viagem. O mundo estava em guerra, submarinos alemães torpedeavam os navios mercantes na costa brasileira e as viagens marítimas foram suspensas por tempo indeterminado. João quis nem saber: tomou um trem até Maceió; um ônibus até Penedo; uma barca no Rio São Francisco com destino a Aracaju; um trem para Salvador; outro trem para Jequié; um ônibus até Montes Claros; novo trem rumo a Belo Horizonte; e mais um último trem que o depositou são, salvo e exausto na Central do Brasil, no Rio de Janeiro.

Estudante, no Recife, João Cabral dava longas caminhadas, da Torre Malakoff, na Rua do Bom Jesus, até o Parque Amorim, no bairro da Boa Vista. Consolidou o hábito das caminhadas em Barcelona, seu primeiro posto no estrangeiro. Mas dizia que só em Sevilha o gosto de trocar pernas pelas ruas acentuou sua vocação para absorver a vida exterior, “e não para exteriorizar a minha vida interior”. Pode ser, mas ele caminhou pelas ruas de todas as cidades onde residiu

na condição de diplomata: Barcelona, Sevilha, Madri, Londres, Marselha, Genebra, Berna, Assunção, Dakar, Quito, Tegucigalpa, Porto, Brasília. Provavelmente foi na solidão da vida no exterior que João encontrou o rumo altamente pessoal que percorreu sua poesia. Além, é claro, da descoberta da paisagem castelhana como metáfora do Sertão pernambucano. E deve ter sido em alguma dessas cidades que ele começou a olhar torto para certo tipo de poesia. A iluminação lírica, a aposta nas emoções exageradas, o trato dos sentimentos agudos, o espírito romântico, tudo isso tirava do sério um poeta como João Cabral, que dava duro diariamente para conseguir limar versos “com mão certa, pouca e extrema: / sem perfumar sua flor / sem poetizar seu poema” (*Alguns toureiros*).

O argumento de João foi sempre esse. Poesia se conquista no domínio da linguagem onde se elimina tudo quanto é excesso; inclui técnica, cálculo, empenho, abnegação e esforço – muito esforço. Talvez venha daí a fama do poeta antimusical, avesso à canção e com horror à música – fama, aliás, que ele parece ter tido um gosto particular em cultivar. Mas João era antimelódico; não tinha nada de antimusical. A música que ele gostava de ouvir e que estrutura sua poesia é modulada por outro padrão: aberta aos ruídos, às dissonâncias, aos jogos com as séries, aos intervalos, aos timbres inusitados. Sobretudo, é uma música capaz de impedir a todo custo uma recepção distraída ou dolente. “O meu esforço na vida é me fazer acordar. (...) eu não quero ser embalado, quero ser acordado”, declarou, em 1992, numa entrevista ao *Jornal do Brasil*. Uma música estridente como o frevo. Ou como o *cante hondo* (ou *cante jondo*) andaluz, uma espécie de prosa cantada que ele conheceu no sul da Espanha: um canto dissonante que volta obsessivamente a uma mesma nota e mimetiza o som que é anterior à linguagem como o grito dos pássaros e de outros animais e os infinitos ruídos que a natureza oferece. Uma música que soe “a palo seco”, diria João: seca, acre, sucinta, como a explosão que sai de dentro da guitarra cigana que ele ia escutar, nas praças, em Sevilha.

Foi Chico Buarque quem desencavou essa musicalidade solidamente enterrada nas profundezas do método poético de João Cabral quando, em 1965, o Teatro da Universidade Católica de São

Paulo (TUCA), resolveu encenar *Morte e vida severina* e chamou o compositor, então com 21 anos, para musicar. Chico foi malandro e musicou o poema sem João saber – ele só soube quando estava tudo pronto. Depois de Chico ter desenterrado, ficou fácil ver onde a música estava escondida: sotaque, fala, ritmo, dicção, timbre, acento, voz.

*Morte e vida severina* tem a estrutura de um auto natalino – uma forma tradicional de teatro pernambucano, com forte influência do auto pastoril originário da cultura oral medieval e ibérica. O auto está organizado em 18 jornadas (ou atos) que se dividem em duas partes: os 13 primeiros atos narram atribulações do personagem Severino no decorrer de sua caminhada do Sertão ao Recife; os cinco últimos reproduzem o auto de Natal propriamente dito. João Cabral compôs *Morte e vida severina* como um longo poema narrativo que ele pretendia destinado à leitura popular. Por esse lado, o poeta frustrou-se. “Quando o livro foi publicado, dei para o Vinicius (de Moraes) e ele veio com o maior entusiasmo. Então eu lhe disse, ‘olha Vinicius, eu não escrevi esse livro para você e sim para o público analfabeto. Mas estou vendo que quem gosta do livro são os intelectuais... foi ingenuidade minha’”. *Morte e vida severina* não chega ao povo analfabeto que consome os romances de cordel”.

Além da frustração do autor, o poema carrega também o peso do que os historiadores chamam “tempo da obra”. O conceito não se refere apenas ao momento da criação do artista, mas examina o contexto intelectual e político que confere sentido a uma obra, o conjunto de argumentos nos quais o autor pretendeu intervir, suas estratégias de intervenção e o tipo de intervenção que seu texto procurou constituir no debate de ideias da época. Nos anos 1950, cerca de 70% dos brasileiros permaneciam no campo – a população urbana só superaria a rural no final da década de 1960. O poema nasceu imerso nessa realidade: as lutas pela terra, as condições miseráveis de sobrevivência de boa parte da população pobre, a difícil conjuntura política dos anos 1950 e 1960, o início da ditadura militar e a urgência da resistência popular – tudo isso, a montagem do TUCA radicalizou.

Hoje, *Morte e vida severina* se faz ouvir com mais permeabilidade. Cerca de 60 anos depois, já decantadas

## CAPA

do tempo da obra, as marcas de contundência do poema podem ser outras e mais largas, indicando sua atualidade e permanência no tempo. Uma delas salta aos olhos de quem anda pelas principais cidades do país e consegue ver o que permanece invisível a boa parte da sociedade brasileira: o aumento exponencial da população sem teto, as ondas de lixo quebrando pelas ruas, os prédios sucateados, as casas deterioradas. “São homens de vida severina”, explica João Cabral: “não têm nome próprio, nem direito à sua personalidade legal de cidadãos, a serem protegidos por ela e a agirem por meio dela na cena pública. São vítimas de uma dupla injustiça – a injustiça da urgência da sobrevivência e a injustiça da vergonha da obscuridade”.

João Cabral talvez tenha escrito *Morte e vida severina* de olho no Brasil que lhe foi dado viver, mas pensando em nós, no futuro; pode ser essa a outra marca do poema. “De que laço humano é feita a substância profunda de uma sociedade como a brasileira?”, ele parece se perguntar; pois uma sociedade que não se funda nos laços da solidariedade, da tolerância e da esperança – o conjunto de valores que sustenta a narrativa do poema e semeia o percurso do retirante Severino – é também sem compaixão, “não merece o nome de cidade, mas antes o de solidão”. A conclusão é de Espinosa, no século XVII, mas o autor de *Morte e vida severina*, quem sabe, não discorda dela.

## O POETA SOB SUSPEITA

Na carreira diplomática nem tudo correu em paz para Cabral. Em 1952, João Cabral se viu obrigado a largar a rotina de segundo secretário da embaixada do Brasil em Londres e voltar às pressas ao Rio de Janeiro para responder a dois processos: o primeiro, um processo administrativo; o outro, criminal. A acusação era a mesma: ser comunista. O episódio é enrolado, as controvérsias ainda existem, mas quem acusou foi um colega diplomata – Mário Mussolini Calábria. Ninguém sabe dizer exatamente como isso aconteceu, mas ele teve acesso a uma carta de João Cabral endereçada a Paulo Cotrim, também diplomata, em Hamburgo, encomendando artigo sobre a economia brasileira para revista ligada ao Partido Trabalhista Inglês. A coisa parecia suspeitosa; afinal, João recomendava ao colega o uso de pseudônimo. Provas, nenhuma; ainda assim, Calábria denunciou os dois como comunistas e despachou a carta ao ministro das Relações Exteriores, João Neves da Fontoura, que, convencido do ridículo da história, engavetou tudo.

Mas a intriga prosperou e a denúncia chegou às mãos de Carlos Lacerda. Para João Cabral foi um desastre. O ambiente político no segundo governo de Getúlio Vargas andava cada dia mais insalubre, a oposição mais e mais radicalizada e Lacerda era sua principal liderança. Ele não tinha só um perfil ultraconservador; também sabia manejar as palavras e era um mestre insuperável na arte da intriga política: surpreendia o adversário com suspeitas, acusava com ou sem provas, ridicularizava, achincalhava, sempre de forma sistemática e em tom contundente. Lacerda apostava na força da imprensa como fator de desestabilização do governo Vargas e, em seu jornal, *Tribuna da Imprensa*, mirava dois alvos prioritários: combater o comunismo e denunciar escândalos de corrupção verdadeiros ou não, mas que visavam comprometer a administração de Getúlio. Quando soube da carta engavetada pelo Itamaraty, Lacerda decidiu comprar a história. Publicou tudo, e à sua moda.

No dia 27 de junho de 1952, *Tribuna da Imprensa* chegou às bancas com uma manchete escandalosa: “Traidores no Itamaraty”. O jornal barbarizou: denunciava a existência de uma célula comunista atuando no Itamaraty – que batizou “a célula Bolívar” –, acusou João Cabral de ser seu principal dirigente, alertou as autoridades de que havia “um plano diabólico em ação”. O propósito da célula era “fazer funcionar uma peça da engrenagem internacional que trabalha para a Rússia e pretende colocar os segredos militares brasileiros nas mãos de Moscou”. Lacerda reservou para o final uma denúncia espetacular: o diplomata João Cabral de Melo Neto tinha montado em sua casa, em Londres, uma tipografia onde imprimia panfletos comunistas sob orientação direta da União Soviética.

Existe um grão de verdade nesse pedaço da história. Em 1947, João Cabral ainda servia em Barcelona e sofria da angústia que será cada vez mais presente em sua vida. Foi consultar um médico, que sugeriu exercícios físicos. Sem paciência alguma para praticar

esportes, João resolveu seguir a orientação do médico – mas do seu jeito. Comprou uma prensa mecânica Minerva, montou um quarto de trabalho em casa e começou a imprimir manualmente – fazia “ginástica poética”, explicava aos amigos. Tomou gosto pela coisa, planejou uma série de livros de poetas de sua geração brasileiros e espanhóis, e criou um selo: “O Livro Inconsútil”. Não se conhece nenhum panfleto soviético impresso nessa prensa – o que, a rigor, não faria nenhuma diferença para Carlos Lacerda: também não se tem notícia de a *Tribuna da Imprensa* ter dado uma matéria com um mínimo de isenção. O jornal, contudo, martelou a infiltração comunista no Itamaraty durante uma semana. No dia 18 de agosto, *O Globo* repercutiu. De quebra, os dois jornais detestavam a poesia de João Cabral, aproveitaram a oportunidade e pespegaram no autor a pecha de “poeta hermético”.

Dessa vez, não teve jeito. O Itamaraty abriu processo administrativo à revelia dos acusados que só tomaram conhecimento do inquérito quando o governo mandou publicar o ato de punição no *Diário Oficial*, colocando João Cabral em disponibilidade, por tempo indeterminado e sem vencimentos. Além disso, Getúlio Vargas mandou correr a denúncia no Conselho de Segurança Nacional. Incluiu o poeta no artigo 2º, inciso 11, da Lei de Segurança Nacional então em vigência. A acusação: planejar desmembrar o território nacional por meio de movimento armado ou tumulto preparado. João Cabral só conseguiu ser inocentado quando o processo bateu no Supremo Tribunal Federal, em 1954. E a reintegração ao Itamaraty só ocorreu em 1955, por decisão direta do novo presidente da República, Juscelino Kubitschek.

JK fez o certo: tomou posse e reintegrou João Cabral. Mas, mineiro ao cubo e preocupadíssimo com a

## Acusado de ser comunista, o poeta sofreu processo administrativo do Itamaraty e foi colocado em disponibilidade

reação de Carlos Lacerda, fez tudo meio na surdina. Mandou o poeta meio em surdina para a Espanha realizar pesquisa histórica em Sevilha e descobrir o que existia de documentos sobre o Brasil no Arquivo Geral das Índias. Juscelino não tinha como saber disso, mas História é um assunto caro à genealogia dos Cabral de Melo: o irmão mais novo do poeta, Evaldo Cabral de Melo, ainda viria a ser um dos grandes historiadores do Brasil – não só de agora, mas de qualquer época. João Cabral, por sua vez, publicaria, trinta anos depois, o *Auto do frade*, um longo poema com estrutura para teatro onde dá voz a frei Caneca (1779–1825), narra o projeto republicano e libertário que animou a Confederação do Equador, em 1824, e explora a fundo as relações entre política, história e retórica. Além disso, a encomenda de JK rendeu ao poeta frutos diversos: um poema sobre os padres que chegavam ao prédio do Arquivo das Índias bem cedo, ocupavam as mesas e não faziam rigorosamente nada – tagarelavam a manhã inteira esperando pela hora do almoço (*Padres sem paróquia*). Rendeu também um livro com jeito de guia de fontes para a história do Brasil e pouco conhecido até hoje: *O Arquivo das Índias e o Brasil* (Ministério das Relações Exteriores, 1966). E, é claro, rendeu o mais urgente: a nomeação de João Cabral para cônsul adjunto em Barcelona.

Mas, depois de enfrentar a *Tribuna da Imprensa*, um processo administrativo no Itamaraty, e outro, criminal, no Conselho de Segurança Nacional, João ficou cabreiro. Tinha motivo. A carreira diplomática sofreu alguns reveses, sobretudo durante a ditadura militar, que levou sete anos para autorizar uma única promoção sua. Talvez a decisão em se candidatar à Academia Brasileira de Letras, em 1968, tenha a ver

com isso. Ele desconfiava de um cerco imposto pelos militares e, como costumava dizer seu amigo Otto Lara Resende, “A farda protege o fardão”. Proteger protegia, mas, em troca, a ABL carregava a fama de ser uma instituição chapa-branca. O ano de 1968 foi conturbado e terminaria pessimamente com a edição do AI-5. Os ânimos estavam acirrados, a intransigência comia solta e teve gente que não perdoou sua candidatura à Academia Brasileira de Letras – João Cabral passou apertado quando foi marcada a data da posse. Os poetas concretistas paulistas, Décio Pignatari à frente, anunciaram a intenção de embarcar em bando para o Rio de Janeiro e improvisar o que hoje em dia seria uma *performance* e tanto: eles pretendiam ocupar as primeiras filas do Salão Nobre do Petit Trianon – o palacete doado pelo governo francês, em 1923, para sediar a ABL –, vestidos de luto, carregando imensos círios acesos, e transformar a posse do novo imortal no velório literário do grande poeta de vanguarda, João Cabral de Melo Neto. A notícia circulou, virou um Deus nos acuda e alguns emissários foram despachados às pressas para convencer os concretistas a *performar* à vontade – mas, em São Paulo, João Cabral, contudo, não conseguiu se livrar da intolerância; passou a carregar a fama de “poeta oficial”.

Fama injusta, naturalmente. A poesia de João Cabral pode ser tudo, menos oficial. Tampouco é uma poesia fria, hermética, cerebrina, que exige um leitor especial e devidamente aparelhado para entendê-la. Seus versos, em diálogo com o cânone, e enveredaram por outras paragens pouco convencionais ao fazer poético. Os poemas que resultaram desse seu jeito próprio de caminhar pela escrita têm tudo a ver com a quebra dos lugares habituais da arte e do pensamento. É uma poesia de ruptura, contra o sono, contra o acomodamento.

João Guimarães Rosa, o rei da fabricação de uma escrita capaz de articular arte, técnica e conceito, percebeu logo que a poesia de João Cabral não é uma coisa só – e escreveu a ele comentando sobre isso. A carta de Guimarães Rosa era endereçada ao seu xará, mas serve de guia para quem quiser se aventurar na poesia de João Cabral. “Você pode estufar o peito”, escreveu Rosa. “É poeta e poesia que vão permanecer e atuar – animando, fecundando, influenciando. (...) Você é poeta fortemente.” Experimente leitor, e confirme o diagnóstico do escritor de Minas. Veja, com seus próprios olhos, o poeta João Cabral “tirar de um ponto uma paisagem, e fazer passar caravanas inteiras por um fundo de agulha”.

## REFERÊNCIAS

- Adélia Bezerra de Menezes. “A imaginação da terra”. In: \_\_\_\_\_. *Do poder da palavra*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995;
- Alfredo Bosi. “O Auto do Frade: as vozes e a geometria”. In: \_\_\_\_\_. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988;
- Antonio Carlos Secchin. *João Cabral; a poesia do menos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Fundação Pró-memória; Instituto Nacional do Livro, 1985;
- Almir Chediak (editor). *Songbook Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. (4 vol.);
- Antonio Fernando de Franceschi (editor) *Cadernos de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: IMS, 1998;
- Baruch de Espinosa. *Tratado político*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 (capítulo 5, § 4);
- Flora Süssekind. “Voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: \_\_\_\_\_. *A voz e a série*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Sette Letras, 1998;
- Fernando de Barros e Silva. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004;
- João Alexandre Barbosa. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001;
- João Cabral de Melo Neto. *João Cabral de Melo Neto: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007 (org. de Antonio Carlos Secchin);
- José Castello. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006;
- José Castello. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994;
- Roberto de Oliveira (direção). *Chico Buarque Especial: bastidores*. DVD, 2005. Vol. 2;
- Roniere Menezes. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011;
- Selma Vasconcelos. *João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta*. Recife: Edição da Autora, 2009;
- Waltencir Alves de Oliveira. *O gosto dos extremos*. São Paulo: EDUSP; Fapesp, 2012.

