

PERNAMBUCO

RE- COR- TA- DO

NO CENTENÁRIO DE
ROLAND BARTHES, ESPECIAL
PROCURA ENTENDER SEU
UNIVERSO FRAGMENTADO



SOLANO SANTOS

COLABORADORES



Juliana Bratfisch, mestre em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo. Curadora da exposição *Roland Barthes Plural*, em cartaz na Casa das Rosas (SP).



Regina Dalcastagnè, professora de Literatura da Universidade de Brasília. É autora, entre outros, de *Literatura brasileira contemporânea: território contestado*.



Thiago Soares, jornalista e professor do Departamento de Pós-Graduação da UFPE. É autor do livro de ensaios *Videoclipe: o elogio da desarmonia*.

E MAIS

Bruno Liberal, economista e escritor. Publicou em 2012 o livro de contos *Sobre o tempo*. Seu livro *Olho morto amarelo* foi vencedor do I Prêmio Pernambuco de Literatura e foi publicado pela Cepe Editora. **Igor Gomes**, jornalista. **Renata Pimentel**, doutora em teoria literária pela UFPE, escritora e autora de *Denso e leve como o voo das árvores*, lançado este mês pela Confraria do Vento. **Renato Ortiz**, sociólogo e antropólogo. **Talles Colatino**, jornalista. **Santiago Nazarian**, tradutor, escritor e autor, entre outros, de *Feriado de mim mesmo*, *Pornofantasma* e *Biofobia*.

CARTA DOS EDITORES

Quando começamos a preparar uma edição sobre o centenário de Roland Barthes, a primeira questão foi: como tratar de um autor que é constantemente esmiuçado e cuja obra nunca se fixa em lugar algum por muito tempo? Como reter o pensamento nele sem trair sua essência? O lugar de Barthes, muitas vezes, é o do momento, o da preparação, o da aproximação de algo. A partir dessa perspectiva, decidimos fragmentar, cortar e picotar percepções sobre ele por toda a nossa edição. Começando pela capa, a cargo do *designer* Janio Santos, que já aponta o universo plural do nosso homenageado a partir de cores nostálgicas.

A matéria de capa desta edição ficou a cargo de Juliana Bratfisch, uma das curadoras da mostra de Barthes, que está em cartaz na Casa das Rosas, em São Paulo. Ela procura “isolar” a pulsão do Barthes-escritor e nesse processo volta a perceber o quanto sua teoria nos escapa e por isso ela permanece tão fascinante. O professor do Departamento de Comunicação da UFPE Thiago Soares retoma os estudos fotográficos do francês e os

atualiza para o nosso universo de *selfies*. Trazemos também uma entrevista com Leyla Perrone-Moisés, uma das maiores especialistas em Barthes no Brasil. A conversa foi conduzida pelo jornalista Talles Colatino.

“A trajetória intelectual de Barthes foi marcada por sucessivos deslocamentos. Ele detestava a repetição, e sempre que um tipo de discurso começava a ‘pegar’, ele o abandonava para inventar outro. Isso foi explicado por ele mesmo, em sua obra. Era um procedimento dialético que se desenvolvia de modo não linear, mas em espiral, sem uma síntese final”, recorda Leyla.

Ainda nesta edição, um ensaio especial da pesquisadora Regina Dalcastagnè, que problematiza o lugar específico de fala da mulher negra na literatura brasileira, a partir da revisitação da obra de Carolina Maria de Jesus. Segundo Regina, pesquisar a obra dessa autora é um ponto de partida obrigatório quando se pretende entender as possibilidades poéticas e políticas de uma espécie de “olhar de fora”.

Uma boa leitura e até o mês de setembro.

PERNAMBUCO

GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO
Governador
Paulo Henrique Saraiva Câmara

Vice-governador
Raul Henry

Secretário da Casa Civil
Antonio Carlos Figueira

COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO – CEPE
Presidente
Ricardo Leitão
Diretor de Produção e Edição
Ricardo Melo
Diretor Administrativo e Financeiro
Bráulio Meneses

CONSELHO EDITORIAL
Everardo Norões (presidente)
Lourival Holanda
Nelly Medeiros de Carvalho
Pedro Américo de Farias
Tarcísio Pereira

SUPERINTENDENTE DE EDIÇÃO
Adriana Dória Matos

SUPERINTENDENTE DE CRIAÇÃO
Luiz Arrais

EDIÇÃO
Schneider Carpeggiani e Carol Almeida

REDAÇÃO
Dudley Barbosa (revisão), Marco Polo, Mariza Pontes e Raimundo Carrero (colunistas)

ARTE
Janio Santos e Karina Freitas (diagramação e ilustração)
Agelson Soares e Pedro Ferraz (tratamento de imagem)

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

MARKETING E PUBLICIDADE
Daniela Brayner, Rafael Lins e Rosana Galvão

COMERCIAL E CIRCULAÇÃO
Gilberto Silva



PERNAMBUCO é uma publicação da Companhia Editora de Pernambuco – CEPE
Rua Coelho Leite, 530 – Santo Amaro – Recife
CEP: 50100-140
Contatos com a Redação
3183.2787 | redacao@suplementope.com.br

SUA REVISTA DE CULTURA
AGORA, TAMBÉM,
NA VERSÃO DIGITAL.



A revista *Continente* completa 15 anos com uma novidade pioneira no Nordeste: ganhou versão digital. Isso significa que, agora, você também tem a melhor informação sobre arte, cultura, história e comportamento no seu tablet. Tudo com interatividade e conteúdos extras de vídeo e áudio. Faça o download do app Revista Continente e tenha acesso, gratuitamente, às edições #171 e #172 para navegar e experimentar.



ASSINATURA ANUAL R\$ 150,00 IMPRESSA + DIGITAL
revistacontinente.com.br | [f/revistacontinente](https://www.facebook.com/revistacontinente) | [@revistacontinente](https://www.instagram.com/revistacontinente) | [@revistacontinente](https://www.twitter.com/revistacontinente)

BASTIDORES



ARTE SOBRE FOTO DE DIVULGAÇÃO

Cada conto
escrito é como
desatar um nó

Vencedor da 1ª edição
do Prêmio Pernambuco
de Literatura fala das
dificuldades de conciliar dia
a dia e escrita de novo livro

Bruno Liberal

Escrever sobre o processo de criação de um livro é como contar uma história de pescador. Alguma coisa pode ser verdade: o tamanho do peixe, a vara, o anzol, as condições climáticas, o barco, a técnica, o cronômetro, tudo isso. Mas o que quero dizer mesmo é que meus contos surgem de um estranhamento com o cotidiano, um desconforto. Sempre. Os sentimentos vão crescendo até se derramarem em palavras. O olho atento ao redor, as anotações diárias, a reescrita constante, tudo evolui para o desfecho em palavras.

Posso dizer que acordo cedo todo dia, exatamente às seis da manhã e escrevo religiosamente até as oito. Chego atrasado no trabalho porque estou muito concentrado no texto e os personagens “derramam” suas palavras em mim. Claro que posso esconder as fraquezas e arrastar o defunto para o terreno da rua ao lado. Mas talvez, se falar baixinho, com letras pequenininhas, ninguém note que estou mentindo e a verdade é que chego atrasado no trabalho por que sou preguiçoso e acordo tarde. Só consegui acordar cedo para escrever durante uma experiência que fiz de duas semanas. O resultado foi ótimo, mas nunca consegui repetir.

Não quero contar que escrevo meus contos sem um projeto de livro. Sabe, um planejamento do que escrever. Pode parecer muito imaturo. Nem digo que as palavras não brotam quando sento na frente do computador e começo a digitar o que meu cérebro soletra. Prefiro esconder que todo esse trabalho suarento para descobrir que palavra colocar depois da anterior às vezes insiste em se esconder na ob- viedade de uma sentença vergonhosa. E que nada se parece com aquela foto do Instagram: o novo Macbook com uma taça de vinho bem enquadrada e um caderninho Moleskine. E muitas vezes não suporto o calor do lugar e escrevo de cueca mesmo, no meio da sala de estar com as crianças correndo em volta. Lembro de uma foto do Glauber Rocha escrevendo um roteiro nu. Estamos no sertão, meu bem. E agora pareço um cara arrogante falando “meu bem” e querendo dizer “minha filha” para a vendedora da loja.

“As certezas parecem firmes antes das teclas começarem a quebrar seus ossos e os personagens tomarem suas vozes e estruturas”. Escrevo isso em outra versão dessa pseudocrônica. Também escrevo que as vozes, nomes, vidas vão ganhando espaço sem muita ordem, sem muita reflexão e os senti-

mentos querem seguir pelos caminhos de outras mentes, não suportam mais a minha. Querem um livro para seguir a estrada. Mas apago essa versão.

Escrevi *O contrário de B.*, que sairá pela Confraria do Vento e sinto um peso na lombar que pode muito bem ser a sombra do prêmio que o anterior, *Olho morto amarelo*, ganhou. Também não quero tocar nesse assunto de prêmio. Melhor evitar comparações (porque evitar comparações?). Sempre posso dizer que não sou um escritor profissional e me defender desse modo egoísta (mas seria covardia). Lembro dos amigos que leram os contos e opinaram e tam- bém se emocionaram. Lembro de uma estudante de Garanhuns que me escreveu emocionada depois que leu “o olho”... (agora me perdi no devaneio). Ninguém quer saber da dificuldade em escrever um livro com essa rotina caótica que você possui e conseguir publicar e conseguir dialogar com outros escritores e jornalistas e leitores.

