

PERNAMBUCO

Entre o vírus e as políticas públicas genocidas, um ensaio sobre as representações dos monstros que nos interpelam e aqueles que somos
por **PRISCILLA CAMPOS**



FILIPPE AÇA



CARTA DOS EDITORES

Presente no imaginário humano desde tempos imemoriais, a figura do monstro surge nesta edição do **Pernambuco** como metáfora cultural e política que abre frestas interessantes para pensarmos o contemporâneo. Temos o monstro como o vírus que nos assusta. Há, também, o monstro político – pensemos nos regimes ditatoriais ou na gestão negligente que hoje conduz o Brasil na pandemia. Também pode representar o *diferente*, aquele que não cabe no *status* de “normal” e, por isto, habita um espaço fértil que lhe dá base para interpelar criticamente o seu entorno, ganhando ares transgressores. São esses seres que dão o ar da graça no ensaio de capa assinado pela pesquisadora Priscilla Campos e que, como um polvo, estende seus tentáculos e jorra tintas pelo relevo das ideias consteladas na palavra “monstro”.

Nas esquinas desta edição estão algumas elaborações em torno de monstros políticos. O escritor Ricardo Lísias lança uma espécie de guia para literatura francesa contemporânea, muito crítica ao Estado e à sociedade. Joselia Aguiar comenta os

aprendizados pela experiência de gerir a Biblioteca Mário de Andrade (que tem o segundo maior acervo de livros do país) na pandemia. A partir da obra de Roberto Bolaño, o pesquisador Mariano Siskind pensa o “cosmopolitismo da perda”, uma experiência coletiva violenta de fim de mundo. Em entrevista, a pesquisadora Leila Lehnem comenta formas literárias que têm elaborado o discurso das crises no país.

Neste mês nos despedimos do projeto *Viagem ao país do futuro*, tocado pela jornalista Isabel Lucas. Seu último texto trata do Brasil segundo João Guimarães Rosa, autor da beleza e da alegria no cru da vida, nuances que interessam para pensarmos o momento em que vivemos. A Isabel e à designer Karina Freitas, responsável pelas imagens do projeto, agradecemos a parceria no último ano.

Colunas e resenhas, por fim, temperam estas páginas – aqui incluídos textos sobre a nova edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em inglês e a biografia de Wislawa Szymborska.

Uma boa leitura a todas e todos!

COLABORAM NESTA EDIÇÃO



Joselia Aguiar, diretora da Biblioteca Mário de Andrade (SP), autora de *Jorge Amado, uma biografia*



Priscilla Campos, jornalista e doutoranda em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-
-americana (USP)



Ricardo Lísias, escritor, autor de *Diário da catástrofe brasileira: Ano I*

Edma de Góis, pós-doutora em Estudo de Linguagens (UNEB), produtora e apresentadora do podcast *Margens da Palavra*; **Isabel Lucas**, jornalista, autora de *Viagem ao sonho americano*; **Karina Freitas**, designer; **Mariano Siskind**, professor e pesquisador (Universidade Harvard, EUA), autor de *Cosmopolitan desires: Global modernity and world literature in Latin America*; **Piotr Kilanowski**, tradutor, professor e pesquisador (UFPR); **Victor da Rosa**, professor e pesquisador (UFOP), co-organizador das antologias *Escutem este silêncio* e *99 poemas*

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

COLONISTAS
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
Telefone: (81) 3183.2756



A CONTINENTE GANHOU MAIS UMA VOZ.

Em comemoração aos seus 20 anos, a revista *Continente* lançou o **TRÓPICOS**, um podcast feito para o mundo, a partir dos olhares e dos sotaques pernambucanos, que oferece conteúdo cultural e de qualidade, com a mesma linha editorial que você já conhece.



OUÇA CONTINENTE NAS PRINCIPAIS PLATAFORMAS DE STREAMING DE ÁUDIO:

Spotify, Deezer, Apple Podcasts, Google Podcasts, Castbox, Breaker, Pocket Casts, RadioPublic e Stitcher.

E para continuar apoiando o jornalismo cultural, acesse:

revistacontinente.com.br/assine

use o código **EUAPOIO** no carrinho de compras e assine a *Continente* com 30% de desconto.
Desconto válido por tempo limitado.



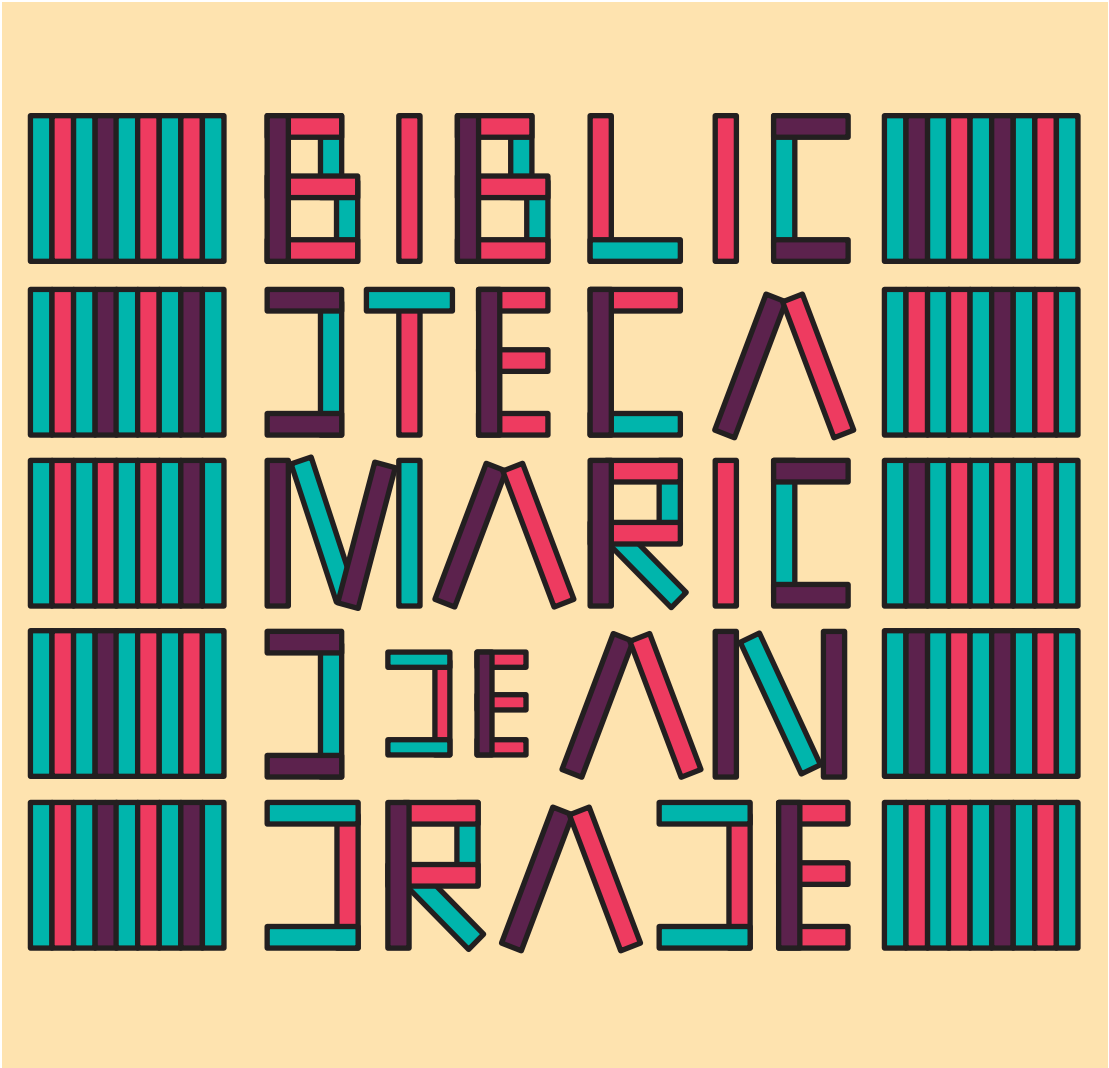
[Instagram](https://www.instagram.com/revistacontinente) [Facebook](https://www.facebook.com/revistacontinente) [YouTube](https://www.youtube.com/revistacontinente) [TikTok](https://www.tiktok.com/revistacontinente) [RevistaContinente](https://www.linkedin.com/company/revistacontinente)

BASTIDORES

A biblioteca é um serviço essencial

Reflexões sobre a experiência de gerir e manter ativo, em plena pandemia, o segundo maior acervo público de livros do Brasil

HANA LUZIA



Joselia Aguiar

Quando a quarentena começou, comemorávamos um pequeno feito na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo. Chegava naqueles dias o primeiro número de nossa agenda impressa com a programação cultural dos meses de março e de abril. Dobrada, tem o formato de um marcador de página; com periodicidade bimestral – assim, o custo diminui e se aproveita ecologicamente o papel.

Levamos um ano para alcançar tal antecedência no planejamento, depois de uma jornada exaustiva para reorganizar a Ação Cultural, somando potência a um cipoal de trâmites inevitáveis da burocracia. O calendário quintuplicou de tamanho, com um time afiado de curadores e a expectativa de um ano mais sereno, porém não menos agitado. Mal aparecia, a agenda impressa se tornou desnecessária com a instituição de portas fechadas.

A burocracia é um demônio passivo com quem se aprende a conviver. Os processos são desenhados para garantir lisura: mais que justo por se tratar de equipamento público. No limite, constituem terreno fertilíssimo para a ineficiência e a procrastinação de quem não tem entusiasmo pelo que faz. No dia a dia pode emperrar desde a contratação de autores até a realização de projetos de maior porte, relacionados à infraestrutura dos edifícios e à digitalização desta que é a segunda maior biblioteca do país em acervo, a caminho de completar 100 anos em 2025.

“Mas não tem aqueles duzentos documentos, né? Certidão negativa de não sei o quê”, me pergunta uma escritora que convidei para uma das nossas *lives* de agosto, um e-mail que chegou enquanto escrevo este relato para o **Pernambuco**.

Sim, nós também aderimos às *lives*, mas não somente a elas. Temos apresentações de teatro e música, aulas e encontros gravados em vídeo às segundas, quartas e sextas, sempre às 19h. Durante três manhãs de junho, fizemos um animado mini-seminário sobre arquivos. Em outubro, repetiremos o *Festival Mário de Andrade*, criado ano passado. O que estava previsto para o ano será mantido, ainda que adaptado ao digital.

Organizados em teletrabalho, funcionamos quase no mesmo ritmo de antes. Dois meses após ser iniciada, a nova programação online fez dobrar o número de inscritos no canal do YouTube (o link direto para ele: [youtube.com/bma1925](https://www.youtube.com/bma1925)), chegando a mais de 70 mil visualizações. Antes da pandemia,

ainda não existia a preocupação de turbinar nossa presença nas redes porque a prioridade era atrair gente para nosso espaço físico. Na retomada, teremos ao menos uma certeza: não vai ser razoável abandonar o que fomos capazes de construir com tal vigor durante a quarentena.

Uma biblioteca, por óbvio, não é sua programação cultural. Nesses cem dias de atividades interrompidas houve tempo suficiente para muita reflexão. O fechamento das bibliotecas brasileiras, bem como a imprevisão sobre sua reabertura durante a pandemia de covid-19, nos levou ao incômodo de constatar que somos menos essenciais que outros serviços. Equipados com uma gama de atendimentos remotos e digitais, acervos como o nosso servem de alento em meio à indisponibilidade de tantas outras atividades culturais devido ao isolamento social. O empréstimo de livros – respeitados todos os protocolos – poderia ser realizado sem causar aglomeração. Devemos caminhar para ser um país em que a noção de serviço essencial seja largamente atribuída às bibliotecas.

Por aqui tentamos de todas as maneiras manter a Mário ativa mesmo de portas fechadas. A nova programação online é a parte mais visível, mas há também muita ação nos bastidores.

A quarentena coincidiu com a chegada de uma nova equipe de planejamento e infraestrutura. Aproveitando que as áreas estão livres porque não há atendimento presencial, ocorreram procedimentos de manutenção nos dois edifícios: a sede, cuja torre de livros atinge 22 andares, e a hemeroteca, com seus 15 andares de jornais e revistas. Bibliotecários da área de atendimento têm realizado pesquisas por e-mail a pedido de usuários. Aqueles que não podem exercer suas atividades usuais se somaram à equipe de catalogação de livros. Uma parte dos bibliotecários passa por treinamentos para aprimorar processos administrativo-financeiros. Outra parte, por treinamentos sobre mediação e clubes de leitura, com o plano de reabrirmos tendo já desenhado um programa mais integrado e ativo para formar leitores. Estamos concluindo agora primeira lista de compras de livros deste ano, que vai atualizar o catálogo tendo em vista a biodiversidade, a partir de um edital criado no âmbito das discussões junto ao conselho do PMLL-LB (Plano Municipal do Livro, Leitura, Literatura e Biblioteca), cujas atividades se iniciaram pouco antes da quarentena.

Se a pandemia de covid-19 atrapalhou, não impediu o movimento. E quando for possível, *#vempramario*.

ARTIGO

Narrativas que agem sobre a realidade

Alguns caminhos trilhados pela literatura francesa contemporânea

Ricardo Lísias

O período de confinamento teve um gosto duplamente irônico para mim. Ele foi decretado justamente quando eu buscava algum tipo de atividade que me permitisse sair um pouco de casa. O mais natural seria encontrar aulas em alguma faculdade. Como não estava conseguindo, resolvi tentar o Ensino Médio. Meu último compromisso antes de me fechar em casa foi justamente um almoço com um amigo que talvez me ajudasse. Agora, com quatro meses fechado, acho que posso desistir...

Por outro lado, não passei vontade na quarentena. Depois de uma semana, eu já tinha visto dezenas de pessoas reclamando do isolamento, sobretudo por se sentirem emparedadas. Com isso, o tédio e a depressão poderiam se tornar um incômodo ainda mais grave.

Resolvi, então, organizar oito encontros por meio da internet para discutir alguns aspectos da literatura francesa contemporânea. Além do tema e da forma de veiculação, não resolvi outros detalhes ao divulgar o projeto nas redes sociais. Eu não pretendia cobrar nada e minha única exigência era a de que os interessados me mandassem um e-mail para organizarmos melhor o contato. Fiquei animado com a possibilidade de ter, duas vezes por semana em um mês, uma sala de aula.

Em pouco mais de uma semana apareceram por volta de 1500 e-mails. As pessoas perceberam que precisariam encontrar ocupações durante o confinamento. Algum contato com quem divide os mesmos gostos seria importante. Consegui uma sala de aula virtual com uma amiga, mas caberiam apenas 250 pessoas. Resolvi então dobrar os meios de transmissão e adotei minha conta no Instagram como o melhor local para quem quisesse acompanhar. Nesse caso, não seria preciso inscrição prévia ou qualquer outra coisa parecida. Faltava definir o conteúdo de cada um dos encontros.

A escolha pela literatura francesa contemporânea foi meramente afetiva e relacionada à minha criação literária. Embora encontre grandes escritores em inúmeras tradições diferentes, o que mais, de fato, me atrai como projeto estético coeso e consequente é o praticado pelos franceses desde a segunda metade do século passado.

Enfrentei, porém, um problema inusitado e diretamente relacionado ao confinamento. O curso precisaria começar com Georges Perec e inevitavelmente passar pelo *nouveau roman*. Marguerite Duras é um dos principais nomes da literatura francesa das últimas décadas. No entanto, meus exemplares desses autores não estavam em casa e sim em uma sala afastada, onde guardo boa parte da minha biblioteca. Para o curso, precisei ficar com os volumes que ficaram na única estante que mantenho em casa. Com o vírus ainda à solta, e por questões de espaço, é com o que tenho à mão que também começo este texto.

Marquei a abertura do curso com um livro que adoro, *Para o amigo que não me salvou a vida*, de Hervé Guibert, e com uma teoria que me parece mera presepada, a tal da autoficção francesa. Desenvolvida em 1977 por Serge Doubrovsky, que, conforme tomava noção do despropósito, refazia aqui e ali suas hipóteses, a teoria francesa da autoficção merece hoje uma conclusão objetiva: ela serve mais para alimentar a sanha por fofoca de certo grupo de leitores ilustrados do que para propor qualquer raciocínio mais consistente.

Já alguns dos livros que acabaram enfeixados por esse rótulo são de fato notáveis e nos oferecem uma boa oportunidade de reflexão. É o caso de *Para o amigo que não me salvou a vida*. Publicado na França em 1990 e no Brasil cinco anos depois (pela José Olympio), fez imenso sucesso não apenas por ser um dos primeiros objetos artísticos a lidar com a epidemia da aids que, àquela altura, era tão desconhecida quanto letal, mas também por recusar a ideia de representação, preferindo a intervenção direta na realidade.

Em um primeiro momento, o livro fez com que inúmeros leitores mordessem a isca do autor e saíssem por aí tentando identificar a quem o livro hipoteticamente se referia. Algumas provocações públicas do próprio autor ajudaram na disseminação dos boatos, que foram perdendo a força conforme o texto assumia seu lugar: o de um documento histórico que pretende dar voz a uma geração que antes era comemorada pelo vigor estético e reflexivo e agora estava sendo dizimada.

Se nunca foi exatamente afeito a produções que pretendem de uma forma ou de outra agradar ao *establishment* (e aqui não falo apenas do poder político, mas também do estético), Guibert, com o



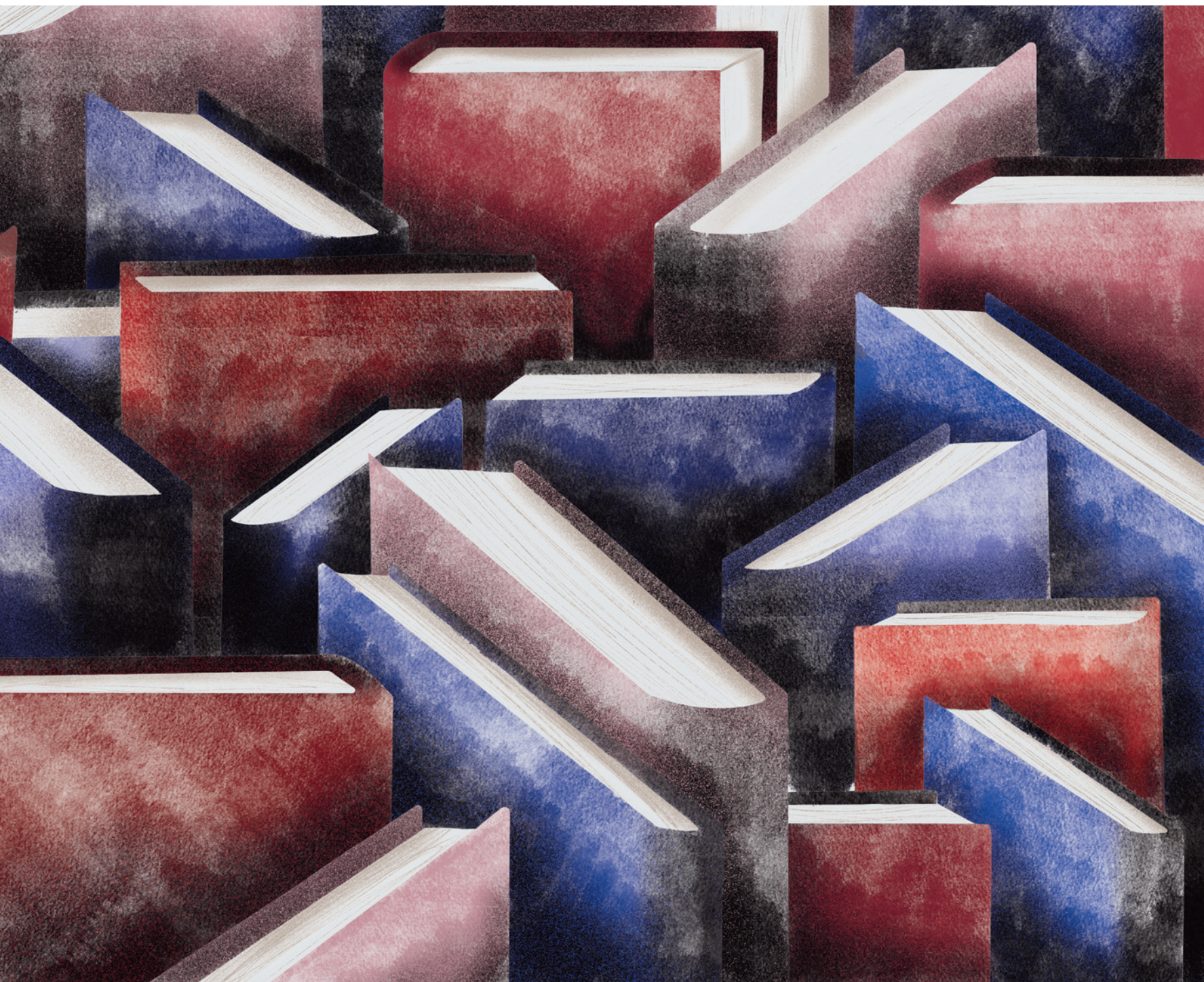
livro, pretende enterrar de vez qualquer tipo de positividade diante da geração que encerrava os anos 1980. Aponta assim para o fato de que o governo de François Mitterrand (1981-1995), visto por muitos como progressista, na verdade não tinha qualquer cuidado com seus cidadãos.

O próprio meio intelectual também acaba objeto de crítica feroz, já que suas preocupações não redundaram em qualquer defesa da vida de seus integrantes. É desta forma, inclusive, que devem ser observadas, em *Para o amigo que não me salvou a vida*, as inúmeras menções a livros, momentos culturais, lugares e incidentes históricos. A coincidência de nomes tem dupla função: por ser um livro de denúncia, o fato de Guibert identificar-se o coloca mais próximo da questão que ele levanta. A obra, portanto, se torna eficaz. Depois, ao identificar a personagem com o nome que assina o livro, esses artistas estão, na verdade, impondo um novo passo na circulação dos objetos estéticos. Agora, o nome que assina a obra faz parte dela. A narrativa, portanto, começa ainda antes da primeira página.

Esse processo faz com que o livro, observado aqui não apenas como suporte de um discurso, mas como um objeto material, tome nova dimensão na sociedade que o recebe. Ele deixa de ser mero veículo de uma possível (e ficcional) representação da realidade para se tornar parte dela. Vou dizer de outro jeito, porque o argumento é decisivo para a forma como enxergo a literatura: uma obra artística não representa a realidade; ela faz parte da realidade, agindo sobre esta e a transformando. Portanto, não tem sentido compreender a literatura a partir de um suposto contexto histórico que seja exterior a ela. Ao contrário, a literatura influi nos acontecimentos e, quanto mais eficaz, mais bem-sucedida ela é, esteticamente falando. A ficção fere a realidade, transformando-a com a intensidade que o autor for capaz de obter.

Outra consequência obrigatória aqui é o contato, formalmente observado, com as artes plásticas.

EDUARDO AZERÊDO



Quem deve tê-lo melhor representado nos últimos anos é Sophie Calle, muito conhecida no Brasil graças à bela exposição *Prenez soin de vous* [*Tome conta de você*], constituída por um e-mail, em que um ex-namorado encerra relação com uma pessoa com o mesmo nome da artista, e pela tradução dessa situação para dezenas de linguagens diferentes do texto. Há uma coreografia, uma partida de xadrez, montagens radiofônicas e outras criações, inúmeras notáveis. Compuseram a exposição no Brasil, ainda, as afirmativas de Calle de que ela de fato havia recebido o e-mail e um reencontro constrangedor com um homem que admitiu tê-lo escrito.