FILIPPE ACA



## ARTIGO

# O verso que quis nos ajudar a fazer um país

Sobre a música *Fullgás*, de Marina Lima e Antonio Cicero, e o fim da ditadura

Renato Gonçalves

**Democracia, há tempos** não falávamos nessa palavra que, no início do século XXI, mostrou-se tão cara aos países latino-americanos. Denunciamos o seu fim e até mesmo chegamos a questionar se ela, de fato, um dia existiu entre nós de forma efetiva. Aproveitando o título de um dos melhores sintomas da contemporaneidade, o *best seller Como morrem as democracias*, dos cientistas políticos Steven Levitsky e Daniel Ziblatt, elaboremos uma pergunta na direção oposta: como *nascem* as democracias? Explicitar o lugar e o momento de formação dos projetos democráticos nos ajuda a compreender suas trajetórias.

Na experiência brasileira, o (re)nascimento da democracia é recente e se deu nos anos 1980. Uma década tratada de forma equivocada como “perdida” nos anais da História que abraçaram o rótulo designado às sucessivas, e fracassadas, iniciativas econômicas e governamentais. Por estar envolta em uma embalagem de imagens de excesso, efemeridade e nostalgia, parece que nada dela devia ser levado a sério. Diante dos últimos episódios políticos, no entanto, hoje parece que pagamos o preço por não termos compreendido a complexidade do contexto de criação da nossa jovem democracia.

A partir da canção *Fullgás*, composta por Marina Lima e Antonio Cicero, e lançada durante as campanhas pelas Diretas Já (1983-1984), marco do processo de abertura democrática, tracemos algumas linhas de interpretação dos sentidos envolvidos na criação da democracia brasileira. Se a Música Popular Brasileira (MPB), gestada nas décadas de 1960 e 1970, foi uma das principais expressões de resistência à ditadura militar, a nova e jovem geração de músicos da década posterior, sobretudo aquela alinhada ao rock e ao *pop* nacional, seria a trilha sonora da redemocratização.

A princípio, *Fullgás*, de versos como “meu mundo você é quem faz” e “onde quer que você vá, é lá que eu vou estar”, poderia ser lida apenas como uma radiofônica canção de amor. Declarando-se a um objeto de desejo, um eu lírico expressa seus sentimentos em jogo entre um “eu” e um “você”, marcados reiteradamente ao longo dos seus pouco mais de quatro minutos. À mínima suposição da ausência desse outro, o mundo se vê estranho: aquele que se ama lança tudo que há (“música, letra e dança”); é com ele que se faz “tudo de lindo”. Contudo, os versos finais, que são os únicos que se repetem ao longo da corrida canção, apontam para uma dimensão política que ganha sentido à luz da transição democrática pela qual o Brasil passava: “você me abre seus braços / e a gente faz um país”. A adesão política ficava ainda mais clara no seu videoclipe, quando a câmera focava a camiseta de Marina onde se podia ler “Brasil, urgente, diretas pra presidente”.

A democracia, no contexto brasileiro, substituiu os 21 anos de ditadura militar, que começou a ruir oficialmente em 1979 com o anúncio oficial de uma transição “lenta, gradual e segura” e a promulgação da Lei da Anistia “ampla, geral e irrestrita”. No início da década, o atentado frustrado no Riocentro, no Dia do Trabalhador, assinado pela ala conservadora do regime militar, juntamente à deflagração do “milagre econômico” inflamaram a opinião pública contra os militares, que, até então, obtinham apoio de grande parte da classe média e das elites financeiras alheias às violações do Estado.

Das greves gerais na região do ABC (São Paulo), lideradas por Luiz Inácio Lula da Silva, às manifestações populares pelo retorno das eleições diretas, das quais participaram artistas e políticos de oposição, a movimentação política ganhava os espaços públicos. Após anos de obscurantismo, voltava a ser vislumbrada uma “trilha clara” para o Brasil “apesar da dor” (citando-se *Nu com a minha música*, lançada por Caetano Veloso em 1981). As fulgurações e as representações do que poderia ser o país eram retomadas por aqueles que outrora foram excluídos do discurso oficial e ufanista da ditadura militar. Entre os entulhos e desmanches do regime autoritário e o que ainda delinear-se-ia como um projeto democrático, havia espaço para se *fazer* um país, como sugere o derradeiro verso de *Fullgás*.

Os sentidos de fabulação, elaboração e construção de um país foram sintetizados por Marina Lima e Antonio Cicero no *Manifesto Fullgás*, veiculado no LP homônimo, cujos ideais seriam retomados pela



cantora ao apresentar a música em seus *shows*, como mostra o registro presente no álbum *Todas ao vivo* (1986): “não existe caminho, viaduto, túnel, nenhum caminho direto que leve à plena realização de um país. Mas a gente tem que tentar. É preciso tentar. A gente vai ter que inventar o que nenhum outro país inventou”. Itamar Assumpção, que, a partir da canção, elaborou o *show Fugaz*, em 1984, igualmente explicitou um desejo coletivo de criação: “é isso que que o Brasil está precisando. A gente quer fazer um país. Cada um na sua atividade. O Brasil todo quer fazer um novo país. E isso é possível para todos. Só quem não demonstra essa dedicação ao original são os políticos. Na profissão que eles escolheram, eles não são tão criativos como nós, das outras áreas”.<sup>1</sup>

Em paralelo às ideias de inventividade, a década de 1980 destacou os atravessamentos das forças políticas na constituição das subjetividades. Frutos das discussões pós-1968 – momento de renovação e efervescência intelectual, comportamental e cultural no Ocidente –, correntes filosóficas enxergavam o sujeito e suas singularidades como campos de potência política. Conjugada na primeira pessoa do singular, são o desejo e a individualidade que movem a campanha pelas Diretas Já: “eu quero votar para presidente”, frase de efeito usualmente escrita em uma tipografia manuscrita. O crescimento das discussões feministas, a inserção de pautas sobre as sexualidades e o fortalecimento do movimento negro à ocasião dos 100 anos da Abolição no Brasil mostraram as diferenças que, por anos, foram achatadas em nome de uma coletiva resistência política contra o autoritarismo da ditadura.

Nos limites da criação e da autonomia subjetiva, Marina e Cicero inventaram uma nova palavra. *Fullgás*, junção de “*full gas*” (expressão em inglês que indica o tanque cheio de um veículo) e “*fugaz*”

EDUARDO AZERÊDO



(aquilo que é efêmero), alinhava e sintetiza o espírito do tempo dos anos da transição democrática. O termo aponta para a intensidade e a fugacidade das transformações que se davam em diversos níveis, potencializadas pelas incessantes inovações tecnológicas, pelo estabelecimento e fortalecimento dos processos de globalização e pelo discurso homogeneizado do consumo, vetores que atravessam o projeto de construção de um novo país.

Composta a partir de um *loop* de bateria eletrônica programado por Marina em um sintetizador japonês, uma das novidades do período, *Fullgás* desenvolve a linguagem internacional do *pop*, desenraizada de territórios e voltada ao consumo em massa. A linha de baixo, inspirada em *Billie Jean*, de Michael Jackson, emoldura os sintéticos e elaborados versos de Antonio Cicero, que se assemelham a *slogans*, formato publicitário que condensa o máximo de significados em sua síntese textual. Na medida em que se volta ao que estava sendo produzido internacionalmente, a canção apaga qualquer tensão entre o local e o global e acaba compartilhando um dos ideais da visão liberal que se estabeleceria fortemente na década.

No mundo de faz de conta conjugado pelas expressões do consumo, da publicidade e do liberalismo, onde “nada de mal nos alcança” e “nada machuca nem cansa”, qualquer possibilidade de desprazer é excluída. Para sustentar a fantasia da soberania do prazer, duas drogas seriam protagonistas da década: a cocaína, substância psicoativa que estimula a produção de serotonina, dopamina e noradrenalina; e a fluoxetina, “pílula da felicidade” comercializada, a partir do final da década, pela empresa farmacêutica Lilly sob o nome comercial Prozac. Nesse sentido, será coincidência a rima entre “feliz” e “país” nos versos finais de *Fullgás*?

Àquela altura, enfim, parecia chegar a felicidade esperada e profetizada pelas canções políticas das

## É fundamental compreender o rock no Brasil dos anos 1980 como parte do discurso político da nossa redemocratização

décadas de 1960 e 1970. Em contraposição à sombrias décadas que a antecederam, quando reinaram os “dias de frio” (como sugerido em *Fullgás*), os anos de transição democrática foram marcados pelos signos da luminosidade. *Pro dia nascer feliz* (Cazuza/ Frejat), *hit* da banda Barão Vermelho, uma das pioneiras expressões do rock que representaria parte de uma nova geração jovem que promovia uma revolução comportamental inicialmente alienada a questões políticas, cumpria o anúncio de *Apesar de você* (1978), de Chico Buarque: “você vai se amargar / quando o dia raiar / sem lhe pedir licença”. Nesta mesma direção, o sol estampado nas camisetas amarelas das manifestações pelas eleições diretas foi pensado pelos publicitários de Curitiba responsáveis pela comunicação visual da campanha. O raiar também surgiria em *Pra começar* (1986), de Marina e Cicero: “se tudo caiu / que tudo caia / pois tudo raia”.

Apesar da euforia transbordante da “festa da democracia”, termo-*slogan* empregado diversas vezes pela cobertura jornalística realizada no período, o processo de redemocratização seria marcado por vários percalços até a promulgação da Constituição, em 1988. Embora tivesse grande força dentro do Congresso, a Emenda Dante de Oliveira, que garantiria o restabelecimento das eleições diretas, não foi aprovada. A eleição indireta de Tancredo Neves em 1985 – uma alternativa para a retomada do poder popular – foi frustrada pelo seu falecimento nas semanas iniciais de seu mandato e, por fim, as sessões constituintes, entre 1987 e 1988, escancararam os abismos e as fissuras de um Brasil continental.

Passados os anos *fullgás* de transição democrática, vertiginosamente marcados pela intensidade e pela fugacidade das transformações que tomaram lugar nos campos da política, das subjetividades e do consumo, quem, de fato, ocupou as posições dominantes que possibilitaram a criação de um país? Não se trata de perguntarmos qual o perfil daqueles que foram às ruas pelas eleições diretas ou que torceram pela democracia, mas, sim, indagar sobre aqueles que conduziram o processo político e institucional nas instâncias executivas e legislativas. Um breve levantamento de dados nos dá algumas pistas das extensões da questão. Se olharmos atentamente as sessões de trabalho para a Constituição de 1988, apenas 4% de um quórum superior a 550 constituintes foi composto por mulheres. Quando realizamos um recorte racial, de políticos negros, havia menos de 2%. Diante dessas limitações, que não representam a pluralidade social do Brasil, a gente fez uma democracia a partir de quais bases?

### NOTA

1. Declaração publicada na reportagem “Itamar Assumpção, a todo vapor”. *Folha de S.Paulo*, 29 de agosto de 1984, p. 40.

## TRADUÇÃO

# Não cheguei a Treblinka a tempo

Recém-lançada no Brasil, poeta israelense mantém vivas as dores do Holocausto

Poemas: Irit Amiel

Tradução e nota: Piotr Kilanowski

### SOBRE O TEXTO

**Irit Amiel nasceu** em 1931, como Irena Librowicz numa família de origem judia em Częstochowa (Polônia). Ao imigrar para Israel mudou seu nome, como tantos fizeram: passou a ser cidadã israelense e a se chamar Irit Amiel. É poeta e prosadora que escreve em polonês e hebraico, idiomas para os quais também traduz textos. É sobrevivente do gueto de Częstochowa. Seus familiares mais próximos foram vítimas do Holocausto. Em Israel viveu primeiramente, depois da imigração ilegal em 1947, num *kibutz* e hoje reside em Tel Aviv com filhos e netos. Estreou como escritora aos 63 anos de idade, em 1994. Desde então publicou cinco livros de poesia: *Egzamin z Zagłady* (*A prova de Holocausto*, 1994), *Nie zdążyłam* (*Não cheguei a tempo*, 1998); *Tu i tam* (*Aqui e lá*, 1999); *Wdychać głęboko* (*Inspirar profundamente*, 2002); *Spóźniona* (*Atrasada*, 2016). Publicou dois livros de contos: *Osmaleni* (*Chamuscados*, 1999) e *Podwójny krajobraz* (*A paisagem dupla*, 2008), além de um livro autobiográfico, *Życie tytuł tymczasowy* (*A vida. Um título provisório*, 2014). Suas obras poética e prosaica compartilham características semelhantes. A poesia une narrativa condensada com *flashes* de associações e conclusões inesperadas. A prosa, muito concisa e precisa, é escrita de maneira quase poética. Os seus temas são o testemunho autobiográfico e o das histórias dos “chamuscados”, termo que a autora cunhou para os sobreviventes do Holocausto. O Extermínio, um estigma indelével, faz com que a sobrevivida dos “chamuscados” os obrigue a conviver com a constante companhia de memórias traumáticas, escolhas duvidosas e o misto de culpa e alegria de conseguir escapar com vida. Essa marca da morte que se põe com a sombra eterna sobre suas vidas e o testemunho dessa vivência são o cerne da obra de Irit Amiel. Os poemas aqui apresentados pertencem ao livro da estreia da autora em português, *Não cheguei a Treblinka a tempo*, publicado pela Editora Dybbuk no mês passado.



### NÃO CHEGUEI A TEMPO

Não cheguei a Treblinka<sup>1</sup> a tempo  
atrasei uns cinquenta anos  
as árvores estavam nuas pois era outono  
Quis fugir de imediato porque  
como adereço lá estava um trem enferrujado  
e a floresta sussurrava mansamente.  
Estava bonito cinza calmo vazio  
e só o vento roçava a terra as árvores  
as pedras e nós  
apagando a nossa vela  
vez após vez

E Dita disse – está vendo que bom que você não chegou a tempo  
e agora você é a minha velha mãe e me abraçou com força  
e riu tristemente.

### O FILME

Olhando na tela o filme *Shoah*<sup>2</sup>  
pela primeira vez com todos os sentidos  
compreendi como morreu minha mãe  
Sempre soube chegar com ela até o trem  
várias vezes no sonho fui com ela no vagão  
Mas nunca consegui desembarcar em Treblinka  
Tudo era definitivo mas enevoadado  
E somente na escura sala climatizada  
do museu de Tel Aviv num quente dia israelense  
estive junto com ela nesse tubo

E ela nua raspada sentada encolhida  
numa poça de sangue e fezes seus e alheios  
Esperando sua vez na fila para a câmara de gás  
para ali loucamente escalar as paredes  
e como um animal ferido arranhava a parede numa selvagem caça  
do último suspiro de oxigênio e inspirar *zyklon*<sup>3</sup>  
amontoada no horrendo emaranhado dos corpos humanos  
consciente de que nunca sairia de lá

E eu queria tanto que ela soubesse  
que a amo muito  
e que eu envelhecerei

ARTE SOBRE FRAME DO FILME "SHOAH"



#### DESCULPAS

Voltei para o gueto com piolhos.  
Meus Pais não existiam mais  
e o gueto ficou sem crianças.  
Szlamek me procurou embora  
tivéssemos brigado ainda  
antes da ação, porque eu não podia  
lhe contar  
o que a Professora tinha falado sobre menstruação  
e como e para que os filhos são feitos.  
Szlamek veio pedir desculpas  
com dois broches  
contrabandeados, como aqueles da minha  
coleção de antes da guerra;  
Chapeuzinho Vermelho  
e Lobinho Mau.  
Pedimos desculpas um ao outro  
e nos despedimos  
e Szlamek disse  
– não somos mais crianças  
e não vale a pena morreremos brigados –

#### JONA

Quando morreu de aids em Tel Aviv  
o aposentado sexagenário Jona  
ninguém suspeitou que um dia  
no fim da guerra de seis anos<sup>4</sup>  
Jona saiu do armário de vestido  
com duas tranças louras  
e nem ele mesmo sabia  
se era menino ou menina

Jona cortou o cabelo rente  
aprendeu a urinar em pé  
foi aos bordéis e voltou  
desesperado  
Depois com a garganta apertada  
desceu do navio na Terra Prometida  
e entrou no armário onde ficou  
até o fim sem nunca mais ver  
um raio de sol

#### GABRIEL

Ontem em Dizengoff Center<sup>5</sup> encontrei  
o último homem vivo no mundo  
que fugiu a tempo  
do Sonderkommando<sup>6</sup> de Treblinka.  
Ia empurrando o carrinho iluminado  
com o sorriso de seu primeiro bisneto  
e eu pensava naqueles carrinhos que  
ele outrora arrastou por lá.  
Ainda bonito forte e bronzeado  
sorriu para mim alegremente,  
como então, quando voltou sorrindo e dizendo:  
poderia ter trazido para você um punhado de brilhantes  
mas preferi vir até você  
nu e limpo como uma lágrima.