Desenvolvi o livro como uma costura. Cada conto um nó a ser desatado pelo leitor. Sempre com uma carga pesada, um cotidiano que fere os sentimentos, e essas feridas não se curam mais, elas se acumu- lam nos ossos do nosso corpo e aos poucos vão deixando de sustentar a vida. Um nó cego. Olhando daqui, de longe, me parece que a figura do pai é central em quase todas as histórias. Sua presença defeituosa ou sua ausência vigorosa. Ah, os adje- tivos! Novamente meus terrores imprimem suas presenças na figura do pai. Será um movimento de auto compreensão enquanto pai de dois filhos? Será que irei ficar preso nesse “mastigado” interminá- vel? Lembro do Carrero falando que literatura não é consultório psiquiátrico e meus amigos falando que se eu não escrevesse provavelmente seria um psicopata (novamente, novamente, os devaneios).

Devo voltar agora para a história do pescador e terminar a crônica (pseudo). Mas quero dizer mesmo é o seguinte: só consigo pensar tudo isso depois do livro pronto. Agora você consegue ver o tamanho do peixe? Enquanto escrevo não tenho a mínima noção de para onde devo ir.

O LIVRO



O contrário de B.
Editora Confraria do Vento
Páginas 108
Preço R\$ 37

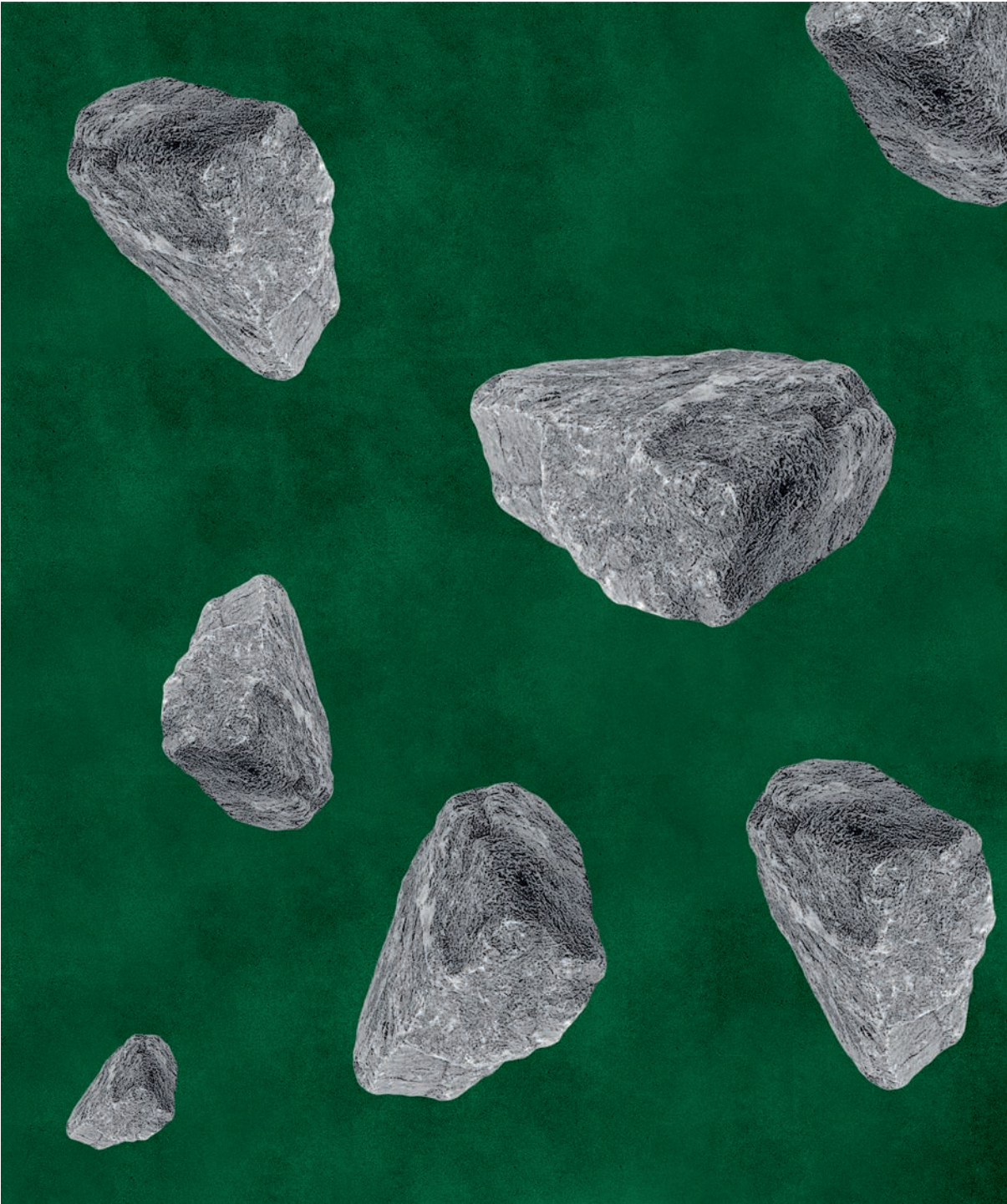
RESENHA

De como escrever nossas fragilidades

Autores falam sobre Erich Auerbach e seu retrato da condição humana

Igor Gomes

KARINA FREITAS



A busca por entender a condição humana na literatura é um caminho percorrido a passos incertos por qualquer pessoa que se aventure a ler um livro. Imagine a cena. Você abre pela primeira vez *O processo*, de Kafka. Começa a ler e, nas primeiras páginas, chegam os estranhamentos – K é detido por um crime desconhecido por ele e pelos agentes da lei. O livro continua e a história segue ladeira abaixo. É um sujeito que vai sofrer as consequências de um erro jamais explicitado. Ao fechar o livro, as perguntas são inúmeras.

Algumas delas: em que medida a obra retrata um grande dilema do humano, que sofre (em maior ou menor grau) com a culpa que lhe é creditada pelos traumas da sociedade, da família, dos grupos aos quais pertence? Como isto se confunde com a história do autor? O drama de K dialoga com fatos históricos daquele tempo?

São questões que denunciam um esforço (completamente incipiente) em tentar falar sobre a condição humana que uma obra literária traz consigo. Naturalmente, não somos obrigados a percorrer essa senda, mas, se um livro nos toca (ou se é muito comentado), as chances de empreendermos essa busca é alta.

Existe uma forma de existir no mundo que é comum a todos ou, ao menos, a vários? Existiria uma condição humana? Esforços diversos para entendê-la foram realizados ao longo dos séculos e essa condição, antes largamente vista como transcendente e fixa – própria dos filósofos escolásticos, por exemplo – passou a ser entendida também como algo histórico e, portanto, mutável.

“A seu modo, todos os pesquisadores e pesquisadoras que procuraram reconhecer um conteúdo histórico nas obras de arte literárias – ou seja, que não as consideraram descoladas do mundo histórico, mas conectadas a ele, embora de modos variados – resvalam essa questão [as diferentes formas de condição humana na literatura]. Por isso, podem aprofundá-la

ou não. As diversas tradições do marxismo, mais ou menos explícito conforme o caso, quase sempre seguiram essa trilha”, explica Leopoldo Waizbort, professor da pós-graduação em Sociologia da USP, em entrevista ao *Pernambuco*.

MIMESIS

O mais famoso esforço para mapear a condição humana na literatura foi engendrado por Erich Auerbach (1892-1957), filólogo alemão de origem judia. Na sua obra maior, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1946), ele realiza um “passeio” por cerca de cinquenta obras europeias. Estas abrangem, no total, um arco temporal de aproximadamente três mil anos: o livro começa com a *Odisseia* (século 9-8 a.C.) e o Antigo Testamento (século 9 a.C. – 2 d.C.) e segue até Virgínia Woolf e Marcel Proust (ambos contemporâneos do autor).

O desejo de Auerbach era entender o modo como os (as) escritores (as) imaginavam e expunham uma imagem do humano na literatura. Para isso, desenvolve sua análise em, pelo menos, três dimensões: 1– como toma corpo uma forma expressiva (a linguagem); 2– como os humanos se enxergam (as mentalidades da época); 3– uma determinada situação histórico-social. Ele entendia que essas três esferas são uma totalidade, sem que uma tenha primazia sobre a outra.

Seu método consistia, grosso modo, em analisar trechos de duas ou mais obras à luz desses três critérios e, por meio de comparações entre os excertos, alcançar toda a época de produção do livro em questão e traçar as mudanças na condição humana ao longo da história.

As conclusões são interessantes. Por exemplo, no primeiro capítulo, que compara a *Odisseia* com o Antigo Testamento, ele mostra como, no texto grego, tudo ocorre de maneira clara, detalhada, sem exigir esforço interpretativo do leitor. Já o texto bíblico, por outro lado, as descrições são menos



ricas, o desenvolvimento dos personagens ocorre com profundidade psicológica – o que demanda interpretação da parte de quem lê.

A análise caminha com base em trechos de figurões como Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Flaubert; de autores não tão conhecidos do grande público, como Apuleio e Calderón de La Barca; e de filósofos, tais quais Santo Agostinho, Montaigne e Saint-Simon. O intento de Auerbach era escrever História – a que versa sobre as mudanças da condição humana – e, portanto, sua noção de literatura era mais ampla, abrangendo obras filosóficas e religiosas.

O material, como se pode ver, é quase todo ocidental, salvo poucas exceções. A escolha tinha, segundo Leopoldo Waizbort, um caráter prático. “Auerbach só podia escrever sobre a literatura das línguas que dominava. Por isso, não pode inserir outras literaturas, como ele mesmo assinala em *Mimesis* sobre a não inclusão da literatura russa”, diz.