Desde os anos 1980, Sophie Calle desenvolve uma série de trabalhos artísticos inusitados e ousados, em que um dos principais interesses parece ser a instalação da artista em um lugar de *voyeur*, portanto, tornando-se parte da obra – que, aliás, se inicia nos olhos dela. O livro *Histórias reais* (Editora Agir) saiu no Brasil em 2009 e reúne uma série de pequenos contos que dialogam o tempo inteiro com imagens de situações urbanas, manuscritos, alguns nus e, sobretudo, poses da própria Calle em diferentes situações. Redigidos em tom intimista mas com linguagem precisa (o que enfatiza o aspecto de criação e não o de memória), os textos, no geral, apontam para situações de opressão em que o machismo contemporâneo cria todo tipo de violência e obtusidade. Um dos primeiros textos do livro é este: “Aos quinze anos, eu tinha medo dos homens. Um dia, no restaurante, escolhi uma sobremesa pelo nome: ‘Sonho de moça’. Perguntei ao garçom do que se tratava. Ele respondeu que era surpresa. Minutos mais tarde, o homem colocou diante de mim um prato com uma banana descascada e duas bolas de sorvete de baunilha. Depois, em meio ao silêncio geral, desejou-me bom apetite, com um sorriso nos lábios. Contive as lágrimas e fechei os olhos, assim como fiz, anos depois, na primeira vez que um homem ficou

A literatura francesa recente é muito crítica ao Estado francês e à sociedade violenta e racista do país

nu na minha frente”. Outro texto, dos mais fortes, aparece acompanhado de uma foto na qual a artista está rindo e usando um nariz postiço de porco: “É uma história meio louca. Eu tinha trinta anos. Um homem me procurou dizendo que tínhamos projetos parecidos. Concordei em marcar um encontro com ele, sempre tenho medo de perder alguma coisa. Sua arte consistia em pedir a desconhecidas que dormissem com ele. Eu mesma já não havia pedido a estranhos que se deitassem na minha cama para serem fotografados? Ele combinou de me levar a um churrasco em Neuilly. Durante a noite inteira, banquei a empregada. Grelhei salsichas, servi, limpei. Ocupada, o tempo passava rápido. Tarde da noite, ele me deixou na porta de casa, curvou-se, procurou meus lábios. Empurrei-o, dizendo: ‘Quem disse que quero beijá-lo?’ Ele respondeu: ‘Não faz mal, você come como um porco!’ Vários anos se passaram, mas essa frase continua me atormentando. Não lembro

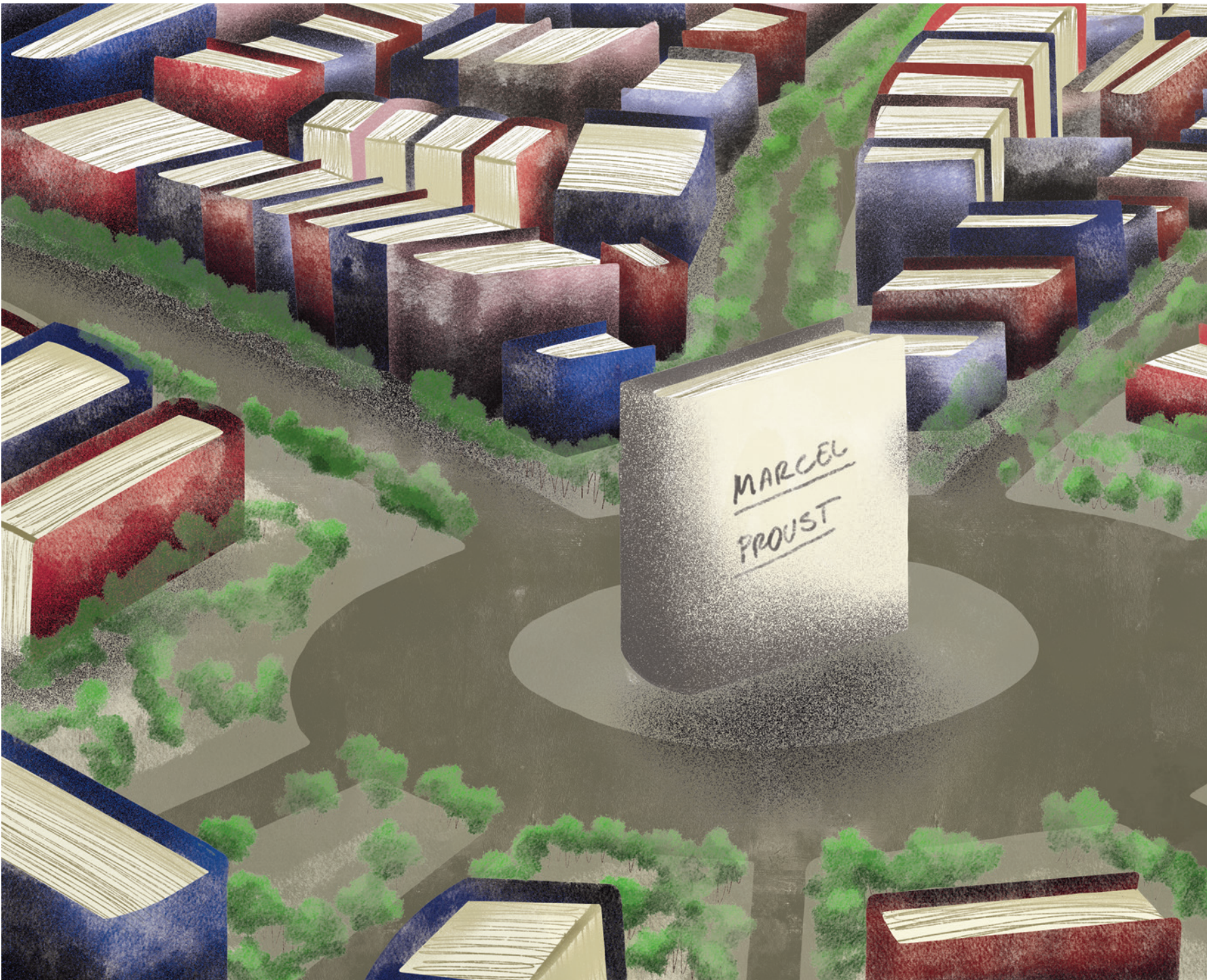
mais nada desse indivíduo, mas ele continua sentado à minha mesa”.¹

Histórias reais impõe uma reflexão imediata: os inúmeros casos de assédio aparecem em um trabalho francamente artístico, que adota todos os procedimentos que a artista sempre usou. Caso o leitor queira se lançar em um debate do tipo “aconteceu mesmo?”, ainda muito comum no ambiente reacionário brasileiro, é provável que acabe na posição de duvidar de uma denúncia de assédio, colocando-se ao lado do assediador. Como sabemos, muitos adoram quando a vítima é relativizada. Ainda assim, o trabalho de Calle é obviamente artístico. Com o movimento que ela impõe, portanto, qualquer raciocínio que tente reduzir a obra a um mero relato acaba sendo cúmplice de assédio. A eficácia estética da obra de Calle é tão grande que produz uma intervenção na realidade suficiente não apenas para eliminar a falsa dicotomia entre ficção e não ficção como também para colocar os tarados pela realidade junto aos tarados pela violência sexual. Poucos artistas tiveram tanta força nas últimas décadas.

O autor mais ruidoso da França nas últimas décadas é sem dúvida Michel Houellebecq. Com obra extensa, que vai da poesia ao ensaio, sua habilidade principal está no romance (embora seja um ótimo ator, algo comprovado no filme *O sequestro de Michel Houellebecq*, de Guillaume Niclaux). Seus três últimos livros compõem uma série impressionante em que a história aparece sempre observada por personagens que mais sofrem seus efeitos do que participam dos principais movimentos. Os protagonistas são, no geral, homens perturbados e repugnantes.

O mapa e o território, lançado no Brasil em 2012 pela Record, é uma sátira ao mundo artístico e confirmação de que o nome que assina a obra faz parte dela: alguém com o nome Houellebecq acaba morrendo no meio da trama, o que não a impede de continuar, já que (e os franceses sabem disso) o leitor ocupa es-

ARTIGO



paço simétrico ao autor. Publicado em 2015, *Submissão* (Alfaguara) descreve um dilema que pouco tempo depois se tornaria íntimo de muitos países: há alguma possibilidade de tolerarmos a intolerância? Houellebecq responde através de um pleito eleitoral fictício, um segundo turno entre uma candidata fascista e um religioso a princípio moderado.

Serotonina (Alfaguara), lançado em 2019 e de longe seu melhor livro, impressionou a crítica por trazer no enredo as ainda muito incipientes manifestações dos coletes amarelos, que o livro apoia sem muita ambiguidade. A trama se baseia, de novo, no mergulho que um homem repugnante realiza em suas próprias angústias, mesquinhas e falsidades. O mundo é tão gentil com ele quanto ele é com seu entorno. Um detalhe formal dá a base de toda a decadência: só temos acesso ao que o homem enxerga, o que aos poucos vai tornado a trama cada vez mais rarefeita.

Figura notável, Virginie Despentes é tão habilidosa no romance de ficção quanto no ensaio. Dela, foi publicado no Brasil *Teoria King Kong* (n-1 edições), uma espécie de análise profunda e inflamada da geração punk, de que ela foi uma representante típica. Despentes une contracultura a um manifesto feminista notável, criando um texto que serve, também, como ideário: “Felizmente existe Courtney Love. Em particular. E o punk rock, em geral. Uma tendência a adorar o conflito. Dei uma geral na minha saúde mental, de dentro dessa minha sombra de loira. Mas o monstro em mim não se rende. [...] Não sou doce, não sou amável e não sou burguesa. Tenho picos hormonais que me deixam fulgurantemente agressiva. Se eu não viesse do punk rock, eu teria vergonha do que sou. Não fui feita para me adaptar a esse ponto. Mas eu venho do punk rock e estou orgulhosa de não ter conseguido”.²

Seus livros, de fato, trazem uma disposição para o conflito, inclusive o que denuncia o Estado francês. No ano passado, saiu por aqui o primeiro volume de

A vida de Vernon Subutex (Companhia das Letras), espécie de saga em que um homem perde o controle da própria vida depois de ver-se atropelado por um mundo que não é mais o seu. O velho roqueiro comerciante de discos em vinil já não cabe muito bem na era da música digital. Como cenário, uma Paris violenta, cheia de racismo, de preconceito contra todos que não conseguem se enquadrar na rotina neoliberal de muita hipocrisia por trás da marca de cidade-luz.

Aqui é importante sublinhar: a literatura francesa contemporânea critica o tempo inteiro e com bastante radicalismo o Estado francês e a sociedade do país, violenta e racista, mascarada por cafés chiques e pela elegância postiça e cafona de Paris.

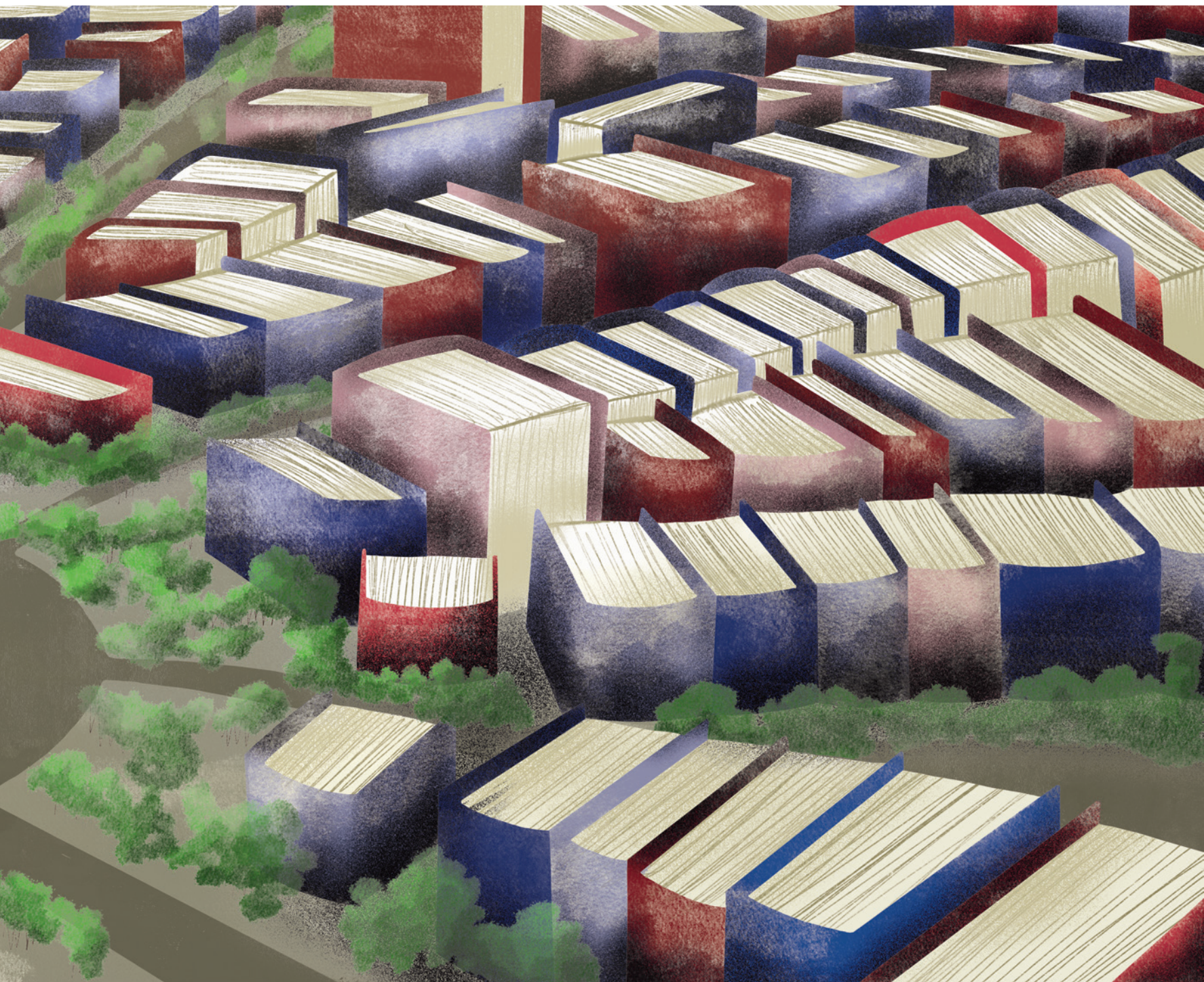
Em 2008, Annie Ernaux lançou *Os anos*, em que observa a dificuldade de escrever um texto autobiográfico. A história, publicada no Brasil em 2019, acaba se tornando uma espécie de acúmulo de camadas em que cada evento se acrescenta ao anterior para nublar ainda mais os olhos de quem os enxerga retrospectivamente. Ernaux parece mostrar que todo discurso não é apenas contaminado: através dele, não é possível chegar a qualquer lugar seguro. Do mesmo jeito, não se trata de afirmar a impossibilidade da comunicação, questão a que os modernistas já deram conta. Aqui, o próprio livro se torna objeto de impossibilidades: não dá para lembrar direito, imaginar tudo e escrever alguma coisa. Para a autora desse livro melancólico e muito potente, talvez tudo o que possamos é “salvar alguma coisa deste tempo ao qual nós nunca mais voltaremos”.

Édouard Louis também lida com a hipocrisia do Estado francês, agora se voltando para uma comunidade definida: os homossexuais e seu entorno de opressão e preconceito. Para quem tem ilusões sobre uma sociedade que se apresenta como a vanguarda nos direitos, sobretudo por ter sido a pátria da primeira *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* (1789), *O fim de Eddy*, lançado em 2014 na França (e em 2018

por aqui, pela Tusquets), descreve o interior francês cheio de violência, com as relações todas definidas a partir de pequenos espaços de poder, pois à miséria econômica se juntam outras que vão minando ainda mais qualquer possibilidade de existência digna e livre dos grupos vulneráveis. A França pode vestir um manto colorido e iluminá-lo, já que sua capital é a cidade-luz, mas é bastante homofóbica. Em *História da violência*, publicada neste ano no Brasil pela Tusquets, o autor descreve, a partir de uma hábil sobreposição de vozes, a saga do narrador (que tem o mesmo nome de quem assina o livro, o que o torna ainda mais violento e esteticamente eficaz) para conseguir verbalizar e obter o mínimo de justiça depois de ter sofrido um estupro e uma tentativa de assassinato. No caso, então, aparece além da homofobia, aqui disfarçada por trás de boas ações e olhares caridosos, o preconceito racial.

Essa junção aliás é o motor para outro livro notável: *Aquele que é digno de ser amado*, de Abdellah Taïa, lançado por aqui em 2017 pela Editora Nós. Composto por quatro cartas em ordem cronológica decrescente (de 2015 a 1990), o romance faz uma associação clara e, ao mesmo tempo, inusitada. A descoberta do afeto e do prazer que um homem francês oferece a um jovem marroquino é vista como uma espécie de correlato à colonização que o Estado francês realiza há séculos em diversos cantos do mundo. Se a presença ostensiva das armas não é hoje tão grande – embora ainda exista –, a invasão cultural assimétrica continua muito forte. Afinal de contas, a beleza e o charme franceses, bem como sua falsa tolerância aos costumes não conformistas e a sociedade pretensamente esclarecida, são produtos de exportação muito bem-sucedidos. O texto de Taïa não usa o lirismo para disfarçar meias palavras e conclusões ensimesmadas. Ao contrário, faz dele arma de choque. O trecho a seguir é um entre tantos: “Confrontado, você só sabia se esconder, Emmanuel. Você não é nem racista nem conservador, sempre vota na esquerda e não sonega imposto. No entanto, você

EDUARDO AZERÊDO



não teve escrúpulo nenhum em reproduzir em mim, no meu corpo, no meu coração, tudo o que a França se recusa a ver: o neocolonialismo”.³

Com regularidade e cuidado, a Editora Nós tem trazido para o Brasil a obra da escritora ruandesa de expressão francesa Scholastique Mukasonga. Formada por *A mulher de pés descalços*, *Nossa Senhora do Nilo* e *Baratas*, a trilogia que saiu por aqui é uma espécie de salvaguarda contra qualquer tipo de revisionismo do massacre que, em abril de 1994, os hutus impuseram aos tutsis em Ruanda, deixando absolutamente exposto, com 800 mil assassinatos em pouquíssimos meses, que as lutas pela aplicação da *Declaração Universal dos Direitos do Homem* não atingiram boa parcela da população do mundo. Os livros formam um memorial em que a história das pessoas próximas à autora acaba se enredando nas tramas que a política impunha a cada morador de Ruanda, independentemente de qualquer posição social, filiação ideológica ou mesmo adesão à dominação externa. *Baratas*, para mim o mais eficaz da trilogia, é um túmulo para os parentes que Mukasonga perdeu e sequer sabe a localização dos corpos. A literatura, aqui, serve como substituição efetiva não apenas de outras instâncias da sociedade, mas inclusive de lugares geográficos que a violência das relações políticas fez desaparecer para uma parte das pessoas.

Muito recentemente saiu no Brasil *O retalho* (Editora Todavia), de Phillipe Lançon. O autor é o único jornalista sobrevivente do atentado que o jornal satírico *Charlie Hebdo* sofreu em janeiro de 2015 – mesmo dia que em chegariam às bancas uma edição com Michel Houellebecq e seu *Submissão* na capa, discutindo a questão do Islamismo na França. A partir de capítulos longos, com uma história lenta e angustiante, o ato terrorista é recomposto pelos olhos de quem precisará sobreviver a ele. Lançon discute a política francesa das últimas décadas, o relacionamento do jornal com

Em sua pluralidade, essa literatura orbita em torno de Em busca do tempo perdido, de Marcel Proust

grupos radicais e com outros órgãos de imprensa, e entrelaça tudo isso a uma espécie de jornada pela reconstrução do próprio rosto. É como se a tentativa de compreensão de uma sociedade não pudesse deixar de ser feita a partir de suas fraturas, sobretudo as mais expostas. De forma melancólica, a propósito, o texto faz uma espécie de círculo trágico e acaba com o autor, já em bom estado de recuperação, assistindo na TV a um novo massacre, agora o do teatro Bataclan, também em 2015. A conclusão é óbvia: mesmo que o cidadão consiga se recuperar, a sociedade como um todo terá um caminho ainda mais difícil. E olha que a recuperação de Lançon foi quase um périplo...

O autor lida com o trauma como se ele o tivesse lançado em uma espécie de mundo paralisado: “Eu não vivia nem o tempo perdido nem o tempo redescoberto; vivia o tempo interrompido”.⁴ Aqui a referência à obra de Marcel Proust (1871-1922) é clara. Na verdade, o livro inteiro é uma referência a *Em busca*

do tempo perdido, tanto em aspectos pontuais – como o fato de Lançon ler repetidas vezes o magnífico episódio da morte da avó – quanto de forma mais geral: tudo o que se evoca em *O retalho* é uma longa busca por fios desaparecidos, reminiscências desconstruídas e relações no mais das vezes fragilizadas e inseguras. Ao mesmo tempo, a rotina se cerca por paisagens atraentes, por literatura e, no final das contas, por todo um complexo artístico que, se não for redentor (e de fato não é), muitas vezes quase arrebatada.

Meu recorte deixou de fora uma enormidade de autores relevantes. De imediato, é preciso citar, entre tantos, Mathias Enard, Alain Mabanckou e a releitura do romance histórico que Patrick Deville tem empreendido. Deville, a propósito, escreveu um romance cujo título já nos diz tudo para esse momento de pandemia: *Peste e cólera*.

Como citei antes, a literatura francesa contemporânea tem um caráter de conjunto. Ainda que sejam muito diferentes entre si – seja na origem geográfica, nos lugares de criação ou até mesmo na concepção de arte que cultivam –, os autores e autoras parecem girar em torno de um projeto único. De fato, essa enorme construção tem nome e sobrenome: Marcel Proust. *Em busca do tempo perdido* é uma obra multifacetada, grandiosa e cheia de reentrâncias e mistérios, sem falar de suas ofertas para a literatura. Dela se pode partir de (quase) infinitos pontos para chegar a outros também bastante promissores. Se for para subir em um gigante dessa estatura, qualquer passo da escalada é já uma obra e tanto.

NOTAS

1. Os dois trechos foram traduzidos por Hortencia Santos Lencastre (Editora Agir, 2009).
2. Tradução de Márcia Bechara (n-1 edições, 2016).
3. Tradução de Paulo Werneck (Editora Nós, 2018).
4. Tradução de Júlia da Rosa Simões (Editora Todavia, 2020).

ENTREVISTA
Leila Lehen

Sobre formas literárias para elaborar a crise

Professora discute como narrativas brasileiras têm representado as tensões da nossa história recente, em especial aquelas que ocorreram de 2013 em diante

DIVULGAÇÃO



Entrevista a **Edma de Góis**

“**Por uma poética** de trincheiras & quebradas”, o coletivo Os Vândalos justificou a transposição do sentimento das ruas para 75 poemas em meio às manifestações de 2013. A edição online de *Vinagre: Antologia de poetas neobarracos* ficou marcada pelo tom de manifesto e também pela rapidez com que circulou nas redes, enquanto a poeira ainda estava suspensa no ar. Daquele ano até agora, multiplicaram-se as manifestações por temas aparentemente diversos, e também as narrativas e os poemas que parecem capturar este estado de alerta em que vive o Brasil. A professora e pesquisadora da Universidade Brown (EUA), Leila Lehen, do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros, tem se dedicado a estudar como o discurso democrático e a representação da sua crise aparecem na literatura brasileira recente. Interessada nas narrativas produzidas desde o final da ditadura e a redemocratização e em

temas como globalização, cidadania, justiça social e direitos humanos, ela alerta que o vocabulário democrático não chega a ser uma completa novidade no momento atual, mas é perceptível o investimento de autores em criar um imaginário político nos livros em alusão ao que se observa no tecido social.

Seus trabalhos mais recentes são dedicados a analisar como o discurso democrático, assim como a representação da sua crise, se apresentam na literatura brasileira. A partir de dois marcadores — o primeiro, o governo Lula, a partir de 2003, e o segundo, uma série de manifestações e protestos a partir de 2013 — podemos falar que a literatura contemporânea também incorporou a linguagem das ruas, os temas que envolveram o Brasil nos últimos 15 anos?
Acho que esta incorporação não é algo necessariamente novo. Observamos um constante diálogo entre literatura e realidade social no Brasil. Então não é uma surpresa

que parte da literatura contemporânea tenha incorporado o vocabulário que circulou durante as manifestações de 2013 ou durante o *impeachment* de Dilma Rousseff. Em *Vinagre: Antologia de poetas neobarracos* temos muitas palavras que adaptam o vocabulário dos protestos de 2013. Vemos como o lema das manifestações — “Não é só pelos vinte centavos” — se transforma em um refrão em vários dos poemas. Outro exemplo é o livro do escritor carioca Roy David Frankel, *Sessão* (2017). Neste livro, o Frankel manipula os discursos a favor e contra o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff para criar *poemas*. O livro de Frankel nos mostra o absurdo de muitos dos discursos, enfatizando também o papel que a retórica exerce no âmbito político. Não é somente uma retórica que prima pela ideologia, mas há muito de ficcional nos discursos que foram feitos para defender o *impeachment*. *Sessão* de certa forma expõe esta ficcionalidade, minando a autoridade dos pronunciamentos. Tematicamente, o que vemos é que há um certo desencanto em textos mais recentes — estou pensando no romance do Fernando Bonassi, *Luxúria* (2015), ou n’*O verão tardio* (2019), do Luiz Ruffato. Ambos apontam à falta de horizontes utópicos que estamos vivenciando neste momento. Não que esta temática seja totalmente nova, mas parece que houve uma retomada deste tema que tenta entender as causas deste desencanto.

Qual seria esse vocabulário e a partir de que momento especificamente, considerando o período de redemocratização e não apenas a retomada do termo “democracia” mais recentemente, ele é incorporado pela literatura?
O vocabulário democrático na literatura brasileira é muito amplo, aponta a várias facetas da sociedade brasileira e, mesmo quando sinaliza que a democracia brasileira é incompleta, também expressa que houve ganhos democráticos no Brasil, especialmente até 2016. Para além de um “vocabulário” democrático, acho que também é importante sinalizar que o panorama da produção literária tem apresentado uma democratização. Embora

“ Em parte desta produção, há uma tentativa de entender as raízes da erosão democrática, sem proposição de saídas

“ A literatura brasileira contemporânea tem sido rápida na incorporação crítica do ‘imaginário bolsonarista’

a literatura brasileira ainda seja um território dominado por autores e personagens masculinos, heterossexuais, brancos e de classe média, houve uma abertura neste panorama. Esta abertura necessariamente implica a incorporação de um léxico mais amplo, de imaginações que não estão limitadas aos espaços urbanos da burguesia, mas que nos apresentam outras formas de viver, de pensar, de criar. Existe a incorporação de um vocabulário abertamente político, que nos lembra o tom de manifestos, de uma literatura de protesto. Este vocabulário aparece principalmente em algumas das obras que acabo de citar como *Vinagre*, *Luxúria*, *Sessão* ou, ainda, então do *Golpe: Antologia manifesto* (2016). Há também um vocabulário abertamente político que lida com a ditadura militar e (a falta de) justiça de transição depois da democratização. Outro léxico importante se refere à produção literária periférica. É um vocabulário que se centra na questão dos direitos humanos e da cidadania. Os textos muitas vezes apontam a falta de direitos das populações periféricas. Temos narrativas que descrevem violência policial, falta de acesso a serviços básicos como saúde, educação, saneamento, a discriminação enfrentada pelos moradores das periferias, sua invisibilidade. Mas esta mesma literatura também produz um vocabulário de reivindicação, de resistência, de criatividade. Estou pensando, por exemplo, nos textos do Sérgio Vaz ou da Sonia Bischain ou da Meimei Bastos. Este vocabulário aparece tanto na

produção escrita, mas também se manifesta em performances, eventos, iniciativas culturais como o “Slam das Minas” ou então o projeto de renovação urbana “Literatura e paisagismo”, do escritor Sacolinha. A literatura periférica, por sua vez, compartilha um vocabulário com a produção afro-brasileira. Mas não se trata necessariamente de uma mesma produção, embora haja pontos de contato.

O filósofo Jacques Rancière nos alerta a respeito da crítica à democracia e sugere que o “ódio a democracia” pode ser o ódio à sociedade que luta pelas minorias ou pela igualdade de direitos. Esse “ódio à democracia” também é expresso nas narrativas recentes?
Muitas destas narrativas ecoam um profundo mal-estar com a erosão democrática que estamos observando não somente ao nível político, mas também ao nível social e até mesmo cultural. Há também uma tentativa de entender as raízes desta erosão, o porquê desse “ódio”. O que parece faltar são narrativas que propõem um antídoto, uma alternativa. Não que a literatura tenha que ser programática – e em geral não é e quando é, periga tornar-se dogmática. Mas como a função da literatura é, em grande parte, expandir a nossa capacidade de imaginação, de conceber outras visões de mundo, então a falta destas visões pode, talvez, ser interpretada como um barômetro de crise democrática. Há narrativas que abordam o enfraquecimento democrático de forma explícita.