#### NOTAS

1. Treblinka foi um campo de extermínio instalado pelos nazistas na Polônia ocupada (1939-1945).
2. Dirigido por Claude Lanzmann (1925-2018), *Shoah* (1985) é um importante documentário centrado em entrevistas com sobreviventes e testemunhas do Holocausto, além de trazer, também, falas dos agentes de campos de extermínio instalados na Polônia ocupada.
3. Gás letal usado pelos nazistas nos campos de extermínio de Auschwitz e Majdanek. Em Treblinka, era usado o gás liberado por motores dos tanques de guerra.
4. Por “guerra de seis anos” a autora se refere à Segunda Guerra Mundial, incluindo-a simbolicamente, por alusão à Guerra dos Seis Dias (1967), entre as guerras judaicas.
5. Shopping em Tel Aviv.
6. Sonderkommando: grupo especial de judeus nos campos de extermínio que se ocupavam em queimar os corpos e limpar as câmaras de gás.

## ARTIGO

# Modos de existir pelas palavras

Sobre a prática de escrever diários em momentos violentos da História

Felipe Charbel

### ESPAÇO ÍNTIMO E MUNDO EXTERIOR

A frase é de Elias Canetti, e está em um ensaio sobre Kafka (1883-1924): “quem pensar que possa separar seu mundo íntimo do mundo exterior simplesmente não possui o primeiro dos dois”. Não é coincidência que o diário íntimo tenha surgido, e se popularizado, no final do século XVIII, período em que as noções de pessoa e de história passavam por transformações decisivas. A percepção de que “possuímos” um espaço interior, e que podemos acessá-lo por meio da escrita, é contemporânea ao entendimento de que somos todos passageiros de um mesmo barco, a História – e que uma vida interior vigorosa é a única tábua a que podemos nos agarrar na hora da catástrofe.

Muito do que nos atrai na leitura de um diário tem a ver com sua historicidade: as marcas de uma época se espalham por ele como a poeira do dia a dia. É verdade que enxergamos a amplitude do cenário histórico com mais nitidez que os diaristas: sabemos como as coisas vão terminar, enquanto eles tateiam no escuro, no nevoeiro do aqui e agora. Algo da força literária dos diários vem da incerteza quanto ao dia de amanhã.

Nos diários, a História é observada pelas janelas do espaço interior. “A Alemanha declarou guerra à Rússia. À tarde, natação.” Por que o encontro de duas frases lacônicas produz um efeito tão potente? Nessa entrada de agosto de 1914, Kafka põe lado a lado um evento histórico e um episódio rotineiro, invertendo o que seria a hierarquia comum: é claro que sair para nadar foi o grande acontecimento do dia. De certo modo, a inversão kafkiana anuncia um imperativo do diário íntimo: o de que, para o diarista, não existe o dado histórico objetivo. Retratar o “mundo exterior” é só uma forma de pintar a si mesmo.

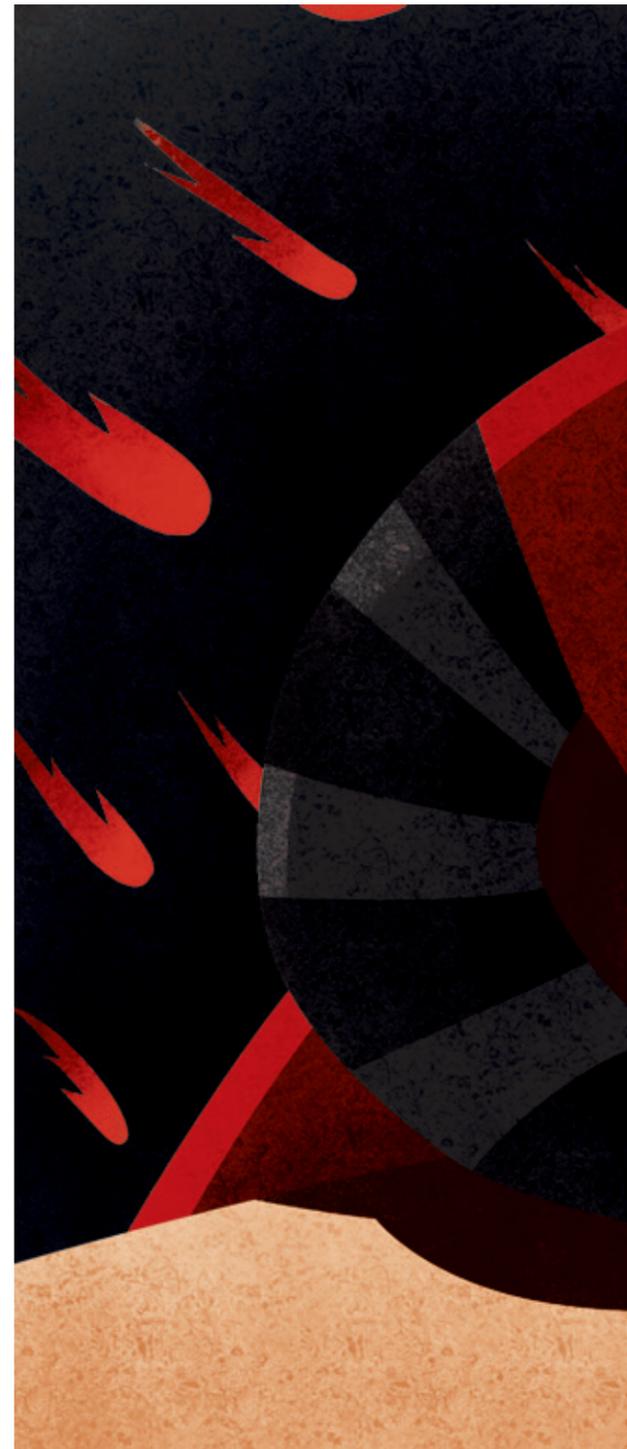
Ler um diário em busca dos “fatos brutos” da História pode ser decepcionante. Em seu primeiro *Diário de guerra*, o escritor alemão Ernst Jünger (1895-1998) retrata o cotidiano nas trincheiras: o assobio dos projéteis, a coabitação com os ratos, a proximidade do inimigo, a banalização da morte. São descrições de imenso valor documental. Mas tão impressionante quanto o relato de uma carnificina é o estado de espírito, o modo de existir de quem escreve sob uma chuva de balas e granadas: surpreendentemente frio, impassível.

É como se Jünger se propusesse a ser pouco mais que um olho, que tudo captura, as mãos sempre a postos para uma anotação urgente, que não pode esperar o término do bombardeio. Todo o resto – se sente raiva, medo, se está a ponto de enlouquecer – fica em segundo plano. “No máximo a 80 metros de nós se encontram uns seis ou oito franceses mortos, que lá estão há mais ou menos dois meses”, Jünger escreve em 4 de janeiro de 1915. “Os membros espalhados nas calças vermelhas e nos capotes azuis têm uma aparência estranha; com o meu binóculo consigo distinguir a cor da putrefação, cinzenta, quase negra, do rosto de um deles.”

### “UMA MANHÃ COMO A DE PAUL VALÉRY”

Há ocasiões em que a História se sobrepõe ao diarista. O “eu” é sequestrado, tomado de assalto pela realidade, e o andamento normal das coisas do mundo – o ritmo de um modo de existir – se quebra de vez. De uma hora para outra, a escritora ou o escritor de diários está no *front* de batalha (Jünger), na prisão (Marquês de Sade), no hospício (Maura Lopes Cançado), num sótão (Anne Frank), em uma cidade devastada pela bomba atômica (dr. Hachiya). Nesses casos, a escrita do diário ganha ares de testemunho, e é também um último recurso para tentar não ir a pique.

A ilusão que funda o diário íntimo é a do eu autônomo, inviolável. É difícil perseverar no registro dos dias sem se engajar, o mínimo que seja, nessa utopia romântica. Quando a História se impõe, o diarista se sente ameaçado, tem medo de perder o que mais ama: a própria individualidade. “Não posso mais escrever este diário porque já não sou dona de mim mesma”, Hélène Berr (1921-1945) registra em setembro de 1942, na Paris ocupada pelos nazistas. “Me limito a anotar os fatos exteriores, apenas para me lembrar deles depois.” O resistente norueguês Petter Moen (1901-1944), encarcerado pelos soldados alemães, usa alfinete e papel higiênico para fazer suas anotações, que esconde nos



duto de ventilação de sua cela. Nenhum dos dois sobrevive, mas os diários são preservados.

Ao contrário de Jünger, que se alistou no exército “para viver aventuras” e por atração à “beleza selvagem do perigo” – ele morre com mais de 100 anos –, Hélène Berr e Petter Moen são atropelados pela História. Em abril de 1942, nas primeiras entradas do diário de Hélène, a superfície do mundo parece inalterada. Quase não nos damos conta de que ela caminha numa cidade controlada pelo inimigo. Hélène descreve o céu da primavera, trata de livros e de decepções amorosas. É admiradora do “senhor Valéry”, e fica radiante com a dedicatória que consegue roubar do poeta: *ao despertar, tão suave é a luz e tão bonito este azul vívido*.

Dois meses depois, em 8 de junho, Hélène é obrigada a costurar uma estrela amarela na própria roupa. “É o primeiro dia em que realmente me sinto de férias. Está um dia claro, muito fresco depois da tempestade de ontem. Os pássaros cantam, uma manhã como a de Paul Valéry. Também é o primeiro dia em que usarei a estrela amarela. São os dois aspectos da vida de hoje: o frescor, a beleza, a juventude da vida encarnada nesta manhã límpida; a barbárie e o mal, representados por esta estrela amarela.”

O diário de Hélène é um diário da espera: ela sabe que será deportada, que não existe saída de emergência. “Eu disse que não tinha medo”, ela anota em 13 de dezembro de 1943. “Ainda assim, me pergunto se não é só por ignorância, ignorância dos sofrimentos que será preciso suportar, ignorância da minha capacidade de resistir.”

### “AQUELA ABELHA SALVOU SUA VIDA”

Quando a bomba atômica explode sobre Hiroshima, o dr. Michihiko Hachiya (1903-1980), diretor do

EDUARDO AZERÊDO



Hospital de Comunicações, está em casa. Nu e ferido, caminha pelos escombros da cidade. Sobrevive a um incêndio, a desabamentos. É internado. Ao recuperar um pouco das forças, decide iniciar um diário. O tom das primeiras entradas beira o onírico, e não poderia ser diferente: a realidade adquiriu contornos de um pesadelo. “Havia pessoas com formas sombrias, algumas eram como fantasmas vivos”, ele registra. “Uma coisa era comum às pessoas que eu via – o completo silêncio.”

Em um cenário de devastação, a própria linguagem parece estar em perigo. As palavras repelem o horror em estado puro. É preciso que o tempo aja, que as horas escoem, que as analogias trabalhem. “As ruas estavam desertas, exceto pelos mortos. Alguns pareciam ter sido congelados pela morte em pleno voo; outros jaziam esparramados, como se um gigante os tivesse lançado para a morte de uma grande altura.”

Se o de Hélène Berr é um diário de espera, o do dr. Hachiya é um diário de convalescença. Pouco a pouco, ele e a cidade voltam à vida. Os sobreviventes vão se dando conta de que testemunharam algo sem precedentes, e só estão vivos por obra do acaso. No dia 9 de agosto, o dr. Hachiya recebe a visita do sr. Okamoto, funcionário do Ministério das Comunicações. “Ele estava a caminho de Hiroshima quando o bombardeio ocorreu, e estaria aqui na hora exata se não tivesse sido picado por uma abelha perto de Kure, uma cidade ao sul de Hiroshima, e parado para buscar tratamento. Aquela abelha salvou sua vida.”

Por quase uma semana, o dr. Hachiya segue sem ter ideia do que se passou. Nem ele e nem ninguém em Hiroshima. Não há como recorrer aos livros, à memória dos velhos. O conhecimento histórico é inútil sem um espaço prévio de experiências. Logo os efeitos da radiação se fazem sentir, mas todos

## A escrita íntima se transforma em instrumento de autopreservação quando a realidade se mostra irreconhecível

imaginam que se trata de uma nova bactéria, ou de gás venenoso. Falta até mesmo uma palavra adequada para se referir ao ocorrido. Quem estava perto do epicentro fala de um brilho acentuado, *pika*, explosão silenciosa de luz. Quem estava longe menciona o estrondo, *don*, que se segue ao clarão. Em poucos dias nasce uma palavra, *pikadon*, explosão feita de som e luz.

### O DIÁRIO COMO AUTOPRESERVAÇÃO

É preciso sangue frio para escrever na contramão da História. Em 1936, o alemão Friedrich Reck (1884-1945) decide iniciar um diário, que tem o cuidado de enterrar depois de fazer suas anotações. Age assim até ser preso pela Gestapo, em 1944, e enviado ao campo de Dachau, onde morre de tifo. Crítico de primeira hora do regime de Hitler, Reck

diz que o diário pretende ser uma “contribuição para a história cultural do período nazista”. Não alimenta ilusões de que será lido em seu país.

Reck não escreve para o agora, mas para a posteridade. Nas entradas do *Diário de um desesperado* praticamente não fala de si. Seu interesse está em retratar uma febre coletiva, o “irromper do abcesso de uma nação” – que ganha corpo na figura do “homem de massas”. “Por sua mente e suas necessidades físicas”, ele anota em 9 de setembro de 1937, o homem de massas “só pode existir no seu autocriado ventre de corrupção e trogloditismo. Isso é tão necessário para ele quanto a lama para o porco”.

Em situações com as de Hélène Berr, do dr. Hachiya e de Friedrich Reck, em que a realidade se mostra desfigurada, irreconhecível, a própria noção de vida interior se encontra sob a ameaça de aniquilamento. Nessas ocasiões, quando a História arma suas emboscadas e o diarista se vê acuado, nas cordas – seja por alheamento, ingenuidade, ou pelo costume de ter os olhos sempre voltados para dentro de si –, a escrita íntima se transforma em instrumento de autopreservação. Não tanto do indivíduo em carne e osso, mas do seu modo de existir, cultivado ao longo de uma vida – uma imagem do eu e do mundo, do eu no mundo, que procura se fixar antes de desaparecer por completo.

### DIÁRIOS CITADOS

Ernst Jünger. *Diário de guerra (1914-1918)*. Trad. Helmuth Hiesel. Tusquets, 2013.

Friedrich Reck-Malleczewen. *Diário de um desesperado*. Trad. André Caramuru Aubert. Sesi-SP, 2017.

Hélène Berr. *Diário*. Trad. Jaime Zulaika. Anagrama, 2009.

Michihiko Hachiya. *Hiroshima Diary*. Trad. Walter Wells. The University of Carolina Press, 1995.



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



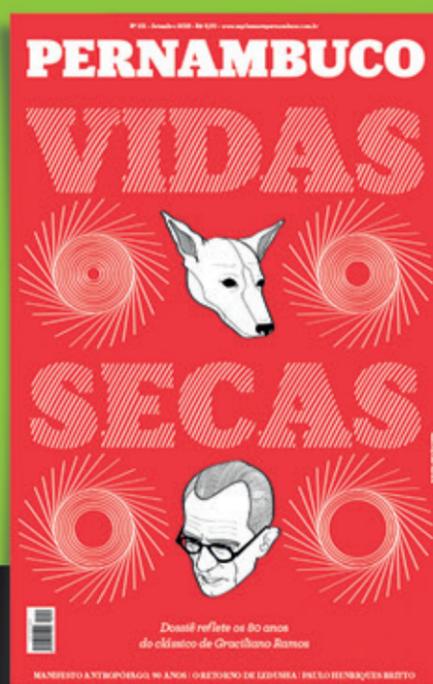
**BRONZE**



**PRATA**



**CATEGORIA**  
**DESIGN EDITORIAL**  
**DE REVISTAS, JORNAIS**  
**E PUBLICAÇÕES**  
**PERIÓDICAS**



**PRATA**

**SUPLEMENTO PERNAMBUCO NO BRASIL DESIGN AWARD**

A Companhia Editora de Pernambuco (Cepe), através de seu jornal literário **Suplemento Pernambuco**, abocanhou pela primeira vez três prêmios na nona edição do Brasil Design Awards, em 2019. Realizado pela Associação Brasileira de Empresas de Design (Abedesign), trata-se da maior e mais importante premiação do design nacional, considerada referência para profissionais do setor.

O **Suplemento Pernambuco** foi premiado na categoria Design Editorial. “A publicação vem ganhando projeção nacional pela qualidade do conteúdo. Ganhou novo projeto gráfico desde que passou a ser comercializado à parte do *Diário Oficial do Estado*, e é editado mensalmente por uma equipe muito boa de diagramadores”, diz o diretor de produção e edição da Cepe, Ricardo Melo. Para Melo, as premiações configuram mais um reconhecimento pelo trabalho que a editora vem desenvolvendo em seus periódicos e livros. “Essa premiação mostra a preocupação do **Suplemento Pernambuco** com o design, que é uma das nossas marcas desde o início. A valorização do designer, do fotógrafo e do ilustrador é um ponto central para a gente. Sem isso, estaríamos contando a história pela metade”, esclarece o editor do **Pernambuco**, o crítico literário e jornalista Schneider Carpeggiani.