No último capítulo, em que o filólogo se debruça sobre Virginia Woolf, Proust e James Joyce, é indicada a homogeneidade que toma conta das diferenças da cultura ocidental. Existe uma forte tendência à padronização.

“O trabalho de Auerbach se destaca pela amplitude da sua análise e argumento, por um lado, e pela maestria nas análises singulares, por outro. Conjugou, assim, aspectos macro e micrológicos, em uma prosa muito límpida e, ao mesmo tempo, muito profundamente comprometida com um humanismo radical. É essa soma de fatores, por assim dizer, que marca a sua especificidade”, sintetiza Leopoldo Waizbort.

“Seus ensaios parecem estar sempre olhando para o texto que analisa e, se for para sair dele, essa fuga vai sempre na direção da literatura. Em *Mimesis*, por exemplo, as análises sempre variam do próprio texto para outros textos literários próximos dele. Qualquer ensaio de Auerbach parece respirar literatura e, mais ainda, os clássicos”, opina o escritor Ricardo Lísias.

Se um livro nos toca é a partir do afeto que o olharemos, mesmo procurando os meios mais “neutros” para ler uma obra

HOJE

Lísias não faz cerimônia quando indagado sobre qual trecho da literatura contemporânea ele acha que traduz o presente. É Beckett, em *Malone morre*, que ele evoca:

Logo enfim vou estar bem morto apesar de tudo. Talvez mês que vem. Vai ser abril ou maio. O ano ainda é uma criança, mil sinaizinhos me dizem. Quem sabe esteja errado, quem sabe consigo chegar até o dia da festa de São João Batista ou até mesmo o quatorze de julho, festa da liberdade. Qual o quê, sou bem capaz de durar até a Transfiguração, me conheço bem, ou até a Assunção. Mas não acredito, não acho que estou errado em dizer que estas festas vão ter que passar sem mim, este ano.

Ricardo opina que, como convivemos com a indefinição da continuidade da vida no planeta graças aos problemas ambientais que ameaçam a vida humana, o excerto de Beckett traduz bem a condição desse “momento em que não sabemos mais se vamos durar

tanto, mas que, enfim, continuamos”. O impasse só cresce com a indisposição das indústrias em rever seus processos e bases de produção, o que aproxima muito a existência humana de um limite – ao mesmo tempo em que movimentos sociais se esforçam para achar alguma solução.

Além da questão ambiental, também os refugiados lembram a ele o trecho de Beckett. “Se a gente pensar nos refugiados, outro drama muito contemporâneo, parece estar tudo lá: eles não sabem o que pode acontecer com o caminho que estão tentando criar, possivelmente intuem que não será fácil, mas também não podem ficar onde estão. Um refugiado é uma espécie de personificação do que forma a obra de Beckett”, completa Lísias.

Já a escritora Elvira Vigna prefere pensar a condição humana a partir do artista – que hoje vive em situação precária por seu trabalho receber pouca ou nenhuma remuneração. Esta realidade, na opinião dela, é benéfica por dois motivos: agora o artista vai estar mais apto a partilhar sua proposta com outros “autores”, o que acelera a transição para a consciência de que todos são potenciais criadores; e isso injeta vida na experiência de vida do artista, e, como consequência, esta mesma vida e a de sua comunidade serão propulsoras das suas propostas artísticas.

Ela escolheu dois trechos para representar essa condição humana do escritor. O primeiro é de seu *Como se estivesse em um palimpsesto de putas*, inédito:

Uma amarelinha em que fico, uma perna, eu também no ar à espera de uma completude prometida pelos vários episódios que crescem de tamanho, mas que nunca de fato acabam. E com uma autoria que fica cada vez mais para trás. Ou melhor, uma autoria que vai se espalhando por várias casas dessa amarelinha, eu mesma virando autora. Se não de uma Eneida, pelo menos das histórias de putas de um João que nunca termina de fato o que conta, e que vai ficando, ele também, cada vez mais para trás. Os detalhes, aqui, são na maioria meus.

O segundo é do *Quarenta dias* (Alfaguara), de Maria Valéria Rezende:

Vai, piá, vai ver se a Baiana está aí, que ela é de lá de Fortaleza, é lá de Minas. Naquela hora não percebi, mas tinha acabado de descobrir outra coisa preciosa pra os meus dias de desgarramento que eu ainda nem sabia que já haviam começado. Estava momentaneamente esquecida de Norinha, do tabuleiro de xadrez, meio zozna com tudo o que ouvia e me prendia àquele instante e lugar.

A condição humana que Elvira propõe fica ainda mais evidente na dimensão espaço-tempo das obras literárias atuais. Para ela, não há um protagonismo, um “dono”, seja do espaço, da ação, ou que tenha a ilusão de controlar o tempo. “Na literatura que aqui cito, vários tipos de discurso (objetos achados e citações, no caso da Valéria; letras de música e citações, no meu caso), juntos, apontam uma unidade que não o é, por ser justamente quase aleatória, inacabada e inacabável. Nada aponta para uma conclusão reconfortante, não há imposição de um sentido único”.

Os olhares de Auerbach, Elvira e Ricardo partem de um ponto comum: eles mesmos. Ainda que busquem os elementos em si que estão mais próximos da coletividade, a raiz de seus argumentos são os olhares que, baseados em suas experiências, lançam ao mundo. Se um livro nos toca – via intelecto ou sentimento –, é a partir deste afeto que o olharemos, mesmo que procuremos os meios mais assépticos e “neutros” para ler uma obra.

Um autor escreve algo de si para muitos. Nestes muitos, o que vai reverberar é o que está sendo dito com clareza pelas palavras, mas também algo incerto e sempre fora do controle de quem escreve. Esta dinâmica é o que permite a nós, leitores, uma busca pelo humano também nas estantes e prateleiras.

PÓS-ESCRITO

Ao contrário de Elvira Vigna, Ricardo Lísias e deste repórter, Leopoldo Waizbort não quis arriscar uma obra ou excerto de livro que trouxesse à tona a condição humana atual. “Não saberia dizer”, diz, para em seguida arriscar alguns nomes. “Pense, por exemplo, em um romance de Coetzee ou de Seebald. Pode-se perceber com facilidade que há, ali, uma concepção da condição humana, profundamente entranhada na história, e que ganha forma literária própria”, encerra.

ENTREVISTA
Leyla Perrone-Moisés

“Traduzir Barthes foi uma forma de fidelidade a ele”

Uma das principais críticas literárias do Brasil fala da sua amizade com o filósofo, da relação dele com a cultura pop e de seu trabalho como tradutora do legado barthesiano

DIVULGAÇÃO/WMF MARTINS FONTES



Entrevista a **Talles Colatino**

“A inspiração barthesiana sempre esteve presente em minha fundamentação teórica”, confessa Leyla Perrone-Moisés, que se consagrou como um dos principais nomes da crítica literária brasileira e que durante boa parte de sua trajetória intelectual e afetiva manteve uma relação de fidelidade com Roland Barthes – a obra e o homem. O interesse da pesquisadora e professora pelas ideias do pensador francês a levou a Paris, onde o conheceu pessoalmente e desenvolveu a amizade que se tornou fundamental para a ampliação da recepção de Barthes no Brasil. Leyla assinou várias traduções de sua obra, perseguiu seu pensamento em

ensaios e livros de temáticas plurais e é a responsável pela “Coleção Roland Barthes”, da editora Martins Fontes, atualmente com vinte volumes. Nesta entrevista, Leyla fala como pesquisadora, leitora e amiga do homem que lhe deu provas vivazes de amor pela literatura e de generosidade humana. “Pessoalmente ele era tão fascinante quanto por escrito: discretamente sedutor, desprovido de pose e provido de um grande senso de humor”, diz Leyla sobre aquele que também experimentou a arte para além da escrita – foi músico e pintor amador. Aquele que negava a “imortalidade desagradável” por abominar a repetição e por se permitir, apesar das críticas, atravessar fases diversas de um pensamento de amplitude monumental. Um homem plural por si.

Qual foi o primeiro contato da senhora com a obra de Roland Barthes, e de que forma a obra dele se reconfigurou quando vocês dois passaram a conviver juntos?
Soube da existência de Barthes em 1960, quando resenhei o livro de Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, no *Suplemento literário* de *O Estado de S. Paulo*. Blanchot falava dele de um modo que despertou meu interesse. Na mesma época, eu escrevia no *Suplemento* sobre o *nouveau Roman* e me correspondia com alguns romancistas dessa tendência, entre eles Claude Simon, futuro Prêmio Nobel. Numa de suas cartas, Claude Simon citava um trecho de Barthes sobre a crítica literária. Comecei então a ler Barthes, e a citá-lo em meus artigos. Em dezembro de 1968, conheci-o em Paris. Foi o início de uma relação que durou até a sua morte, em 1980. Pessoalmente, ele era tão fascinante quanto por escrito: discretamente sedutor, desprovido de pose e provido de um grande senso de humor.

Ao longo de sua trajetória intelectual, Barthes foi criticado por “não prezar por uma coerência”, ideia expressa através das diferentes fases de sua obra. Sua flexibilidade de posicionamentos e a forma como defendia sua liberdade para mudar (o repúdio à tal “imortalidade desagradável”) foram, de algum modo, fundamentais para a compreensão que temos hoje da vivacidade do seu pensamento e da variedade de objetos que percorreram seu trabalho?
A trajetória intelectual de Barthes foi marcada por sucessivos deslocamentos. Ele detestava a repetição, e sempre que um tipo de discurso começava a “pegar” ele o abandonava para inventar outro. Isso foi explicado por ele mesmo, em sua obra. Era um procedimento dialético, que se desenvolvia de modo não linear, mas em espiral, sem uma síntese final. Através de todas as suas mudanças, uma coisa se manteve estável: seu amor pela literatura, a forma de linguagem que, segundo ele, é capaz de alcançar o mais alto teor de significação.