Dois exemplos seriam *A nova ordem* (2019), do Bernardo Kucinski ou *Sob os meus pés, meu corpo inteiro* (2018), da Márcia Tiburi. Alguns destes textos, inclusive, fazem uma conexão entre a erosão democrática agora e a experiência da ditadura e da transição negociada e mal resolvida. Mas há também textos mais alegóricos que apontam não ao enfraquecimento de todo um sistema político e social, mas sim de certos aspectos deste sistema como, por exemplo, os direitos das mulheres, das minorias étnicas, o ecocídio, racismo etc.

Outro campo de interesse seu é o da ecocrítica, o que resvala para a crise ambiental. Você acredita que a nossa pouca habilidade para tratar esse tema também é causa da atual crise democrática?
Penso que a crise ecológica é a consequência de um sistema onde os direitos são equacionados ao consumo. Neste esquema, quem não consome, não tem direitos ou tem menos direitos. E a natureza se transforma em um objeto de consumo, disponível à extração, inclusive à extração ao ponto de destruição. Este é um esquema que vai contra a ideia (admitidamente idealizada) de uma democracia onde há uma distribuição mais equitativa dos direitos. Dentro desta lógica que privilegia o consumo, se justifica a desapropriação de comunidades ribeirinhas, a invasão de terras indígenas, a derrubada ilegal de florestas. É uma visão de mundo profundamente autoritária que opera a partir de uma lógica de antagonismo e exploração. O aumento do desmatamento

na Amazônia desde 2018, por exemplo, está ocorrendo em parte porque houve um enfraquecimento de agências de fiscalização. O extrativismo desenfreado que está provocando as crises ambientais também é um sistema que anula o futuro tanto no sentido material, como no sentido simbólico, epistemológico. A destruição do mundo natural nos diminui. Acho que o livro do Davi Kopenawa e do Bruce Albert, *A queda do céu* (2015), articula isto de forma muito contundente. O Kopenawa mostra como a cosmovisão Yanomami é nutrida por diferentes dimensões: a natureza, a sociabilidade, os rituais, os antepassados, entre outros. São elementos que estão interconectados. A destruição de um elemento acarreta uma crise maior, existencial no sentido tanto da sobrevivência física quanto da sobrevivência cultural e social.

Apesar das conquistas em termos de direitos, as populações consideradas periféricas, os pobres, os negros, os indígenas, não tiveram seus problemas resolvidos, continuam sendo o alvo preferencial da polícia, por exemplo. A pauta do antirracismo deveria vir antes da antifascista?
Não acredito que se possa separar estas pautas. O fascismo, assim como muitos outros sistemas autoritários, opera através da negação violenta de sujeitos não hegemônicos. Estes sistemas constroem outros racializados que, em muitos casos, justificam medidas

de opressão, de supressão de direitos. Acho, no entanto, que o discurso da democracia no Brasil tem que prestar mais atenção e dar mais visibilidade à pauta antirracista. A democracia, embora seja definida como um sistema político, é também uma visão de sociabilidade. Dentro desta visão, a violência contra afrodescendentes não tem lugar.

O “imaginário bolsonarista” e a falta de imaginação política também já podem ser vistos nos romances brasileiros recentes?
A literatura brasileira contemporânea tem sido bastante rápida na incorporação, em geral, crítica deste imaginário. O Ricardo Lísias lançou o *Diário da catástrofe brasileira* e o Cristovão Tezza está publicando *A tensão superficial do tempo*. Ambos os textos lidam com o momento político e social presente. Mas, mesmo antes da eleição do Bolsonaro, já podíamos ver a presença deste imaginário na literatura brasileira. *Reprodução* (2013), de Bernardo Carvalho, aponta a uma mentalidade paranoica, intolerante e ignorante. A literatura captou este estado de espírito que levou à eleição de Bolsonaro antes de 2018. E captou não somente a mentalidade medíocre, rancorosa, e autoritária que motivou muitos dos votos por Bolsonaro, mas também um cansaço, uma desilusão com a política institucional que também foi um fator na eleição dele.

Entrevista completa em suplementopernambuco.com.br



Everardo
NORÕES
esnoroes@uol.com.br

Anjinho negro no céu do Recife

Do alto, Miguel mira geografias de uma capital escravocrata

Na tarde de 2 de junho de 2020, aconteceu o imprevísivel:

um anjinho negro sobrevoou o Recife. A cidade é dada a casos bizarros. Três séculos atrás, um boi voador fez história num espetáculo montado por Maurício de Nassau. A peripécia ainda desperta a imaginação. Valeu marchinha de Chico Buarque. E é bem possível ter sido referência à criação do Galo da Madrugada. Mas de anjinho negro pelos céus da cidade, ainda não se tinha notícia.

Pois naquela terça, um deles alçou voo de um dos prédios das apelidadas *Torres Gêmeas*. Antes de virar anjo, era uma criança de cinco anos. Miguel. Homônimo do arcanjo exterminador do dragão da maldade. Filho de mãe doméstica. Negra, como quase todas as domésticas. Ela, por ter saído para acompanhar o cão da patroa, não pôde assistir ao filho em metamorfose.

Era de se esperar que Miguel, depois de se transformar em anjo, zarpasse rumo ao mar aberto em frente ao edifício. Em vez disso, ele resolveu planar do lado oposto, pelo velho bairro de São José. Foi visto driblando nuvens, edifícios, coqueiros, em plena pandemia.

Em se tratando de um anjinho negro, alguns passantes logo pensaram em mau agouro. Uma mensagem capaz de perturbar até evangélicos versados na *Bíblia*, cujas passagens muitas vezes evocam emissários celestes. Mesmo um pregador negro dificilmente imagina um anjo que não seja branco, cabeleira alourada, olhos azuis, vestes alvas. Afinal, o Cristo que conhecem também é assim, contradizendo a origem semita e morena. Num lugar onde o vírus do racismo é tão insidioso quanto o *corona*, a negrura do anjinho parecia mais intrigante do que seu passeio aéreo pelos arredores do Cais de Santa Rita.

Outro fato curioso é que sobrevoou muito tempo acima de uma área precisa. Foi tanto tempo que o dono de uma barraca vizinha ao mercado público de Santa Rita, perguntou a um colega:

– Que diabo ele anda procurando por aqui?
O parceiro, beirando os setenta, logo sugeriu:
– Se botar o prumo, é capaz de ser o lugar da igreja que demoliram uns anos atrás! A chamada dos pretos e pardos!

É que ninguém lembra mais o nome completo: Igreja da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios dos Homens de Cor. Não uma igreja qualquer: a única do país a ter sido construída exclusivamente por escravizados.

O homem do mercado tinha razão. De suas alturas, o anjinho negro observava o espectro de sua igreja. Sua sombra.

Era o ano de 1973. O general Garrastazu Médici, “presidente”. Na sanha “modernizadora” dos chamados anos de chumbo, a igreja foi demolida



a golpe de buldôzer, o tanque de guerra da especulação imobiliária. Seu campanário, degolado e arrastado por cabos de aço. Parecido com o que fizeram com o corpo do jovem Stuart Angel, também arrastado por um veículo militar, sua boca colocada no cano de escape. Assassinado num quartel do Rio de Janeiro, em 14 de junho de 1971.

Em tempos como aquele, maus tratos não foram impingidos apenas contra os homens. Também praticaram sacrifício urbanístico. Tanto no corpo humano quanto no das cidades, as torturas deixam seus estigmas. Assim foi com a igreja, convertida numa avenida cicatriz nos costados do Recife.

Entre os defensores da cidade, o arquiteto José Luiz da Mota Menezes, na linha de frente. Denunciou o arraso do patrimônio histórico para rasgo de um traçado levando do nada ao nada. Ele e uns poucos tentaram sustar o massacre, num embate que o historiador Denis Bernardes chamaria *A batalha dos Martírios*. Do outro lado da trincheira, a operação contou com personagens envolvidas com o poder de então. Entre elas, o autor de *Casa-grande & senzala*.

O solene mutismo da Academia foi defenestrado por um texto literário: o poema de Mauro Mota, *Igreja dos Martírios ou Jesus na Avenida*. No seu arremate lírico, os versos rezam que naquele chão ainda

Diogo Guedes

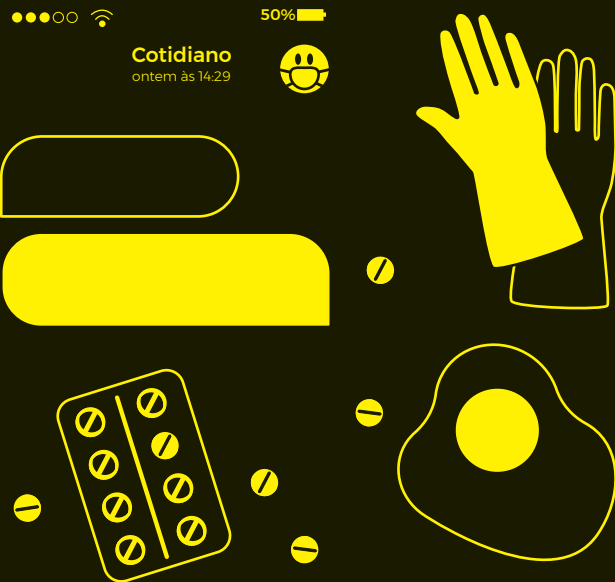
MERCADO
EDITORIAL

PROSA O cotidiano e as narrativas (I)

A ideia de cotidiano é uma das mais universais que existem. Basta evocar o termo para evocar em cada um a sua rotina própria, mesmo que ela seja uma média estabelecida quase grosseiramente, uma aproximação idealizada (ou angustiada, a depender do contexto). Ao se falar em “novos cotidianos” – ainda que novidade e cotidiano possam soar contraditórios, pois até o absurdo e o extraordinário

terminam se submetendo ao dia a dia, dado o tempo necessário –, é interessante pensar como é mais fácil mencionar ou descrever essa noção do que trazer seu efeito, principalmente na prosa. São raros casos em que o cotidiano é recriado exaustivamente (como ele de fato pode ser). O dia a dia sempre funciona melhor como algo elipsado, presumido, até citado, mas não revivido na narrativa.

HANA LUZIA





HANA LUZIA

permanecem “a Igreja, os querubins, a música dos sinos, os defuntos,/ 200 anos de procissão na 6ª. feira da Quaresma”. A poesia. Sempre.

Mas,
– Que diabo o anjinho negro andava buscando sobre a sombra da igreja devastada?
Talvez estivesse à cata de outros anjinhos como ele, moradores do antigo santuário.
Como era um anjo menino, desconhecia que há épocas em que poderosos precisam preencher com cimento e cal o vazio do pensamento. Fosse um anjo adulto teria percebido, com seu olhar de *drone*, as marcas que a proliferação das relações subalternas entre políticos e homens de negócios – donos de empreiteiras, empresas de transportes e outras atividades atreladas à máquina pública – haviam deixado de herança. Ele ainda não sabia que a cidade, antes chamada de “Veneza Americana”, era tão apreciada por quantos desembarcaram naquele cais ali pertinho, bem próximo de onde ele havia se transmutado em anjinho. Cais que findou por se tornar uma espécie de “saúde em pedra”, a confirmar que o Estado pode até não ter quem o governe, mas sempre tem seus donos.

O anjinho negro regressou às *Torres Gêmeas*.
Era início de noite.

Alguém no nono andar ouviu um ruflar de asas. Disse que alguma coisa quase roçou numa das janelas.
O anjinho havia voltado para verificar se a porta do elevador de serviço, destinada ao uso exclusivo de empregados, estava bem fechada. E se uma das grades já havia sido consertada. Até observou se o cachorro da madame estava posto em sossego. Depois saiu rapidinho. Mar afora.
Muitos seguiram o seu voo e o perderam de vista na altura da Cruz do Patrão. É um curioso obelisco, encimado por uma cruz, na saída do porto. Comentam que o lugar é rondado pelas almas penadas dos escravizados nas noites negras do Recife.
Em todo o mundo ecoou um longo assobio triste, vindo daquelas bandas. Uma melodia parecida com a de uma velha música cantada por Billie Holiday, chamada *Strange fruit*. Fala de uma árvore que bota frutos estranhos e tem sangue nas raízes e nas folhas. Começa assim:

*Southern trees bear a strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root*

*Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees...*

Escutem.

PROSA

O cotidiano e as narrativas (2)

Existe um motivo óbvio: o efeito poderoso do cotidiano talvez só seja reproduzível com exatidão por meio da repetição ou do tédio. Claro, muitos romances ou contos trazem esses elementos, e as técnicas do romance realista emulam bem esses ritmos e sensações, mas se faz necessária uma prosa muito meticulosa para criar, ainda dentro da sensação estafante da rotina, o

caminhar necessário de uma trama ou as questões de um personagem. Mesmo na arte, o cotidiano interessa mais como algo a ser (levemente ou brutalmente) interrompido ou modificado – o *stop* que para a vida ou o automóvel. A rotina é fortuita como tema ou parte, mas surge melhor como uma presença ausente, elemento temporário para logo ser transfigurado.

FRANKFURT

Feira e distanciamento

Nessa era de *lives*, a Feira de Frankfurt, em outubro, é um dos raros eventos a manter também sua programação física. Haverá um limite de visitantes, e o registro de todos para rastreamento em caso de contágio. Além disso, os corredores e o estandes serão maiores, com o uso de máscara obrigatório. Mesmo assim, ainda é difícil imaginar como será uma feira antes tão grande no contexto atual.

A Cepe – Companhia Editora de Pernambuco informa:

CRITÉRIOS PARA RECEBIMENTO E APRECIÇÃO DE ORIGINAIS PELO CONSELHO EDITORIAL

- I** Os originais de livros submetidos à Companhia Editora de Pernambuco –Cepe, exceto aqueles que a Diretoria considera projetos da própria Editora, são analisados pelo Conselho Editorial, que delibera a partir dos seguintes critérios:
- 1.** Contribuição relevante à cultura.
- 2.** Sintonia com a linha editorial da Cepe, que privilegia:
- a)** A edição de obras inéditas, escritas ou traduzidas em português, com relevância cultural nos vários campos do conhecimento, suscetíveis de serem apreciadas pelo leitor e que preencham os seguintes requisitos: originalidade, adequação da linguagem, coerência e criatividade;
- b)** A reedição de obras de qualquer gênero da criação artística ou área do conhecimento científico, consideradas fundamentais para o patrimônio cultural;
- 3.** O Conselho não acolhe teses ou dissertações sem as modificações necessárias à edição e que contemplem a ampliação do universo de leitores, visando à democratização do conhecimento.
- II** Atendidos tais critérios, o Conselho emitirá parecer sobre o projeto analisado, que será comunicado ao proponente, cabendo à diretoria da Cepe decidir sobre a publicação.
- III** Os textos devem ser entregues em duas vias, em papel A4, conforme a nova ortografia, em fonte Times New Roman, tamanho 12, com espaço de uma linha e meia, sem rasuras e, ainda, enviados no formato PDF para o *email* conselhoeditorial@cepe.com.br, contendo, quando for o caso, índices e bibliografias apresentados conforme as normas técnicas em vigor. As páginas dverão ser numeradas.
- IV** Serão rejeitados originais que atentem contra a Declaração dos Direitos Humanos e fomentem a violência e as diversas formas de preconceito.
- V** Os originais devem ser encaminhados à Presidência da Cepe, para o endereço indicado a seguir, sob registro de correio ou protocolo, acompanhados de correspondência do autor, na qual informará seu currículo resumido e endereço para contato.
- VI** Os originais apresentados para análise não serão devolvidos.

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



Secretaria da Casa Civil



GOVERNO DO ESTADO
PERNAMBUCO
MAIS TRABALHO, MAIS FUTURO.

CAPA

FILIPPE ACA



Entre os espelhos, o que me olha

Do vírus à transgressão,
o monstro como metáfora
cultural e política

Priscilla Campos

1. EU TEÇO A LINHA QUE TE ASSUSTA

Este texto tem formato de polvo e movimenta-se como um: oito braços fortes, com ventosas, dispostos em volta da boca; quando atacado, o molusco marinho apresenta como mecanismos de defesa as suas glândulas de tinta, a camuflagem e a autotomia (automutilação) dos braços. Com os membros tão perto da boca, entende-se que a força ronda todo alimento – a fome sempre tão próxima à guerra, enquanto o que sustenta convive lado a lado com tudo o que é luta e tudo o que é morte. Em cada tentáculo desse polvo-escrito, estará uma possível história do monstro como corpo ativo de nossa cultura. De acordo com China Miéville¹, a narrativa de todas as sociedades até então existentes é a história dos monstros, e o homem traz consigo a monstruosidade como o sonho da razão. Sem monstro, não há pensamento, não há marca do tempo. O monstro não é a patologia, mas o diagnóstico e a glória.

Assim, a narrativa dos seres híbridos é também a genealogia da metamorfose. O monstro é resultado de uma equação que saiu do controle. Um corpo que se solta porque obedece, sobretudo, ao tempo. Só o divino, a representação de Deus, pode sustentar o mesmo corpo até a morte. É preciso ser monstro para seguir vivo; ser monstro nos torna mortais. Desde a figura mitológica de Licáon – grande rei da Arcádia transformado em lobisomem por Zeus – passando pelos poemas de Ovídio, a Medusa, o clássico de Mary Shelley, King Kong e os vampiros modernos, percebe-se que o monstro encontra na metamorfose a sua prisão e a sua liberdade. A monstruosidade faz parte da nossa construção identitária, de reconhecimento do seu corpo como sendo seu: o monstro que sou me olha no espelho. Mas, quando nos permitimos olhar de volta para ele?

Em *Metamorphosis and identity*, Caroline Walker Bynum traça algumas relações entre essas duas palavras com tantos tentáculos teóricos quanto um polvo. Ao longo do livro, a historiadora explora uma espécie de obsessão do Ocidente com o processo natural de mudanças do corpo e da personalidade. Bynum analisa por que tantos filósofos, historiadores e religiosos foram interessados, desde o século XII, em observar o processo metamórfico individual. Em vários dos escritos medievais, a palavra “metamorfose” aparece como variação de *mutatio*, *transformatio*, *diversitas*, *alteritas*. Mas, para além das combinações de espécies e transmutação de substâncias e partes do corpo, a metamorfose também surge como uma palavra que define as oscilações do curso moral de cada sujeito. A transgressão do caráter que pode alterar e te levar à condição de fera. Quando Licáon oferece as entranhas do seu filho a Zeus, o Senhor do Olimpo decide que é hora de tirá-lo da condição de homem e operar o castigo da metamorfose.

A história dos monstros permanece ativa e contínua em nosso contexto cultural por séculos, permeando as fantasias com imagens estranhas, sutis, misteriosas, muito ambíguas em suas definições. Tem-se o monstro como glória e transgressão, mas tem-se também a sua figura como representação do maléfico, do que nos causa horror e perigo. Aqui, é importante que o texto-polvo jogue um jato de tinta para os seus leitores menos atentos: Nestes monstros², entende-se que o “mal” existe e com ele se convive. O mal que nos cerca como sujeito desejante, os nossos “demônios” e peculiaridades, deles não vai adiantar fuga ou luta. Tudo o que nos coloca no inferno precisa ser encarado

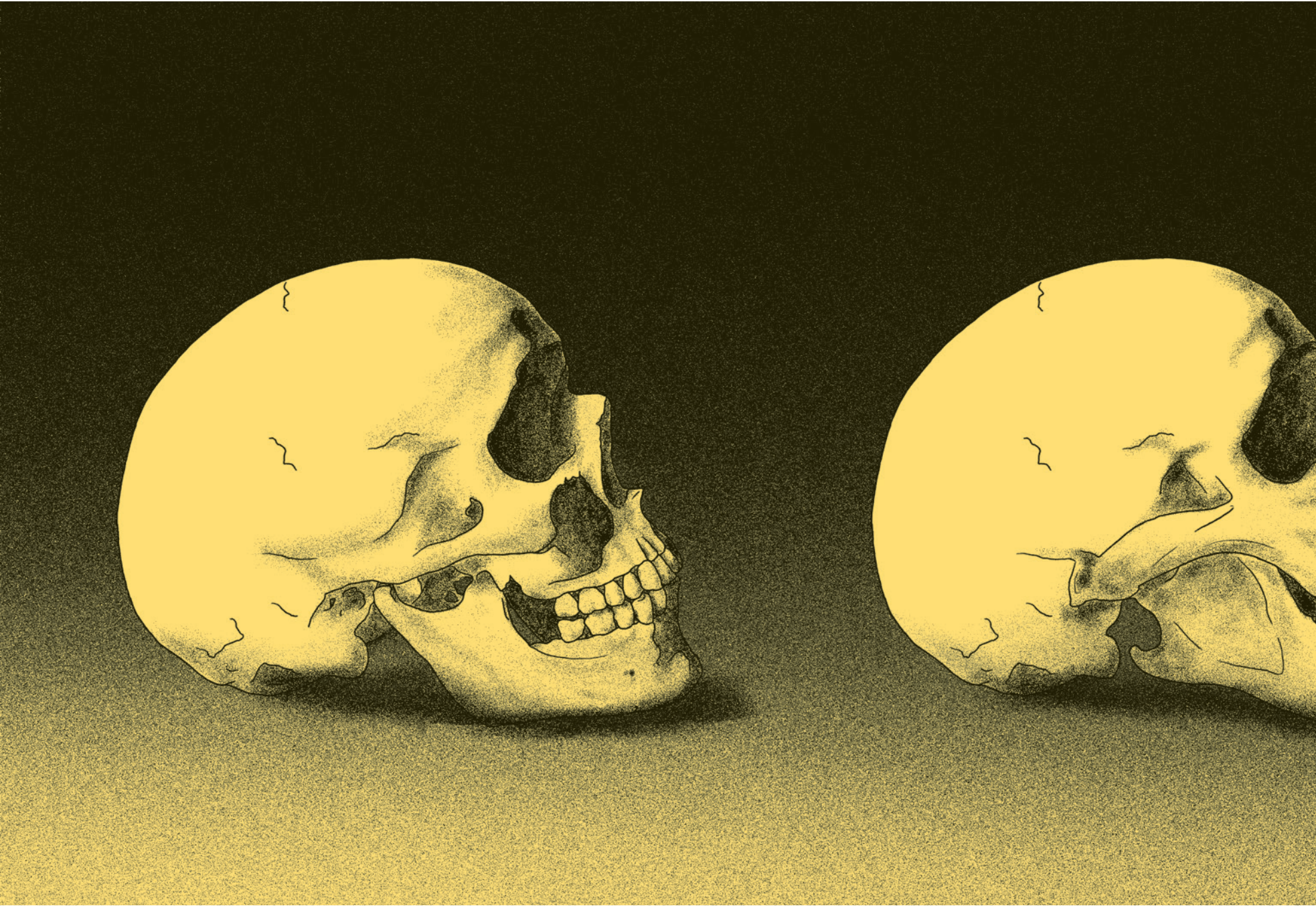
e olhado de volta. Tudo o que o outro aponta como monstruoso em nós deve ser questionado: é maléfico, aos olhos alheios, por que difere do hegemônico? Por que amedronta o *status quo* vigente? Ou por que não faz parte do grupo cultural majoritariamente patriarcal, branco, heterossexual? O mal é visível, em muitos momentos, porque foi nomeado como “minorias selvagem”; porque do ponto de vista de raça, gênero e classe social, é considerado com baixo (ou nenhum) valor de vida. O mal do monstro é também um incômodo na estrutura de poder.

No ensaio intitulado *Monstros como metáfora do mal*³, o pesquisador Julio Jeha analisa a imprecisão em definir o que é o “mal”, ao longo dos séculos. De acordo com Jeha, as metáforas mais comuns utilizadas para definir o mal, pelos escritores, são os crimes, o pecado e a monstruosidade. Ele afirma: “Quando o mal é transposto para a esfera legal, atribuímos-lhe o caráter de transgressão das leis sociais; quando o mal aparece no domínio religioso, o reconhecemos como uma quebra das leis divinas, e quando ele ocorre no reino estético ou moral, damos-lhe o nome de monstro ou monstruosidade”. Dessa maneira, o indivíduo que se encontra sob a esfera do mal está vivendo à parte, longe da realidade de dominação hierárquica e, portanto, pautado fora da organização política de um “estado oficial” das coisas – como, por exemplo, no enredo de *Nosferatu* (1922), no qual a peste só acaba quando o vampiro entra em colapso: ou seja, o mal precisa ser vencido para que a roda social volte a girar na direção da saúde e da abundância.

Esse corpo metamórfico e sinistro, então, torna-se figura distante da sabedoria e dos mecanismos civilizatórios. Cada vez mais isolado do pensamento cartesiano e do que chamamos de “normalidade”, o monstro transforma-se em uma figura limítrofe: está sempre entre a história de como se tornou agente do terror e as contingências de sua existência no laço social (doenças, castigos, desgraças e morte). O monstro, muitas vezes, é significado de lição punitiva para aqueles que pensam em transgredir ou aliar-se ao “mal”, ao submundo dos não-humanos. Nesse aspecto, os contos de fada funcionam como constantes introduções narrativas, para nós, aos dolorosos destinos dos monstros – e de outros seres de índole “duvidosa”, como as bruxas – e as suas funções disruptivas na sociedade.

No cenário iniciático das histórias infantis, destaque, especificamente, a figura do lobo. Para além da simplificada representação do destruidor de lares presente em *Os três porquinhos* e *Chapeuzinho vermelho*, o lobo – também os lobisomens, como na lenda de Licáon – são figuras que, de acordo com Caroline Bynum, distorcem e represam a ideia de metamorfose, visto que, muitas vezes, colocam uma alma “racional” no corpo animalesco. Assim, escolhi um trecho de *A companhia dos lobos*⁴, conto da escritora inglesa Angela Carter (1940-1992), no qual toda a estrutura de medo e abuso presente em *Chapeuzinho vermelho* é revertida a partir de outras possíveis tensões postas em evidência pelas atitudes do personagem monstruoso: “Aquele prolongado uivo vibrante, com sua ressonância medonha, tem uma tristeza inerente, como se as bestas quisessem ser menos bestiais, se ao menos soubessem como, e nunca parassem de lamentar sua condição. Há uma vasta melancolia nos cânticos dos lobos, uma melancolia infinita como a floresta; sem fim como essas inacabáveis noites de inverno e ainda essa tristeza pavorosa, esse lamento, desejos irremediáveis, jamais

CAPA



comoverá, pois nenhuma frase sugere salvação; essa graça não pode vir ao lobo pelo seu próprio desespero, apenas por meio de algum mediador externo, que, às vezes, o animal olhará como se estivesse acolhendo a faca que o executará”.