Metade das páginas do **Suplemento Pernambuco** são dedicadas às ilustrações. “Muitas vezes abordamos os mesmos assuntos de formas diferentes, em edições distintas, pois a abordagem é diferente. E o que diferencia graficamente é a arte, o design. A literatura é subjetiva; e a ilustração também tem que ser. A imagem não vem para apoiar o texto. Ela é independente do texto”, declara Hana Luzia, designer responsável pelo jornal.

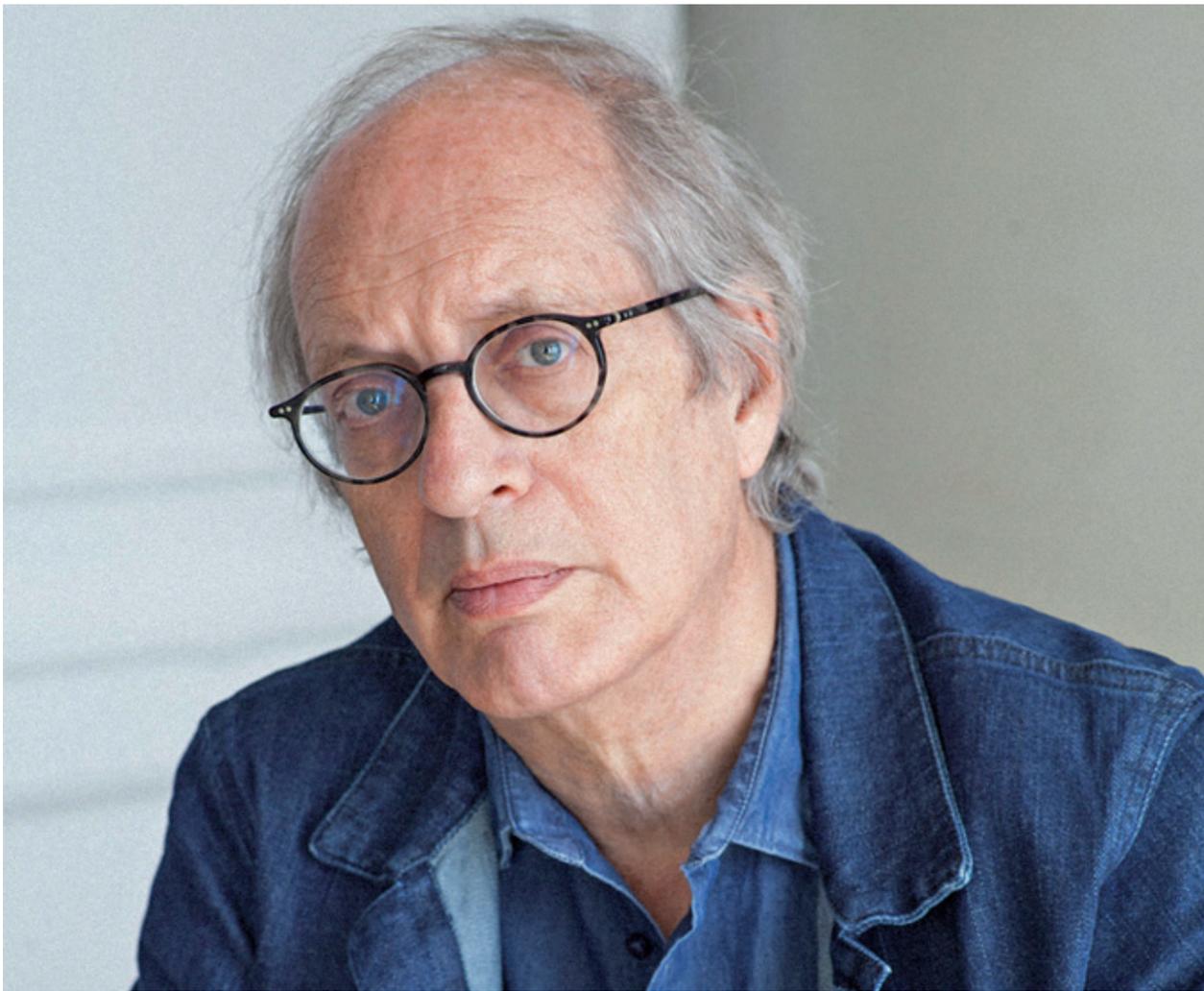
O jornal ganhou três medalhas, duas de prata e uma de bronze. A medalha de bronze foi para a edição que teve como matéria de capa o trabalho da designer e ilustradora Luísa Vasconcelos, num especial sobre a relação entre a identidade do Nordeste e a literatura, publicado em março de 2019, com texto assinado por Joselia Aguiar. Vasconcelos imaginou uma ambientação nordestina quase futurista, colorida, que lembra a estética dos mangás. A ganhadora da medalha de prata foi a edição cuja capa era uma matéria especial pelos 80 anos de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, publicada em setembro de 2018, assinada a quatro mãos pelas designers e ilustradoras Hana Luzia e Maria Júlia Moreira, com textos de vários críticos pensando o romance. Também ganhadora da prata, um especial de janeiro de 2019 traz colagem surrealista da ilustradora e designer Karina Freitas sobre a importância política dos clubes de leitura, com texto da jornalista Carol Almeida.

**PERNAMBUCO**

literatura & questões do contemporâneo  
 com o melhor design

## RESENHA

NINA SUBIN / DIVULGAÇÃO



# O que está em cima é como o que está abaixo

Em *As estrelas*, Eliot Weinberger não diz o que são esses corpos celestes, mas expõe sua diversidade – o que faz pensar sobre o conservadorismo de hoje

## João Bandeira

**Podemos imaginar** “O que é isso?” como uma das principais perguntas dentre muitas formuladas por nossos antepassados mais remotos. Nela, ouve-se também um “aqui”: isso que está perto de mim, ou de nós, e que ainda não se sabe ser bom ou perigoso de alguma qualquer maneira. Logo, deve ter vindo uma outra: “E aquilo lá, o que é”? Podemos imaginar também que, pelo menos sobre coisas visíveis, as perguntas mais insistentes desse tipo foram a respeito daquelas que se repetiam. A começar, de novo, com o que estava próximo. Mas, ainda que cotidianas, talvez as coisas literalmente inalcançáveis, impossíveis de serem tocadas para um melhor exame fossem as mais intrigantes. E, por isso mesmo, propícias ao fermento da especulação e nomeação.

Aliás, da mesma forma que hipotéticos antepassados, tão distantes no tempo. Pensei neles a propósito das muitas respostas em torno do que são *As estrelas*, que constituem o livro de Eliot Weinberger com esse título, publicado na ótima coleção *Fábula*, da Editora 34, dirigida por Samuel Titan Jr., que também se encarregou da tradução.

Weinberger tem uma noção movente, digamos, de seus textos que ele concebe como ensaios, embora nem sempre pareçam sê-lo, já que tangenciam a narrativa de ficção e a poesia. Um ensaio pode migrar de um a outro de seus livros, e depois de publicado pode também reaparecer sensivelmente alterado. Essa própria edição de *As estrelas*, com ilustrações de Fidel Sclavo, teve outras encarnações, a primeira delas misturando línguas e alfabetos para acompanhar imagens de Vija Celmins, numa publicação do Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York.

Poesia da China milenar, sagas islandesas, mitos dos maori e de povos indígenas anteriores à criação dos EUA são algumas das tradições de fora dos cânones literários ocidentais que Weinberger conhece bem e de que tratou em ensaios ou organizou e traduziu coletâneas para o inglês, assim como livros de Borges, Vicente Huidobro e Octavio Paz. Seus textos normalmente se baseiam numa infinidade de fontes, incluindo escritos sagrados, antigas crônicas de viajantes, livros de historiadores, antropólogos e especialistas de outras áreas, que ele costuma creditar. Se vários poderiam ser lidos como poemas, *As estrelas* lembra experiências da vanguarda moderna e, assim como às vezes ocorre nelas, faz uso de alguns procedimentos poéticos básicos. A diagramação espacializada de frases sobre as estrelas tem o efeito de uma dança de

versos livres ao longo das páginas, visualmente na esteira de Mallarmé – e ainda mais perto dos caligramas imitativos de Apollinaire: aqui são como constelações de letras, palavras, frases brilhando em negativo no céu da página (ou, segundo o próprio Weinberger, estrelas parcialmente ocultas por nuvens dispersas, as áreas em branco do papel). E as afirmações sucessivas assemelham-se à estrutura anafórica comum na poesia oral, muitas vezes sem autoria definida, de povos de épocas e lugares diversos, desde os registros milenares que remetem à “madrugada das formas poéticas” (na bonita expressão de Segismundo Spina) e seu emprego frequente de paralelismos e repetições.

*As estrelas* está entre os seus experimentos mais radicais naquela estratégia geral de deslocamentos, já que se diz todo feito de trechos de outros textos, numa colagem de citações sem identificação de autoria (só reconheci o dito de Pascal sobre o assustador silêncio eterno dos espaços infinitos). Algumas citações se completam, outras se opõem, mas no correr da leitura o que se destaca é a extrema diversidade. As estrelas “são os caçadores de focas que perderam o seu rumo”, e logo depois “são os caçadores de avestruz que passam a noite ao relento”; ora “não mudam nunca”, ora “estão em fluxo constante”, ora “são o Intransitório na forma de andorinhas alimentando-se do fruto da Árvore da Imortalidade que cresce na ilha do Lago do Falcão Verde”; ora são descritas por qualidades objetivas num vocabulário comum: elas “brilham, piscam, cintilam, reluzem”, ora em termos mais especializados: “são, como toda matéria, feitas de quatro espécies de matéria: prótons, nêutrons, elétrons, neutrinos”. E também são “o Abrigo dos Cães que Ladram”, “o Rio Serpentino de Poeira Reluzente”, “O Lugar Onde Há Que Se Prosternar”, “a Ascensão dos Cadáveres Empilhados”, “o Prato Quebrado, o Melão Podre, a Luz Celestial”, “o Duplo Duplo”, “o Ventilador”, “o Grande Tubarão Azul que Devora Nuvens”. Em suma, o que se afirma sem parar é o ser da diferença. Estrelas são isto, aquilo, aquilo outro e outro e outro. Não à toa, embora se diga que “sua existência é improvável”, a lista também passa pelo absoluto das definições, que ao mesmo tempo relativiza e legitima todas: “elas são, elas simplesmente são”.

Assim, fontes muito diversas são convocadas para realzar alguma coisa como um poema, que remete ao arquétipo funcional de um refrão: presentificar pela repetição. Mas, nesse caso, numa espécie de refrão mutante que vai repondo afirmações possíveis sobre as estrelas. Não deixa de ter paralelo com o que nos dizem os astrônomos: aquilo que vemos à noite com a mesma aparência e chamamos de estrelas é, na verdade da ciência, uma infinidade de corpos celestes diferentes, inclusive alguns que já nem mais existem. Seja como for, quem quer que tenha reparado em estrelas, ou minimamente prestado atenção na enorme quantidade de referências simbólicas com base nelas sabe da variedade dos seus modos de ser. Talvez por isso Weinberger faça o texto fluir pela reiteração de proposições, sem nunca concluir o que afinal são as estrelas. Sua identidade permanece em aberto, com elas sendo sempre o que se pode imaginar que sejam.

Recentemente, como legenda para uma fotografia postada nas redes sociais, me ocorreu chamar de estrelas de chão as flores de um ipê espalhadas no asfalto. Na hora, o que me veio foram os versos de Orestes Barbosa, na sua famosa canção com Sílvio Caldas. Mas é bem provável que Weinberger, que eu já tinha lido, tenha dado uma ajuda. Eu poderia retribuir com uma virtual linha a mais para o seu livro-ensaio: as estrelas do céu são flores do tempo em que todas caíam para cima. Caberiam outras frases. O que faz pensar que esse livro agora em português fala também ao nosso presente, pela afirmação da possibilidade de convivência na explícita diversidade.

Vale lembrar que Weinberger é um crítico atento da cena política, e dos governos norte-americanos em particular, como se pode ver em seu *Crônicas da Era Bush* (publicado no Brasil pela Record). O que são as distantes estrelas é uma questão que, ao menos literariamente, não importa resolver. Esta continuar sendo uma outra história, mudança proliferante, regeneração interminável, como reler um poema. Sem descartá-la, mas bem mais abaixo, o desenrolar do que virá a ser chamado História, sobretudo o incrível retorno de um conservadorismo exclusivista e destrutivo que se espalha pelo mundo, é o que, pedindo respostas urgentes, nos devolve à pergunta do início, atualizada com Weinberger para: mas que porcaria é isso?

# INÉDITOS

Margo Glantz  
Tradução e nota de Paloma Vidal



**Ao ler as notícias** como decidir o que é mais importante? Que no dia 31 de janeiro de 2018 aparecesse no céu uma enorme Lua azul, ensanguentada; que ao conhecer Felice, sua futura noiva, Kafka escrevesse em seu Diário: Um rosto vazio que levava abertamente seu vazio; que o axolote mexicano seja o único animal capaz de regenerar extremidades, órgãos e tecido; que a Cidade do Cabo, na África do Sul, seja a primeira cidade no mundo que ficará totalmente sem água; que uns cientistas tenham conseguido criar orelhas para cinco crianças que sofriam de uma malformação hereditária; que Charlie Sheen seja portador do HIV, que as ruas de Coyoacán tenham as luzes acesas ou apagadas, que se faça justiça em Ayotzinapa, que a dívida pública mexicana seja incontrolável, que haja reféns em Mali, que se legalize ou não a maconha, que o terrorismo se torne incontrolável, que Trump ou Clinton ou Scioli ou Macri tenham ganhado, que a palavra impeachment não tenha verdadeira tradução em espanhol, que continue existindo lavagem de dinheiro e venda de armas, que sejam proibidos os narcocorridos, que seja decretada a lei de transparência (duvidosa), que um tigre ande solto pelas ruas de Acapulco, que Lenin tenha entrado em São Petersburgo às vésperas da Revolução Russa, que já se possa comer salmão transgênico, que seja publicado um livro chamado *Fire and fury* que revela os segredos da Casa Branca em tempos de Trump; que há três anos neve no Saara; que o Fenômeno do Niño revele mudanças climáticas dramáticas, que as malas inteligentes já sejam uma realidade, que haja estados de exceção, que policiais dos Estados Unidos tenham matado mais de mil pessoas indefesas durante 2015, que o plástico, assim como as redes sociais, tenha sido benéfico e agora contamine; que Marilyn Monroe tenha luxado o tornozelo in illo

tempore, que sejam decretados estados de exceção, que seja declarada uma nova e terceira ou quarta guerra mundial; que David Bowie, Fidel Castro, Prince tenham morrido; que Felicitas Schirow, uma mulher alemã de sessenta anos, voltará a exercer a prostituição, depois de quinze anos de carreira política e vários negócios fracassados; que Virginia Woolf escrevesse: Queridíssimo Leonard: Estou certa de que estou ficando louca de novo. 24 de janeiro de 1941; que tenham apanhado de novo Chapo Guzmán ou que o pequeno Calígula da Coreia do Norte exploda uma bomba de hidrogênio; que uma baleia jubarte seja assassinada no refúgio da vaquita marinha? O que será mais importante: ir ao trabalho de bicicleta ou saber que no metrô – tube – de Londres irrompeu uma greve que durou vinte e quatro horas; que o Papa tivesse antecipado no Vaticano parte da mensagem a favor dos migrantes mexicanos, que uma mulher na França tenha sido mordida no nariz quando quis beijar uma cobra píton, que Sean Penn e Kate del Castillo possam ser considerados culpados por terem entrevistado Chapo Guzmán que foi recapturado; que um deputado do PRI declare que os filhos de mães solteiras se tornam delinquentes; que um estudo do Sol sugira que, utilizando ondas sonoras na camada na qual se encontra a atividade magnética, se adverte que ela se tornou mais fina; que duas jovens de vinte e quatro e vinte e nove anos tenham sido violadas e assassinadas em Xochimilco e Milpa Alta, que encontrem mais duas jovens assassinadas e achem outras em Guachochi, Chihuahua; que o esqueleto humano consista de 206 ossos; que se queira mudar o final da ópera *Carmen* de Bizet porque não é politicamente correto que se assassine uma mulher; que Calderón de la Barca dissesse que a vida é sonho e que os sonhos sonhos são, que Sor Juana Inés de la Cruz