ESPECIAL BARTHES

100 anos



“Seu talento de pintor amador o predispunha a uma percepção das artes visuais. Mas sua paixão maior era a linguagem verbal

“Barthes ajudou meu irmão exilado a inscrever-se na universidade e obter os documentos necessários para ficar em Paris

Em entrevistas, Barthes chegou a afirmar que as viagens lhe interessavam bastante, mas que esse interesse decaiu à medida que ele envelhecia. Não chegou a concretizar uma viagem ao Brasil, apesar de várias tentativas da senhora em realizá-la. A sempre apontada “pluralidade” do olhar e do debate de Barthes se ampliou a cada viagem? O encanto com o Japão, que gerou *O império dos signos* (1970), pode ser apontado como seu grande momento fora da França, no sentido de uma “revelação”? Sim, suas duas viagens ao Japão foram momentos jubilatórios, tanto do ponto de vista pessoal quanto do escritural. *O império dos signos* é um de seus mais belos livros. O mesmo não aconteceu com a China, que ele conheceu em 1974, em plena “revolução cultural”. Ele desconfiou da vigilância então exercida sobre os estrangeiros e aborreceu-se com os estereótipos da propaganda maoísta. À medida que os anos passaram, ele viajou menos, por preocupação com a saúde de sua mãe, com quem vivia, mas também porque as viagens interrompiam seu trabalho de escrita.

O cinema se alia à publicidade, à fotografia e à moda no âmbito de linguagens visuais que interessaram à reflexão de Barthes. As imagens para o crítico francês eram “lidas” como um texto. Pode-se estabelecer algum paralelo entre a produção prática do pintor e desenhista amador Barthes e sua percepção teórica sobre a linguagem visual?

Seu talento de pintor amador o predispunha a uma percepção especial das artes visuais. Mas sua paixão maior era a linguagem verbal, e foi nesta que ele soube transpor suas observações visuais, recriando com palavras poéticas o que ele via e ajudando o leitor a ver mais e melhor.

Obras como *Mitologias* (1957), *Sistema da moda* (1967) e *O grão da voz* (1981) ainda são hoje referência para estudos que versam sobre temas que ainda sofrem algum preconceito em certos círculos acadêmicos, como música popular massiva, cultura de celebridades e *star system*. No entanto, temas como os citados têm atraído jovens pesquisadores no âmbito da comunicação e das ciências sociais. Como a senhora percebe a recepção da obra de Barthes pelos jovens no meio acadêmico? Há um interesse que se renova de algum modo? O recente colóquio *Barthes plural*, realizado em São Paulo no último mês de junho, atraiu jovens pesquisadores de todo o Brasil. É um interesse crescente. São tantos os aspectos de sua obra que cada um escolhe um tema de sua preferência para analisar. Na verdade, a cultura pop só lhe interessou como objeto de estudo sociológico. Ele não gostava de música popular e, menos ainda, do *star system*, que ameaçava integrá-lo na categoria de “celebridade”. Mas não era um preconceito acadêmico, era um gosto pessoal. Como músico amador, ele só ouvia e tocava música clássica, Schumann e Schubert em especial.

Sobre o colóquio *Barthes plural*, eu gostaria que a senhora falasse um pouco sobre a conferência de abertura que a senhora realizou, intitulada “A palavra calma”. Há projeto para que os trabalhos apresentados no evento sejam publicados em alguma plataforma?

As comunicações do colóquio estarão disponíveis na internet nos próximos meses. Em minha conferência, tratei de um aspecto da personalidade de Barthes: sua gentileza, que transparece em sua obra. Ele propunha a palavra calma em todos os contatos humanos: no cotidiano, no ensino e nas discussões intelectuais em geral. Elogiava o “princípio de delicadeza” e desejava a “doçura” na linguagem. Detestava os discursos de poder, no ensino e na política. Nos últimos anos, sentia afinidade com o taoísmo e o budismo zen, que aconselham o desapego e a suspensão do sentido. Mas temia, por outro lado, que esse pacifismo pudesse resultar numa alienação. Existe uma contradição entre seu desejo de doçura e o caráter provocador de sua obra. Em seu diário, ele apontava essa oposição que o fazia sofrer.

Seu projeto de tradução da obra de Barthes surgiu ainda no início do relacionamento de vocês, no final dos anos 1960. Desde então a senhora foi responsável pela tradução de diversas obras, ao mesmo tempo em que seu trabalho como pesquisadora se tornou referência para os estudos literários e sociais brasileiros.

A tradução e a pesquisa nascem de uma fonte em comum?

Embora eu tenha tratado de temas variados, ao longo de minha carreira, a inspiração barthesiana sempre esteve presente em minha fundamentação teórica. Traduzir Barthes foi uma forma de fidelidade a ele e à sua obra.

Pela editora Martins Fontes, a senhora coordena a Coleção Roland Barthes, hoje com 20 títulos – alguns deles, inclusive, já esgotados. Como está este trabalho atualmente? Há previsão de ampliar a coleção?

A coleção continua em aberto. Se a Martins Fontes conseguir comprar os direitos de outras obras ou de inéditos, ela pode ser ampliada. Estamos tratando disso.

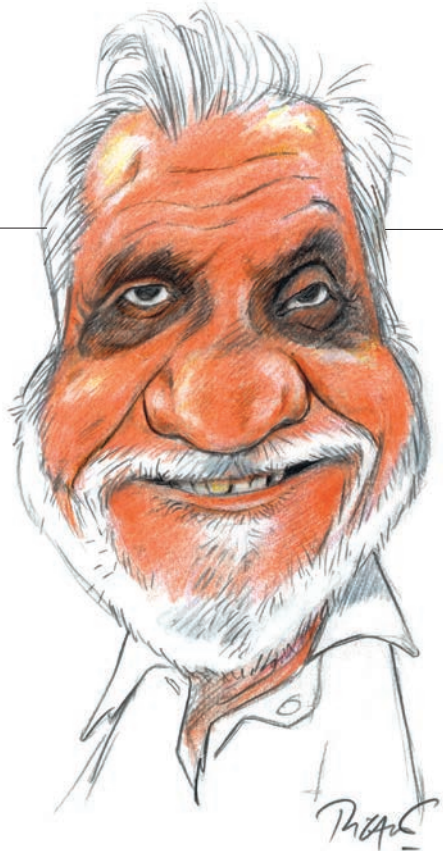
No âmbito particular, mas também político, a senhora foi prova da generosidade de Barthes, quando ele contribuiu para que seu irmão, o ex-deputado Fernando Perrone, cassado pelo AI-5 e exilado no Chile, conseguisse ir à França desenvolver seu doutorado. Qual o legado humano que Barthes lhe deixou como amigo?

Muitos contemporâneos de Barthes o censuravam por não ser um militante marxista. Ele não gostava da arrogância dos militantes, e preferia a subversão à revolução. Mas ele sempre foi um pensador de esquerda, e pessoalmente era solidário com os marxistas perseguidos. Em 1974, encontrei-o na embaixada de Portugal em Paris,

festejando a “Revolução dos Cravos”. Em seus seminários, acolheu numerosos fugitivos das ditaduras sul-americanas dos anos 1960 e 1970. Ajudou meu irmão exilado a inscrever-se na universidade e a obter, assim, os documentos necessários para permanecer em Paris, onde ele residiu até a anistia. Como amigo, sua generosidade era imensa. Participou da banca de tese de meu irmão como voluntário, e me agradecia constantemente por traduzir e divulgar sua obra no Brasil. As cartas dele, incluídas em meu livro *Com Roland Barthes*, comprovam sua delicadeza e sua afetividade.

Para um leitor que tem interesse em adentrar o universo de Barthes, quais leituras a senhora apontaria como fundamentais para um início? Por quê?

Aos professores e críticos de literatura, eu aconselharia a leitura de *Crítica e verdade* e do conjunto de ensaios que se encontram em *O rumor da língua*. Aos profissionais das artes visuais, *A câmara clara* e *O óbvio e o obtuso*. Aos não especializados, que buscam o prazer da leitura, aconselharia as *Mitologias*, que são inteligentes e engraçadas, *O império dos signos*, que dá vontade de ir ao Japão e de comer comida japonesa, e os *Fragmentos de um discurso amoroso*, que consolam, com humor, todos os que estão ou já estiveram apaixonados. A todos que desejarem ter uma visão de conjunto de suas propostas, eu aconselharia a *Aula*, que permanece como seu testamento intelectual.



Raimundo CARRERO

A técnica do romance em Graciliano

A desconstrução narrativa
do autor a quem se imputa o
“crime” de ser difícil

ARTE SOBRE REPRODUÇÃO



Além da técnica do romance, que cultivou com incrível obstinação conforme afirma em artigos e entrevistas, sobretudo nos livros *Linhas tortas*, *Conversas com Graciliano* e *Garranchos*, o escritor Graciliano Ramos, um dos mais sofisticados da América Latina, era um inquieto experimentalista, sempre procurando encontrar fórmulas novas para escrever seus textos. É verdade que não gostava das metáforas, por motivos mais políticos do que estéticos, nem admitia o planejamento rigoroso e inalterado da obra de ficção, considerando, no entanto, as questões íntimas do romance que chamava de “elementos essenciais da narrativa”.