Aqui, a questão do monstro aparece no corpo (uivo), na consequência da atitude desse corpo (ressonância medonha) e no lamento de uma condição bestial: a tristeza inerente de quem está preso na melancolia infinita de ser animalesco e reconhecer o seu próprio desespero sem salvação aparente. O trecho demonstra o aspecto de solidão extrema no exercício da monstruosidade e coloca o lamento externalizado como uma figuração visível-invisível que corta a noite. O parágrafo de Carter é, principalmente, construção de imagem do monstro por meio de sua voz. Ou seja, pelo som e espaço descrito, nada fica muito definido, mas se torna visto por nós.

“Não há imagem sem imaginação, forma sem formação, *Bild* sem *Bildung*”, escreve Georges Didi-Huberman em *Falenas* (1998) e, ato contínuo, participo de sua formulação: não há monstro sem imagem, forma monstruosa sem formação. A cultura – as artes visuais, o cinema, a literatura, e mesmo as canções – é responsável pelas representações figurativas que são repertório, em nossa memória, do que nos assusta ou nos convida ao desejo proibido. Desde os mitos gregos, a sociedade recebe uma tempestade de possibilidades imagéticas das maneiras como o monstro dialoga com o mundo: como ele age, destrói, ama, grunhe, alimenta e some. Assim, compreender a relação entre a monstruosidade e as suas imagens faz parte do sonho da razão de que fala Miéville. Eu vejo o monstro e seus rastros para que, enfim, possa chegar ao momento de encará-lo.

2. O MONSTRO ESCAPA, O MONSTRO HABITA

Quando Didi-Huberman analisa o comportamento das falenas⁵ e observa, a partir da dinâmica das borboletas noturnas, relações entre a imagem e o real, uma espécie de trilho, dentro do campo dos estudos da imagem, pode ser mapeada entre as frestas do que nos parece

invisível. Com a referência às falenas, Didi-Huberman constrói o impulsionamento do desejo por meio do que (não) se vê. Nada é tão real quanto o que escapa e, assim, opera-se um tipo de pulsão do mundo. Do mesmo modo, pode-se pensar a imagem do monstro contida no instante exato entre um bater das asas de borboleta. O monstro escapa e volta, escapa e volta... no eterno retorno de suas quebras de leis.

Sobre a metamorfose dos insetos, o teórico escreve “Temos muitas vezes a impressão de que, também numa metamorfose, o essencial nos falta, o essencial da duração, da mudança, da plasticidade e do desdobramento das formas”. Não se tem acesso aos pormenores do processo evolutivo iniciado na larva e concluído nas cores deslumbrantes de uma borboleta. Algo de mistério permanece e não vai ser possível compreender enquanto buscarmos uma impressão de totalidade no processo. Mais à frente, ele sentencia: “As borboletas, sem dúvida, o paradigma ideal para a imagem pregnant por excelência, a imagem simétrica. Mas também nos mostram que toda simetria está à espera do acontecimento que, de um golpe, a deslocará”. E, conclui, por fim, que a questão está na maneira como “*a desmesura se resolve na simetria*. Desmesura cuja o destino se chama *consumação*: a uma só vez o luxo (esplendor desperdiçado...) e a destruição (...até a ruína)”.

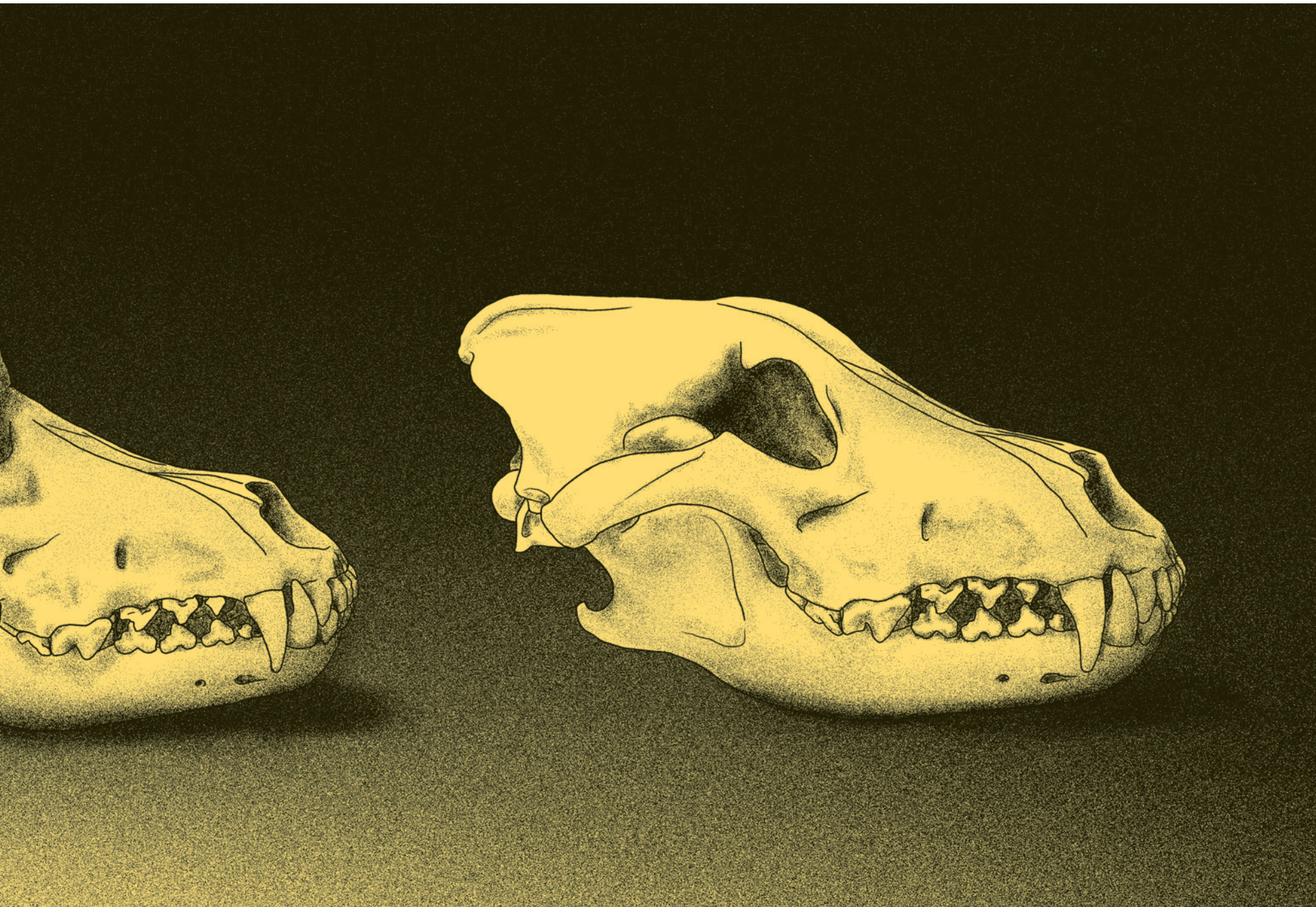
Entre o luxo e a destruição, encontra-se as possíveis imagens dos monstros. Fora de qualquer tipo de harmonia, as criaturas – sejam elas as naturais, enfeitadas ou mesmo as que foram criadas “manualmente” pelo homem, como em *Frankenstein* (1818) – são os corpos que podem passar pelos castelos, laboratórios, florestas, cavernas, arranha-céus e labirintos (a ver, por exemplo, o Minotauro do conto *A casa de Astérion*, de Jorge Luis Borges). Assim como na vida das borboletas, nem sempre acompanhamos de perto a metamorfose dos monstros, mas podemos rastrear os seus caminhos, os espaços que ocupam e as ações que escolhem tomar.

Dentro do contexto de jogo oscilante dessa consumação simétrica, reflito sobre o trabalho de algumas

pintoras surrealistas e suas relações com a literatura hispano-americana contemporânea – o intuito é capturar os instantes que não vemos de imediato, mas que estão sempre ali, na frente de nossos olhos, pairando como as falenas. Pensar na vertente surrealista, quando se trata de monstruosidade, nos deixa em um lugar menos óbvio, desprovido da representação direta de algo horroroso, que nos causa nojo ou repulsa, principalmente, do ponto de vista estético. Proponho construir, então, uma imagem do monstro que se afaste dos grandes seres mágicos, mitológicos, propositalmente feios em suas aparências, e aproxime-se dos corpos híbridos, pouco definidos em categorias exatas. Observar, por fim, um corpo anárquico, difuso, carregado de ausências; a imagem do monstro sempre presa aos enigmas da metamorfose.

Na produção visual de Leonora Carrington (1917–2011) e Remedios Varo (1908–1963), podemos encontrar tipos de representações soturnas que nos mostram chaves híbridas entre monstro, animal e mulher. Ambas as artistas fazem parte do grupo de mulheres surrealistas que produziu bastante, no México, nos anos 1940 e 1950. Carrington era de origem inglesa; Varo, espanhola; porém, foi no território latino-americano, junto a outros nomes como Frida Kahlo (1907–1954), que encontraram uma linguagem em comum: a língua do universo surrealista trabalhada em temáticas como a casa, o corpo e a família. Também em seus escritos e diários as impressões de um corpo confinado e longe do laço social – Carrington foi internada em um manicômio e escreveu sobre a vivência no texto intitulado *Down below*⁶ – surgem em meio às passagens oníricas, com o monstro da loucura institucional à espreita.

Em um dos seus quadros, intitulado *Três mulheres com corvos* (1951), Carrington desenha, com a predominância do preto e do marrom, essa reunião de monstros ao redor de uma mesa de madeira na qual alimentos básicos estão presentes: peixe, batatas e leite. Um dos seres tem um corpo com traços femininos; outros dois têm pássaros na cabeça. A imagem parece o retrato de um sótão ou casa antes abandonada, agora cheia de monstros em confabulação ao redor de escassa comida.



Algo parece estar sendo preparado ou conversado em segredo e assim também acontece em muitas pinturas de Varo, como por exemplo, na *Criação de aves* (1957). Na imagem, vemos esse ser híbrido que lembra uma coruja, sentada em espaço pequeno, ao que parece, localizado no topo de uma torre. Ela está, literalmente, criando pássaro com ajuda de uma máquina com aspecto alquimista. O monstro pode também, enfim, ser cientista da natureza e aproximar-se da sabedoria mágica do mundo.

Ambos os quadros dialogam com a produção literária latino-americana, seja no aspecto do realismo fantástico, seja nas influências góticas e imagéticas nas obras de escritoras como a uruguaia Marosa di Giorgio (1932-2004) e a argentina Silvina Ocampo (1903-1993). Nesse recorte, os monstros estão camuflados também em ambientes privados (casas, quartos, jardins) e aparecem com características nebulosas e em formatos que aludem a animais como raposas e lebres. Para a nossa construção da imagem do monstro faz-se necessário esse colapso que resulta em não entendermos exatamente o que estamos visualizando e, mesmo assim, acreditar em nossa imaginação. E, sobretudo, acreditar na ausência.

Escreve Marosa di Giorgio, em um dos fragmentos de *Los papeles salvajes* (1971): “O diabo bailava sobre os limões de fogo azul, bailava entre o perfume, sobre a folhagem, e sobre as flores, as frésias. Eu me ocultei junto à parede, assombrada ante aquele pássaro gigante, esse homem com garra e asa, cujo rosto desconhecido parecia o de meu pai, o de meus amigos e inimigos”.⁷ Quando cita a presença do diabo, Di Giorgio nos coloca em largo campo de interpretação. Do diabo clássico com tridente ao monstro de tantas cabeças, ou à representação pura, simples e patriarcal do monstro como sinônimo de violência iminente. Ela continua: “Eu me imaginava cada vez mais menina. Ele bailava e no baile caçava dalias, rosas e as engolia como se fossem almas”. O diabo é, assim como o monstro do quadro de Varo, alguém responsável por montar e desmontar a natureza. O monstro, neste ponto, é a imagem da autonomia quase soberana,

O monstro pode figurar tanto glória e transgressão quanto aquilo que nos causa horror e perigo

distanciando-se da tristeza contínua dos lobos de Carter, por exemplo.

Ocampo trata da temática monstruosa e metamórfica no conto intitulado *Sábanas de tierra* (1987). Nele, um jardineiro transforma-se em planta; a mudança vai sendo narrada ao longo do texto, até que o homem acaba por prender sua mão na terra e não consegue mais soltar. A terra o engole para efetuar a metamorfose e o monstro “homem-planta” é esquecido após todos os seus sentidos serem tragados pelo reino vegetal. Se no quadro de Carrington temos o segredo ainda sendo conjurado pelo grupo de monstros-pássaros, no conto de Ocampo o segredo some junto com a metamorfose, o homem solitário se junta à totalidade da terra para prova

A partir dos elementos surrealistas, fantásticos e góticos, a imagem do monstro se mostra desde a possibilidade de dança até a criação de novas espécies e a metamorfose completa em uma nova matéria. Assim, a consumação, o *golpe de descolamento* sofrido pela simetria como visto em Didi-Huberman, transformam os monstros, nesse contexto, em protagonistas das frestas

do mundo que conhecemos e de um outro, criado por eles. Por fim, a imagem do monstro está ligada aos corpos indefinidos, associados a um movimento contínuo de presença e ausência. Nascidos longe do King Kong ou dos vampiros das séries adolescentes, esses monstros preocupam-se em nos avisar que o desejo e o silêncio correm em silêncio, lado a lado, prontos para nos engolir.

O texto-polvo se automutila neste ponto para surgir um tentáculo que se direciona a outros monstros menos palpáveis, menos visíveis. Monstros que são difíceis de capturar não importa quantas vezes as falenas batam as asas. Durante os últimos meses, tornou-se árduo pensar com os olhos quando estamos lutando contra algo que se camufla com mais astúcia do que todos os tipos de moluscos marinhos.

3. O MONSTRO E A COMUNIDADE

Aprender a conviver com o outro sob o signo da doença é encarar todos os tipos de monstros, mesmo aqueles que nem podemos delinear corpo, espaço ou ação. É permanecer com a impossibilidade de olhar de volta ao espelho e ver. Não enxergamos nada, mas sentimos tudo: desde o medo da morte até os sintomas de um vírus que nos parece indomável e com um tipo de metamorfose sem controle. Estamos tão perplexos entre o pânico e a indiferença que não deu tempo de a infecção sorrateira de covid-19 virar sinônimo de criatividade ou boemia, como a tuberculose⁸. No que diz respeito à questão de nosso cotidiano como uma comunidade e agentes políticos, o vírus faz parte de um sistema no qual a definição de monstro é constantemente manipulada.

O conceito de comunidade foi definido por teóricos como Jean-Luc Nancy (*comunidade inoperada*) e Maurice Blanchot (*comunidade inconfessável*) por um viés filosófico no qual a comunidade seria um espaço de troca abstrato, com vias de experiência que não necessariamente passam pelo corpo exposto à violência do Estado, por exemplo. Porém, para pensar a monstrosidade, decidi por abordar o conceito pelos textos de Roberto Espósito. Neles, o teórico italiano aproxima a *communitas* do

CAPA

biopolítico e da ideia de que uma comunidade, nesses termos, só acontece por meio de projetos de *immunitas* (imunização). Esposito trabalha com a premissa de que a imunização é uma proteção negativa da vida; ou seja, a sua vida será protegida de maneira que sempre exista algo que a ameace. O monstro, nesse momento, é o puro mal que aparece em forma de doenças, de violência de direitos humanos, de falta de estrutura no âmbito de segurança nacional e de saúde, entre outras situações nas quais a comunidade permaneça em situação de alerta constante.

Na *communitas*, não existe um espaço que seja acolhedor para o sujeito, mas sim troca de cumplicidade pela ausência. Esposito afirma que as comunidades estão contidas no sistema da imunização (*immunitas*), no qual existe um pressuposto da existência do mal que se deve enfrentar sempre. Assim, o horror é o reproduzido de forma controlada. Pode-se interpretar o contínuo traumático que ronda as escritas da América Latina, em especial durante as ditaduras militares e o pós-ditatorial – a ver, produções de Roberto Bolaño (1953–2003), Ricardo Piglia (1941–2017) e Julio Cortázar (1914–1984), entre outros –, como rodas da engrenagem dessa comunidade que depende do que é precário, mal adaptado e violento, para que se erga e acabe por continuar a obedecer às regras do capital social, cultural, econômico.

Também agora, nos nossos dias, o cenário está construído para produção cultural e literária que tente abarcar uma fileira extensa de maléficos. Para além da questão extrema de saúde pública, o nosso campo simbólico foi invadido pelos monstros políticos de um governo de extrema-direita, para o qual algumas vidas valem mais do que outras. A necropolítica do governo bolsonarista, aliada ao vírus, deixou a monstruosidade em sua face mais hegemônica e simplista: a face do mal que se mostra todos os dias como ameaça não só de desvios morais, mas de desvios assassinos perante o contrato social.

No contexto de aproximações entre o humano e a ideia de corpo presente ativo no laço social, de acordo com Esposito, quanto mais o sujeito se sente ferido e exposto à sua própria alteridade, mais ele se sente obrigado a ter uma rede de proteção que seja capaz de imunizá-lo. Ou seja, essa lógica do discurso faz com que o sujeito se sinta inclinado à construção de um equilíbrio artificial que o condicione a balancear o desequilíbrio natural que o colocou em estado de “além si mesmo”. Na literatura, tem-se o exemplo de *Estrela distante* (1996), romance de Bolaño no qual tanto o poeta assassino Carlos Wieder quanto outros personagens estão implicados na sequência da comunidade que os deixa desestruturados – seja no âmbito político, corpóreo, intelectual ou afetivo. No nosso dia a dia, em dinâmicas impostas pelo isolamento social, estamos aprendendo como construir esse tipo de rede de proteção da maneira mais segura e honesta possível. Porém, a *immunitas* nos alerta: todo e qualquer movimento nosso já está previsto pelo sistema, pois, para Esposito, a busca pela imunização traz consigo conjuntos de ação nos quais existe a quebra da continuidade da vida comum.

Necessita-se, então, de um freio, uma disciplina que corte também a subjetividade, forma de violência que se justifica dentro do contexto comunitário em si. Quando buscamos por nossa rede de proteção, é porque o sistema da *communitas* está funcionando a pleno vapor, e já fomos violentados pelas contingências do “monstro primeiro”, neste caso, um vírus com mapeamento genético pouco conhecido. Assim, dentro da estrutura política contemporânea, o monstro não é mais soberano porque criativo ou detentor de segredos antigos, mas sim porque leva consigo uma potência de vazio que sobrevive em diálogo com o sistema imunitário: dessa maneira, ele nos incita a comportamentos de autodestruição e nos coloca na corda bamba entre o medo de ser infectado e a vontade de arriscar algum tipo de atitude pouco segura.

Como em *Estrela distante*, o nosso céu também irá se livrar, mesmo que momentaneamente, das apresentações absurdas e violentas da nossa ameaça mais direta. Seja diante do vírus ou do piloto-fotógrafo nazista Carlos Wieder, existe uma força primária que continua zumbindo mesmo perante os monstros da *communitas*. Essa vibração fica muito próxima do que podemos chamar de “instinto de sobrevivência” e traz consigo o signo da animalidade: uma zona de cruzamento de signos que interfere no tecido político,

questionando o *fazer viver* da sociedade. O animal como monstro surge, na cultura, para contestar os corpos e seus afetos, nos colocando, mais uma vez, diante da pergunta: quando nos permitimos olhar de volta para o monstro? E, para além do espelho: quando nos permitimos olhar para uma vida pouco reconhecível e legível socialmente diante da comunidade?

4. ATAQUE E DEFESA

O último jato de tinta deste polvo surge para lembrar que o monstro e os animais estão relacionados em alguns aspectos dentro da questão biopolítica, mas, destaque, em especial, o fato de que essas representações não-humanas, monstruosas e bárbaras não são consideradas pessoas e, por isso, não merecem a preservação da vida. Como visto ao longo do texto, corpos híbridos entre o humano e o animal surgem a todo instante para ilustrar a monstruosidade já nas primeiras lendas mitológicas. Baseado nos escritos do teórico argentino Gabriel Giorgi em *Formas comuns: Animalidade, literatura e biopolítica* (2014), pode-se pensar no animal como um elemento que causa tensão na esfera natureza-cultura e, por meio dele, de seus corpos selvagens, novos ordenamentos de territórios são possíveis.

Giorgi afirma: “Muitas tradições culturais na América Latina haviam inscrito, de modos recorrentes, o animal como o outro sistemático do humano; as imagens da vida animal traçaram ali o horizonte móvel de onde provinham o selvagem, o bárbaro e o indisciplinado, e onde o animal nomeava um fundo ameaçador dos corpos que as frágeis civilidades da região mal podiam – quando podiam – conter; tradições, enfim, que haviam associado o animal

Para além do vírus, o nosso simbólico foi invadido pelos monstros políticos de um governo de extrema-direita

com uma *falha* constitutiva (cultural, racial, histórica), que atravessa as nações pós-coloniais e que demarcava o perímetro de sua pobre civilização, sempre tão assediada”. Ao longo do livro, ele cita alguns escritores latino-americanos (Manuel Puig, Clarice Lispector, Guimarães Rosa) para pensar o aspecto animal na produção literária a partir dos anos 1960. O que livros como *O beijo da mulher-aranha* (1976) refletem, de acordo com Giorgi, faz parte de um contínuo de distinção entre o *reino dos instintos* e a *ordem civilizatória*.

Dessa maneira, pensar o monstro sob a chave do animal o coloca, em definitivo, no lugar da vulnerabilidade. Aqui, há a inversão dos papéis que vimos no tópico três, e quem se torna o monstro são os corpos considerados mais fracos e divergentes dentro do contexto da lei hegemônica do Estado. Entre o vírus e as políticas públicas genocidas, todas as representações de monstro que vimos ficam em perigo porque fazem alusão ao limite, quase indistinto, da vida íntima do sujeito e do corpo animal pulsante. Para que outros territórios sejam possíveis, os monstros estão em constante insegurança em sua pele e são várias as possibilidades de coerção institucionalizada. Ou seja, os corpos animais estão sempre em posição de ataque e defesa e, em última instância, a monstruosidade não pode existir porque a expansão anticolonial vai avançar em desmedida e isso não interessa ao sistema comunitário contemporâneo.

Em entrevista à plataforma de pornô desviante Ediyporn⁹, Timboiá Igbalé – colaboradora do selo Monstruosas, da iniciativa antiespecista Dhuzati e da plataforma de agitação política Distro Dysca – comenta sobre o impulso que reverbera em

todos os sujeitos considerados monstros ou animais pelo Estado: “Se a monstruosidade ameaça tanto a humanidade ela guarda alguma potência. Se a supremacia branca animalizou a dissidência sexual, os povos indígenas e a população negra é porque ela objetiva controlar estes corpos para serem engrenagem de sua maquinaria. Quando a branquitude transforma a insurgência destas pessoas ou indivíduos com enfermidades ou patologias em monstruosidade, ela deseja aniquilar e exterminar propagando e educando que este modelo não cabe no mundo que ela projetou [...].” Assim, volta-se à ideia de que o monstro *não* é patologia, mas sim diagnóstico; ser monstro é alcançar a glória de girar em seu próprio eixo para criar pedagogias distantes do que é normalizado dentro do horizonte político e cultural. Não existe o “novo normal”, mas o monstro sim, existe, e continuará conosco como forma de confronto, nos convidando ao combate para outros modos de vida.

Do animal ao vivente, a metamorfose monstruosa nos ensina, enfim, que estamos olhando de maneira delimitada para as imagens que nos cercam: precisamos colocar outros espelhos ao nosso redor – não porque temos a ânsia em capturar e encarar todos os monstros que nos rondam, mas porque com um único espelho a visão engana os nossos olhos, faz com que a ausência não tenha oportunidade de ser também refletida. Estar com monstro é a coragem de deixar a falta existir mesmo sabendo que ela nunca irá se mostrar. O monstro nos faz ter vontade de correr de olhos fechados porque quando abrimos espaço para o seu corpo animalesco e híbrido, aceitamos: o que nós vemos e o que nos olha não será correspondente.

Este texto termina com quatro tentáculos no desejo de que cada um deles multiplique-se e, na sua repetição, formem esse polvo que tudo come e por tudo luta. Ao longo dos séculos, os monstros estão no ponto de partida de (muitas) guerras e clamam para que os humanos se juntem a eles. O polvo conjurado nos parágrafos anteriores é também a materialização de um convite para que possamos afiar as nossas armas e encontrar a monstruosidade nos campos de batalha. Quando observamos um polvo em movimento, não sabemos muito bem se ele está dançando, prestes a morrer, desistindo de uma parte de seu corpo ou apenas indo em direção aos corais do outro lado do oceano. Porém, se escolhermos acompanhá-lo mesmo assim, talvez a nossa metamorfose inicie e a liberdade em *não saber* como será o nosso próximo corpo tomará conta de nós. Tornar-se monstro está na confiança de que, muito em breve, poderemos desbravar os mares menos medrosos e mais estranhos do que nunca.