EDUARDO AZERÉDO



tivesse escrito *Primero Sueño*, que Francisco de Quevedo Lucientes, os *Sonhos*, que Sigmund Freud tenha se ocupado de fazer um estudo psicanalítico sobre os sonhos, que seu primeiro nome não seja muito judeu ou que se sonhe todas as noites e depois se esqueça completamente o que se sonhou; que a linguagem politicamente correta seja hipócrita ou que o buraco na camada de ozônio alcance um recorde tamanho; que alguns terrorismos tenham sido financiados por governantes do mundo ocidental e agora eles finjam que se arrependem; que as figuras retóricas sejam mecanismos que alteram o uso normal da linguagem, com o fim de obter um efeito estilístico; que se suscitasse uma polêmica entre Marrocos e México por um rabo de dinossauro leiloado a favor das vítimas do terremoto do dia 19 de setembro de 2017; que haja aqueles que têm a válvula aórtica atrofiada; que pareça uma tragédia que Brad Pitt e Angelina Jolie se divorciassem ou que Jennifer Lawrence humilhasse um jornalista estrangeiro na cerimônia dos Golden Globes em 2015 ou que González Iñárritu e Leonardo DiCaprio tenham ganhado respectivos globos de ouro pelo filme *The Revenant*; que na década de cinquenta estivesse em pleno apogeu o teatro do absurdo, sobretudo em Paris; que se criem dinastias de órgãos tubulares ou que os adoradores de David Bowie confirmem que, como ele dizia, todos temos diferentes personalidades e que ponham velas e flores diante de um mural em Brixton, onde ele nasceu; que um comando sequestre vinte pessoas e mate dois durante um casamento em Arcelia, Guerrero; que Madonna diga a Sean Penn, *Ainda te amo*, ou se é verdade o que se conta, que ele maltratava suas companheiras ou que um acossador se travestisse para poder tocar as mulheres no metrô da Cidade do México; que Bob Dylan tenha ganhado o Nobel e não fosse a Estocolmo

para recebê-lo, mas que no entanto o tenha aceitado, que Patti Smith cantasse uma de suas canções em Estocolmo e se interrompesse na metade porque ficou nervosa e que ela fosse a musa do grande fotógrafo Mapplethorpe ou que Leonard Cohen tenha morrido e muitos pensem que era ele quem deveria ter ganhado o Nobel ou que vexações a centenas de alemães por grupos de supostos muçulmanos em Colônia seja uma conspiração para suspender o fluxo dos refugiados; que sejam necessários 140 mil insetos para obter um quilo de grana cochonilha; que se tenha que fortalecer o assoalho pélvico; que a grande fotógrafa Lee Miller tivesse que deixar os Estados Unidos por uma foto que tirou de Edward Steichen, aparecida na *Vogue* por volta de 1930, onde ela anunciava pela primeira vez absorventes Kotex; que Händel tenha ficado em estado de cegueira, enquanto compunha o oratório *Jephtha*, ou que se pense que o estado da Terra há trezentos milhões de anos fosse lindo, porque ainda não havia homens e porque as flores apareceram ao mesmo tempo que os dinossauros, ou que o estado do bisonho que faleceu no zoológico de Chapultepec fosse mortal, ou melhor, qual era o estado desse zoológico onde também morreram o último gorila macho, três primatas e uma elefanta no lapso de um ano; que as figuras retóricas ajudem a captar a atenção, surpreendam por sua originalidade e possuam um grande poder sugestivo e persuasivo; que há quem pense que seria melhor se a cidade que alguma vez foi o Distrito Federal continuasse sendo o que era, ao invés de mais um estado da República; que a Odebrecht seja uma Organização global, de origem brasileira, que operou nos setores de Engenharia, Infraestrutura, Indústria, Energia, Transportes e Meio Ambiente e corrompeu, mediante subornos, numerosos funcionários e políticos de vários países da

América Latina, incluindo o próprio Brasil; que muita gente esteja em estado de velhice prematura, que o estado dos ombros dos humanos possa ser desigual ou que se possa reganhar a flexibilidade praticando ioga; que Shostakóvich escrevesse sua Quinta sinfonia no meio do terror e da ameaça estalinista; que seja terrível o estado de olhar só para a frente e nunca para os lados; que o carnaval e o kafkiano tenham se tornado lugares-comuns ou que o momento mais viral de uma cerimônia dos Globos de Ouro fosse DiCaprio olhando para Lady Gaga ou que a palavra viral tenha se popularizado nesse grau; que David Bowie tenha sido um ícone da moda durante quatro décadas e que ele tenha dado à sua última música premonitória o nome de *Lazarus*; que o concreto, material usado para construir edifícios, seja chamado também de *hormigón*, que é um material de má qualidade, muito usado nos chamados povoados mágicos do México; que os mosquitos sejam oitenta vezes mais mortais do que os leões, os crocodilos e os tubarões juntos, e que 750 mil pessoas morram por ano por culpa deles e pela mudança climática; que a ONU e a Unesco estejam prestes a desaparecer; que os muçulmanos e os mexicanos estejam se transformando nos judeus de hoje ou que a exposição chamada *Duelo de Francisco Toledo* confirme sua enorme criatividade; que a Coreia do Sul e o Japão cheguem a um acordo histórico sobre as mulheres exploradas sexualmente na Segunda Guerra Mundial; que três japoneses revelem que preferem ter como companheiras de vida suas bonecas robôs, feitas de silicone e providas de vaginas intercambiáveis; que o assoalho pélvico seja a parte da nossa musculatura que mais se aproxima dos nossos esfíncteres; que Trump ganhasse com mentiras ou que Hillary Clinton perdesse a presidência

## A narrativa experimental criada por Glantz aponta para o caos das informações não hierarquizadas que tomam a realidade

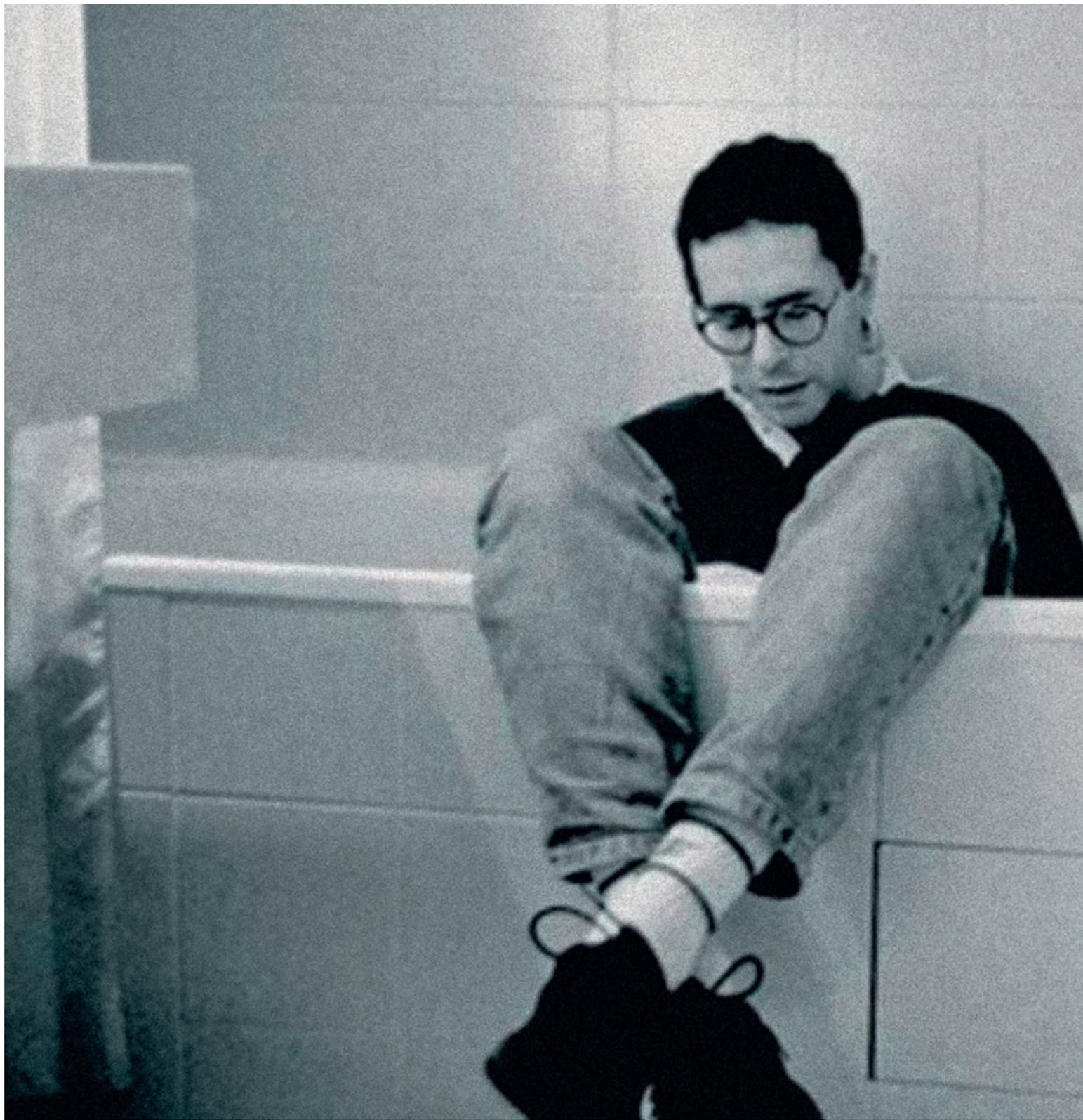
dos Estados Unidos e os efeitos possíveis que esse fato teria para o mundo e para o México ou que Sacha Baron Cohen e Isla Fisher doassem um milhão de dólares para os refugiados sírios; que a China seja um país que envelhece rapidamente; que haja uma mulher de noventa e nove anos que tem mais flexibilidade do que uma jovem de vinte e três, devido a fazer ioga sua vida toda e que o fato de que Twitter colapse se torne uma catástrofe ou que o racismo e a intolerância aumentem a graus intoleráveis ou que alguém tenha pouca mobilidade no braço esquerdo porque quebrou o ombro; que o dólar no México tenha alcançado níveis inauditos diante do peso e comece a oscilar de novo; que a dieta genética ajude a explicar a forma como os alimentos afetam os seres humanos; que possamos verificar o insuportável peso do ser.

### NOTA

O fragmento que você acaba de ler é a abertura do livro *Y por mirarlo todo, nada veía* (*E por olhar tudo, nada via*), da escritora mexicana Margo Glantz, que neste mês completa 90 anos. Trata-se de narrativa fragmentária, política e conceitual, em que a autora realiza uma colagem a partir de um procedimento tão original quanto simples: juntar imagens, dados e reflexões, de tipos muito diversos, como quem “passeia” pelas redes sociais, tentando compreender nosso mundo atual no meio do caos desierarquizado de informações. O título é um verso do poema *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz. Glantz explica em entrevista: “Por isso o livro se intitula *Y por mirarlo todo, nada veía*: Sor Juana sonha que contempla o universo e há tantas coisas que se amontoam diante de seu olhar, que ela não sabe discernir; ela muda de método, para ver se consegue entender algo, mas acaba não entendendo nada, porque *acorda*”. No Brasil, a obra está prevista para ser lançada em maio deste ano pela Relicário Edições.

# INÉDITOS

Sandra Contreras  
Tradução de Victor da Rosa



*Eu estava em um delírio constante, me sobrava tempo para elaborar as histórias mais barrocas... Suponho que teria altos e baixos, mas se sucediam em uma intensidade única de invenção.*  
C. Aira, *Cómo me hice monja*

O que “a menina César Aira”<sup>1</sup> diz, com a exasperação do estilo que obtém de sua memória exacerbada, cristaliza, com potência e nitidez de imagem, o mecanismo que funda o universo airiano: um ritmo febril de invenção. A publicação de pouco mais de 35 relatos em um ritmo quase ininterrupto durante as últimas duas décadas do século XX (muito especialmente desde 1990, quando, com *Los fantasmas*, inicia a publicação “periódica” de seus romances inéditos, com dois, três ou quatro por ano) converteu-se quase em um lugar-comum quando se começa a falar da sua literatura, destacando o frenesi inventivo que lhe dá impulso, essa capacidade inusitada e inaudita de contar histórias. E, com efeito, é disso que trata, antes de tudo, a literatura de César Aira: de invenção, a mais pura e absoluta, na forma de uma história sempre nova e única. De tal maneira que a volta ao relato poderia definir, quase imediatamente, o traço mais marcante do lugar próprio que vem se configurando no contexto da narrativa argentina contemporânea: há nela uma *volta ao relato*, a recuperação para o relato de uma potência narrativa, mas também a *volta do relato*, sua insistência periódica, sua proliferação. Duplo impulso em que se cifra a invenção de uma forma inédita de resolver a interrogação que articula a narrativa argentina desde os anos 1970 – como narrar? –, mas também um gesto que afeta a própria definição do relato, de sua natureza e de sua função.

Uma volta ao relato depois de quê? Se o contexto é o da literatura argentina contemporânea, tudo indica, claramente, que se trata de uma volta depois da crise da forma clássica do relato que a narrativa

argentina, desde meados dos anos 1960, expressou na reiteração de uma pergunta fundamental: como seguir contando? Uma volta ao relato depois da fragmentação e da descontinuidade narrativas que assinalaram de modo evidente as experimentações formais da vanguarda dos anos 1960 e 1970: isto é, depois do “antirromance”, depois da resistência – estética e política – a essa forma clássica e orgânica de representação que foi, por exemplo, para a vanguarda de *Literal*<sup>2</sup>, o gênero do romance enquanto forma “realista” e “populista”. É claramente a volta ao relato depois de, por exemplo, *El camino de los hiperbóreos* (Libertella, 1968), depois de *El frasquito* (Gusmán, 1973), depois de *Sebregondi retrocede* (Lamborghini, 1973). Também uma volta ao relato depois da forma interrogativa e conjectural como o romance dos anos 1980 soube refutar a mimese como única forma de representação e cifrou, obliquamente, a resistência crítica à homogeneidade dos discursos e à violência do presente. É a volta ao relato depois de *Nadie nada nunca* (Saer, 1980) e depois de *Respiración artificial* (Piglia, 1980).

Apenas se, por um momento, esta recuperação do impulso narrativo puder nos induzir a pensar na literatura de César Aira como em um avatar do tópico pós-modernista da “volta à narração”, devemos nos apressar em observar, desde o começo, o abismo que as separa. Em virtude de uma questão fundamental: enquanto recuperação do “prazer do relato” e de sua “amenidade”, a volta pós-modernista à narração – volta à intriga e aos gêneros, também volta ao passado e à tradição – quer-se uma tentativa de ir além do silêncio no qual desembocaram as experimentações vanguardistas. “Chega o momento”, diz Umberto Eco, para retermos a uma das expressões emblemáticas do pós-modernismo literário dos anos 1980 “em que a vanguarda (o moderno) não pode ir mais além, porque já produziu uma metalinguagem que fala de

## SOBRE O TEXTO

**Trecho do ensaio** *Relato e sobrevivência*, de Sandra Contreras, que faz parte de *O congresso de literatura: ensaios sobre César Aira*, livro que a Zazie Edições lança para download gratuito no dia 10 de janeiro pelo seu site ([zazie.com.br](http://zazie.com.br)). As notas de rodapé originais foram suprimidas aqui por questões de espaço.

REPRODUÇÃO



variação surrealista na narração. E estes procedimentos marcam, inclusive, pontos de inflexão em sua produção narrativa: assim, o desdobramento rousseliano e o perspectivismo de Duchamp que cristalizam em *La liebre* por volta de 1987 ou a falha perceptiva expressionista que mais ou menos em 1989 cristaliza em *Cómo me hice monja*.

Por um lado, e para dizer de modo muito amplo, se isso nos permitiria situar a literatura de Aira não em sua afinidade com o pós-modernismo do fim do século XX mas antes no contexto das poéticas de vanguarda que coexistem no campo literário argentino desde meados dos anos 1960, por outro lado nos obriga, ao mesmo tempo, a indicar algumas divergências: porque a vanguarda de Aira não é nem a de Manuel Puig, nem a vanguarda estética e política dos anos 1970, nem a das “estéticas da negatividade” da primeira metade dos anos 1980. Nem a experimentação *pop* com os gêneros menores e as formas de mau gosto, nem a estética da transgressão impregnada dos sabores psicanalíticos, teórico-literários e teórico-políticos dos anos 1970 (Freud, Bataille, Marx, Artaud, *Tel Quel*<sup>3</sup>), nem a ficção macedoniana<sup>4</sup> de Ricardo Piglia, nem a negatividade adorniana de Juan José Saer, mas sim: Surrealismo, Duchamp, Roussel. Donde se poderia afirmar, como uma primeira ou imediata comprovação: uma vez que impulsiona uma volta ao relato, a literatura de Aira opera uma mudança na biblioteca vanguardista do romance argentino contemporâneo: *uma singular volta às vanguardas históricas no fim do século XX*.

E o que poderia significar, hoje, remontar às vanguardas históricas do começo do século XX? E o que isso poderia significar no contexto dessa sensibilidade pós-moderna que, tal como se cristaliza

## Por impulsionar uma volta ao relato, Aira faz com que o romance argentino volte às vanguardas históricas no fim do século XX

seus textos impossíveis. A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que, posto que o passado não pode se destruir – sua destruição conduz ao silêncio –, o que se pode fazer é voltar a visitá-lo; com ironia, sem ingenuidade”. Mesmo quando esteja inevitavelmente atravessada pela lição da autorreflexão aprendida nas vanguardas, e isto determine sua dupla orientação simultânea – em relação com os mecanismos próprios da sedução narrativa: um jogo ambíguo de apropriação e distanciamento irônico ao mesmo tempo –, mesmo assim, na volta pós-modernista à narração trata-se, em última instância, de uma volta *depois* das vanguardas.