A crítica sempre procurou passar a ideia de um Graciliano fechado, zangado e difícil, sem abertura para o novo e para a vanguarda. O que não é verdade, em absoluto. Ele experimentava muito, aliás, experimentava demais. No artigo “Visões de Graciliano Ramos”, por exemplo, Otto Maria Carpeaux destaca que a estreia do alagoano “excepcionalmente tardia, com mais de quarenta anos, deve ter sido precedida de vagarosos preparativos de um experimentador, e depois continuou a experimentar sempre. O nosso amigo comum, Aurélio Buarque de Holanda chamou-me a atenção para a circunstância de cada uma obras de Graciliano Ramos representar um tipo diferente de romance.

Com efeito, *Caetés* é de um Anatole France, *S. Bernardo* é digno do Balzac, *Angústia* tem algo de Marcel Jouhandeau, e *Vidas secas* algo dos recentes contistas norte-americanos.” Uma constatação no mínimo revolucionária porque revela a busca incessante de Graciliano para encontrar sua voz, seu ritmo, sua pulsação, e desmonta a ideia de um escritor sempre linear, sempre repetitivo, sempre lógico.

Mas isso é incompreensível porque o autor sempre indicou, em artigos, os caminhos de sua obra, visto apenas como conteudística, uma espécie de manifesto sobre os sertanejos e o seu destino no dorso do mundo. O que impressiona muito porque *Vidas secas* é uma obra revolucionária, a partir da distribuição de capítulos. A respeito da criação deste livro, Graciliano revelou como compôs os personagens: “Os meus matutos são calados e pensam pouco. Mas sempre devem ter algum pensamento e isto é o que me interessa. Não gastei com eles metáforas ruins que o Nordeste infelizmente produz com abundância. Também não descrevi o pôr do sol, a madrugada, a cheia e o incêndio, que são obrigatórios.”

Além de rejeitar esses elementos narrativos que ele chamava de folclóricos e exibicionistas, *Vidas secas* ainda apresenta um elemento narrativo fortemente revolucionário não conhecido na prosa de

Marco
Polo

MERCADO
EDITORIAL

GASTRONOMIA

Livro pesquisa a culinária dos cangaceiros, que viviam em nomadismo, preocupados em não deixar pistas

Autor do livro *Mexendo o pirão: importância sociocultural da farinha de mandioca no Brasil holandês 1637-1646*, Adriano Marcena (foto) lança agora *Raspando o tacho: comida e cangaço*, que tem como subtítulo *Relações etnogastronômicas entre nômades e sedentários nos sertões nordestinos (1922 - 1938)*, (Funcultura). O livro analisa como os cangaceiros conseguiam, transportavam, conservavam

e preparavam seus alimentos, enquanto se moviam entre embates com seus inimigos, tomando, inclusive, o cuidado de se desfazer dos restos alimentares, para não deixar pistas de sua passagem. Mesmo com um cardápio restrito, predominantemente composto de farinha, carne seca e rapadura, os cangaceiros faziam do comer um momento de sociabilidade.

FOTO: DIVULGAÇÃO





ficção brasileira: o personagem inominado. Assim nascem o menino mais velho, o menino mais novo e o soldado amarelo, além do animal que pensa: a cadela Baleia. Um avanço extraordinário, que fez o romance brasileiro atingir um novo patamar. No lançamento o livro foi muito aplaudido, mas as inovações literalmente desconhecidas, até por causa da disputa que havia entre o Regionalismo e o Modernismo, destacando-se equivocadamente que Graciliano seria regionalista.

Mesmo, a qualidade mais destacada do livro é a criação do “romance desmontável”. Ele mesmo explica: “A narrativa foi escrita sem ordem. Comecei pelo nono capítulo. Depois vieram o quarto, o terceiro, etc. Aqui ficam as datas em que foram arrumados: ‘mudança’, 16 de julho; ‘fabiano’, 22 de agosto; ‘cadeia’, 21 de junho; ‘sinhá Vitória”, 18 de junho; ‘o menino mais novo’, 26 de junho; ‘o menino mais velho’, 8 de julho; ‘inverno’, 14 de julho; ‘festa’, 22 de julho; ‘baleia’, 4 de maio; ‘contas’, 29 de julho; ‘O soldado amarelo’, 6 de setembro; ‘O mundo coberto de penas’, 27 de agosto; e ‘fuga’, 6 de outubro”. Confirma-se, dessa forma, o experimentalismo e a técnica na obra magistral de Graciliano Ramos.

Em artigos esparsos, Graciliano também destacou uma poética de romance, revelando a importância

fundamental do personagem no centro da narrativa. Eis os três pontos relevantes da poética de Graciliano:

1 – PERSONAGENS
Este é um dos pontos mais importantes da criação literária do autor de *Angústia*. Os personagens somos nós. E o autor deve mostrar a reação do personagem na cena e não apenas registrar o exterior.

2. CENAS E CENÁRIOS
As cenas são decisivas, mas os cenários são dispensáveis. Caso existam, cabe ao narrador permitir que o personagem os interprete;

3. DIÁLOGOS
Os diálogos devem ser simples e objetivos, próximos da realidade, mas sem imitação.

Graciliano frequentemente escrevia textos para colunistas literários, revelando suas preocupações técnicas. Esses textos agora estão reunidos nos livros *Conversas com Graciliano Ramos* e *Garranchos*. A respeito de criação de personagens, recomenda-se a leitura do livro *Viventes das Alagoas*, onde se destacam os caboclos Libório e Ciríaco. Impressiona o fato de um escritor criado no Sertão das Alagoas tenha tido ideias tão sofisticadas a respeito do romance moderno e contemporâneo.

POLÍTICA

Jornalistas mostram a herança da ditadura militar

Para Palmério Dória e Mylton Severiano, autores de *Golpe de estado: o espírito e a herança de 1964 ainda ameaçam o Brasil* (Geração Editorial) “as marchas reacionárias e desnorteadas” que pedem a volta da ditadura não percebem o preço que pagamos até hoje por aquele período, como a educação sucateada e a violência policial crescente. O livro é um libelo contra essa herança selvagem.

REVISTA

A revista pernambucana *Outros críticos* analisa as relações entre criação, recriação, contemporaneidade e ruínas

Revirar escombros, cutucar erosões, fuçar entre ruínas, para, talvez, ver a flor nascer do estrume. Este é o ponto de partida para as pautas da revista *Outros críticos* (Edição 7 – Junho de 2015) que tem por tema norteante “Ruínas e culturas”. É a partir desta perspectiva que o maestro Spok revela de onde bebeu o frevo e a inquietação para jazzificá-lo, enquanto o sempre iconoclasta Jomard

Muniz de Britto desfia as fibras da contemporaneidade. O jornalismo é estripado por Bruno Nogueira, que o vê à sombra da internet. Já Karol Pacheco cita Ana Luíza Andrade: Francisco Brennand é um ruinólogo que reconstrói sobre escombros. E recita Leminski, quando diz: “O Novo não me choca mais. Nada de novo sob o sol. O que existe é o mesmo ovo de sempre, chocando o mesmo novo”.

A Cepe – Companhia Editora de Pernambuco informa:

CRITÉRIOS PARA RECEBIMENTO E APRECIAÇÃO DE ORIGINAIS PELO CONSELHO EDITORIAL

- I** Os originais de livros submetidos à 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, correção, 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 a 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, devidamente revisados, em fonte Times New Roman, tamanho 12, páginas numeradas, espaço de uma linha e meia, sem rasuras e contendo, quando for o caso, índices e bibliografias apresentados conforme as normas técnicas em vigor. A Cepe não se responsabiliza por eventuais trabalhos de copidesque.
- 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.
- VII** É vedado ao Conselho receber textos provenientes de seus conselheiros ou de autores que tenham vínculo empregatício com a Companhia Editora de Pernambuco.

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



SECRETARIA DA CASA CIVIL



CAPA

JANIO SANTOS

O escritor como expectativa da vida social

O que constrói aquilo que chamamos de literário em Roland Barthes

Juliana Bratfisch





Talvez o grande acontecimento da vida de um autor seja a sua morte. O que ele ainda teria a dizer? Quais acréscimos ou supressões faria em um texto deixado em sua escrivaninha? Quem serão as viúvas protetoras e gananciosas dos seus restos? A morte é o que configura principalmente o mito daquele que escreve, pois encerra de forma brusca a sua obra, nos deixando um pouco órfãos, mas também um tanto livres para fabular a sua existência. Atravessando a Rue des Écoles em direção ao Collège de France, sem nenhum documento de identidade – apenas com uma tese embaixo do braço –, Roland Barthes foi atropelado por uma camionete. Daí não saiu mais do hospital. Foi internado com um quadro estável, mas definhou lentamente nos meses que sucederam o acidente e morreu por complicações hospitalares no dia 26 de março de 1980. Não conheci o corpo daquele que chamam Roland Barthes – morto sete anos antes de eu mesma nascer –, não vi seu corpo se movimentar no espaço, não ouvi sua voz exceto pelas gravações que sobreviveram à sua morte, e entretanto tenho o vivo sentimento de que ele é meu truta, meu contemporâneo, de que está vivo a cada leitura que faço dele, me ensinando algo sobre o mundo e sobre mim mesma.