NOTAS

1. O trecho original: “The history of all hitherto-existing societies is the history of monsters. Homo sapiens is a bringer-forth of monsters as reason’s dream. They are not pathologies but symptoms, diagnoses, glories, games, and terrors.” Disponível em conjunctions.com/print/article/china-mieville-c59
2. Nesse trecho, por ora, não se trata do monstro como inimigo ou das ameaças concretas que nos rondam em tempos de pandemia e de governos de extrema-direita – esse *monstro* nos ataca todos os dias e ele se enfrenta; entra-se em guerra para que seja factível construir tipos diferentes de comunidades, como veremos, em seguida, no tópico três e quatro.
3. O ensaio faz parte do livro *Monstros e monstruosidade na literatura*, da Editora UFMG (2007).
4. A tradução utilizada foi a de Walter Vieira de Barros e Sinara de Oliveira Branco, ambos da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Disponível em periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/12572.
5. Falena é uma borboleta noturna que se consome na luz, espécie de mariposa.
6. Em 1940, Leonora Carrington esteve internada na cidade espanhola de Santander e ficou amarrada em uma cama durante vários dias, destinada a diversas situações de extrema vulnerabilidade e violência manicomial.
7. Tradução de Jussara Salazar. Disponível em: marosa-di-giorgio.blogspot.com
8. Susan Sontag faz uma extensa análise das representações da tuberculose na cultura em *Doença como metáfora – Aids e suas metáforas* (1978).
9. A entrevista completa está disponível em ediyporn.com/posts_diversos/69-anticolonial

FILIPPE ACA



HUMOR, AVENTURA E HISTÓRIA EM LIVROS PARA ADULTOS E CRIANÇAS



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



TALVEZ PRECISEMOS DE UM NOME PARA ISSO
Stephanie Borges

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

R\$ 20,00



REALIDADE INOMINADA
Lourival Holanda

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

R\$ 30,00



AGÁ
Hermilo Borba Filho

Uma das obras mais experimentais publicadas durante a ditadura militar, *Agá* ganha nova edição com um capítulo inédito, suprimido na versão de 1974. Confessional, delirante, erótico, violento e sarcástico, o livro é um vertiginoso romance que transcende a autoficção e traz diversos olhares sobre o horror das ditaduras latino-americanas, através de protagonista que sempre são chamados pelo mesmo nome: Agá.

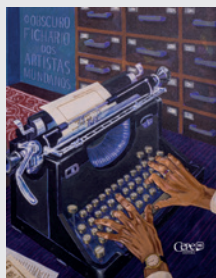
R\$ 50,00



VÁCUOS
Mbate Pedro

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

R\$ 20,00



O OBSCURO FICHÁRIO DOS ARTISTAS MUNDANOS
Clarice Hoffmann, Abel Alencar, Maurício Castro, Greg, Paulo do Amparo e Clara Moreira

Durante a ditadura Vargas, a Delegacia de Ordem e Política Social (Dops) registrava as atividades de artistas em Pernambuco. Esta HQ narra as histórias de criadores e opositores e suas artimanhas para manter a liberdade ante a repressão do Estado.

R\$ 35,00



CEMITÉRIOS CLANDESTINOS
Samarone Lima

Samarone Lima continua a percorrer o trajeto singular da sua poesia. Se as “lágrimas hereditárias” foram o ponto central de livros anteriores, aqui vemos um poeta diante das questões do hoje, ainda que sem imediatismo e sem palavras de ordem já prontas. É um livro íntimo e coletivo de um autor que se entende à mercê do seu próprio tempo enquanto o combate com com a própria criação.

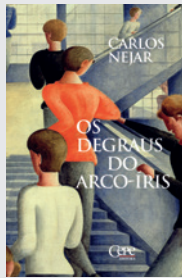
R\$ 25,00



DIÁLOGO DAS GRANDEZAS DO BRASIL
Caesar Sobreira

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

R\$ 60,00



OS DEGRAUS DO ARCO-ÍRIS
Carlos Nejar

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

R\$ 30,00



CONDENADOS À VIDA
Raimundo Carrero

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

R\$ 80,00



MIRÓ ATÉ AGORA
Miró

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

R\$ 25,00



AS MARGENS DO PARAÍSO
Lima Trindade

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

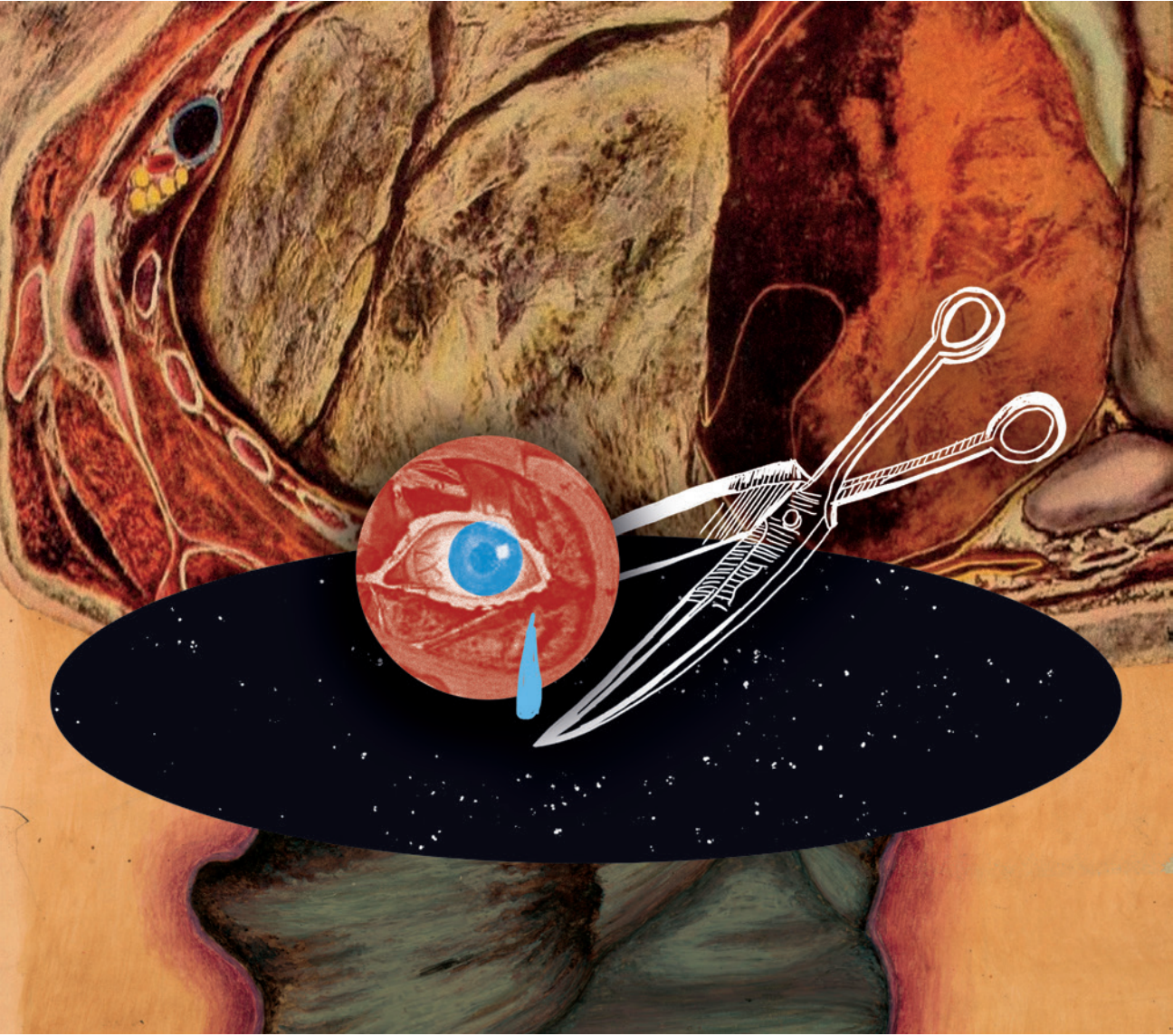
R\$ 35,00

Cepe
EDITORA

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

ENSAIO

HANA LUZIA



Rumo a um cosmopolitismo da perda

O fim do mundo pensado a partir de um conto de Roberto Bolaño

Mariano Siskind

SOBRE O TEXTO

Este é um trecho de *Rumo a um cosmopolitismo da perda*, do professor e pesquisador Mariano Siskind (Universidade Harvard, EUA), publicado neste mês na coleção “Pequena biblioteca de ensaios” da Zazie Edições (em zazie.com.br), para leitura gratuita.

Este ensaio é uma tentativa de repensar, revisar, dobrar, retorcer, deslocar e reconceitualizar a noção de cosmopolitismo numa conjuntura histórica caracterizada pelo colapso total da função imaginária do mundo típica dos discursos cosmopolitas clássicos – o mundo entendido como a estrutura simbólica que costumava sustentar imaginários humanistas de emancipação, igualdade e justiça universais. O mundo hoje não é mais um horizonte significativo viável para formas estéticas e culturais de agência cosmopolita. Então, qual seria o potencial ético-político hoje de um cosmopolitismo sem mundo? Um conceito expansivo e eufórico de cosmopolitismo, entendido como o desejo de expandir a própria subjetividade, até fazê-la coincidir com a totalidade do universo conhecido e desconhecido, ainda será útil para discutir a experiência avassaladora de perda que define o sentido contemporâneo de crise que eu estou chamando aqui de “experiência do fim do mundo”? [...]

Uma noção anacrônica de cosmopolitismo projetada para um tempo em que atores modernos operavam sob o pressuposto de que tinham “um mundo para conquistar” não é útil atualmente. Ela não questiona deslocamentos e perdas traumáticas que não conseguimos entender, lamentar e superar completamente; a sensação dolorosa de perda do mundo que experimentamos hoje – a impressão avassaladora, tão presente nos últimos anos, de que estamos vivendo durante o fim do mundo. [...]

Este é um ensaio sobre os vestígios daquelas experiências que podemos chamar de arte e literatura [...] que propõe uma questão sincera e aberta sobre se tudo o que nós podemos fazer é chorar a perda do mundo e nada mais, e abordando a arte como o lugar onde podemos tomar parte no trabalho de luto [...].

Os sujeitos fantasmagóricos do fim do mundo (a *legião de órfãos errantes*, como Bolaño os chama em *O olho Silva* [...]) estão no centro de muitas das narrativas contemporâneas mais interessantes cuja contribuição estética consiste em uma busca programática para deslocar a possibilidade de suas próprias reterritorializações latino-americanas, nacionais ou, de forma mais geral, identitárias. Elas narram as trajetórias de personagens [...] que se aventuram em um mundo em decomposição que mal pode suportar seus deslocamentos hiperlocais ou globais. Eles exploram a tensão entre a experiência de perda do mundo e uma teimosia *não-tão-cosmopolita* de não

abandonar o mundo, ou o que resta de seu potencial simbólico de significar deslocamentos globais inscritos no plano de fundo de uma emancipação universalista por vir. São narrativas interrompidas pela perda do cosmopolitismo, que tenta nomear o limite melancólico do luto, de abandonar o horizonte significativo que já não existe. Cosmopolitismo da perda é uma noção que tenta caminhar no limite estreito de hoje entre duas forças: a impossibilidade de assumir as posições ético-políticas do sujeito cosmopolita, e a determinação de não desistir do cosmopolitismo como a estrutura discursiva que ainda sustenta a figura messiânica de uma justiça e reparação universais que sabemos que não estão prestes a chegar, mas não conseguimos deixar de esperá-las. [...]

Roberto Bolaño em particular é, no meu ponto de vista, o escritor topográfico da ferida traumática que desmundializa o mundo. [...] *O olho Silva* lida com sujeitos deslocados, destruídos, desabrigados, errantes marcados por iterações diferentes do fim do mundo [...].

Esse conto apresenta um elemento excepcional em relação ao *corpus* total das narrativas de Bolaño. Nos seus romances mais poderosos e nos contos, sua literatura é construída em torno de um trauma ético-político-poético historicamente situado na América Latina, Espanha e Europa Ocidental; isto é, independentemente de onde os enredos estejam localizados, o seu centro traumático está inscrito em uma formação geográfica transatlântica previsível. Mas em *El ojo Silva*, Bolaño desloca a ação para a Índia. [...] *El ojo Silva* está indo resgatar dois meninos (um deles não tem nem sete anos de idade, o outro, dez) de um bordel clandestino e labiríntico onde o mais novo está prestes a ser castrado em um ritual religioso em preparação para o festival onde um jovem eunuco é oferecido aos deuses e seu corpo encarna o espírito de uma deidade cujo nome Silva quer esquecer [...]. O menino mais velho foi castrado anos antes e é agora um escravo sexual oferecido aos prazeres dos turistas.

[...] Gostaria de ler *El ojo Silva* contra a tendência de postular “*la violencia, la verdadera* [de la que] *no se puede escapar*” aqui e no projeto ficcional de Bolaño como um todo, como um epifenômeno particularmente latino-americano, como um destino latino-americano (como no *Poema conjetural* de Borges, onde a resolução violenta do antagonismo social é um “destino sudamericano”) que, por conta de sua natureza historicamente situada, segue Silva e o narrador onde quer que eles vão. Eu acredito que esse não é o modo em que formas metafísicas e históricas de violência são articuladas na escrita de Bolaño, onde a violência inescapável é uma condição estrutural do não-mundo que elas já não podem habitar; é sintomático do que estou chamando de fim do mundo e que Bolaño frequentemente chama de *el mal*, seja ele encontrado no Chile, na Cidade do México, na ficcionalização de Ciudad Juárez que é Santa Teresa, em Luanda, Kigali, Monróvia e a selva da Libéria onde [Arturo] Belano pode ter morrido (em *Los detectives salvajes*), ou nas obscuras, abjetas esquinas de uma cidade indiana não nomeada [...] – porque as instâncias particulares de violência importam menos, significativamente menos, que sua função universal estrutural, constitutiva. Segundo esta interpretação, o golpe de Estado de Pinochet em 1973 [...] é meramente uma das instâncias da violência de que essas personagens não podem escapar; uma instância local importante, sem dúvida, porque ela sobredetermina a maneira em que Silva e o narrador percebem a violência do fim do mundo onde quer que eles olhem, mas ainda assim uma iteração particular de uma condição geral. E isso pode explicar o deslocamento da ferida traumática que no resto da narrativa de Bolaño é articulada localmente na América Latina ou na Europa para uma cidade não-especificada da Índia. Porque “Índia” não é Índia [...]; a Índia é meramente o significativo de uma experiência que reside fora dos confins da América Latina e da Europa, um marcador que significa exterioridade em relação ao que é conhecido ou o que se pensa conhecer porque, em Bolaño, não é o conhecimento que media a relação das personagens com o mundo, mas a intensa experiência poética e erótica. É o nome intencionalmente não especificado de um lugar qualquer que exige uma falta de especificidade geocultural para que se possa atender ao seu propósito narrativo – destacar a universalidade da violência como a condição constitutiva unificadora do fim do mundo.

VIAGEM AO PAÍS DO FUTURO Isabel Lucas

KARINA FREITAS





SOBRE O TEXTO

Esta é a décima segunda e última reportagem da série *Viagem ao país do futuro*, na qual Isabel Lucas pensa o Brasil a partir da literatura e da realidade que a ficção representa. O trabalho é publicado em parceria com o jornal português *Público*. Exceto em situações que criem ambiguidade em relação ao português brasileiro, a grafia mantém o original da autora, escrito de acordo com o português de Portugal.

Com o diabo na rua

É madrugada numa das margens do Rio São Francisco. Não há luar e o caudal não se distingue do céu a não ser pelo reflexo das estrelas. Na água elas alongam-se, ganham contornos e movimento, tornam o chão um espelho oscilante. Mateus é dali, do interior, um sertanejo da beira da água. Ele tem uma história para contar que junta alimento, família e mito, e a verdade ou a mentira da sua narrativa é o que menos importa numa terra onde a grande liberdade está no poder da invenção.

Começa com uma pergunta, sem outro pretexto que não o de fazer conversa. “Não come fígado de bode, não? Eu como de tudo. Fígado de bode, rim de bode. Não é uma tradição nem nossa. É uma tradição árabe que veio com imigrantes para o Brasil. Carne é coisa sagrada e a gente aproveita tudo, porém cabeça de bode cozinhada é uma coisa que uma pessoa como eu não gosta. Mas a buchada e o sarapatel! Não sabe? São duas comidas típicas aqui do Nordeste.”

Mateus fala numa toada entre o canto e a dormência, põe ênfase em algumas sílabas e um exacerbar do espanto — o espanto da sua própria narração — sublinhado por muitas interjeições, enquanto idealiza um interlocutor paciente e curioso. “O sarapatel é o seguinte: pega o rim do bode, o fígado do bode, bota outra parte interna que se chama bofe e é cozinhado, certo? Depois de cozinhado, é ferventado no limão, no sal, no azeite. Aí, escalda tudo, corta em cubinhos para uma vasilha e tempera. Com especiarias: pimenta do reino, açafrão, coentro, cebolinha. Ainda tem o sangue coalhado. O mistério desse sangue é a forma de talhar o sangue do bode que fica como se fosse uma parte interna do animal, vira um quadradinho e é muito saboroso. Corta também, e tudo misturado, temperado, bota para cozinhar novamente com alho e cebola. É um prato muito saboroso, porém é um prato forte. Não é todo o mundo que tem costume de se alimentar disso, de parte interna. Tem gente que não come fígado de boi, não come coração de boi. Parte interna é forte. Dá muita sustância, deixa o cabra sem fome. Eu gosto muito, principalmente com cachaça. Isso tá dando uma fome! E até parece que sei cozinhar, mas eu, cozinhar, só ovo e pão.”

Mateus está animado. São duas horas da manhã. Segue em direção a sudoeste, à nascente do rio. “A buchada é o bucho do bode ferventado, costuradinho para formar uma bolinha com ele. Aí, joga dentro um pouquinho de arroz e sarapatel, costura e bota para cozinhar e aí tem a buchada. É um dos alimentos mais fortes que tem o Brasil. Para comer buchada de bode, o cara tem que ser forte. Eu como. Às cinco horas da manhã se a senhora deixar.” Olha a testar o efeito das palavras, antecipa qualquer pergunta. “E quem faz buchada de bode para mim? Tem um pessoal que faz e vende nas feiras. É muito gostoso, porém, quem não tem costume de se alimentar de parte interna de animal, é não exagerar, porque o organismo ainda tá fraco. Tem um rapaz do Paraná, muito amigo do meu primo. Ele trouxe ele para cá; estava aí passeando e ele queria provar buchada. Provou, achou muito gostoso, porém exagerou e passou mal. Ele não tem costume de comer parte interna nem de boi, nem de galinha. Só come filé de frango e filé de peixe; um filézinho de boi, olhe lá! Não é um cabra do mato, sabe, que come do campo, que gosta de comer comida bruta, comida caipira. Eu gosto. Eu comecei a comer essas coisas de dentro da minha casa. Por exemplo, vou contar um negócio que vai ficar só entre nós, tá bom? Eu sou primo-neto de Lampião, o cangaceiro mais conhecido do Brasil que fez par com Maria Bonita.”

No vasto Sertão brasileiro não é raro ouvir histórias de quem assume parentesco com Lampião e Maria Bonita, a dupla sertaneja devota do Padre Cícero que espalhou o terror em sete estados do Brasil nos anos 1920 e 1930 do século XX. Mateus diz-se primo-neto. “A minha avó não gostava que Lampião andasse lá na roça e nem gostava que a gente falasse que era primo dele, mas a gente é parente mesmo de Virgulino Ferreira da Silva, Lampião. Minha avó não gostava de Lampião e afrontava Lampião. Ele era de Serra Talhada (PE), nós somos de Cabrobó (PE), bem pertinho. Falo de Lampião por conta de minhas origens. Minhas origens é o povo do mato, o povo da carne, o povo do campo, e o povo do campo tem esses costumes. O pessoal da capital já conhece essas comidas por nossa conta. Porque a gente foi para lá, botou barraca lá nas feiras e mostrámos ao pessoal esse tipo de comida. Como nossa família veio do cangaceiro, veio dos vaqueiros, da caatinga, então a gente é criado nesses costumes; ao domingo fulano faz uma buchada e a gente vai almoçar lá; uma cachacinha, uma cerveja, uma buchada é do cotidiano.”

Mateus nunca ouviu falar do jagunço Riobaldo, que andou um pouco mais a sul, nas margens do mesmo rio, num tempo e num lugar de alguma forma impre- cisos, um lugar que é e não é, literário, real, mítico, metafórico, que ultrapassa o Brasil no sentido que conta o sertão como o mundo. Um mundo simbólico narrado oralmente, primeiro de forma meio desconexa, como se o orador, o dono do monólogo, Riobaldo, andasse à procura da melhor forma de contar. “Contar é muito, muito difícil. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares.” Ele foi jagunço no sertão de Minas e no sul da Bahia, e, na hora de narrar, é um velho fazendeiro no interior de Minas Gerais. Nessa narrativa inicialmente desconexa há um mapeamento do universo político, social, religioso e cultural daquele interior carregado de exclusão e onde miséria e excesso, silêncio e palavreado coabitam e integram os inúmeros paradoxos da história que Riobaldo irá contar. Por tudo isso, quem conhece Rio- baldo, narrador e protagonista de *Grande sertão: Veredas*, é capaz de reconhecer em Mateus um dos oradores do Sertão, hábeis em catar presas para enredos mais ou menos diabólicos. Menos, no caso de Mateus. Muito mais, se for Riobaldo.

Mateus vive entre Petrolina e Juazeiro, fronteira dos estados de Pernambuco e Bahia. A travessia do São Francisco é tão do seu cotidiano quanto são a buchada, o sarapatel e as histórias para entreter via- jantes menos audazes do que aqueles que procuraram Manuelzão, outra personagem literária criada por João Guimarães Rosa no volume de novelas *Corpo de baile*, inspirada no vaqueiro Manuel Nardi que em 1952 guiou o escritor pelo Sertão, numa boiada célebre, contando-lhe histórias, mostrando-lhe paisagens e um modo de falar e de ser que também existem em Mateus, e que resultou no romance *Grande sertão: Veredas*. Rosa ouviu, anotou tudo em pequenos cadernos e fez bom uso do material.

O LISO DO SUSSUARÃO

O sertão de Rosa é um sertão feito de muitos sertões, uma súpula que quer ultrapassar a precisão geográfica ou qualquer espécie de realismo, e faz da linguagem a sua maior conquista. Materializou-se no Liso do Sussuarão, uma espécie de enclave entre o sul da Bahia e o sertão de Minas Gerais. Com *Grande sertão* passou a integrar o catálogo dos atlas literários mais famosos. Existe, garantem. Existirá, mas na realidade não como ele o descreve. “Nada, nada vezes, e o demo: esse, Liso do Sussuarão, é mais longe — pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda em si mesmo. Água, não tem.”

Um artigo publicado n’*O Estado de S. Paulo* nos 50 anos da morte de João Guimarães Rosa refere uma pesquisa de um engenheiro florestal, Guilherme Braga Neves, que indica que o polígono do *Grande sertão*, o maior cenário do livro, tem 258.676 km², mais de três vezes da área de Portugal continental. Com o título, *Grande sertão: Veredas – Resgate e conservação de uma paisagem cul- tural*, o estudo — lê-se no jornal — “conclui que Rosa levou à risca a topografia, os acidentes geográficos e os cursos de rios para escrever sua obra. O romance cita pelo menos 424 localidades reais, incluindo cidades, arraiais, fazendas, cachoeiras e no mínimo 66 cursos d’água, entre rios, riachos, ribeirões, lagos, lagoas e veredas, com destaque para oito deles — os Rios São Francisco, das Velhas, das Fêmeas, Paracatu, Urucuia — o preferido do escritor —, de Janeiro e Carinhanha e o Córrego do Batistério. Nessa análise, ganha força a versão de que o romance é um livro formado por águas — segundo estudiosos, o nome do protagonista Riobaldo pode significar rio represado.” Salienta ainda a transformação ocorrida nessa paisagem desde a publicação do romance. “A política de desenvolvi- mento focada na produção de grãos, no plantio de florestas de eucaliptos, no aumento de rebanhos da pecuária extensiva e na mineração industrial sem contrapartidas socioambientais contribuiu para que o cerrado perdesse metade da cobertura original de 2 milhões de km².”

Um número imenso numa vastidão geográfica apreendida ao longo das margens do Rio São Francis- co, grandes extensões de eucaliptos, árvores de fruto, cebola, vinhas, cana, uma vastidão a perder de vista e que esconde disputas entre grandes latifundiários e pequenos agricultores e comunidades piscatórias que subsistiam nas cobiçadas margens do São Francisco. Ali há água. Sertão dentro não há. E, pela ausência ou pela abundância, a água comanda os sertanejos. Do chão gretado pelas secas prolongadas, às carcaças de animais de grande porte na beira da estrada, junto a

VIAGEM AO PAÍS DO FUTURO

Isabel Lucas

mandacarus desde que se sai das cidades costeiras de Recife, Maceió, Aracaju ou Salvador, as cisternas tomaram conta de parte da paisagem em vilas e vilarejos.

Este é o chamado território rosiano, o lugar onde o escritor concretizou o seu grande projecto literário: tentar nomear o que ainda não tinha nome através de uma relação extremada com a língua portuguesa. “A língua e eu somos um casal de amantes que, juntos, procriam apaixonadamente.” Dessa paixão nasceu *Grande sertão: Veredas*, romance solitário na história da literatura e não só na literatura brasileira onde o sertão se constrói de forma autónoma face à sua existência real.

É único e terá como grande referência não um livro, mas as histórias que João Guimarães Rosa, o mais velho de seis irmãos, ouvia do pai, Florduardo Pinto Rosa, conhecido como Seu Flor, juiz de paz e dono de uma venda em Cordisburgo, município a duas horas de distância de Belo Horizonte, a capital de Minas Gerais, e a 480 quilómetros do Parque Nacional Grande Sertão Veredas, que fica para norte, na fronteira entre Minas Gerais e a Bahia. É esta a topografia fundadora da literatura de Guimarães Rosa, simbolizada nesse parque que tem nome de romance desde 1989 para assinalar a paisagem que terá inspirado o livro. De avião, o aeroporto mais próximo é o de Brasília, no estado de Goiás. “O Liso do Sussuarão não concedia passagem a gente viva”, conta Riobaldo, “era o *raso* pior havente, era um escampo dos infernos” onde “se forma calor de morte”.

João Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo a 27 de junho de 1908, uma cidade pequena, hoje com 8 mil habitantes e foi estudar para Belo Horizonte, morar em casa do avô e, mais tarde, formar-se em medicina com a ajuda financeira do tio. Aprendeu várias línguas. “Falo: português, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com o dicionário agarrado); entendendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituano, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do checo, do finlandês, do dinamarquês, bisbilhotei um pouco a respeito de outras. MAS TUDO MAL. E acho que

estudar o espírito e o mecanismo de outras línguas ajuda muito à compreensão mais profunda do idioma nacional. Principalmente, porém, estudando-se por divertimento, gosto e distração”, disse em entrevista.