E ocorre, no entanto, que a experimentação com o relato na narrativa de César Aira não apenas não deve definir-se no sentido de uma mera recuperação da amenidade da intriga, mas também não é possível de entender se não é atravessada por um ponto de vista mais classicamente vanguardista, isto é, especificamente o das vanguardas históricas do começo do século XX: Surrealismo, Duchamp, e mais atrás ainda, na gênese mesmo da vanguarda, a literatura e a experiência artística de Raymond Roussel. A poética de Aira quer-se, decididamente, uma poética de vanguarda. Não só resulta de suas intervenções ensaísticas que a vanguarda é para Aira a chave de interpretação na leitura – Aira sempre lê e pensa do ponto de vista da vanguarda: Arlt e a estética expressionista (Arlt), Alejandra Pizarnik e o surrealismo (*Alejandra Pizarnik*), Kafka e Duchamp (*Kafka, Duchamp*), o exotismo e o *ready-made* e a invenção de Roussel (*Exotismo*) – mas também os procedimentos vanguardistas se revelam procedimentos construtivos do relato: da lógica do acaso que articula *El vestido rosa* (1982) até a experimentação limite com o delírio imaginativo de *Dante y Reina* (1996), por exemplo, poderia ser traçada uma linha de

nos anos 1970 e 1980, se define precisamente por uma rápida dissolução da retórica vanguardista? Porque nesse sentido devemos advertir que se, como toda tentativa neovanguardista, a volta de Aira não pode ser concebida como tentativa de continuar “a tradição da vanguarda” (Burger), o gesto implícito nela não é o de reatualização dos anos 1960. Não se trata aqui da reatualização do ataque iconoclasta à instituição artística que marcou a cultura sessentista do confronto. Nem do *revival pop* de Duchamp como precursor genealógico da dissolução das noções de estilo individual, obra-prima, autonomia artística. Tampouco, para nos situar em “nossos anos 1960”, desse *êthos* participativo com o qual a vanguarda estética e política reafirmava o nexo entre vanguarda e revolução (“a transgressão literária como revolução e a revolução política como transgressão”). Nem, para nos situar em um contexto mais próximo, dessa exigência (adorniana) de negatividade com a qual a vanguarda de Saer, desde os anos 1970 até o fim do século XX, insiste em uma forma de resistência na expressão.

Em outro sentido, e como se introduzisse uma fissura na própria matéria da tradição – o tempo –, a volta de Aira às vanguardas se realiza à maneira de uma reinterpretção de seu impulso sob a forma de uma singular ficção histórica. O surrealismo, diz Aira (...), segue sendo em larga medida a “nosso graduação”; a época da vanguarda, e está se referindo, em 1998, a sua origem histórica nos anos 1920, é “nossa época”. Poderíamos dizer que Aira fala como se fosse um vanguardista, situa-se historicamente *como se fosse um vanguardista nas origens da vanguarda*, no exato momento de seu surgimento ou enquanto dura seu impulso original. E é neste sentido que antes de estabelecer quais são os procedimentos vanguardistas específicos que podem ser reconhecidos em seus romances – dos quais, de resto, há mais de um exemplo – devemos começar perguntando qual é o

sentido ou o efeito histórico deste gesto: o de *adoção da perspectiva de vanguarda como ficção*.

*La nueva escritura* (1998), seu ensaio mais orgânico, em que realiza a postulação de uma poética de vanguarda (o objeto é, especificamente, o procedimento musical de John Cage), pode nos dar um indicio. Aira diz ali que o grande valor das vanguardas históricas foi o de reativar o processo da arte do zero quando esse processo estava fechado com a sua autonomização, isto é, quando os artistas haviam se profissionalizado, quando os procedimentos tradicionais se apresentaram como concluídos e a arte havia se tornado mera produção de obras a cargo de quem sabia e podia produzi-las: “Quando a arte já estava inventada e só restava a ela seguir fazendo obras, o mito da vanguarda veio repor a possibilidade de fazer o caminho desde a origem (...) e o modo de fazê-lo foi repondo o processo ali onde o resultado já estava entronado”.

A intervenção vanguardista é para Aira, antes de tudo, a estratégia por meio da qual foi possível para a arte *começar de novo*; a ferramenta para isso, a invenção de procedimentos que permitiram seguir fazendo arte com a mesma facilidade de fatura de suas origens e independentemente da realização das obras: “Os grandes artistas do século XX”, prossegue Aira “não são os que fizeram obras, mas aqueles que inventaram procedimentos para que as obras pudessem se fazer sozinhas, ou não se fazer”.

Na poética de Aira, de acordo com a leitura do conjunto de seus ensaios e segundo mostra aqui esta singular interpretação das vanguardas, a categoria de *procedimento* é central: sempre se trata de captar e interpretar o procedimento ou o “processo em si” que define uma obra, um gênero, um movimento literário. No entanto, se, em virtude desta centralidade conferida à categoria do procedimento, o remontar às vanguardas históricas de Aira pudesse ser entendido – de acordo com a teoria clássica de Burger – como um remontar a esse momento de autocrítica da arte na qual pela primeira vez o procedimento é percebido, por sua generalidade, *como procedimento*, é necessário advertir que não se trata, aqui, estritamente da percepção do procedimento nem do procedimento como desautomatização da percepção, na medida em que não se trata, na poética de Aira, da vanguarda entendida como autocrítica da “instituição arte”, mas sim da vanguarda entendida, primordialmente, como *reinvenção do processo artístico*. Operando uma singular transmutação da negatividade em afirmação, ou melhor, elevando o impulso de negatividade propriamente vanguardista para além de si mesmo, até um poder de afirmar, a poética de Aira concebe a intervenção vanguardista segundo uma imediata potência de afirmação: a de *devolver* à arte aquilo que é propriamente artístico, a de captar e recuperar, para a arte, aquilo que lhe é inerente e essencial: o artístico da arte, isto é, não a produção de arte (a consequência dos resultados) mas o *processo de pura invenção*. Trata-se, como se pode notar, de uma questão de ênfase: de colocar todo o acento não na dessacralização ou na autocrítica da instituição artística, mas no reencontro da arte com aquilo que a definiu – que a impulsionou – antes de sua institucionalização. Daí o caráter mítico que a perspectiva de Aira o faz lembrar da operação histórica das vanguardas: a operação se concebe como um retorno às origens (a recuperação do impulso artístico primogênito que é pura potência de invenção) do qual a arte – não a arte como instituição, e sim a arte em seu primordial, ou imediato, sentido de *fazer artístico* – extrai seu renovado impulso de insistência, de repetição.

### NOTAS

Todas as notas são de responsabilidade do **Pernambuco**.

1. Referência à epigrafe. Em *Como me hice monja*, o personagem César Aira muda de gênero.

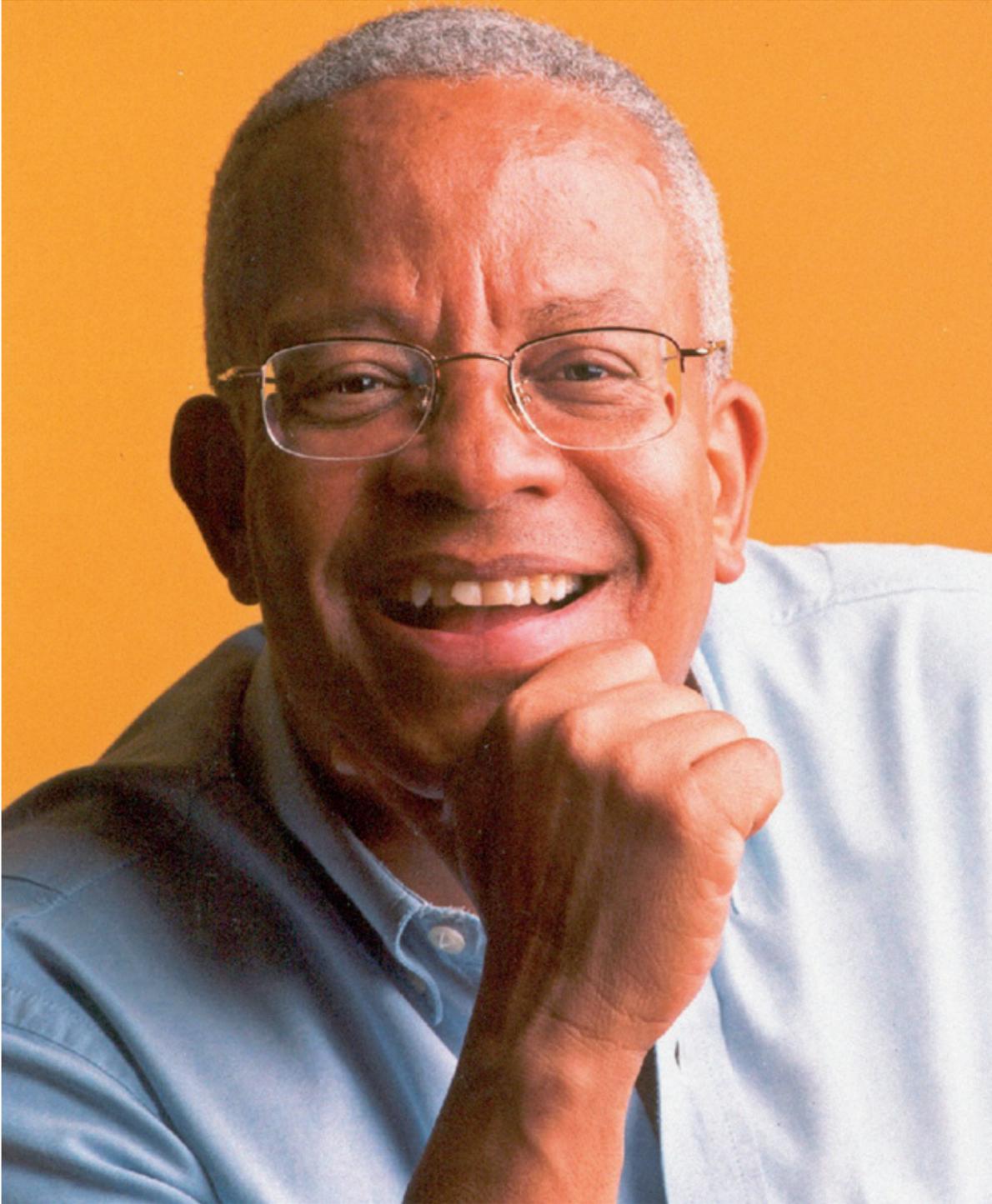
2. Publicada nos anos 1970, a revista *Literal* reunia, entre outros, os autores citados logo a seguir no texto de Contreras: Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, Germán Garcia.

3. *Tel Quel* foi uma revista literária de vanguarda francesa publicada dos anos 1960 aos 1980. Agregou importantes debates sobre pós-estruturalismo e influenciou a ficção e a crítica latinoamericanas. Entre seus colaboradores estiveram Barthes, Foucault, Derrida, Francis Ponge e Julia Kristeva.

4. Referência a Macedonio Fernández (1874-1952), importante autor na história literária argentina, dono de obra inventiva e original que influenciou gerações posteriores. Foi uma espécie de mentor para Jorge Luis Borges (1899-1986).

## RESENHAS

DIVULGAÇÃO



## Tensões de um território sitiado pelo racismo

Nei Lopes volta a recriar o Rio de Janeiro a partir da memória dos africanos e descendentes

Giovanna Dealtry

A escrita, aqui compreendendo também a composição musical, de Nei Lopes cobre da diáspora africana à crônica dos subúrbios cariocas, passando pelas escolas de samba e o partido-alto até estudos sobre as variações étnicas e linguísticas dos grupos bantos. Livros como *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical* (1992) ou *Novo dicionário Banto do Brasil* (publicado pela primeira vez em 1999) são incontornáveis para qualquer pesquisador da cultura afro-brasileira.

Esse território, e o termo aqui não é circunstancial, se estendeu na última década para o romance. A começar pela publicação de *Mandigas da mulata velha na Cidade Nova* (2009) até o mais recente *Agora serve o coração* (2019), Nei Lopes tem se dedicado a trazer à cena ficcional o Rio de Janeiro a partir do lugar de experiência, pesquisa e memória dos africanos e seus descendentes. Essa constância coloca a obra

de Nei Lopes dentro de um espectro de ação dos diferentes grupos étnicos, religiosos e políticos sobre a sociedade brasileira e não como mais um a fazer parte da massa sem rosto reunida sob nomes vagos como “escravos” ou mesmo “negros”. No trabalho do escritor, cada sujeito é único e constrói sua trajetória em tensão com o racismo ao seu redor.

Se nos primeiros romances ainda era possível notar a voz dominante do pesquisador, primando pela reconstituição histórica, nas publicações mais recentes acompanhamos personagens, ou mesmo o narrador, complexos, duvidosos, em crise com as mudanças pessoais ou do entorno territorial. A negritude, nesse sentido, escapa do condicionamento sociológico, sem deixar de atravessar a constituição dessas subjetividades.

Em *Agora serve o coração*, Lopes desloca o olhar

para a formação da Baixada Fluminense, hoje parte da área metropolitana do Rio de Janeiro. Ali, na fictícia Marangatu, “um lugar distante. Onde até mesmo o que estava perto da porta custava a chegar”, o narrador em primeira pessoa – talvez o próprio autor? – nos conduz pelas memórias de conflitos e ocupações da região, desde os mitos indígenas, passando pela história dos quilombolas, até o presente.

Interessa sobretudo ao narrador, que é historiador e investigativo, o entendimento dos encontros entre indígenas, negros, imigrantes empobrecidos e seus descendentes em paralelo com os processos de exclusão das sociabilidades mantidas pela vida comunitária e pelas relações entre território e o sagrado. Nei Lopes faz uma escolha consciente, como aliás demonstra sua vasta obra, de contar a história dos supostos vencidos a partir dos seus: “Sobre esse assunto, os historiadores célebres, preocupados apenas com a história dos dominantes, jamais disseram uma linha. Então fico com Santos Gomes, que é o maior historiador dos quilombos fluminenses”.

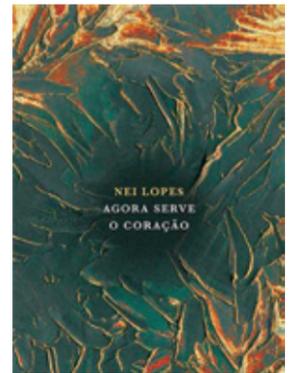
A Flavio dos Santos Gomes (UFRJ) juntam-se outros grandes conhecedores dos quilombos e da própria Baixada Fluminense, como o escritor Antonio Fraga e Joel Rufino dos Santos, e outros personagens – reais ou inventados? – na saga de fazer da memória uma forma de resistência aos processos de empobrecimento, à expulsão das religiões de matrizes africanas pelos fanáticos pentecostais e ao apagamento da própria identidade. Assim, oralidade e o saber formal, acadêmico, por assim dizer, contribuem equanimemente para a construção dessa construção identitária.

Ainda que o enredo seja dominado por uma série de crimes que envolvem a figura de Soraia ou Iaiá de Marangatu, liderança controversa da região, é a pluralidade de personagens negros como Aleixo Carpinteiro, Mãe Cremilda, o angolano Filipe Munganda, o professor universitário Teodoro, que formam esse saber negro. A voz do

professor, por exemplo, assim sintetiza a filosofia africana: “Cada ser é o elo de uma corrente que o conecta, em cima, aos que lhe deram origem; e embaixo, aos que criou. (...) Acima de tudo – o cientista afirmou com muita convicção – está a força superior que não interfere no movimento, pois já fez tudo o que tinha que fazer”. Dessa forma, o saber africano, assim como o ameríndio, não disciplina, não divide, mas reúne sob a concepção do sagrado as forças da existência.

Nei Lopes também não foge a assuntos delicados, ainda mais em tempos dominados pela intolerância religiosa no Rio de Janeiro, onde terreiros são atacados por traficantes “evangélicos”. Ao retratar o paulatino desaparecimento de casas espíritas de Marangatu e o crescimento exponencial de novas denominações evangélicas, o narrador faz um retrato duro sobre a impossibilidade de convivência entre pastores que só visam o enriquecimento e o poder sobre os mais pobres e a perda desse sentido identitário unificado pela ancestralidade. Ou como diz o velho Antonio Fraga, autor do antológico *Desabrigo* (1945): “É preciso entender o porquê dessa expansão e saber se ela traduz, realmente, uma expressão livre dos crentes”.

Em tempos nos quais a fronteira entre laicidade e neoevangelição torna-se muitas vezes indistinguível, em que 75% das vítimas de homicídio são negras, *Agora serve o coração* aponta para os elos – entre pobres, negros, indígenas – como forma de religar-se à ancestralidade, ao conhecimento apagado pela epistemologia branca, e, assim, ecoar o futuro.



### ROMANCE

*Agora serve o coração*

Autor – Nei Lopes

Editora – Record

Páginas – 208

Preço – R\$ 39,90

## Ligar e religar pontos na vertigem

A exemplo dos nomes canônicos que traduziu – como J. D. Salinger, David Foster Wallace e James Joyce –, Caetano W. Galindo mergulha na ficção com *Sobre os canibais* (Companhia das Letras), um livro de contos que investiga o ser humano em seus momentos de crises com uma linguagem inventiva e cerebral, e causa um amálgama de estranhamentos e questionamentos. É possível até dizer que Caetano os “canibaliza”, como sinaliza na epígrafe emprestada de Montaigne: “Há mais barbárie em comer um homem vivo do que em comê-lo morto”.