Encontrei Barthes pela primeira vez numa disciplina de Crítica Teatral que eu cursava como optativa durante minha graduação em Letras. Ele estava na bibliografia, ao lado de Bernard Dort, Peter Szondi, Erwin Piscator e Anatol Rosenfeld. Brecht era o centro da discussão, mas o que me fascinou em Barthes não foi nada do conteúdo, quase nada do que ele dizia sobre o teatro de Brecht. Anos depois, pude entender sem incômodo que “por vezes a voz de um interlocutor atinge-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações e as harmonias dessa voz sem ouvir o que ela nos diz”.¹ O que interessava Barthes era o modo como ele conduziu sua leitura parecia até mesmo ter algo de profano naquele contexto: a análise de Barthes destoava da dos outros críticos, pois não havia ali uma descrição objetiva do espetáculo como ponto de partida, mas um exercício fluido de análise sobre as fotografias de cena. Pude ler uma defesa de seu “método” logo no início do texto: “aquilo que a fotografia revela é exatamente o que é ofuscado pela representação, o detalhe. Ora, o detalhe é o lugar privilegiado da significação, e é porque o teatro de Brecht é um teatro da significação que o detalhe nele é tão importante”.² Num exercício de desconfiança e resistência, resolvi parar de ler o texto logo ali e olhar primeiro as fotografias. Será que eram tão evidentes esses detalhes escolhidos por Barthes na representação de Brecht? Será que o que eu via nas fotografias coincidia com o que todos poderiam ver ali? Depois de anotar num caderninho quais detalhes chamavam minha atenção, entendi que tais detalhes não estavam nas fotografias, não estavam em Brecht, mas estavam diante dos olhos do leitor, dos olhos de Barthes, de sua leitura de Brecht e, principalmente, em sua escrita. Estava fascinada diante de uma voz que me libertava de uma falsa objetividade, porque ali eu podia ver um exercício de fabulação necessário a todo leitor.

Ao mesmo tempo que Barthes fabulava sobre o teatro também empregava o mesmo exercício em certos elementos da cultura popular que posteriormente comporiam aquele que talvez seja o seu livro mais lido, *Mitologias*. Dentre tantos objetos analisados ali há um que vai nos interessar especialmente: o escritor de férias. Os escritores, ainda que em ambientes e trajes descontraídos, são fotografados unindo lazer e uma vocação irrevogável: no mito pequeno-burguês o escritor constitui-se como um ser superior e trabalhar é algo que parece ser natural. De camisa aberta no peito, óculos escuros e um *whisky* na mão lá está o escritor na orla da praia de Copacabana, nos botecos da Vila Madalena, sempre acompanhado de um livro e de um bloquinho de notas. Trata-se de uma espécie de “ser diferencial que a sociedade põe na vitrine para se aproveitar da melhor maneira da singularidade fictícia que ela lhe concede”.³ O exercício de desnaturalização feito por Barthes consiste em mostrar, ao mesmo tempo, como o escritor é mais um dentre outros produtos culturais e como há uma expectativa social para que o escritor produza um discurso homogêneo e coerente que, em geral, é atendida. A sociedade cria

imagens que se autorreproduzem: afinal, o que é ser escritor senão se tornar aquele que é visto escrevendo em todos os ambientes, da praia de Copacabana aos cafés parisienses? O que é reivindicado implicitamente nessa mitologia é que o escritor não deveria ser reconhecido socialmente como um dentre tantos outros produtos culturais, mas por sua produção, a escrita. Daí vem todo um exercício incansável de desnaturalização dos elementos que constituem o que chamamos literário, que irá da morte do autor à configuração de um romance projetivo. Porém, criticar a cristalização de imagens sociais não significa se tornar imune à estupidez de se fazer um dentre tantos outros produtos culturais; mesmo que Barthes tenha escrito tanto sobre o assunto não escapou da falácia de também se tornar um mito.

O mito Roland Barthes não começa com sua morte, por mais que ela o tenha fortalecido. Hoje vemos algumas das viúvas de Roland Barthes gritarem aos quatro ventos que o Barthes lido pelos jovens não é o Roland Barthes que eles conheceram em carne e osso. Pois que não seja, então! Que seja “um simples plural de encantos”⁴ teatralizado por nós a partir da leitura que fazemos de sua obra. Mas eis o que eu penso: se essa disputa de leituras acontece atualmente é simplesmente porque Barthes soube muito bem construir seu próprio mito em vida – e também dar as chaves em sua obra para desmitificá-lo. Quando Denis Roche, então editor da pequena coleção *Écrivains de toujours*, propôs em tom de brincadeira que ele deveria escrever sua própria biografia, cujo resultado é *Roland Barthes por Roland Barthes*, deu a ele um potente instrumento inicial para a construção desse movimento duplo de mitificação e desmitificação de si enquanto escritor. Se pensarmos bem é a partir dali que Barthes é reconhecido publicamente como escritor, e essa legitimação passa, não podemos esquecer, pela afirmação do próprio nome. A operação de *Roland*

Barthes soube construir muito bem seu próprio mito em vida, e também dar as chaves em sua obra para desmistificá-lo

Barthes por Roland Barthes é de fato complexa, ao mesmo tempo afirmativa e subversiva: tomando literalmente o projeto da coleção “Fulano por ele próprio” ele constrói um discurso do imaginário ao se desdobrar para falar de si próprio, multiplicando as possibilidades discursivas através das fotografias legendadas, do nome próprio, das iniciais R.B., dos pronomes de primeira e terceira pessoa. Além disso vemos ali outras facetas do autodenominado escritor: ele também é pintor e pianista amador nas horas vagas. A sobreposição dessas imagens todas, que poderia parecer simples narcisismo, se justifica e legitima seu conteúdo pela frase manuscrita que inicia o livro: “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”, se posicionando longe da matéria referencial e do distanciamento próprio às autobiografias, e mais próximo do que configura aquilo que transborda a literatura. Através desse autorretrato caleidoscópico e romanesco, Barthes desloca seu nome social, civil, para a esfera do ficcional, criando um pseudônimo transparente que será ainda hoje tomado como embasamento para muitas das leituras que dele são feitas.

A construção do mito Roland Barthes é tão potente que nos últimos dez anos os críticos vêm se digladiando em cima do romance que ele teria projetado escrever em seus últimos anos de vida. Sabe-se que Barthes dedicou os dois últimos anos de seu curso no Collège de France à preparação do romance e à

CAPA

JANIO SANTOS



reunião de suas obras completas, o que legou a alguns pesquisadores a possibilidade de acessar os arquivos manuscritos do autor, já que Barthes também deixou em seu espólio oito fólios manuscritos de um projeto conhecido como *Vita nova*, além de centenas de fichas sobre o tal romance.⁵ Éric Marty, editor das obras completas de Barthes na França, afirma que o projeto de romance englobaria também um conjunto de escritos íntimos tais como *Incidentes*, *Noites de Paris* e *Diário de luto*, todos publicados postumamente.⁶ A aula inaugural de seu curso *A preparação do romance*, entretanto, indica ao mesmo tempo a intenção de romper com a prática intelectual presente nos seus escritos anteriores, a incerteza de produzir um romance segundo a tradição romanescas e o desejo de agir como se fosse escrever um romance. Não é questão, portanto, de afirmar a existência ou a inexistência de um romance – nunca saberemos se Roland Barthes escreveria ou não seu romance se não tivesse sido atropelado e não tivesse morrido alguns meses depois. Trata-se apenas de afirmar a utopia do romance, o desejo de um quase-romance projetado por um devir-escritor.

Diante disso, o que seria, então, o literário para Barthes? Diana Klinger, em um ensaio recente,⁷ coloca o *Diário de luto* ao lado de “Diário para um conto”, de Cortázar, na tentativa de configurar os limites éticos do fazer literário. Em ambos os casos parece haver uma mesma culpa de produzir literatura a partir do sofrimento e também um mesmo modo de contorná-la: ir na contramão da ficcionalização. O conto de Cortázar é, segundo a autora, um questionamento sobre o sentido de ficcionalizar Anabel, uma prostituta que Cortázar conheceu na Buenos Aires dos anos 1940. A sensação de incapacidade compreender Anabel é incorporada na própria escrita, e Cortázar se recusa a traduzir o vivido em objeto estético, mas também não renuncia completamente à tentativa de escrita. O mesmo acontece em *Diário de luto*: diante

Nunca saberemos se Roland Barthes escreveria ou não seu romance se não tivesse sido atingido por um carro no começo dos anos 80

de uma sociedade que cobra a rápida evolução do luto, que deseja a transformação do afeto em vazio, Barthes busca encontrar um modo de realizar o seu afeto, e diante da morte de sua mãe a escrita parece ser o único trabalho possível. A realização do luto na e pela escrita em Barthes, entretanto, não se faz sem dúvidas, não se dá sem que ele esteja tomado pelo medo e pela culpa de talvez estar produzindo também um objeto estético a partir do sofrimento. Em ambos os casos, escrever se torna uma tensão entre dois registros, entre a vida e a literatura. Segundo a tese levantada por Diana Klinger haveria um frágil limiar ético entre “escrever” e “fazer literatura”: “fazer literatura” seria um quase sinônimo de ficcionalizar e a culpa do literário só existiria em relação à ficção, e não em relação ao ensaio, ao documentário ou ao diário, formas que permitiriam eticamente a escrita do sofrimento. Seria este o partido tomado por Barthes em seu projeto de romance?