Quando terminou o curso, casou com Lygia Cabral Penna. Tiveram duas filhas. Foi médico numa cidade pequena, também em Minas Gerais. Conta que se familiarizou com os que seriam os grandes temas do seu universo literário: o interior, o sertão menos inóspito do que o nordestino, o das margens do Rio São Francisco, com os vaqueiros, os jagunços, o verde, as veredas na aridez, o paradoxo contido no título do seu romance. “Sim, fui médico, rebelde, soldado. Foram etapas importantes da minha vida, e, a rigor, esta sucessão constitui um paradoxo. Como médico conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte.” Disse isto em resposta a uma pergunta de Günter Lorenz na sua mais famosa entrevista, em 1965, no Congresso de Escritores Latino-Americanos. Entretanto, concorreu à carreira diplomática e grande parte da sua obra foi escrita nas folhas do Itamaraty. Em 1952, quando participou na boiada, tinha regressado da Alemanha onde conheceu a sua segunda mulher, Aracy de Carvalho, conhecida como o “Anjo de Hamburgo”. Os dois, no contexto da Segunda Guerra Mundial, ajudaram à fuga de muitos judeus.

Guimarães Rosa morreu a 19 de novembro de 1967, três dias depois de tomar posse como membro da Academia Brasileira de Letras para onde fora nomeado em 1963. Adiou a posse com receio da emoção. Tinha 59 anos, sete livros publicados, o último *Tutameia*. Houve quatro póstumos (incluindo seu primeiro livro, *Magma*, antes apresentado apenas em concurso), um total de onze títulos, entre poesia, contos e novelas. Entre eles um romance: *Grande sertão: Veredas*. “Esse livro não tem amigos. É um livro sem amigos! É a isso que eu chamo um monstro”, afirmou Silviano Santiago em Lisboa, onde esteve para “celebrar” a edição do romance em Portugal, sublinhando que a solidão e a singularidade da obra-prima de Rosa que se dizia mais próximo de *Moby Dick* do que de *Ulisses*,



KARINA FREITAS



O que atraiu o autor de Tutameia no sertão dos quase iletrados? As histórias? Talvez a liberdade com a língua?

em sentido inverso, quem vinha descobria-se diante de quem chegava, abrindo bem a porteira para que por ela pudesse passar, com franqueza, o senhor de engenho e toda a sua importância. E não batia como ordinariamente se faz: ia com ela vagorosamente até ao mourão, encostando-a com doçura. O senhor de engenho passava: bater-lhe a porteira com força pelas costas era falta de respeito. No silêncio da noite, nem um chicote estralejava, tangendo um comboio de animais por defronte da casa-grande.”

Por vezes, essas manchas brancas, muitas janelas, paralelepípedos ou grandes quadrados bem organizados na paisagem veem-se do rio nos lugares onde o rio é navegável. São paradoxos, mais um no contexto do grande livro dos paradoxos que é *Grande sertão: Veredas*, a começar pelo título. A imensidão da terra, os pequenos veios que a atravessam, e a palavra *Nonada*, inaugural no romance, precedida de um travessão, início de diálogo que se revela um monólogo, interminável. *Nonada*, quase nada, não é nada, uma ninharia, para afinal como o princípio de uma indagação selvagem – na expressão de Silviano Santiago – sobre a natureza do homem. “– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja”, diz Riobaldo.

Como fica essa palavra nova em português noutra língua, o inglês, por exemplo? “Ah, isso é uma coisa que está em mutação. De vez em quando volto lá e mudo, mas por enquanto ficou *Nonot*. Ainda não sei, ainda não tenho certeza”, diz Alison Entrekin, australiana, há 24 anos a viver no Brasil e actualmente a trabalhar na nova tradução para inglês de *Grande sertão: Veredas*, livro de uma língua nova que corresponde a uma paisagem, que tem nessa paisagem um reflexo ao mesmo tempo que a reflecte e aos que a habitam. Homens e mulheres de classe social baixa, pouco letrados. É a partir deles que Guimarães Rosa fala e dá sentido a uma linguagem, em parte inventada. Ao escrever *Grande sertão: Veredas*, Guimarães Rosa quis isso tudo. “O vínculo entre a língua e a paisagem no *Grande sertão* é um vínculo muito pouco domesticável no sentido de vinculável apenas ao contexto brasileiro. Rosa sonha uma utopia linguística em que a língua pode ser moldada numa paisagem também literária e imaginária. E este sertão é provavelmente a maior construção geográfica-literária que temos, precisamente por essa aliança entre criar um mundo através da língua e criar uma paisagem que só existe em função daquela língua que foi criada, portanto sempre nómada e feita também em função da leitura”, disse Clara Rowland, professora e escritora, em Lisboa, no final de 2019, a propósito da publicação do romance em Portugal, 63 anos depois de ter sido publicado no Brasil, em 1956.

O nomadismo indissociável dos homens do sertão, em fuga permanente da fome provocada por secas prolongadas, mas também em fuga do crime, ou atrás do crime, numa sociedade marcada pelos valores da honra, da vingança, da valentia. No caso do livro de Rosa é mais isto, como nota Silviano Santiago, que pede que não se confundam os sertões. Nem os homens que os habitam. “O sertão que nós conhecemos, o sertão nordestino, é uma região árida, inóspita também, mas sob outra forma. O sertão de Guimarães Rosa é o contrário. É o Sertão do Rio S. Francisco, é da abundância de água”, disse o escritor, também em Lisboa, sobre esse território rosiano que “é e não é” – expressão de Clara Rowland –, em que o tema do rio é capital. É um sertão, diz Santiago, da “opulência da natureza, dos animais selvagens”. Há piranhas, urubus, mas como nota o autor de *Genealogia da ferocidade*, “nenhum animal é mais importante do que a onça. A onça define ferocidade. Você mata uma onça, come o coração da onça e fica feroz. Ganha a ferocidade. Todo o jagunço tem de passar por essa iniciação”.

Não é o sertão de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. “O *Grande sertão: Veredas* é tudo menos *Vidas secas*. É um livro

de James Joyce, a quem o comparavam, sobretudo pela inventividade da língua.

O que atraiu o homem das letras no sertão dos quase iletrados? As histórias e talvez a liberdade com a língua que lhe permitia mais do que as regras cultas da gramática lhe impunham. É uma explicação simplista? Será, porque Riobaldo só é capaz de dizer o que diz por causa da elaboração, do conhecimento, da criatividade de Guimarães Rosa, o seu inventor. Cruzar esse conhecimento com as características dos homens e da paisagem do sertão mineiro originou essa espécie de epifania ou milagre que é *Grande sertão: Veredas*, o enclave de onde se avista o mundo através do interior dos homens. Ou seja, a partir do regional, Guimarães Rosa escreveu sobre questões existenciais universais. É onde Riobaldo descobre, por exemplo, o significado da sua frase-mantra: “Viver é muito perigoso”.

SELVAJARIA

“O sertão está em toda a parte”; “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar”; “Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares como pendurado pé, com o olhar remedindo a alegria e as misérias todas...”. As frases são de Riobaldo, ditas a um interlocutor sábio e silencioso na grande obra de Guimarães Rosa, romance atravessado por um rio, aventura alicerçada num hipotético – e nunca esclarecido – pacto entre Riobaldo e o diabo, numa história de paixão interdita, na invenção de uma linguagem que quer dizer o impossível e desafiar o leitor para uma viagem transformadora – também de travessia – marcada pelo imergir no interior, não apenas geográfico, mas sobretudo, pessoal; um mergulho interminável.

Estamos diante de “um discurso sem fim”, na expressão do escritor Sérgio Sant’Anna, de “um monstro”, na definição do também escritor e crítico Silviano Santiago, autor do ensaio *Genealogia da ferocidade* (**Selo Suplemento Pernambuco/Cepe Editora**), que incide sobre o “carácter selvagem” e indomável de romance que “desorganiza e desnorteia”, que é “uma bofetada

no Homem”. “O romance de Rosa manuseia dicionários reais e estapafúrdios, pessoais e imaginários e, em sintaxe travessa e com pontuação anárquica, esparrama perdulariamente palavras, tocos de palavra e interjeições onomatopaicas pela página em branco”, escreve, em *Genealogia da ferocidade*, sobre o livro em que Riobaldo reconstitui os acontecimentos da sua vida no sertão junto ao Rio São Francisco, fronteira entre Minas Gerais e a Bahia.

É nesse território, ou enclave, que o jagunço fala da vida e dos homens do sertão, “onde manda quem é forte, com as astúcias”, e se interroga acerca se o diabo existe ou não existe.

Que paisagem é essa? A que transportamos na cabeça e se confronta com as planícies, serras, ruas de pequenas cidades, casas de duas janelas e uma porta como as que desenhávamos na infância, ali sem outro adorno que não as madeiras pintadas de cores fortes. Só às vezes. Azul, encarnado, amarelo. Igrejas pequenas onde quem entra faz uma genuflexão e mais alguém se abriga da chuva enquanto uma mulher aspira o chão de pedra. Chove. A palavra ocorre diante do facto. Chove. Repete-se diante do facto, já que o facto rareia no sertão árido para se tornar menos raro à medida que se vai para sul, desde a foz do Rio, cada vez mais pelo interior, já passado Pernambuco, já no fim da Bahia e por fim em Minas Gerais, e o sertão cada vez menos árido, mais verde, mais habitado à beira das estradas, com casas grandes mais visíveis. A casa-grande onde mora o senhor do engenho, o latifundiário, o dono de fazenda, o poder, “totémica”, “reverencial”, como nota Luiz Roncari em *O Brasil de Rosa* antes de citar o escritor Julio Belo em *Memórias de um senhor de engenho*: “Diante da casa-grande, as cabeças se descobriam como diante de um templo, os lábios que falavam emudeciam, ou passavam a murmurar apenas as palavras da conversa em seu seguimento enquanto os interlocutores defrontavam-na; depois iam os lábios articulando mais alto, gradativamente, a conversa, na razão da distância que se ia pondo entre os que passavam e falavam e a residência do senhor de engenho. Se o senhor chegava a uma porteira e se encontrava alguém que vinha

VIAGEM AO PAÍS DO FUTURO

Isabel Lucas



verborrágico”, afirma Santiago. E dá como exemplo os 52 nomes ali atribuídos ao Diabo. Ele contou-os. Riobaldo elencou-os, procurando no seu interlocutor, e nos conselhos sábios do seu confidente, Compadre Quelemém, uma paz que, no seu entendimento, só podia vir da confirmação de que o “Tal” não existisse”, porque só essa inexistência anularia um alegado pacto. “O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Dubá-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe!” E, se, não existe, como é que se pode contratar pacto com ele?

Volto a Silviano Santiago. “É quase uma litania, é uma escrita que não tem como ser de outro. Numa época em que o menos é mais, nele o mais é mais. E é mais, muito mais. É uma estética do exagero, da abundância, daquela abundância daquele sertão que é muito diferente d’*Os sertões* de Euclides da Cunha. Uma das maneiras de tentar domesticá-lo foi trazê-lo para muito perto do Euclides da Cunha. O romance de Euclides da Cunha é histórico, com a geografia precisa. Esse não; esse é um monstro. Então é um monstro alegórico.”

Um pouco como o rio. O rio que é um país líquido. Chamam-lhe Chico, o Velho Chico, povoado por homens, bichos, plantas. Cobiçado, violentado, alterado no seu percurso natural para servir interesses hídricos e de cultivo. Alimentado por múltiplos veios de água, as veredas, que correm pelas serras, nas encostas, pintando de verde a aridez de um território vasto. Esse rio é um país com mais de 2800 km de extensão, que tem uma nascente, em Medeiros, estado de Minas Gerais, e corre para nordeste, atravessando os estados da Bahia, Pernambuco, Sergipe e Alagoas, onde se encontra com o Atlântico. Por ser rio, é um país que se renova, infindável como o discurso criado pelo escritor na boca de Riobaldo. “*Rio* é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é *vereda*”, diz Riobaldo, a personagem com rio no nome, no caso, um rio falho, frustrado, que não se assume, se recusa, uma construção do escritor que com esse nomear parece querer aludir aos sentimentos de Riobaldo pelo jagunço Diadorim, o “mulato” de olhos verdes, sem medo, que ele conheceu no rio quando os dois eram crianças.

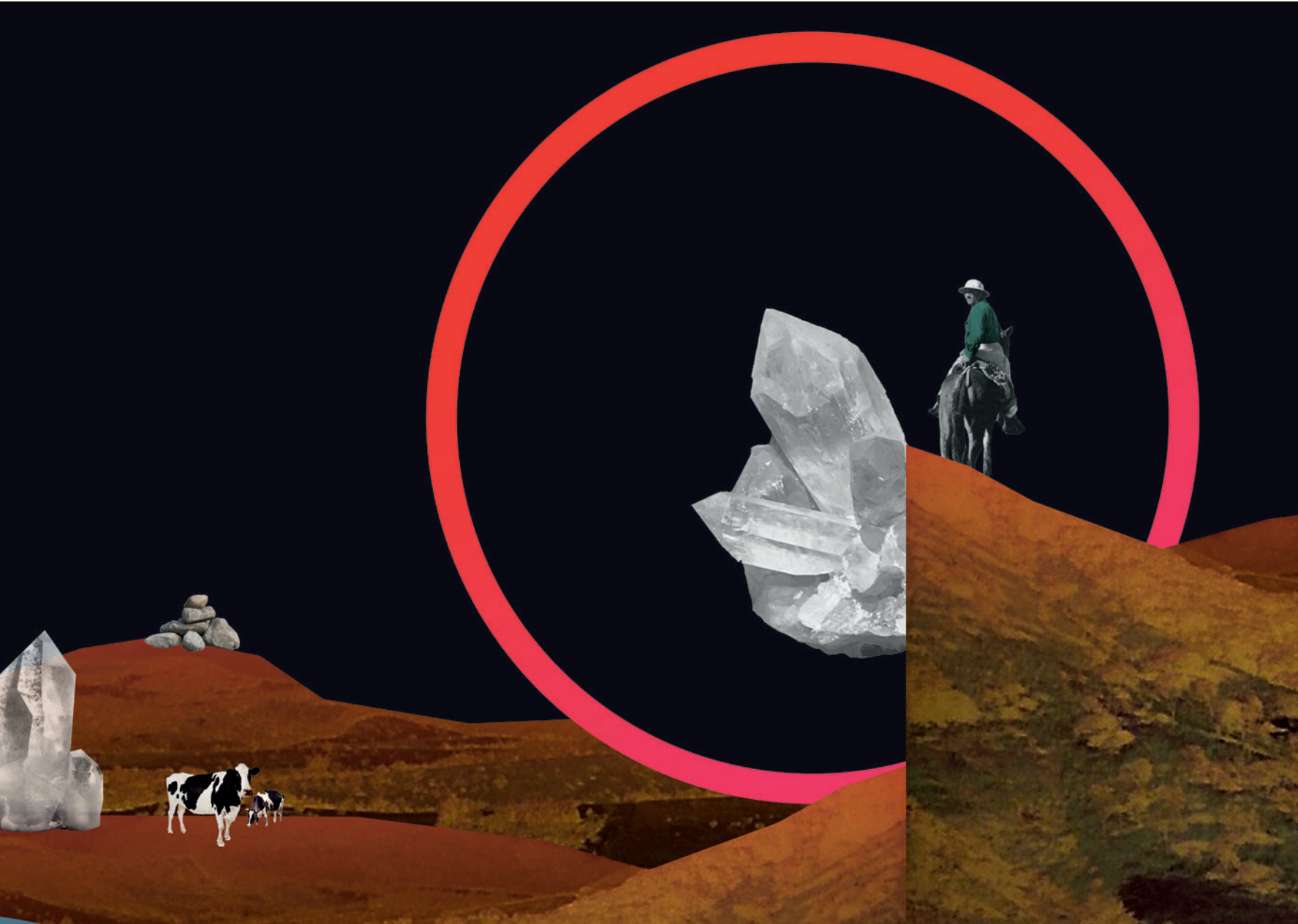
Sabemos disso pela página oitenta, quando se dá outra travessia, a do leitor, meio perdido na deambulação narrativa de Riobaldo, para um novo sentido: a aventura de que a partir daí se sente irremediavelmente cúmplice, atraído pela aventura que discorre de forma caudalosa, com Riobaldo a deixar passar,

através da sua, a voz de muita gente, dos que se cruzaram com ele na sua grande travessia pessoal. A viragem dá-se aqui: “Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. De grave, na lei comum, disse ao senhor quase tudo. Não crio receio. O senhor é homem de pensar o dos outros como sendo o seu, não é criatura de pôr denúncia. E meus feitos já revogaram, prescrição dita. Tenho meu respeito firmado. Agora, sou anta empoçada, ninguém me caça. Da vida pouco me resta – só o *deo-gratias*, e o troco. Bobeia. Na feira de São João Branco, um homem andava falando! – a pátria não pode nada com a velhice... Discordo. A pátria é dos velhos, mais. Era um homem maluco, os dedos cheios de anéis velhos sem valor, as pedras retiradas – ele dizia: aqueles todos anéis davam até choque eléctrico... Não. Eu estou contando assim, porque é meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte. Os revoltosos depois passaram por aqui, soldados de Prestes, vinham de Goiás, reclamavam posso de todos animais de sela. Sei que deram fogo, na barra do Urucúia, em São Romão, aonde aportou um vapor do Governo, cheio de tropas da Bahia. Muitos anos adiante, um roceiro vai lavar um pau, encontra balas cravadas. O que vale, são outras coisas. A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe.”

É um livro-acontecimento, na opinião de Clara Rowland, justamente naquele fim de tarde de inverno em Lisboa; acontecimento “no sentido em que há poucos livros tão totais. É um acontecimento porque é um livro que constrói um mundo com uma intensidade rara, e com uma intensidade que convoca desde a ideia de romance até a própria forma do romance, à língua em que o romance está escrito. Entrar nele é entrar num universo absolutamente coerente e tenso, porque todos os instrumentos estão ao serviço da criação deste efeito de leitura que é chegar ao fim do *Grande sertão*.”

E como sair dele para enfrentar o lugar que esteve na sua gênese? Não saindo. Chegar ao São Francisco depois de ler *Grande sertão: Veredas* é perceber que realidade e ficção nalguns casos são indissociáveis, que

KARINA FREITAS



estamos num território mitológico e poucas descrições daquela massa de água se comparam à de Riobaldo no monólogo infinito que é o romance de Guimarães Rosa. O São Francisco e Diadorim juntos numa imensidão quase insuportável. Pelos sentimentos e emoções que emergem dessa vastidão, pelo fôlego da aventura, pela violência, pela latência da paixão, pela linguagem. “Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado da sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos”, disse Guimarães Rosa numa carta enviada a uma amiga, Harriet de Onis, sua primeira tradutora para inglês, em 1964.

E diz Riobaldo sobre aquele o rio de dimensão e simbologia bíblicas: “O senhor surja: é de repentinamente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiura com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só. – ‘Daqui vamos voltar? – eu pedi, ansiado. O menino não me olhou – porque já tinha estado me olhando, como estava – ‘Para que?’ – ele simplesmente perguntou, um descanso de paz. O canoeiro, que remava, em pé, foi quem se ri, decerto de mim. Aí o menino mesmo se sorriu, sem malícia e sem bondade. Não piscava os olhos. O canoeiro, sem seguir resolução, varejava ali, na barra, entre duas águas, menos fundas, brincando de rodar mansinho, com a canoa passeada. Depois, foi entrando no do-Chico, na beirada, para o rumo de acima. Eu me apeguei de olhar o mato margem. Beiras sem praia, tristes, tudo parecendo meio pôdre, a deixa, lameada ainda da cheia derradeira, o senhor sabe: quando o do-Chico sobe os seus ou os onze metros.”

O rio e Diadorim revelaram-se a Riobaldo no mesmo dia e esse encontro só podia ter a benção de Deus ou a maldição do Diabo. “Pois tinha sido que eu acabava de sarar duma doença, e minha mãe feito promessa para eu cumprir quando ficasse bom: eu carecia de tirar esmola, até perfazer um tanto – metade para se pagar uma missa, em alguma igreja, metade para se pôr dentro duma cabeça bem tapada e breada, que se jogava no São Francisco, a fim de ir, Bahia abaixo, até esbarrar no Santuário do Senhor Bom-Jesus da Lapa, que na beira do rio tudo pode. Ora, lugar de tirar esmola era no porto. Mãe me deu uma sacola. Eu ia, todos os dias. E esperava por lá, naquele parado, raro que alguém vinha. Mas eu gostava, queria novidade quieta para meus olhos. De descer o barranco, me dava receio. Mas espiava as cabeças para a boia de anzol, sempre dependuradas na parede rancho.”

“Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado”, escreveu Guimarães Rosa

E o dia veio. “Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com o chapéu-de-couro, de sujidade baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido. Aquilo ia dizendo, e era menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes. Muito tempo mais tarde foi que eu soube que esse lugarzinho Os-Porcos existe de se ver, menos longe daqui, nos gerais de Lassance.” Riobaldo soube então que aquele menino se chamava Reinaldo. Só muitos anos mais tarde saberá do segredo: o nome dele é Diadorim. E será apenas só mais uma revelação quando os dois se juntam num bando, como dois jagunços atrás de vingança.

O PAÍS DE ÁGUA

Agora chove no rio. A outra margem não se vê. Há um caminho de terra que parece querer atravessá-lo, mas não. É só um caminho que acaba na água. Está turva como a descreveu Riobaldo, ou cinzenta como o céu carregado. Chove no rio e isso é uma benção. O verde da margem fica realçado. Pássaros negros voam perto. Urubus, alguém nota. Mateus ficou para trás. É um canoeiro que chega de galochas e camisola de alças, pele negra, olhos claros. Como os de Diadorim? Riobaldo talvez achasse que não. Pele negra e olhos claros são quase do cotidiano – palavra que ficou

de Mateus – no sertão. Diz-se que descendentes de holandeses com escravizados, quando os holandeses foram escorraçados pelos portugueses dos portos atlânticos e fugiram para o interior. Chamam-lhes “mulatos de olhos claros”, até que a palavra “mulato” ficou iluminada do preconceito que carregava. Isso é recente, do tempo que olha o colonialismo e a sua herança linguística de forma crítica. *Grande sertão: Veredas* foi escrito antes disso, em 1956. Mulato como Diadorim, mulato como Catócho, um dos jagunços do bando, quase “anjos-da-guarda”.

O homem que calça as galochas é silencioso. Entra na sua canoa e rema. Todos os dias, àquela hora, fim de tarde, repete o percurso e os movimentos. Atravessa o rio, uma travessia diagonal, meia hora mais ou menos em direção ao norte, sozinho. Alguém se aproxima da margem e informa: “oh, lá vai, dormir no rio”. Quem fala é João, um rapaz que trabalha em embarcações de recreio, leva turistas para ver a paisagem que os homens que rema guarda durante a noite. É uma figura cada vez menor naquele mar de água, atrás deixa um risco, espécie de pegada do barco que logo se afunda, deixando-o sem rastro. Leva com ele uma lanterna, o jantar e o pequeno-almoço e é a única testemunha do rio na escuridão da noite nas horas em que não consegue dormir na pequena cabine submersa, suspensa na boia gigante que, ao longo do dia, é uma plataforma de mergulho para os turistas do São Francisco. A voz de Riobaldo também consegue falar sobre o silêncio e a solidão daquele homem, em parte, graças a essa língua não totalmente inventada.

Pois não, Alison? “Essa é a grande questão que acho fascinante”, diz Alison Entrekin, a tradutora que se segue a Harriet de Onis, e que se fixa na identidade mineira de Guimarães Rosa, o escritor que situou o seu livro num mundo que conhece, o mundo de onde veio. “Sabe que Minas Gerais é o lugar no Brasil onde mais se preserva o português arcaico, o português que veio de Portugal? Há muitas expressões, muitos vocábulos que permanecem na fala dos mineiros”. É um aparte antes de confessar que já acreditou que Rosa tivesse inventado mais do que o que inventou. “Se me tivesse feito a pergunta no começo do processo, eu teria dito que ele inventou um monte de coisas, agora eu digo que nem tanto. A cada palavra, tenho que pesquisar, que rastrear etimologias e muitas vezes ele usa coisas arcaicas que não se encontram nos dicionários mas que já existiram na língua portuguesa e encontramos em dicionários mais especializados. Ele usa muitas coisas específicas da região, daquele universo de jagunços e pessoas do interior.” Com isso, ele criou um modo novo de falar, expressões, um léxico que Nilce

VIAGEM AO PAÍS DO FUTURO Isabel Lucas

KARINA FREITAS





Sant’Anna Martins reuniu no livro *O léxico de Guimarães Rosa*, cerca de 8 mil palavras, não são necessariamente invenções suas, mas que testemunham um novo uso das palavras. “Ele pega uma palavra comum e usa de outra forma”, sintetiza Alison. E juntou prefixos e sufixos, altera sons. “Ele fala os cavalos ‘caintes’ e não os cavalos ‘caindo’”, exemplifica a tradutora.

Alison Entrekin continua: “Ele usa uma sintaxe muito alheia às normas cultas, mas acho que faz isso com base numa matriz que é a matriz da fala do interior de Minas Gerais. Essas pessoas têm uma grande criatividade, uma liberdade. E digo isso sem preconceito: quanto menos escolaridade, menos apego às normas cultas, mais livre e mais criativa a pessoa pode ser com a língua. Acho isso sensacional. E ele, sendo culto, faz isso o tempo todo. É criativo com a língua, mas sempre obedecendo a essa matriz. Tem verossimilhança.”

Porque tem um tempo, um lugar, uma matriz. Alison Entrekin volta ao lugar de origem como fulcral para chegar às palavras de Guimarães Rosa. “Ele tem uma expressão que usa muito, ‘mire veja’, com algumas variações. Por mais simples que sejam, é uma coisa importante, que pontua, e é uma característica da fala de Riobaldo, e eu quero que que seja uma coisa bem memorável, bem reconhecível no texto em inglês.” Como chegar lá? “Outro exemplo, a palavra ‘esbarrar’, para ‘parar’”, nota Entrekin. No livro: “E por fim viemos esbarrar em lugar de algum cômodo, mas feio, como feio não se vê. – Tudo é gerais... – eu pensei, por consolo.”