O livro se desdobra em 42 textos – alguns apresentados em série, outros de modo antológico – que flagram crises existenciais e domésticas, embates conjugais e ressentimentos pessoais / profissionais. Ao mesmo tempo que desconcerta o leitor pelas armadilhas da consciência, seduz por experimentar uma oralidade conversacional “machadiana” – em um

tom próprio e, é claro, contemporâneo –, como se buscasse desintrinchar as complexidades que vai esquadrihando; a linguagem transita facilmente pelo trágico filosófico aos engasgos líricos, fluxos delirantes de consciência e recursos como gírias, quebras e reversões, que aclaram as minúcias paradoxais do cotidiano.

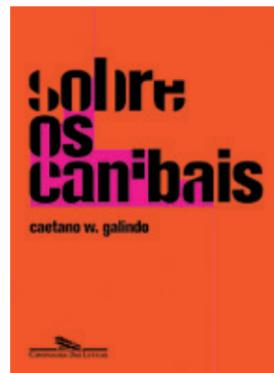
Para exemplificar, no conto único *Livre arbitrio*, Galindo explora o suicídio. Ele começa: “Quando a sua história começa, aqui, a dela está para acabar”. Uma personagem desconhecida está prestes a pular de uma ponte – tinha que ser uma ponte, tinha que ser de noite.

Vá lá. Tudo bem. Então, surgem as vertigens. Está lá, à postos, preocupada menos com o salto do que com a chegada de alguém que lhe estrague “o único momento em que pôde decidir”. Estranhamente calma, pulou. A marca dos pés que mancharam a ponte fazem o diálogo que fecha o conto. “– Parece que no fundo, no fundo mesmo, ela acabou foi escorregando. / – Foi. / –

Tadinha”. Em *Investigações filosóficas (I)* – disposto em uma série de dois textos curtos – um narrador oculto divaga sobre a dor dos outros. “Pode ser que eu possa imaginar (ainda que não seja fácil) que cada pessoa que vejo na rua está vivendo alguma dor pavorosa, mas ocultando essa dor de maneira artilosa”. Ele conclui: “Eu, por assim dizer, represento um papel, ajo como se os outros sentissem dor. Quando faço isso dizem, por exemplo, que estou imaginando”.

Se por um lado, o livro parece se distanciar das demandas políticas e sociais de nosso tempo – não é uma obra que discute questões identitárias ou de militâncias sociais de maneira direta, ainda que pensar a colonização das subjetividades (e a depender de como são figuradas) seja, também, uma discussão política –, por outro, há uma investigação do humano em seu íntimo. E se nada há de novo nesta empreitada, o original em *Sobre os canibais* é,

talvez, essa tortuosidade dos caminhos que os contos tomam, desafiando o leitor a ligar e religar os pontos nessa solene brincadeira linguística que Galindo propõe-se a explorar. Com uma prosa fluida nas sondagens paradoxais e filosóficas de nossa existência, o livro é uma faceta de estilo, ao mesmo tempo que é uma investigação do homem em suas próprias ruínas. O homem como a ruína do próprio homem. (Nuno Figueirôa)



### CONTOS

*Sobre os canibais*

Autor – Caetano W. Galindo

Editora – Companhia das Letras

Páginas – 200

Preço – R\$ 69,90

## Forças do banal

Por ter sido escrito como um texto pessoal, foi com um quê invasivo que paginei os *Cadernos de solidão de Mário Lavale*, de Arthur Telló. O livro é composto por breves narrativas que seduzem pelas inquietações, pela fuga do simétrico e pelo banal. Ao olhar para as trivialidades de um mundo em movimento, Lavale escreve sobre fragmentos da vida que podem ser do real ou de sonhos – a linguagem passeia do verossímil ao estranho e ao fantástico – e que parecem ajudá-lo a preencher os vazios de sua solidão, a qual partilhámos – porque somos também solitários de alguma maneira – com estranho prazer. Flagramos humanos em suas tragédias diárias e em seus inevitáveis erros, e até o mais banal se torna reflexão. Cito dois exemplos. Em *Instruções para passar um café*, a divagação: “ferva a água (...) coloque o pó. (...) O cheiro forte de café vai chegar nas suas narinas”. Então, reflete: “Assopre e beba o primeiro gole.

Concentre-se como se o mundo à sua volta não precisasse de você e sua família não gritasse por socorro”. Já em *Instruções para vestir meias*, em que, depois de uma descrição minuciosa, diz: “coloque a perna formando um triângulo escaleno, o talco, puxe a meia, vista-a”. Conclui: “Repita a operação com o outro pé, ponha os sapatos, abra a porta e vá garantir a sua sobrevivência”. (N. F.)



### CONTOS

*Os cadernos de solidão de Mário Lavale*

Autor – Arthur Telló

Editora – Zouk

Páginas – 160

Preço – R\$ 40

## Por Curitiba

Após um excelente livro de contos, *A fada sem cabeça*, que lançava mão, em vários momentos, do insólito típico das fábulas para melhor entender esse Brasil de começo de século, Luís Henrique Pellanda volta ao seu território ficcional mais conhecido: o das crônicas. *Calma, estamos perdidos* é uma reunião/balanço do seu trabalho como cronista ao longo da última década. Na orelha, o escritor Luiz Ruffato é cirúrgico ao localizar a obra do curitibano: “Pellanda retoma e atualiza Rubem Braga, deixando-se flunar pelas ruas de Curitiba, a observar com olhos inaugurais aquilo que a todos, transeuntes apressados, surge banal e vulgar”. E como bem aponta Ruffato: o olhar do cronista aqui não é de um observador que se deseja neutro ou indiferente. O personagem do homem branco de classe média que atravessa caminhando o centro

da capital paranaense, constante nos textos do autor, é o *voyeur* indignado de um país que vai entrando em colapso nos detalhes, na perda de cidadania típica do cotidiano das grandes cidades. É o que encontramos em crônicas como *O homem com a menina no colo*, *Um estoque de esperança* e *A morte em cima do muro*, exemplos do melhor da nossa produção contemporânea. (Schneider Carpegiani)



### CRÔNICAS

*Calma, estamos perdidos*

Autor – Luís Henrique Pellanda

Editora – Positivo

Páginas – 216

Preço – R\$ 40

## PRATELEIRA

### NEGRAS, MULHERES E MÃES

Reedição das memórias de Olga Francisca Régis, conhecida como Olga do Alaketu (1925–2005), uma das ialorixás mais importantes do Candomblé no século XX. Redigidas pela cientista social Teresinha Bernardo (PUC-SP), essas lembranças mostram a capacidade da mulher negra de lidar com as várias dificuldades impostas pelo racismo e misoginia. A partir de Mãe Olga, Bernardo pensa, entre outras questões, a condição das mulheres no Candomblé.



Autora – Teresinha Bernardo

Editora – Arolê Cultural

Páginas – 200

Preço – R\$ 48,50

### POESIA +

Antologia com mais de duzentos poemas de Edimilson de Almeida Pereira produzidos de 1985 a 2019. O volume foi organizado pelo autor. Dividida em oito blocos temáticos e com mais de trinta poemas inéditos, o volume expõe o melhor de um dos poetas mais consistentes do país, que opera entre as ancestralidades africanas e as dinâmicas do contemporâneo com forte tom crítico. Versos construídos a partir da (e contra a) violência e da exclusão.



Autor – Edimilson de Almeida Pereira

Editora – Companhia das Letras

Páginas – 384

Preço – R\$ 65

### FASCISMO OU REVOLUÇÃO

Desde os anos 1970, as “utopias tecnociber” (ciberpunk, ciberfeminismo etc) viam nas máquinas cibernéticas as promessas de uma nova subjetividade pós-humana e da liberação da dominação capitalista. O ciberfascismo (Trump, Bolsonaro), põe em xeque essas utopias ao agenciar uma micropolítica de afetos tristes com a macropolítica do novo fascismo. Tradução de F. Scheibe e T. Wakamatsu.



Autor – Maurizio Lazzarato

Editora – n-1 edições

Páginas – 208

Preço – R\$ 69

### UM HOMEM SEM PROFISSÃO

Único volume concluído das memórias de Oswald de Andrade (1890–1954), com textos anexos assinados por Antonio Candido e Jorge Schwartz. Nele, o autor de *O rei da vela* escreve sobre sua infância, adolescência e juventude, abrindo um panorama particular sobre sua formação e sobre as mudanças urbanas/culturais em São Paulo no início do séc. XX. O volume mostra que, em Oswald, vida e romance jamais estiveram apartados.



Autor – Oswald de Andrade

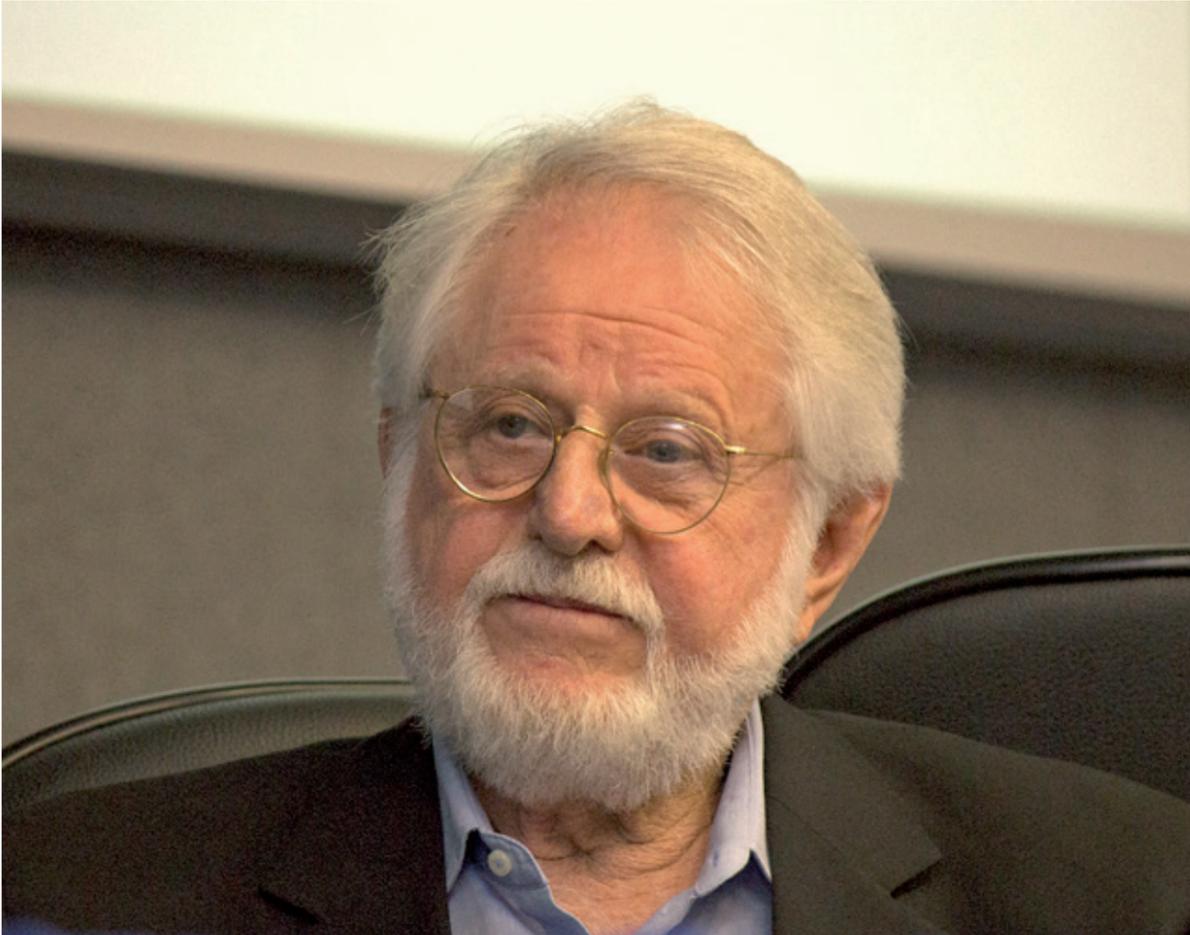
Editora – Companhia das Letras

Páginas – 200

Preço – R\$ 74,90

# RESENHAS

DIVULGAÇÃO / IEA USP



## Para pensarmos o desejo por outras formas de viver

Em ensaios, Celso Favaretto realiza balanço da experiência contracultural no país

Leonardo Nascimento

Entre os interessados nos desdobramentos da contracultura no Brasil, o nome de Celso Favaretto desponta como referência fundamental. Autor de ensaios e artigos sobre arte contemporânea e educação, o filósofo é autor de dois importantes trabalhos sobre o período: *Tropicália: alegoria alegria* (Ateliê Editorial), publicado pela primeira vez em 1979, e *A invenção de Hélio Oiticica* (EdUSP), de 1992.

Em *A contracultura, entre a curtição e o experimental*, recém-lançado em coedição pela n-1 e pela Hedra, Favaretto faz um balanço das manifestações contraculturais que marcaram a produção brasileira entre o final da década de 1960 e meados dos anos 1970. Compilação de ensaios, o livro reúne três textos independentes, com o primeiro ocupando pouco mais da metade da obra. Nota-se uma certa repetição, entre eles, de temas e até mesmo de trechos. Tal procedimento pode proporcionar uma experiência confusa de leitura, mas ainda assim atraente, deixando a sensação de que os textos se reescrevem através de um procedimento de *dobra*, condizente com o universo abordado.

A partir da década de 1950, simultaneamente às transformações políticas, econômicas, tecnológicas e culturais, a produção artística brasileira respondeu a seu modo aos desafios que tomavam conta do país. Era um momento em que o Brasil

ansiava por se tornar moderno, alicerçado no plano desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. No campo das artes, consolidava-se um sistema de museus modernos e se organizava uma feira internacional de arte, a Bienal de São Paulo.

Até o final dos anos 1960, diversas tendências experimentais haviam transformado a paisagem da arte brasileira. Acreditava-se, por exemplo, que a mobilização política poderia ser impulsionada pelos projetos estéticos. Foi um tempo, nas palavras do autor, “de onipotência e grande generosidade”, mas também de “frustração das paixões revolucionárias”, em decorrência do golpe de 1964. O período entre 1965 e 1968 foi de reconfiguração das relações entre arte e política. A ideia de *participação*, que àquela altura já havia adquirido destaque, passou a admitir o aspecto comportamental e a corporalidade como constitutivos de uma nova posição ético-estética.

Com a promulgação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, os anos 1970 tiveram início sob o signo da derrota – assim como a década que agora adentramos. Naquele momento, a expressão “vazio cultural” foi aplicada (e amplamente reproduzida) por uma certa vertente da crítica, que apontava para a impossibilidade de continuidade ou para a inadequação dos projetos de transformação. Para Favaretto, mesmo com

a pressão política e a censura agravadas, a expressão só dava conta de um lado da questão, sem prestar a devida atenção a algo diverso que também ocorria.

“Assim, é preciso assinalar o outro lado da questão: desde o momento tropicalista surgiram manifestações culturais diferenciadas, alternativas, que se estenderam aos anos 1970. Contracultura, marginalidade, curtição e desbunde foram designações que pretendiam dar conta de uma produção variada e dispersa, embora constituindo uma trama feita de alguns tópicos comuns – que se distinguiu daquelas da maioria dos projetos anteriores, principalmente pela ênfase então atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades, aparentemente sem conotação política, desde que o modo como até então se fazia a arte política fosse tomado como modelo. A proposição de uma ‘nova sensibilidade’, que se compunha por uma certa concepção de ‘marginalidade’ em relação ao sistema sociopolítico e artístico-cultural, aparecia como motivação básica daquelas manifestações – o que implicava mudança acentuada da ideia e das práticas de participação desenvolvidas na década de 1960.”

Articulando uma indistigável paixão pelo tema com a característica sobriedade de sua escrita, o autor nos mostra que, longe de um suposto “vazio cultural”, a contracultura definiu atitudes, comportamentos, gestos e experimentações de grande vitalidade, inclusive como resistência às limitações da cultura oficial e à repressão da ditadura. Reconhecendo a ambivalência das relações entre arte e mercado, os textos ressaltam a produção de artistas e pensadores que se situaram nas margens – ou à margem – do sistema artístico e social. As proposições de Hélio Oiticica ganham merecido destaque ao longo do livro, junto a uma profusão de experiências que se espalharam pela poesia, música, cinema, teatro, artes plásticas, literatura, jornais, revistas e livros, compondo uma produção dispersa e multifacetada que “não deixava de ser a seu modo uma contestação ao Brasil do milagre econômico”.