O diário é talvez o gênero mais ambíguo em toda a sua obra. Ao pensar as funções que poderia ter a escrita de um diário, excluindo a confissão e a terapia, o artesanato do estilo é a única justificativa que parece existir para que se mantenha um diário: “[...] salvar o diário com a condição única de trabalhá-lo até a morte, até ao ponto da fadiga extrema, como um texto mais ou menos impossível: trabalho a cujo termo é bem possível que o Diário assim redigido não se pareça em nada com um Diário”.⁸ Longe de negar tal condição, a publicação póstuma dos escritos íntimos de Barthes indicam projetos diferentes do diário tal como conhecemos. No que tange à sua materialidade, *Diário de luto* não foi escrito em um bloco contínuo, em um caderno ou quaisquer outros suportes propícios à escrita do gênero; trata-se, ao contrário, de notas esparsas, fichas de trabalho. Em seus escritos íntimos tampouco encontramos a construção de um *ethos* romântico que deposita na escrita todos os anseios e busca esgotar na escrita as sensações: mesmo que as fichas tenham uma frequência quase diária, elas nada confessam. O que constitui seu projeto são frases trabalhadas, como se o exercício diário da notação – e da reescrita da notação – não passasse de um ateliê de frases em busca de literariedade, frases que denotam um tempo individualizado aos moldes do haicai. Concebidos como um exercício de escrita em que uma subjetividade se recusa à cristalização, seus diários ocupam o espaço intervalar entre a experiência e a obra, lembrando algumas formas recentes de escrita.

Em *A preparação do romance* Barthes tenciona dois projetos de escrita distintos, o álbum e o livro, que excedendo uma simples distinção gráfica ou estrutural, implica em um partido a ser tomado, em uma determinada posição ética em relação à forma. A distinção entre livro e álbum tomada de Mallarmé ganha novos contornos no pensamento



barthesiano. Mallarmé tampouco manteve um diário, e mesmo em seus escritos não é comum a evocação de acontecimentos de sua vida pessoal. Ao contrário disso, sua ambição quase neurótica em relação ao livro fez do circunstancial e do descontinuo, próprios ao álbum, elementos literários pejorativos. Mallarmé, entretanto, com exceção concedida talvez apenas a *Um lance de dados*, produziu somente álbuns. Por mais que recusasse a dispersão, a não hierarquia e o contingencial da escrita, desejando para seus escritos uma unidade quase mística. Com a sua morte, o que restou da sua obra foram apenas escritos esparsos, e o álbum (na dialética estabelecida com o livro) parece ter sido inevitavelmente o vencedor.

O literário barthesiano talvez esteja no que Daniel Link⁹ pretende enunciar ao retomar a leitura que Giorgio Agamben faz do *hos me* das epístolas de Paulo aos coríntios em *O tempo que resta*. Segundo Daniel Link, Barthes não faria como se escrevesse um romance no final de sua vida, mas como se não fosse mais possível escrevê-lo. O “como se não”, o *hos me* de Paulo, é a estrutura de um tempo que transforma: “[...] vos digo, irmãos, que o tempo se abrevia; o que resta é que também os que têm mulheres sejam como se não as tivessem; e os que choram, como se não chorassem; e os que folgam, como se não folgassem; e os que compram, como se não possuíssem; e os que usam deste mundo, como se dele não abusassem, porque a aparência deste mundo passa”.¹⁰ O *hos me* é, então, uma postura que muda e esvazia a experiência a partir de dentro para abri-la a um novo uso. Barthes teria, portanto, essa postura ética em relação ao romance: anunciaria a escrita de um romance como se não fosse mais possível escrevê-lo, na condição de salvar o romance. E não seria justamente este o paradoxo entre a impossibilidade de escrever uma obra literária e o desejo de escrevê-la enunciado em *A preparação do romance*? Podemos dizer que o desejo

O romance do filósofo, então, pode ser tomado como um ato performático, gestado apenas enquanto um drama da escrita

enunciado de escrever um romance e mudar sua relação com a escrita em parte se realiza através do como se não. Sem que o romance realmente tenha se concretizado, apenas a mudança da postura se concretiza ao enunciar o desejo de romance; ao dizer “quero escrever um romance”, como num ato propriamente performático, Barthes assume a figura de romancista, lançando os dados para ser reconhecido socialmente enquanto escritor que escreve um romance. O romance de Barthes, então, pode ser tomado como um ato performativo, gestado apenas enquanto drama da escrita.

E talvez aqui resida a grande sacada de Barthes: ele primeiro construiu o espaço para ser considerado socialmente como escritor e posteriormente construiu o espaço para a existência potencial de uma obra romanesca. Quando penso na preparação do romance, penso na encenação dessa figura romanesca do escritor escrevendo, penso em Barthes

brincando de ser o narrador proustiano na angústia da impossível teatralização de um amor inexprimível. Nesse exercício sempre fica um buraco a ser preenchido, um espaço para fabulação do leitor, um romance-prefácio como o *Museu do romance da eterna*, escrito por uma espécie de “Pierre Menard autor de *Em busca do tempo perdido*”. Nenhum romance está materialmente acabado, é um fato. Um romance fadado ao fracasso – como é todo amor efusivo –, um romance apenas projetivo e plenamente romanesco. *Leia mais do especial na página 24.*

1. “Escuta”, *O óbvio e o obtuso*. Tradução: Isabel de Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 208.
2. “Sete fotos-modelo de *Mãe coragem*”, *Escritos sobre teatro*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 240.
3. “O escritor de férias”, *Mitologias*. Tradução: Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 4ª ed., 2009, p. 34.
4. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XVI.
5. A biografia de Tiphaine Samoyault publicada em janeiro deste ano na França – e a ser traduzida e publicada no Brasil em breve pela Editora 34 – indica a existência de 1064 fichas a serem inseridas no romance. cf. SAMOYULT, Tiphaine. *Roland Barthes*. Paris: Seuil, 2015, p. 650.
6. MARTY, Eric. *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*. Paris: Seuil, 2010, p.16.
7. KLINGER, Diana. *Literatura e ética – Da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
8. “Deliberação”, *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 462.
9. Essa leitura se refere à segunda aula do minicurso que Daniel Link ministrou na UFF sobre “Barthes e a Ética”, em outubro de 2013.
10. Coríntios 1 (7:29-31) em <https://www.bibliaonline.com.br/acf/1co/7> [consultado em 25/09/2014].

RESENHA

Para além da “perspectiva do alpendre”

A mulher negra e o incipiente debate sobre o lugar de fala na literatura

Regina Dalcastagnè

KARINA FREITAS



Buscar, nas representações da cidade, aquilo que não se quer ali – aqueles que habitam seus desvios, que ameaçam seus muros, os que foram jogados, desde sempre, para o lado de fora. É preciso um esforço considerável para se encontrar, em meio a uma literatura tão marcadamente de classe média, branca e masculina como a brasileira, uma construção diferente sobre a experiência urbana contemporânea. Carolina Maria de Jesus permanece, assim, como marco fundamental para se ver, e escrever, a cidade para além da “perspectiva do alpendre”.¹ Revisitar sua obra, portanto, é um ponto de partida obrigatório quando se pretende entender as possibilidades poéticas e políticas desse olhar de fora. Busco, aqui, acompanhar as incursões de mulheres negras e pobres pelo espaço urbano, tentando reconhecer suas estratégias de inserção e sua recusa a qualquer tipo de domesticação. Para isso, serão discutidas narrativas de Carolina Maria de Jesus e de Conceição Evaristo.

Um primeiro problema a ser enfrentado por quem procura essa outra perspectiva é a quase ausência de registros escritos. Gizêlda Melo do Nascimento, autora de *Feitio de viver: memórias de descendentes de escravos*, teve de ir direto à fonte, nas periferias da cidade do Rio de Janeiro, para localizar os narradores da história que se propôs contar. É a

partir, especialmente, da fala de velhas mulheres negras que ela consegue instaurar uma narrativa possível sobre aqueles que “encontraram a porta principal da cidade defendida de sua presença”. Sua pesquisa, que retoma o problema da situação dos negros nos espaços urbanos desde suas origens, na Primeira República, pode esclarecer alguns aspectos a serem levantados aqui pela representação literária. Da mesma forma que as narrativas de suas informantes poderiam ajudar a compor um painel mais abrangente e significativo sobre o assunto.

Outra dificuldade, que envolve diretamente autores e autoras, é que, além de serem escassos os documentos sobre os negros e sua relação com a cidade, a tradição literária não está disponível como recurso. Nossa poesia, nossos contos e romances não trazem modelos suficientemente ricos que possam servir de inspiração aos escritores – afinal, nunca coube aos negros o papel de protagonistas dessa história. Para recontá-la, “do lado de fora”, parece ser necessário ter estado lá. E isso não significa a reivindicação de qualquer ideia de autenticidade. O que está em questão é a perspectiva social de quem fala ou escreve. De acordo com a definição de Iris Marion Young, o conceito de “perspectiva social” reflete o fato de que “pessoas posicionadas diferentemente [na sociedade] pos-



suem experiência, história e conhecimento social diferentes, derivados desta posição”. Assim, negros e brancos, mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de maneiras diversas. Mesmo que outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, enxergarão o mundo a partir de uma perspectiva diferente.

Clarice Lispector dá uma mostra clara disso em *A paixão segundo G. H.* (1964), quando coloca sua protagonista dentro do quarto da ex-empregada, diante de um desenho feito a carvão na parede: um homem, uma mulher e um cachorro, estáticos, imensos e atoleimados. Como centro do mundo, que imagina ser, a ex-patroa logo supõe que aquelas imagens sejam uma espécie de recado para si: “Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem. E quanto ao cachorro – seria este o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência”. A partir daí, e do esmagamento de uma barata, G. H., a patroa, entra

em longas divagações sobre sua própria existência e Janair é soterrada. Dela, só nos sobra a descrição de um desenho na parede, descrição feita pela dona da casa – é bom lembrar –, contaminada pelo rancor e pelas diferenças de classe.