Que inglês para isto? “Se eu tomar qualquer variação do inglês, americano, australiano, britânico, como base, o texto terá o sotaque daquele lugar. Eu não quero que tenha essa localização específica na língua inglesa. Tem palavras comuns entre todos os países de língua inglesa e eu tenho que tomar muito cuidado para não usar expressões que sejam muito regionais.” Alison Entrekin quer tirar o sotaque à edição inglesa de *Grande*

Guimarães Rosa tecia crítica social e política com alegorias, distante dos escritores dos anos 1930

sertão. “Quero criar uma linguagem nova em inglês, que não tenha sotaque. Isso é missão impossível, tenho consciência disso, mas na medida do possível quero evitar esses sotaques muito marcados. Por isso digo que a grande saída é a criatividade do texto original que permite que você encontre soluções que não passem por esses sotaques e regionalismos. Consigo usar coisas de um registro popular, mas que poderiam caber na boca de uma pessoa nos Estados Unidos, na Inglaterra ou na Austrália. Para o resto, invento. Mas invento dentro de parâmetros nos quais ele inventou.”

Há, no livro, um modo de falar que corresponde a um modo de ser e que tem uma origem. Ser mineiro? O que é isso? Maria Esther Maciel, poeta, escritora, crítica literária, ex-professora da Universidade Federal de Minas Gerais, autora dos romances *O livro de Zenóbia* (2004) e *O livro dos nomes* (2008), ou da recente coletânea de poesia *Longe, aqui: Poesia incompleta 1998-2019* (2020). Também é mineira, de Patos de Minas, município a quase quatro horas de distância e carro, para noroeste, de Belo Horizonte, onde vive actualmente. Foi em Patos de Minas que Geraldo e Renato Santos Pereira filmaram a adaptação para cinema do livro de Guimarães Rosa, em 1965. Chama-se *Grande sertão* e faz parte do chamado “Ciclo do Cangaco do Cinema Brasileiro”. *Uai...*, a interjeição afere uma complexidade que “o mineiríssimo” Carlos Drummond de Andrade levou para um poema. Maria Esther Maciel recorre a ele. “Ninguém sabe Minas [...] Só mineiros sabem. E não dizem/ nem a si mesmos o irrevêlável segredo”.

“Circulam por aí muitas definições de mineiro, as quais já se tornaram clichés: mineiro é desconfiado, não assume uma opinião de forma explícita”, nota a escritora, acrescentando como exemplo desses estereótipos, que em vez de se assumir o mineiro prefere ficar “em cima do muro”. Ainda entre os clichés mais famosos estão os de que “gosta de fartura, é meio cala-

do, reservado. Lembro-me de uma piada que circulava em minha cidade, a propósito da dificuldade que o mineiro tem em tomar uma posição: ‘Um dia, puseram um mineiro num quarto todo pintado de vermelho e lhe perguntaram: que cor é esta? Ele, hesitante, olhou de um lado para outro, olhou para o teto, pensou um pouco e, depois, respondeu: verde não é!’”.

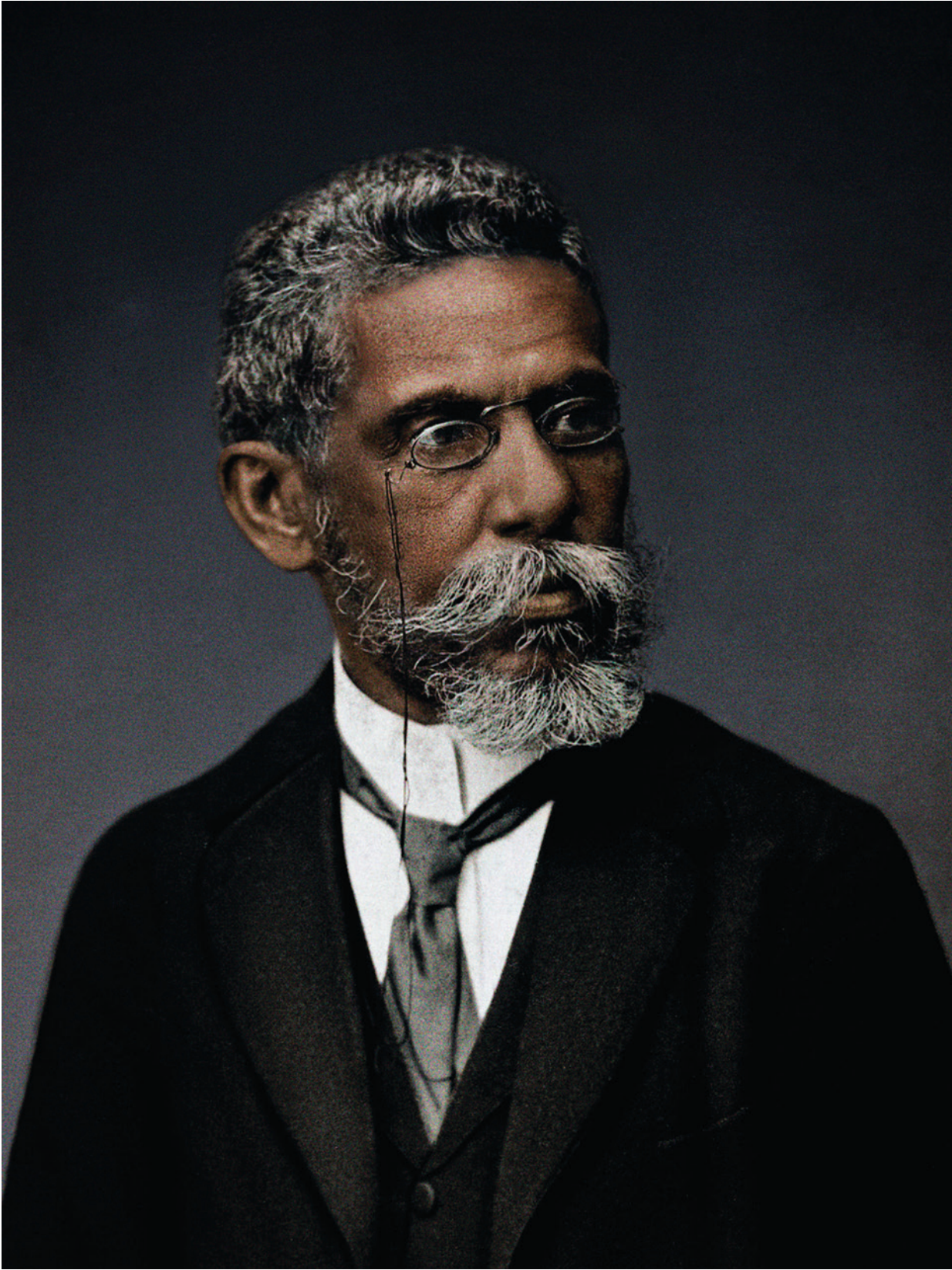
Até certo ponto, essas definições e histórias fazem sentido. Mas não dá para generalizá-las, pois existem mineiros e mineiros. A “mineiridade”, creio, é feita de matizes, dobras e camadas. Ela varia de acordo não apenas com a região onde se vive – Minas é um estado imenso e heterogêneo –, mas também com as peculiaridades de cada indivíduo ou comunidade a que este está ligado.” Há mais. “O que mais aprecio nos mineiros é o uso que fazemos da palavra ‘trem’: ela deixa de ter um sentido único (meio de transporte, comboio) e passa a significar tudo, qualquer coisa. Tu me perguntas: ‘O mineiro, a mineiridade: que trem é esse?’; Te respondo: ‘Sei o que é, mas não sei...’.” E há ainda o fascínio pelo mar, que vem da falta dele. Outra característica importante dos mineiros: a nostalgia do mar que nunca tivemos. “Somos fascinados pelo mar. Todos queremos ir para a praia. Por outro lado, as montanhas, o cerrado, os campos de plantações, tudo isso nos deixa mais íntimos de nós mesmos. Muitos conseguem extrair disso uma sabedoria. Mineiro tende a ruminar mais as coisas, antes de falar ou fazer algo.”

Maria Esther prometera uma viagem ao território rosiano até que a viagem deixou de ser possível naquela que parece ser uma pausa na ideia de viagem como forma de chegar ao outro. No caso à obra, ao autor. Fica o vislumbre de *Grande sertão: Veredas*, no sertão que se conhece, onde não se foi por causa de Rosa, na cidade onde viveu parte da vida, Belo Horizonte, e se descobre que uma das casas onde morou, no número 415 da Rua Leopoldina, bairro de Santo Antônio, foi recentemente demolida e será um condomínio de 27 andares. Parado na esquina ao lado da casa, um rapaz encolhe os ombros. Não sabia. “Foi de escritor famoso, é? E como deixam fazer isso?” De braços cruzados, olha para o céu, a medir a altura de um empreendimento. “Dá vertigem”, diz. Dá, mais ainda quando se olha para baixo, para a rua que desce, íngreme na encosta, entre moradias de um piso, velhos casarões coloniais, edifícios de apartamentos, e restaurantes, uma tranquilidade que indicia um bairro de classe média, média alta, numa das cidades mais cosmopolitas do Brasil.

Minas Gerais contém o paradoxo rosiano. Grandes tempestades seguidas de uma bonança que parece desmenti-las. A trovoada que à noite parece fazer ruir as igrejas de Ouro Preto. No dia seguinte tudo está de pé. Brumadinho ao lado de Inhotim, uma terra pobre e um dos mais exclusivos centros de arte do mundo. Brumadinho que, como Mariana, quase ficou soterrada pelas lamas da grande exploração mineira. E nisso tudo, nos bairros populares, no interior pobre, quase não se fala de política. Ou não falava. Agora a viagem não pode acontecer. A viagem que foi formadora para Rosa, em particular a de 1952. Resta a paisagem construída pelo escritor, também criada a partir da paisagem onde nasceu e que o circundou. Saber que é mítica ajuda à conformação. Afinal, nunca seria possível deslindar a paisagem de Rosa, mesmo estando lá. Mas logo a resignação se vai. É que foi lá que nasceu a obra. “Guimarães compunha as suas histórias e organizava a sua visão e mundo tendo por base três tipos de fontes principais: uma empírica, dada pela vivência direta da região e do país; outra mítica e universal, adquirida na leitura da literatura clássica e moderna; e outra nacional, apoiada não só na nossa tradição literária, mas também nos velhos e novos estudos e interpretações do Brasil, efervescentes em seu tempo. Estes últimos possibilitavam-lhe uma visão não ingênua ou pitoresca de nossos costumes, da vida privada e pública, mas uma concepção elaborada, culta e discutida, e, por isso imbuída também de crítica, embora esta devesse ficar, por variadas razões oculta.” Luiz Roncari escreve isto na introdução ao seu *O Brasil de Rosa*, para chamar a atenção: Rosa, mesmo não nomeando – pelo menos da forma mais evidente – tecia uma crítica social e política do Brasil. Não como fizeram os escritores dos anos 1930, os regionalistas, mas de um modo mais subtil, em forma de alegorias, escolhendo o privado em vez do público, e o que esse privado tinha de representatividade nacional. Rosa, mesmo quase não mencionando o Brasil falou dele e das relações nele contidas, intrincadas. Alguém que sonha transformar o sertão inteiro em benfeitorias, “para um bom governo, para esse ô-Brasil”, um Brasil grande, “esse todo Brasil, territórios”. E sublinha uma frase de *Grande sertão* que pode servir de chave de leitura. Do livro e do momento: “...o diabo, na rua, no meio do redemunho...”. Andará?

RESENHAS

REPRODUÇÃO



O foguete de lágrimas em nova tradução

Brilhos da recente edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em inglês

Victor da Rosa

Na primeira semana de junho, que concentrou o maior número de notícias ruins em um ano que não será lembrado pelas notícias boas, ficamos sabendo que foram vendidos em um único dia todos os exemplares da nova tradução das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, editado nos Estados Unidos como um clássico universal pelo selo Penguin. Embora ainda não se saiba exatamente quantos exemplares foram distribuídos, a questão é que a notícia pegou de surpresa a editora, as grandes livrarias e também a tradutora, Flora Thomson-DeVeaux – assim como pegaria de surpresa o próprio Brás Cubas, que no célebre prefácio da sua “obra difusa” previu que teria no máximo uns dez leitores, talvez cinco... Alguns fatores podem explicar o sucesso

aparentemente repentino de Machado nos Estados Unidos. Um deles é a busca dos leitores estadunidenses por obras alternativas ao cânone universal, como ainda é o caso da literatura do Bruxo, ou mesmo por autores negros, pois o lançamento do romance coincidiu com as grandes manifestações contra o assassinato de George Floyd. Por outro lado, o interesse em sua obra no contexto internacional vem crescendo de modo lento, mas constante, cujo maior sintoma talvez seja a conclusão que chegou Harold Bloom (já antiga, mas que foi reproduzida na presente edição) de que se trata “do maior literato negro da literatura universal”. A excelente recepção que esta tradução em particular recebeu logo na primeira hora, merecendo elogios de um escritor bastante conhecido nos Estados Unidos como

Dave Eggers, cujo prefácio à edição foi reproduzido na prestigiosa *The New Yorker*, também é um fator importante que, provavelmente, deu impulso sobretudo para que novos leitores conhecessem a obra de Machado. Mas eu gostaria de destacar, em especial, o excelente trabalho de Flora Thomson-DeVeaux que, além de tradutora, como se fosse pouco, é uma estudiosa da literatura brasileira – e também uma excelente divulgadora de Machado, como atestam suas entrevistas e outras intervenções que chamam a atenção pela astúcia, pelo português impecável e sobretudo pela dedicação que demonstrou durante o longo processo de tradução (foram pelo menos quatro anos) da “prosa escorregadia” das *Memórias*. Não se trata da primeira edição deste romance nos Estados Unidos; pelo contrário, já são quatro com a nova. A primeira delas, que recebeu um título que é quase um spoiler, *Epitaph of a small winner*, em alusão ao último capítulo do livro, data de 1952. De lá pra cá, tiveram outras duas, ambas mais fiéis ao título original, sendo a última delas relativamente recente, de 1997. As diferenças da tradução de Flora em relação às anteriores consistem tanto em um consistente trabalho de pesquisa – esta edição é fartamente anotada, para orgulho e vergonha da tradutora, como ela própria declara na apresentação – quanto na tentativa de captar o “tom” da escrita de Machado, como vários especialistas, a exemplo de Pedro Meira Monteiro e João Cezar Castro Rocha, chegaram a apontar. Se a tradução de 1997, assinada por Gregory Rabassa (um tradutor experimentado que verteu para o inglês, entre outros autores, Clarice Lispector, Osman Lins e Jorge Amado), privilegiou uma sintaxe mais “moderna”, muitas vezes transformando uma única sentença em duas ou três, Flora Thomson-DeVeaux buscou reproduzir o ritmo da escrita de Machado; uma escrita repleta de volteios, elipses e deslizamentos. Nesse sentido, as várias notas explicativas, posicionadas ao fim da edição, não se impõem ao leitor, e o resultado textual é menos

pedagógico ou explicativo, em profunda consonância com o estilo “mais galante e mais novo” de Brás. A respeito das notas, elas tratam tanto de questões próprias à tradução quanto de memória histórica do século XIX, com descobertas e informações úteis não apenas aos leitores estadunidenses, mas a qualquer leitor do século XXI. O que seria a Praça Valongo, a que Brás Cubas faz referência no tão comentado capítulo em que Prudêncio, ex-escravizado do protagonista e agora homem livre, açoitava um escravizado de sua propriedade? E qual seria a diferença entre uma prisão, um pelourinho e um “calabouço”, a que o narrador também faz alusão, de forma errática, quando trata de outro personagem, o Cotrim? São questões que a tradutora, em suas notas, busca esclarecer como forma de propiciar ao leitor uma experiência de leitura além da superfície, caso queira, levando em consideração os sentidos que Machado constrói ou sugere de maneira subterrânea em sua literatura, sobretudo em tal aspecto – o racial – que a crítica por tanto tempo ignorou. Seja como for, o cínico, autoritário e vaidoso Brás Cubas, personagem típico da nossas elites e que desde o nome se confunde com o Brasil, estaria satisfeito com a fama internacional. Afinal, como ele próprio afirma, em uma frase tão curtinha mas que deve ter dado um trabalhão para traduzir, tinha “a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas”. E talvez com a leitura do romance outros leitores tenham uma ideia mais completa do que se passa por aqui – afinal Brás Cubas, de um jeito ou de outro, continua entre nós.



PENGUIN CLASSICS

MACHADO DE ASSIS
THE POSTHUMOUS MEMOIRS
OF BRÁS CUBAS

ROMANCE

The posthumous memoirs of Brás Cubas
Autor – Machado de Assis
Editora – Penguin Classics
Páginas – 368
Preço – US\$ 17

Quando o corte favorece o sabor da fruta

Talvez se possa dizer que *Batendo pasto*, livro de Maria Lúcia Alvim, gira em torno de um verbo: *ajoujar*, ligar dois bois por uma cordinha que os une pelo chifre, o ajoujo. *Bater pasto* significa capinar, tomar uma foice e sair cortando o mato. Abrir o livro é ver suas sete partes ligadas umas às outras por variações no uso formal e nas imagens oferecidas, que, surgidas no final de uma seção, continuam na seguinte. É obra que revela um capinar (exercício) sofisticado da linguagem para elaborar, em pé igual, a natureza e um ser mulher desejante. Próxima dos 90 anos, Maria Lúcia é autora de cinco livros, todos hoje difíceis de encontrar. Sua volta ao mercado se deve a esforços dos poetas Ricardo Domeneck e Guilherme Gontijo Flores, que a localizaram e descobriram que ela deixou com o poeta Paulo Henriques Britto um livro de inéditos, *Batendo pasto*, escrito em 1982 e que deveria ser publicado após sua morte. Para ganho dos

leitores, é convencida a publicá-lo em um ano pavoroso no qual natureza e corpo estão na ordem do dia. *Ajoujo* não é uma palavra estranha a leitores de autores que figuraram os sertões e interiores; pipoca aqui e ali na obra de Guimarães Rosa, por exemplo. Em Maria Lúcia Alvim, a linguagem é excessiva em seus vocábulos e sonoridades, regrada na sintaxe, e surge cosmopolita ou em uma fresta temporal (seja por conta de expressão popular, aparição de outro idioma ou de registro antigo do português). Como demonstra o soneto que ocupa a segunda seção, *Coluna*, a materialidade do corpo e do idioma (*frese, fria, fétida*) emerge em diálogo com fogo e um *brilho*, energia inexplicável que aparece sem anúncio e arrebatada. É força urgente que surge pelo encontro entre o eu lírico e “Ele”, possível por elementos como a disposição ordenada dos verbos, a cesura dos versos, a rima *carne/*

cerne. O resultado é uma mostra do domínio da autora: a lida racional faz da linguagem o palco de uma encenação intensa do imperativo do desejo. Chama atenção a forma de figurar a experiência do ser mulher – em especial a de meia idade, algo anunciado na abertura do livro (a autora completou 50 anos em 1982). A experiência do ser mulher é espalhada de forma discreta, mas visível e importante para a obra. O ajoujo desse ser com vegetais, animais ou céu coloca ambas as instâncias (mulher e natureza) em pé de igualdade, sem que uma preceda à outra. O meio ambiente é figurado de forma autônoma, mas com deslizamento para a vivência desse ser. Vale citar a *Litania da lua e do pavão*, seção composta por dísticos à moda de ladainha religiosa que, em meio aos jogos sonoros com palavras de origens diversas, parece interpelar certas imagens associadas à mulher, evidenciando-as em sua artificialidade;

são nomes, palavras, não são totens e surgem embaralhadas com outras possibilidades: *Lua de Ismália/ Chapéu de palha*. Bater o pasto de palavras aberto por Maria Lúcia torna-se jogo divertido e intenso que nos leva a usufruir da linguagem como fruta de polpa suculenta. Solicita mastigação lenta que o sabor compensa e excede. Que possamos ter outras obras da autora circulando entre nós, em breve. (Igor Gomes)

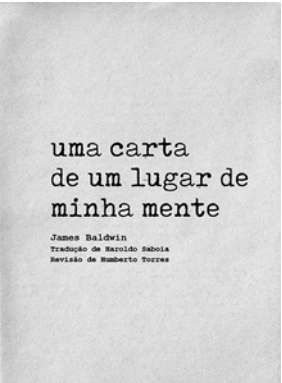


POESIA
<i>Batendo pasto</i>
Autora - Maria Lúcia Alvim
Editora - Relicário Edições
Páginas - 128
Preço - R\$ 39

À nossa mente

A n-1 edições disponibilizou um trecho do ensaio *Uma carta de um lugar da minha mente*, publicado pelo escritor James Baldwin (1924–1987) na revista *The New Yorker* em 1962. Foi uma intervenção pública em época conturbada: governo Kennedy, Guerras Fria e do Vietnã, discussões raciais. O trecho ecoa bem em um Brasil cujo governo se mira nos EUA. Mostra que a ideia de “sonho americano” é uma metafísica branca e pobre que engoliu estadunidenses (em especial os negros que o desejam) e países periféricos (aponta-se os África em luta anticolonial). Uma real aplicação de ideias como igualdade e liberdade (que nunca foram verdadeiramente vividas) exige mudanças profundas em duas frentes: interna, psíquica, que exige coragem para enfrentar o que precisa ser transformado, em um exercício de paixão pela vida; e, ao mesmo tempo, externa (protestos e tensionamento social, por exemplo). Os EUA, por sua visibilidade, poderiam

ter dado o exemplo para outras nações de não dar ao preconceito étnico–racial, que surge do medo de quem é diferente, lugar importante em sua estrutura social. Mas exportaram o “sonho” de traços eurocêntricos que ainda sidera mentes. Ao implicar a todos no processo de mudar a sociedade, o texto reconhece em nós a potência para criar novos mundos. Tradução de Haroldo Saboia. (I.G.)



ENSAIO
<i>Uma carta de um lugar da minha mente</i>
Autor - James Baldwin
Editora - n-1 edições
Páginas - 8
Preço - Gratuito (em n-1edicoes.org)

Os Maxakali

A quem tem vontade de novos mundos e de conhecer histórias (ainda que reais e dolorosas) interessa a leitura de *Desta terra para esta terra*, breve texto de Isael Maxakali e Sueli Maxakali que conta de forma brevíssima a trajetória de seu povo – que eles chamam não de Maxakali, mas de Tikmũ’ün, povo composto por cerca de 2 mil pessoas no Vale do Mucuri (MG) – e como ele é marcado pela ação assassina do homem branco. Se a violência é conhecida, relê-la ou retomá-la tem a função pedagógica de fortalecer fundamentos antirracistas e contrários às segregações. As palavras de Isael e Sueli lançam uma cosmologia e uma língua que dão base material às críticas da política indígena, a identidade como elemento talvez incontornável (“tivemos que escolher: ou perdíamos a terra ou perdíamos a língua”) que leva à insistência pela vida. Se estamos

no país em que o colonialismo não cessa de se atualizar – vide o caso, em julho, das esposas de militares que davam porcarias aos Yanomami, incitando–os à aglomeração –, então as quatro páginas da narrativa são uma necessidade política. O texto, uma tradução de Roberto Romero, foi originalmente publicado como verbete da série *Povos indígenas do Brasil 2011/2016*. (I.G.)



ENSAIO
<i>Desta terra para esta terra</i>
Autores - Isael e Sueli Maxakali
Editora - Chão da feira
Páginas - 4
Preço - Gratuito (em chaoдаfeira.com)

PRATELEIRA

SOU SUA IRMÃ

Quatro editoras se reuniram para comprar os direitos de publicação de obras ficcionais e ensaísticas de Audre Lorde (1934–1992), que já começaram a sair no Brasil. *Sou sua irmã*, organizado por Djamila Ribeiro e traduzido por Stephanie Borges, traz ensaios, aulas, palestras e outras narrativas dispersas encontradas no arquivo de Lorde – uma pioneira na abordagem interseccional do feminismo. As outras obras serão lançadas pelas editoras Relicário, Bazar do Tempo e Elefante.



Autora: Audre Lorde
Editora: Ubu
Páginas: 275
Preço: R\$ 59,90

JOHNNY PANIC E A BÍBLIA DE SONHOS

Traduzido por Ana Guadalupe, o volume traz escritos de Sylvia Plath (1932–1963) de natureza diversa: são contos, textos jornalísticos e trechos de seus diários, tudo produzido pela autora dos 17 anos em diante. Conta com textos do poeta Ted Hughes, viúvo de Plath, e da escritora Margaret Atwood – para esta, a disposição dos textos, no livro, do mais recente ao mais antigo cria efeito arqueológico que leva leitores a escavarem a obra enquanto voltam no tempo.



Autora: Sylvia Plath
Editora: Biblioteca Azul
Páginas: 464
Preço: R\$ 59,90

RESSENTIMENTO

Reedição deste livro da escritora e psicanalista Maria Rita Kehl, originalmente lançado em 2004 e considerado importante por seu esforço de elaborar ideias sobre o afeto que lhe dá título. “Ressentimento” não é conceito clássico da psicanálise e toca tanto em questões de ordem íntima quanto de ordem coletiva. A elaboração feita por Kehl surge a partir da experiência clínica, do campo político e das leituras críticas de Nietzsche, Espinosa e de obras literárias.



Autora: Maria Rita Kehl
Editora: Boitempo
Páginas: 208
Preço: R\$ 53

ESTRELA VERMELHA

O bielorrusso Aleksandr Bogdánov (1873–1928) era alinhado aos bolcheviques (dos quais depois se distancia) e realizava transfusões de sangue em si mesmo para estudar como prolongar a vida. *Estrela vermelha* é uma ficção na qual ele une ciência e política. Narra uma viagem a Marte e o que lá se acha: uma sociedade apátrida, com igualdade de gênero, sem classes sociais – enfim, fabula um mundo novo. Tradução de Ekaterina V. Américo e Paula V. de Almeida.



Autor: Aleksandr Bogdánov
Editora: Boitempo
Páginas: 184
Preço: R\$ 49

RESENHAS

KIM MANRESA / NOBEL PRIZE MUSEUM



“Sei como ajeitar meu semblante”

Sobre a biografia de
Wisława Szymborska
recém-lançada no Brasil

Piotr Kilanowski

Quinquilharias e recordações: Biografia de Wisława Szymborska (Editora Âyiné) é uma oportunidade singular e, em vista da popularidade da poeta polonesa por aqui, muito desejada de se aproximar dela e se aprofundar na sua obra. O livro foi escrito por duas representantes do que há de melhor no jornalismo literário polonês: Joanna Szczęsna e Anna Bikont. As autoras refletem a maneira da escrita da sua protagonista: o livro é ao mesmo tempo leve e profundo, envolvente, repleto de detalhes inesperados e, enquanto retrata a poeta, pincela também um riquíssimo pano de fundo da história mais recente da Polônia.