Favaretto nos oferece um breve e agradável comentário sobre um período em que uma mudança radical de orientação ocorria – mudança que hoje sofre seu mais profundo ataque. Ao fim do primeiro ensaio, sinaliza que seria desejável e necessário fazer uma análise particularizada de cada projeto, enfatizando a variedade de manifestações e destacando a singularidade de cada produção. Muitas dessas análises já foram produzidas, e outras certamente virão. Afinal, em que pese certas ingenuidades políticas, é essencial entendermos as propostas ético-estéticas de uma geração que, no Brasil e em diversas partes do mundo, ousou questionar a decadência da metafísica ocidental, defendendo que a escolha por outro modo de vida não era apenas possível, mas fundamental.

*A contracultura, entre a curtição e o experimental* integra a coleção Lampejos, ao lado de *Ritornelos*, de Félix Guattari. Em janeiro serão lançados *Semente de crápula*, de Fernand Deligny, e *O clarão de Espinosa*, de Romain Rolland. Estão previstos ainda títulos de Antonin Artaud, Paulo Leminski e David Lapoujade. O artista plástico Waldomiro Mugrelise criou alfabetos utilizados na direção de arte da coleção, desenvolvida pelo designer Lucas Kröeff e por Ricardo Fernandes, coordenador editorial da n-1 (ao lado de Peter Pál Pelbart). Em conversa, Ricardo diz que a proposta da coleção é apresentar novas e desestabilizadoras sintaxes, através de textos curtos e experimentais que ofereçam lampejos ao leitor; pois, como escreveu Artaud, “um homem toma posse de si mesmo por meio de lampejos, e muitas vezes quando toma posse de si não se encontra nem se alcança”.



### ENSAIO

*A contracultura, entre a curtição e o experimental*

Autor – Celso Favaretto

Editora – n-1 edições

Páginas – 142

Preço – R\$ 40

# Porque devemos ler este clássico

São pelo menos duas as edições de *Incidentes na vida de uma menina escrava*, da estadunidense Harriet Ann Jacobs (1813-1897), disponíveis no Brasil. Falo aqui a partir da edição da Todavia, traduzida por Ana Ban (a outra que conheço é da Aetia Editorial).

Lançado originalmente em 1861, o livro é um clássico das *slave narratives* – em linhas gerais, narrativas de ex-escravizados em primeira pessoa sobre a vida deles como cativos e as formas de escape / revide – dos EUA e já pontua várias das questões que hoje se tornam cada vez mais visíveis por aqui graças ao trabalho incansável das feministas negras. Detenho-me, neste curto espaço, não nas complexas questões literárias suscitadas pelo livro (em torno dos limites e criações inerentes ao gênero autobiográfico), mas sim em sua potência como testemunho a fim de expor a necessidade de sua leitura.

Jacobs narra as agruras na vida de uma escravizada do século XIX a partir de um pseudônimo (Linda Brent), expondo

extrema consciência sobre a especificidade da mulher negra obrigada à servidão. Mesmo frisando a insuficiência da linguagem para dar conta da experiência de ser escravizada, ela insiste em narrar para exortar as pessoas do norte dos EUA a se engajarem no abolicionismo. Seu relato, que busca a todo tempo a generalidade e o enquadramento na moral rígida de fundo (obviamente) cristão para fortalecer seu tom de denúncia, se dirige a todo tempo a seu interlocutor, questionando-o e chamando-o à responsabilidade. O formato folhetinesco, curto e episódico, constrói a protagonista como uma heroína, um recurso bastante comum nas *slave narratives*.

Entre outras questões, estão no livro de Jacobs as implicações do escravagismo para a mulher negra na sexualidade – o assédio do senhor branco e o jogo feito por ela com o desejo de outro branco para se resguardar de seu “proprietário”; as implicações na

maternidade (“A mãe de escravas sempre presta muita atenção. Ela sabe que não existe segurança para suas filhas”); a defesa explícita e ativa de um projeto civilizatório de fundo ético cristão em que pretos e brancos são iguais; a importância do apoio de mulheres negras entre si (a avó, a tia, algumas colegas ou amigas que ajudam Jacobs a atravessar as dificuldades).

A narrativa não abre mão das complexidades criadas pela escravidão, como, por exemplo, gostar de opressores ou de filhos dos opressores, ou relativizar a opressão que é feita por alguns brancos que tratavam bem os cativos (afinal, continuam sendo *proprietários*). Mas ela investe a todo tempo contra o sistema e contra as crueldades sofridas. O embate entre física (o real cruel) e metafísica (a confiança em Deus) é colocado de forma crítica: se a religião metodista é consolo aos escravizados, “será que aquela hora de hinos e gritos é capaz de sustentá-los durante toda a semana desoladora, trabalhando duro sem

ganhar nada, sob ameaça constante do açoite?”.

É um tipo de narrativa praticamente inexistente no Brasil. Temos por aqui a de Baquaquá, de 1854, lançada em livro em 2015 pela editora Uirapuru. No campo da ficção, ressalto o paradigmático *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves. Por essa escassez, falta à edição da Todavia material crítico que ajude o leitor a entender a importância do livro. (Igor Gomes)



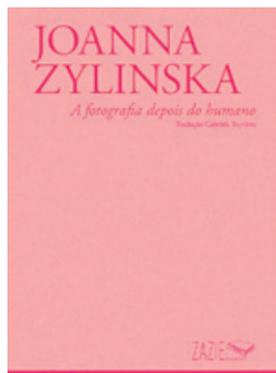
## BIOGRAFIA

*Incidentes na vida de uma menina escrava*  
A autora - Harriet Ann Jacobs  
Editora - Todavia  
Páginas - 288  
Preço - R\$ 59,90

# Sobre figurar o pós

Se a crise econômica e ecológica em que vivemos nos leva a pensar sobre um mundo sem humanos, quais as implicações políticas de imaginar as imagens desse lugar sem nós? Em torno dessa questão orbita *A fotografia depois do humano*, da fotógrafa e pesquisadora Joanna Zylinska. O sentido de “depois do humano” reúne tanto o desaparecimento da espécie quanto as formas de figurarmos a existência depois do fim. A ênfase recai nessa segunda nuance, à qual são agregados exemplos – um romance dos anos 1990 de W. Bornefeld, as obsessões por imagens ruínas na arte – que veem na fotografia uma guardiã de pulsão de vida, deslocando sua potência do campo representativo para o campo criador por isolar a duração/tempo ao captar um momento de vida e legá-lo ao futuro via suporte fotográfico. Daí surge a ideia de que a fotografia nos faz encarar a extinção numa via construtiva, por nos

obrigar ao abandono de uma perspectiva antropocêntrica e nos levar a pensar outras formas (não neoliberais) de elaborarmos visualmente nossas questões, as questões do antropoceno. Pensar o potencial ético das imagens num tempo de excesso de visualidade pode nos levar à discussão de outras formas de visualização de um mundo pós-neoliberal aqui e agora. (I.G.)



## ENSAIO

*A fotografia depois do humano*  
A autora - Joanna Zylinska  
Editora - Zazie Edições  
Páginas - 45  
Preço - Gratuito (em zazie.com.br)

# Conhecer Jovita

Biografia ou esboço de biografia? A designação nos levaria à (boa) discussão sobre os critérios do que constitui o relato sobre a vida de outra pessoa. *Jovita Alves Feitosa*, de José Murilo de Carvalho, talvez não interesse tanto por essa discussão, mas sim por balizar uma figura transformada em monumento nesse processo de busca (mais que legítima) por aquelas que foram apagadas pela História. A personagem já tinha sido abordada antes em estudos, mas Carvalho consegue nos oferecer mais insumos sobre a vida de Jovita (1848-1867), que ganhou fama em seu tempo por se disfarçar de homem para combater na Guerra do Paraguai. Imediatamente descoberta, foi transformada em baluarte cívico numa época em que a Monarquia estava desesperada atrás de pessoas empobrecidas ou escravizadas para

morrer nos campos de batalha. Jovita foi impedida de combater por ser mulher. Some do noticiário e só volta em 1867, quando os jornais relatam seu suicídio, causado por decepção amorosa. Rejeitada pelo Estado, pelo pai e pelo amante – este provavelmente significou uma esperança para além da vida de prostituta –, resolve pôr fim a si. Foi incluída em 2018 no Livro de Heróis da Pátria. (I.G.)



## BIOGRAFIA

*Jovita Alves Feitosa*  
Autor - José Murilo de Carvalho  
Editora - Companhia das Letras  
Páginas - 152  
Preço - R\$ 44

## PRATELEIRA

### POEMÓBILES

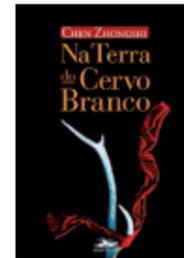
Importante livro para compreensão da arte de vanguarda no Brasil. Os livros-objeto surgem a partir do contato entre concretistas e neoconcretistas na virada dos anos 1950 para os anos 1960. Nesse contexto se insere este imprescindível trabalho assinado por Augusto de Campos e Julio Plaza (1938-2003). Consiste em uma caixa de papelão com 12 poemas-objeto que têm como base estruturas de papel cartonado que se abrem e fecham para projetar formas tridimensionais no formato *pop-up*.



**Autores:** Augusto de Campos e Julio Plaza  
**Editora:** Demônio Negro  
**Páginas:** 12 lâminas  
**Preço:** R\$ 200

### NA TERRA DO CERVO BRANCO

Clássico da literatura moderna chinesa que chega ao Brasil com tradução de Ho Yeh Chia, Márcia Schmaltz e Mauro Pinheiro. Por meio da amizade e embate entre duas famílias da China rural, o autor descortina as mudanças pelas quais passou o país na primeira metade do século XX: a queda do Império, a luta entre os senhores feudais, a briga entre o Kuomintang e o Partido Comunista, até culminar na vitória do Maoísmo – e nas mudanças culturais impostas pelo regime comunista.



**Autor:** Chen Zhongshi  
**Editora:** Estação Liberdade  
**Páginas:** 864  
**Preço:** R\$ 119

### PELOS CAMINHOS DO CAFUNDÁ

Escrito a partir de um estudo etnográfico feito durante anos pela autora, o livro pensa as respostas (sociais, culturais e políticas) de um quilombo no Rio de Janeiro, na região do Maciço da Pedra Branca, as investidas neoliberais do Estado e do dito “mercado” – em especial aquele que orbita em torno de especulações imobiliárias que tentam transformar sua terra em mercadoria a ser vendida.



**Autora:** Luz Stella R. Cáceres  
**Editora:** Papéis Selvagens  
**Páginas:** 300  
**Preço:** R\$ 60

### VOZES NEGRAS EM COMUNICAÇÃO

Organizado por Laura Guimarães Corrêa (UFMG), o volume conta com artigos de diversas pesquisadoras e pesquisadores sobre as possibilidades de estudo das relações entre mídia e racismo. Ao detectar a colonialidade do saber, os artigos expõem como “raça” é um elemento central para observar o país.



**Autores:** Laura G. Corrêa (org.)  
**Editora:** Autêntica  
**Páginas:** 244  
**Preço:** R\$ 49,80



# José CASTELLO

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

FILIPPE ACA



## Pulsar em sincronia com o real

“Escrever é estar no extremo de si mesmo”, diz João Cabral em *Exceção: Bernanos*, poema do ano de 1952. Logo à frente, esclarece: a poesia é tarefa de “(...) quem está / assim se exercendo nessa / nudez, a mais nua que há”. Falava, sobretudo, de si e de seu imenso pudor pela maneira radical, acintosa, brutal com que manejava as palavras. Acrescenta: “Mas no pudor do escritor / o mais curioso está / em que o pudor de fazer / é impudor de publicar”. Esses sentimentos tensos a respeito da poesia desmentem, e até mesmo destroem, sua imagem oficial de poeta da Razão. Alguns insistem, ainda hoje, em falar no “poeta de pedra” – como o amigo Vinicius de Moraes, certa vez, o definiu. “Poesia de cabra”, Vinicius o provocou também. Outros preferem falar em uma “poesia de engenheiro”, precisa, feita sobre prancheta rigorosa, a golpes de martelo. Todo esse apuro, toda essa rigidez, porém, não tiram da poesia de Cabral um sentimento de fundo que a relativiza e até, de certa forma, a aniquila: o de que o poeta escrevia sempre à beira do abismo.

Importante reler João Cabral quando ele completaria 100 anos de idade. Morto em 1999, hoje, mais de 20 anos depois, não pode, ainda assim, ser reduzido a um fantasma. Não é um mito, congelado e inerte, mas uma figura viva, cada vez mais intensa. Prefiro pensar em seu texto de faca, que destrincha e tritura a realidade, em luta para chegar ao osso das coisas. Em uma entrevista, quando lhe ofereci essa imagem, de resto repisada, em tom provocador ele me respondeu: “Leia então o *Beco da fachada*. Falava de um de seus poemas, guardado em *Crime na Calle Relator*, livro de 1987. O poema, enxuto e impiedoso, traz uma lição: a de que não devemos acreditar na firmeza das palavras, tampouco na precisão de seu corte. *Beco da Fachada* – “portanto, nele, andou uma faca”, diz o poema. E prossegue: “O nome não era anedota: / alguma faca ali voou, solta”. Discute-se a origem do nome, que “dava lugar a versões vagas”. Mas é de forma brutal que o poema desmonta tais fan-

tacias: “Certa noite, naquele beco, / de facas se voando, no medo, // apesar do texto de faca, / Um assassinou Outro a bala”.

Poeta materialista, Cabral ficava furioso quando lhe negavam essa condição. Mesmo se isso viesse dos grandes amigos. Em *Resposta a Vinicius de Moraes*, de *Museu de Tudo*, ele reage, com ênfase, aos que cultuavam sua suposta perfeição: “Não sou um diamante nato / nem consegui cristalizá-lo: / se ele te surge no que faço / será um diamante opaco / de quem por incapaz do vago / quer de toda forma evitá-lo”. Não só reage, desmente, colocando em cena um segundo elemento, ainda mais forte que a imagem do diamante: a do medo. No caso, medo do vago, do impreciso, do nebuloso, e foi por isso, por certo, que ele se agarrou com tanta força a seu martelo de engenheiro. No fecho do poema, impiedoso consigo mesmo, aceita, no máximo, a comparação com um diamante industrial, barato, “que incapaz de ser cristal raro / vale pelo que tem de cacto”.

Não consigo deixar de pensar nesse “incapaz” com que o poeta, aborrecido, um dia se definiu. Esta suposta incapacidade sinaliza, talvez, o espaço invisível que existe nos intervalos da matéria – os físicos, hoje, talvez falassem em “matéria escura”. Cabral bem que tentou controlar a matéria a golpes secos, mas ela sempre lhe fugia. Lutou até o fim contra a imagem nefasta do poeta “que só escrevia na latrina, / quando sua obra lhe saía / por debaixo como por cima”, como diz em *Retrato do poeta*, outro poema do *Museu de Tudo*. Criticava aquele que, “(...) apenas joga / com o fácil, como vigarista”. João Cabral buscou sempre o mais difícil, como se vacilasse em uma corda sobre o abismo. Um tremor contínuo o sacolejava, e este é o sangue de sua poesia.

Desde menino – quando chegou a ser internado por um tio psiquiatra para tratar dos nervos –, a realidade o devastou. E a realidade é sempre imperfeita. Sua formação materialista – ao contrário do que pensam os materialistas de cartilha, descrentes diante da fluidez dos sentimentos – nele despertou uma

sensibilidade extrema. Em particular, para o mundo nordestino de onde veio. Não é só em *Morte e vida severina*, seu poema mais célebre, que esse laço estreito com a vida se aperta. Leia-se um poema como meio esquecido, mas belo, como *O luto no Sertão*, de *Agrestes*. Sobre a paisagem seca e inerte, se sobrepõem, porém, fortes sentimentos. Escreve o poeta: “Pelo Sertão não se tem como / não se viver sempre enlutado; / lá o luto não é de vestir, / é de nascer com, luto nato”. Hoje – quando tantas vezes o Nordeste é confinado entre o folclore e o preconceito –, a leitura de *Agrestes* se torna brutalmente atual. Sobre esse luto nordestino, Cabral diz ainda: “Sobe de dentro, tinge a pele / de um fosco fulo: é quase raça; / luto levado toda a vida / e que a vida empoeira e desgasta”. Em um solo pedroso e de vegetação rala, só um poeta sensível consegue ver a morte onde a maioria de nós quase nada vê.

É hora de reler, em outra perspectiva e com outra sensibilidade, a poesia de João Cabral de Melo Neto. No fim da vida, confinado em seu apartamento na Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, ele mesmo, escondido detrás de cortinas sempre fechadas, procurou amortecer a força do mundo. Tentou – inutilmente – emparedar-se, para que os nervos não o perturbassem tanto. Mas, dentro dessa postura de pedra, seu coração latejava forte. Já não conseguia mais ler poesia, de ninguém, “nem mesmo versos melosos”, como me disse um dia. Fugiu da ficção, que também o emocionava. Trancou-se na frieza dos estudos de História e de Geografia, mas também os evitava. Chegou, provavelmente, ao núcleo de si mesmo. Em uma de suas primeiras composições que, avaro, chamou apenas de *Poema*, ele se pergunta: “Trouxe o sol à poesia / mas como trazê-lo ao dia?”. Fala de suas dificuldades com o real, mas também de seu espanto diante dos próprios versos, em que “nova espécie de sol / eu, sem contar, descobria”. Em pleno século XXI, a poesia de João Cabral lateja em sincronia com a realidade.