Vale a pena retomar o percurso da recepção da Szymborska (1923–2012) no Brasil. As primeiras traduções de seus poemas foram obra de Ana Cristina Cesar e Grażyna Drabik, nos anos 1980. Nos anos 1990, ainda antes do prêmio Nobel (1996) que a lançou para fama mundial, foi traduzida por Henryk Siewierski. Mas sua voz se fez ouvir amplamente no Brasil graças às traduções de Regina Przybycień – cuja primeira seleta, *Poemas*, no ano que vem completará seu décimo aniversário, e à qual se somam as antologias *Um amor feliz* (2016) e *Para o meu coração num domingo*, esta em parceria com Gabriel Borowski e prevista para ser lançada neste ano. Em 2018, saiu também uma coletânea de suas brincadeiras literárias e colagens traduzida por

mim em parceria com Eneida Favre, *Riminhas para crianças grandes*.

Famosa por sua ojeriza a falar de sua vida particular e a fazer qualquer tipo de confissão pública, Szymborska, depois da resistência inicial ao projeto e ao ver a qualidade do trabalho das jornalistas, concordou em conversar com elas. Em 1997, viu publicada a primeira edição da biografia e declarou: “Tive uma grande sorte que minha biografia foi escrita por duas verdadeiras jornalistas, que sabiam que não se invade a alma de alguém com seus sapatos sujos. Apareço aqui no papel de matéria-prima [...], talvez até como o material de reciclagem”. A versão do livro que agora recebemos foi ampliada e enriquecida pelo material que Szymborska permitiu publicar após sua morte.

Composta por detalhes (“quinquilharias e recordações, amigos e sonhos”), a obra vai aos poucos desenhando para nós a poeta ao mesmo tempo esquiva e próxima. E entrelaça de maneira soberba “os trabalhos e os dias”, ilustrando poemas com vivências e mostrando as frações das vivências nos poemas. Como uma pintura dos mestres antigos, permite observar, ler, interpretar, sentir e pressupor não incorrendo na indiscrição de desnudar a retratada.

A vida de Szymborska aparece sempre refletida em seus escritos, poemas, resenhas, generosamente citados ao longo do livro. E é por esses escritos que conseguimos perceber

algumas frações daquilo que a própria poeta tentou esconder atrás da espessa cortina de causos, anedotas e histórias contadas por ela e pelos amigos discretos, atrás daquilo que ela mesma chamou de “retrato exterior”. O “retrato interior” da poeta aparece pouco. O percebemos de relance em certas falas e podemos imaginá-lo à luz da leitura dos trechos das obras que ilustram o “retrato exterior”. É como olhar nos olhos da retratada que se esconde atrás das decorações de extravagâncias, sorrisos, bibelôs, modéstias, nos falando por meio de uma de muitas citações de poemas ainda desconhecidos por aqui que o livro traz: “sei como ajeitar meu semblante/ pra ninguém ver a tristeza constante”.

Por outro lado, ao longo dos capítulos temos a oportunidade de entender melhor sua formação. A história se inicia antes da sua concepção, acompanha sua infância em Cracóvia, a adolescência na cruel época de Segunda Guerra, uma juventude de engajamento político comunista seguido por desilusão, por amores, e a “catástrofe de Estocolmo” – como a poeta se referia ao Nobel. Entre anedotas, a biografia mostra a face brincalhona de Szymborska, dando abundantes amostras. O costume de realizar brincadeiras literárias (criação de limeriques e invenção de gêneros poéticos, por exemplo) surgiu no “colcoz literário”, uma casa em Cracóvia onde a poeta Szymborska viveu durante 15 anos, na qual as autoridades comunistas alojaram literatos poloneses depois da guerra. Era um lugar ao mesmo tempo divertido e sinistro, que reunia os maiores nomes do mundo literário sob o mesmo teto e constante supervisão do partido. Szymborska e o marido, recém-casados, quando foram morar lá se viram obrigados a cederem sua cama portátil a um literato que chegou inesperadamente, sendo “talvez o único casal [...] no mundo de quem levaram a única cama na noite de núpcias”. É nesta casa cheia de artistas e membros do partido que as brincadeiras literárias tornavam a realidade mais leve, davam mais brilho ao cinza do socialismo real e zombavam de tudo e de todos os egos inflados ao redor. Szymborska nunca abandonou esse costume,

tendo como parceiros os amigos, seu companheiro Kornel Filipowicz e, por fim, seu secretário particular pós-Nobel, Michał Rusinek.

A edição da Âyiné, como de costume, é caprichada. Rusinek, durante palestra na UFPR em 2018, não hesitou ao dizer que *Riminhas para crianças grandes* é, do ponto de vista editorial, o mais belo livro de Szymborska que ele já viu. *Quinquilharias e recordações* nos chega em capa dura, num formato maior que costureiro e com um belíssimo encarte de fotos da poeta e algumas de suas colagens.

Um assunto que merece um destaque à parte, e que tive o privilégio de acompanhar, é a primorosa tradução da biografia, assinada por Eneida Favre. Traduzir um texto repleto de excertos literários como este, sempre é um desafio – e se são extratos de uma estilista tão sofisticada como Szymborska, o desafio triplica. Além disso, como dito, o livro é um rico retrato da época, o que exigiu da tradutora que o munisse de rico aparato crítico de notas para explicar desde desafios linguísticos até aspectos culturais e históricos da época, aproximando leitores dos personagens mais e menos importantes da cultura polonesa que habitam em profusão as páginas do livro.

O resultado desses processos é uma biografia que leva o leitor a compreender escolhas e atos de Szymborska, a perceber suas máscaras e a observar o mundo com seu olhar ao mesmo tempo compadecido e duro, compreensivo e inconformado, sério e zombeteiro, melancólico e terno; para, por fim, nos levar a reler, com outro olhar, estes versos: “Sou quem sou./ Inconcebível acaso/ como todos os acasos”.



BIOGRAFIA

Quinquilharias e recordações

Autoras – Joanna Szczęsna

e Anna Bikont

Editora – Âyiné

Páginas – 560

Preço – R\$ 109,90

Para atacar o colonialismo

A notícia do projeto de reedição e publicação de inéditos da obra de Frantz Fanon (1925–1961) no Brasil é não só grande presente a seus leitores e pesquisadores; também configura contribuição relevante à necessidade de pensarmos em formas de luta e resistência contra fascismos contemporâneos. É o caso de *Alienação e liberdade: Escritos psiquiátricos* (Ubu Editora), com tradução de Sebastião Nascimento, uma compilação dos escritos psiquiátricos de Fanon e o primeiro desses volumes lançados como retomada da obra do autor.

O espectro psiquiátrico dos escritos fanonianos foi pouco conhecido até, pelo menos, 2015, quando da publicação de *Écrits sur l'aliénation et la liberté* (La Découverte), volume em que o pesquisador Jean Khalfa compilou além dos textos psiquiátricos, também textos políticos, peças teatrais e até um inventário da biblioteca particular de Fanon. A Editora Boitempo anunciou há pouco que adquiriu os direitos sobre os textos políticos do martinicano,

que compõem a terceira parte do volume organizado por Khalfa. Também está prevista uma reedição do conhecido *Peles negras, máscaras brancas*, que está no prelo pela Ubu Editora e completa (até o momento) essa retomada.

Como se sabe, a obra de Fanon se debruça em uma crítica radical ao colonialismo, aponta a formação “colorizada” dos saberes de seu tempo, assim como – e isso fica marcado mais fortemente em *Os condenados da terra*, seu último livro publicado em vida – na defesa da violência como instrumento de resistência e mudança histórica em contextos de dominação colonial. Entretanto, o que não se podia ainda mensurar com precisão era a dimensão das contribuições científicas na área da psiquiatria do martinicano, morto muito jovem, aos 36 anos. A publicação deste volume nos permite compreender como suas pesquisas empíricas e teóricas na área da psiquiatria influenciaram fundamentalmente todo o seu projeto teórico e revolucionário, nos aproximando um pouco

mais daquilo que seria o projeto fanoniano de uma “clínica revolucionária”.

Pensar em uma reforma da clínica pública – sobretudo se considerarmos o sistema de saúde (sejam as instituições públicas ou as empresas hospitalares privadas) brasileiro como dispositivo necropolítico que age em dimensões diretas e indiretas – como parte de um projeto político amplo, como defendia o martinicano, aponta para uma reivindicação de políticas públicas alternativas. Assim como Fanon questionou o lugar da psiquiatria na busca pela “desalienação do negro” no projeto colonial europeu, a atual retomada de seus trabalhos ajuda a pensar uma reconfiguração do nosso precarizado sistema de saúde. Também nos fornece novo olhar para as formas assumidas por sistemas de dominação (como a experiência sistemática do racismo estrutural contemporâneo) para produzir sofrimento e opressão a corpos determinados, solapando seus sentidos

de pertencimento e universalidade tanto no campo social como no subjetivo.

Retomar a obra de Fanon nos tempos de agora é, sobretudo, mais uma forma possível de pensarmos algo no caminho daquilo que Fanon idealizou como um “novo humanismo”; é lançar um olhar ao passado em busca de um projeto preconizante de intervenção concreta em nosso presente, para, assim, descolonizar o porvir. (Nuno Figueirôa)

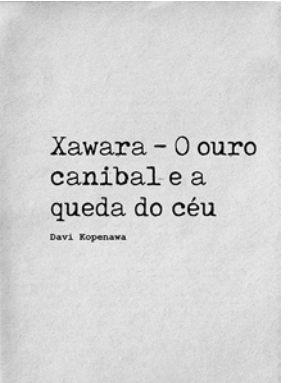


ARTIGOS
<i>Alienação e liberdade</i>
Autor – Frantz Fanon
Editora – Ubu Editora
Páginas – 400
Preço – R\$ 79,90

Ouro canibal

A palavra *Xawara*, em Yanomami, significa *epidemia*; mas é, também, *booshikë*, ou aquilo que o homem branco chama de *minério*. A mineração gera a *xawara-wakëxi*, ou “epidemia-fumaça”, que carrega doenças que matam os Yanomami. A publicação de *Xawara: O ouro canibal e a queda do céu*, transcrição de entrevista concedida pela liderança Yanomami Davi Kopenawa ao antropólogo Bruce Albert, passados 30 anos de sua publicação primeira, mostra a repetição da violência que marca nossa História. Kopenawa conta como epidemias, a exemplo da covid-19, assolaram indígenas por consequência da ação garimpeira e garante: “se os garimpeiros não voltam ao lugar deles, os Yanomami vão morrer, eles vão verdadeiramente acabar”. Povos indígenas vivem um momento de grande vulnerabilidade, carentes de planos de ação capazes de auxiliar na proteção contra o vírus levado por

garimpeiros ilegais aos seus territórios. O texto vale tanto como entrada para a cultura Yanomami (e para o famoso livro *A queda do céu*) quanto como ferramenta crítica de questionamento da visão de mundo neoliberal. Provoca-nos a pensar em atitudes palpáveis contra o genocídio indígena, esse fantasma do passado que persiste, agora à sombra da pandemia, entre nós. (N.F.)

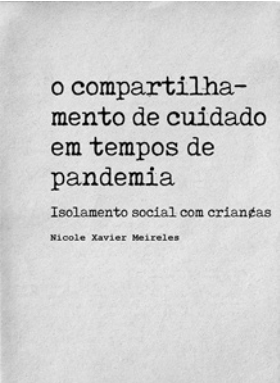


ENTREVISTA
<i>Xawara: O ouro canibal ...</i>
Autor – Davi Kopenawa
Editora – n-1 edições
Páginas – 7
Preço – Gratuito (em n-1edicoes.org)

Mães e pandemia

Como cuidar da saúde mental e física de mães sobrecarregadas e das crianças com o vírus ainda à solta? Em *O compartilhamento de cuidados em tempos de pandemia* (n-1 edições), a psicóloga Nicole Xavier Meireles discute de forma sucinta – afinal, “nós, mães, nem temos tanto tempo para textos muito longos” – sobre como a carga emocional, psíquica e física do cuidado, sobretudo com os filhos, recai sobre as mulheres, principalmente sobre as mais pobres; e isso se torna pior em tempos de covid-19, já que mulheres são também maioria na linha de frente contra o vírus na área da saúde. Meireles também atua como mestrandia em psicologia clínica pela PUC-Rio e é uma das diretoras da ONG Casa da árvore (RJ), que atua na preservação da saúde psíquica de crianças e famílias. Ao lançar necessário olhar à essas dificuldades negligenciadas,

sobretudo em tempos de pandemia, Xavier nos propõe este (como preferiu chamar) “desabafo em forma de texto”, convocando leitoras e leitores a pensarem em estratégias possíveis de enfrentamento ao horror, “um dia de cada vez”, na via de construir um convívio para as mulheres e mães, assim como para as nossas crianças, minimamente harmonioso nesses tempos difíceis. (N.F.)



ENSAIO
<i>O compartilhamento de cuidados...</i>
Autora – Nicole Xavier Meireles
Editora – n-1 edições
Páginas – 4
Preço – Gratuito (em n-1edicoes.org)

PRATELEIRA

UM ESBOÇO DO PASSADO

Com tradução de Ana Carolina Mesquita, este é um dos últimos textos escritos por Virginia Woolf (1882–1941). Trata-se de um ensaio de lembranças (mas não uma autobiografia) construído em linguagem híbrida e sempre partindo de ocorridos cotidianos, no qual o ato de escrever surge como uma espécie de gesto de memória e de preservação da vida. Ainda aponta para a possibilidade de escutar o passado por meio da atenção à própria vida no tempo presente.



Autora: Virginia Woolf
Editora: Nós
Páginas: 160
Preço: R\$ 48

O MEZ DA GRIPPE

De difusão ainda restrita, a obra de Valêncio Xavier (1933–2008) é marcada por uma escrita em montagem que se vale de diversas linguagens para construir novos olhares. *O mez da gripe* traz a gripe espanhola de 1918 em “Curityba” a partir de colagens de elementos da época (notícias, propagandas, letras de música, depoimentos de sobreviventes). De certa forma, pode ser lido como se fosse um jornal daquele

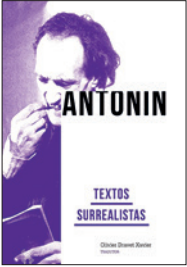


tempo – mas que, em meio à covid-19, ganha assustadora atualidade.

Autor: Valêncio Xavier
Editora: Arte e Letra
Páginas: 76
Preço: R\$ 42

TEXTOS SURREALISTAS

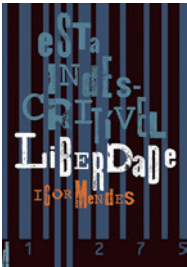
Tradução de Olivier Dravet Xavier dos textos do jovem Antonin Artaud (1896–1948), figura de importante atuação nas artes que envolvem escrita e palco. O volume reúne textos publicados pelo autor entre 1924 e 1928 em revistas e panfletos, na época em que colaborava com os surrealistas. São elaborações poéticas, oníricas, divagações, baseadas em livre associação – escolhas que apontam para o exercício do livre curso do pensamento, caro ao Surrealismo. divagações e baseados em livre associação – escolhas que apontam para o exercício do livre curso do pensamento.



Autor: Antonin Artaud
Editora: Moinhos
Páginas: 104
Preço: R\$ 50

ESTA INDESCRITÍVEL LIBERDADE

Novo livro do escritor e ativista Igor Mendes, autor do importante *A pequena prisão* (2017) – que traz a experiência dele no cárcere para onde foi levado por participar dos protestos de 2013 e 2014. *Esta indescritível liberdade* é um romance sobre existências comuns na periferia atravessadas pelos ocorridos sociais no Brasil. Segundo o filósofo Vladimir Safatle, que assina a apresentação ao volume, trata-se de raro registro “a respeito da experiência da recusa e da revolta”.



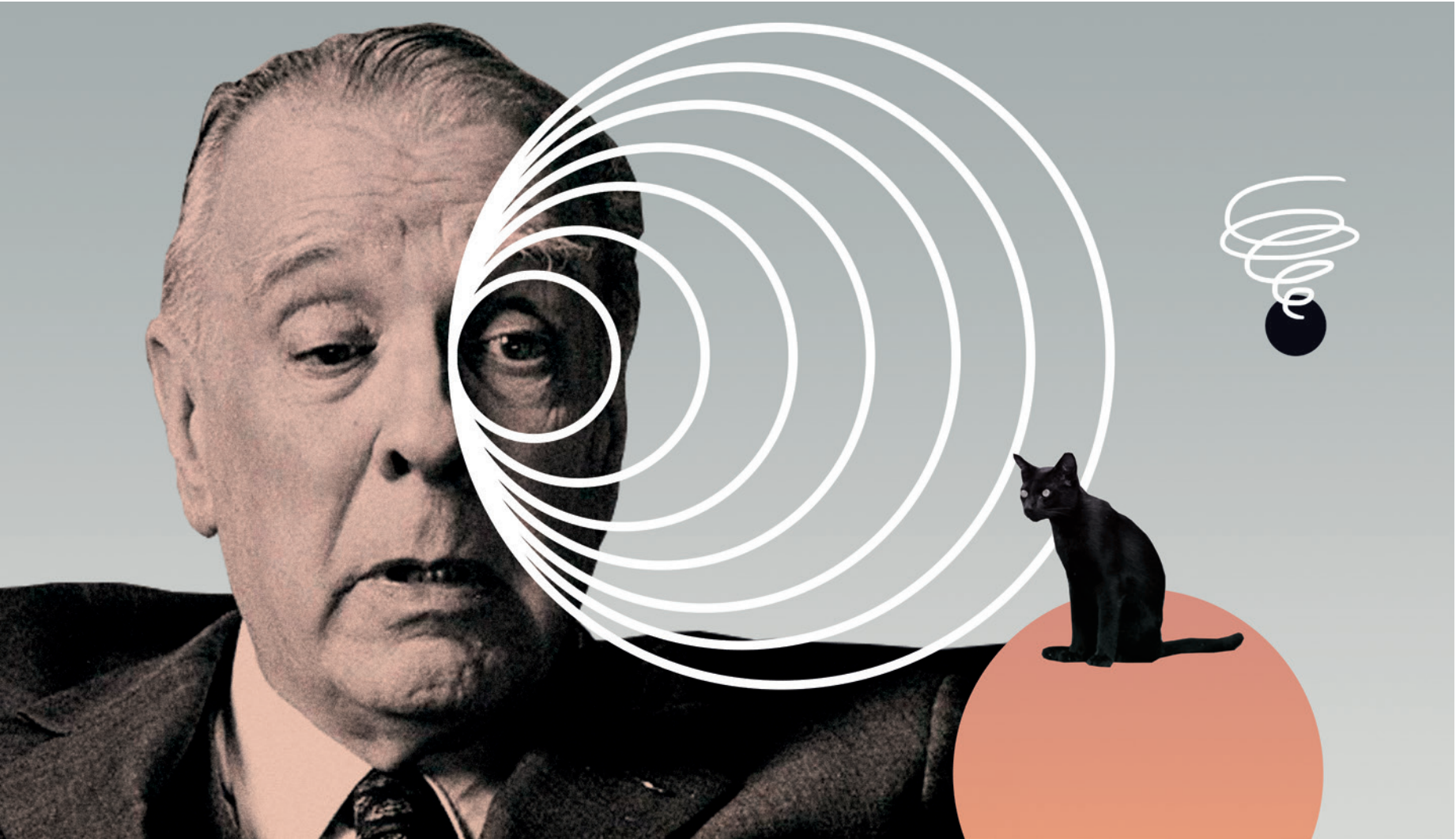
Autor: Igor Mendes
Editora: Faria e Silva
Páginas: 168
Preço: R\$ 49



José CASTELLO

www.facebook.com/JoseCastello.escritor

HANA LUZIA



A escuridão como instrumento

Em meio às trevas deste ano de 2020, leio *Sete noites*, livro que Jorge Luis Borges publicou em 1980. Nele, estanco em um relato, *A cegueira*. Desde menino, Borges tinha graves problemas de visão. “Esse lento crepúsculo começou quando comecei a enxergar”, ele rememora. Paradoxo: as trevas surgiram no mesmo momento em que nasceu a luz. A cegueira plena, que o impediu de ler e de escrever, só chegou no ano de 1955 – quando já tinha 56 anos. Mas, nos diz Borges, nem mesmo a cegueira completa é completa.

A cegueira nos assombra – assim como nos aterrorizam as trevas que hoje nos cercam. Mas, me ajuda Borges, ao contrário do que costumamos pensar, a escuridão nunca é absoluta. A cegueira “não é essa cegueira perfeita em que as pessoas pensam”, ele nos adverte. Mesmo na mais profunda escuridão, rasgam-se brechas, surgem contrastes, derramam-se tênues fios de luz. E essa luz que borda as trevas, embora salvadora, é assustadora também.

À cegueira atribuímos, em geral, a escuridão total. Ela seria uma porta fechada, da qual nem mesmo uma esperança, ou um consolo, podemos tirar. Uma porta cheia de aldrabas, de trancas, de trincos, um obstáculo inviolável. Não, diz Borges, as coisas não se passam assim. “O cego vive em um mundo bastante incômodo, um mundo indefinido, do qual emerge alguma cor.” A cegueira não se define pela escuridão, mas pela indefinição.

Borges me ajuda a entender as trevas que hoje nos cercam. Continuo a segui-lo. No mesmo ano em que a cegueira se agravou, ele foi nomeado diretor da Biblioteca Nacional. Sucedeu no posto ao historiador franco-argentino Paul Groussac – ele, também, cego. Enigmática coincidência: para governar um mundo feito de livros e de letras, dois cegos. A Biblioteca Nacional de Buenos Aires tinha, naquela altura, um milhão de exemplares.

No *Poema dos dons*, pensando no ano de 1955, ele lembra: “Deu-me a um só tempo os livros e a noite”. Estranho que tivessem chegado juntos. Contudo, as coincidências não ficam por aí. An-

tes de Borges e de Groussac, houve uma terceira vez. No início do século XIX, o poeta romântico José Mármol já tinha ocupado a mesma cadeira de diretor. Autor do primeiro romance argentino, *Amalia*, de 1855, Mármol também era cego. Três cegos cercados por um milhão de livros.

Com a cegueira plena, Borges decide que não irá se submeter à escuridão. A partir das brechas de luz que ainda lhe restam, ele decide criar um novo mundo. Primeiro, define que a visão nos dá acesso apenas ao mundo das aparências. Sob essas aparências, falsas, há um segundo mundo que só um cego pode ver. Resume: “Já que perdi o querido mundo das aparências, devo criar outra coisa, devo criar o futuro, o sucessor do mundo visível que, de fato, perdi”.

A vedação do presente o leva de volta ao mundo de seus antepassados. Abre-lhe a porta da História. Para começar, Borges resolve estudar o idioma de seus ancestrais: o anglo-saxão. Substitui o mundo visível pelo mundo auditivo. Perdidos no remoto século V, os anglo-saxões – que habitaram a atual Grã-Bretanha entre o fim da Antiguidade e o início da Idade Média – foram um povo formado por tribos germânicas. O tapete da História se desenrola, com força, para trás, arrastando Borges em sua cadeira de diretor.

A História – o conhecimento da História – se abre, assim, como uma brecha que fende a escuridão. Por que, hoje, não fazemos o mesmo? Por que não iluminar nossas trevas com as luzes do passado? Isso pode nos ajudar a respirar e, também, abrir um caminho para a frente. “Criar o futuro”, como Borges sugere. Em 1955, o escritor adota a cegueira como um estilo de vida. “Se estou cego”, talvez tenha pensado, “devo fazer da cegueira uma maneira de viver”. Se nos sentimos atordoados e sem luz, por que não o imitamos? Por que não partir disso – do horror que temos – para construir um caminho?

Borges passou a ditar seus poemas. Trinta poemas por ano, conforme decidiu. Lembrou-se que até mesmo Homero – cuja existência histórica é contestada – foi cego. Tudo veio da cegueira. Inclusive nós, que viemos do útero escuro de nossas mães. Homero era cego, lem-

bra Borges, e talvez por isso os gregos achavam que a poesia era, antes de tudo, música. Sim: temos outros sentidos, temos outros caminhos, não estamos condenados. Lembra Borges que também Paul Verlaine, ao pensar na poesia, dizia: “A música antes de tudo”. Mesmo com a cegueira, nem tudo está perdido.

Recorda ainda Borges de John Milton, o poeta do século XVII, autor do *Paraíso perdido*, que definia sua cegueira como “voluntária”. Uma escolha – um caminho. A cegueira completa chegou para Milton aos 52 anos. Em um poema, ele descreve seu universo: “Neste mundo escuro e vasto”. A escuridão não exclui a vastidão; ao contrário, a amplia. É inacreditável, mas a escuridão abre portas. Não, não estou dizendo que devamos sair por aí furando os olhos. Já temos os olhos perfurados. O que vemos é sempre parcial. O obscuro faz parte de nossas vidas. A cegueira faz parte de nossa visão.

Como não podia escrever, Milton também ditava seus poemas. A qualquer um – ao primeiro que se oferecesse para anotá-los. Não dava grande importância à cegueira. Sua figura leva Borges a pensar no filósofo pré-socrático Demócrito de Abdera – o primeiro a cogitar na existência de um universo infinito. Lembra Borges que Demócrito arrancou os olhos voluntariamente, em um jardim, “para que o espetáculo da realidade exterior não o distraísse”. Amparando-se na experiência do filósofo grego, ele se pergunta: “Quem pode conhecer-se mais que um cego?” Sim, o universo é infinito, nossas possibilidades também são infinitas, mas precisamos de um pouco de cegueira para ver isso.

Hoje, quando as trevas nos oprimem, esse pequeno ensaio de Borges se oferece como um fio de luz. Um farol muito fraco, que quase todos desprezamos, mas do qual podemos arrancar novos destinos. “O homem deve pensar que tudo o que ocorre é um instrumento. Todas as coisas lhe foram dadas para um fim”. Resta ter a coragem de usar o que temos. Afirma Borges: “Essas coisas nos foram dadas para que as transmutemos”. É hora, mais uma vez, de fazer isso.