É preciso uma Carolina Maria de Jesus para expressar aquilo que Janair não pode dizer. Tanto em *Quarto de despejo* (1960) quanto em *Diário de Bitita* (1982) a autora constrói uma protagonista que não hesita em oferecer sua opinião sobre as patroas (pernósticas, mentirosas, abusivas), nem em lhes dar as costas e ir embora para tratar da própria vida. Suas razões para partir vão desde a revolta contra o preconceito que sente à sua volta até a simples constatação de que está sendo explorada e que não receberá nada pelo seu esforço. Muitas vezes é demitida, por não saber cozinhar, por ser enxerida, por ser relaxada. Também costuma ser acusada de roubos que não cometeu, assim é dispensada antes de receber o que lhe devem. E não havia muito o que fazer, afinal, como dizia sua mãe, “o protesto ainda não estava ao dispor dos pretos”. Mas mesmo quando recebe um salário que causa inveja às colegas ela prefere parar de trabalhar para ter tempo para escrever, ou para buscar seu sonho da cidade.

Em *Diário de Bitita* – que não é um diário, mas um livro de memórias, onde, mais uma vez, ela ficcio-

naliza a si mesma –, Carolina Maria de Jesus conta de sua infância cheia de sonhos, da sua mãe e do avô, o belo e sábio ex-escravo filho de cabindas, de quem ela guarda os conselhos e as histórias. Resgata madrinhas, tias e vizinhos, alguns simpáticos, mas em sua maioria violentos e racistas. Relembra ainda, junto do avô, da chegada dos imigrantes italianos, mais gentis com os ex-escravos do que os portugueses que já estavam ali, embora não os explorassem menos. E fala, especialmente, de quando os negros abandonam as lavouras em direção às cidades, levando apenas uma trouxa de roupas e escapando dos fazendeiros. Seu avô contava da dificuldade de acharem um lugar para si: “Quando eles nos expulsaram das fazendas, nós não tínhamos um teto decente, se encostávamos num canto, aquele local tinha dono e os meirinhos nos enxotavam. Quando alguém nos amparava, nós já sabíamos que aquela alma era brasileira”.

Nesse livro, bem posterior a *Quarto de despejo*, a autora registra a história dos seus e dos muitos deslocamentos a que se viram obrigados, do sequestro na África à separação das famílias por conta da venda dos filhos (ou mesmo do casal), passando ainda pela necessidade de se afastar dos ex-proprietários após o final da escravidão, evitando represálias e xingamentos: “Hoje estavam aqui, amanhã ali, como se fossem folhas espalhadas pelo vento. Eles tinham inveja das árvores, que nasciam, cresciam e morriam no mesmo lugar”. Mas ela descreve também uma busca própria (que certamente reflete os anseios de muitos outros), a partir de um conselho de sua mãe: “Quem nasce no polo norte, se puder viver melhor no polo sul, então deve viajar para os locais onde a vida seja mais amena”. Daí o fascínio com a cidade de São Paulo, para onde convergem suas esperanças de, enfim, ser respeitada e poder exercer sua liberdade.

Diário de Bitita termina, depois das muitas andanças de sua protagonista, com o convite para ela ir trabalhar como doméstica na cidade. Empenhada, desde

“Mesmo solidários, os outros nunca terão as mesmas experiências e verão o mundo numa perspectiva diferente.”

sempre, em entender a movimentação política no país, ela vislumbra São Paulo, logo na chegada, como um espaço progressista, modelo para que “este país se transforme num bom Brasil para os brasileiros”. Mostra-se empolgada, inclusive, com o grande número de políticos que a cidade abriga. Com o passar dos anos, sabemos que a autora terá uma nova impressão do lugar, e, especialmente, dos políticos, que, segundo seus escritos, só aparecem na favela em época de eleição. De qualquer forma, não deixa de ser interessante notar que Carolina Maria de Jesus, ao fim da vida e já tão desgastada da cidade com a qual tanto sonhou, tenha escolhido fechar seu livro com a expectativa da chegada em vez de usar a frustração que a acompanhava nos últimos tempos.

Voltando ao *Quarto de despejo*, podemos reencontrar a protagonista dessa narrativa alguns anos depois de sua chegada em São Paulo, em 15 de julho de 1955, preocupada com o aniversário da filha e com os sapatos que não poderá lhe oferecer. É sintomático o desassossego com os sapatos, que retorna aqui e ali em sua escrita. São eles, afinal, a primeira marca de distinção entre a vida no mundo rural e a do mundo urbano. Não ter sapatos ali, onde os negros deviam saber ler e ter conta nos bancos, como imaginava seu avô, podia ser um sinal de

RESENHA

seu próprio fracasso. Acompanhamos, então, seu trânsito por São Paulo, depois que ela abandona de vez o trabalho como doméstica e passa a viver de pequenas ajudas e da venda de sucata e papel que recolhe nas ruas. É ali que nos deparamos com uma das mais impressionantes expressões do sentimento de exclusão vivenciado por aqueles que ocupam o “lado de fora” da cidade:

Às oito e meia da noite eu já estava na favela, respirando o odor dos excrementos que se mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão de que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludo, almofadas de cetim. E quando estou na favela tenho a impressão de que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.

É reveladora a aproximação entre espaço e corpo nesse trecho. O fato de ser obrigada a morar em um lugar feio e sujo faz com que ela se perceba como um trapo descartado. Talvez porque, como diz Pierre Bourdieu, em *A miséria do mundo*, “as imposições mudas dos espaços arquitetônicos se dirigem diretamente ao corpo, obtendo dele a reverência e o respeito que nascem do distanciamento”. Nos textos de Carolina Maria de Jesus é possível observar tanto o desconforto vivido em espaços hostis quanto a reação de corpos insubmissos, dispostos a ocupar lugares que não lhes são destinados. O confronto corporal é recorrente – como quando ela responde a alguém que reclama de seu cheiro que “quem trabalha como eu tem que feder”, ou quando utiliza o preconceito contra a favela a seu favor, ameaçando um homem que a importuna: “Eu sou da favela do Canindé. Sei cortar de gilete e navalha e estou aprendendo a manejar a peixeira”. Sua fala funciona como um contraponto ao discurso dominante, que costuma marcar os marginalizados justamente por suas características corporais. Discurso que constrói esses corpos como o “diferente” e, a partir daí, os assinala como “feios, sujos, manchados, impuros, contaminados ou doentes”, forçando-os a lidar, muitas vezes em silêncio, com a aversão ou a condescendência dos grupos privilegiados, como lembra Iris Young, em *Inclusão e democracia*.

A cidade não aparece como um pano de fundo amorfo nas obras de Carolina Maria de Jesus. Não é apenas paisagem ou retrato, mas elemento de subjetivação e espaço de empoderamento. Afinal, é ali, transitando de um lado para o outro, saindo às ruas para catar suas histórias – seja dentro da favela, seja nas suas cercanias, ou mesmo no centro de São Paulo – que ela se faz escritora. É ali que ela registra, por escrito e com grande alcance, uma profunda reflexão sobre quem tem o domínio sobre os espaços públicos no Brasil. E, assim, sua escrita se transforma, ela também, em lugar onde experiências se encontram e, de algum modo, se validam. Nesse sentido, é importante sublinhar o impacto da leitura de *Quarto de despejo* em outras mulheres, negras e pobres como a autora. Conceição Evaristo conta do desejo de escrita que surge em sua mãe, também empregada doméstica, a partir do contato com o texto de Carolina Maria de Jesus:

Nas páginas da outra favelada nós nos encontrávamos. Conhecíamos, como Carolina, a aflição da fome. E daí ela percebeu que podia escrever como a outra, porque ela era também a Outra... São lindos os originais de minha mãe, caderninhos velhos, folhas faltando, exteriorizando a pobreza em que vivíamos. Ali, para além de suas carências, ela se valeu da magia da escrita e tentou, como Carolina, manipular as armas próprias do sujeito alfabetizado.

Escrever, especialmente para aqueles que recém adquiriram essa capacidade, também pode ser uma maneira de reafirmar sua presença no mundo. Colocar-se em palavras seria, nesse caso, uma forma de ser alguém, de participar de uma coletividade marcada pela escrita e, ao mesmo tempo, ser reconhecido como indivíduo, portanto, único. Quando Conceição Evaristo publica *Becos da memória* (2006), são pessoas como sua mãe que ela pretende resgatar e, de algum modo, inscrever na memória da cidade.

O livro se constitui como um romance sobre uma favela de Belo Horizonte, mais exatamente sobre o fim da favela, com a expulsão de seus moradores

e o desmonte de toda uma rede de afetos que se desdobra nas cercanias da pequena Maria Nova. Os elementos autobiográficos estão distribuídos ao longo da obra, mas o foco é ajustado para olhar a vida ao redor da escritora que está sendo gestada ali, até porque, como diz uma das personagens à menina: “Todos aqueles que morreram sem se realizar, todos os negros escravizados de ontem e os supostamente livres de hoje, libertam-se na vida de cada um de nós que consegue viver, que consegue se realizar”. Ela é, portanto, não apenas testemunha daquilo que relata, mas também depositária da experiência dos seus – e a sua escrita se faz, então, mais uma vez, espaço de luta e de empoderamento.

Muito mais do que no seu romance anterior, *Ponciá Vicêncio* (2003), onde a protagonista se muda do meio rural para a cidade e depois volta, vencida, para outra vez se fortalecer junto da terra e da mãe, em *Becos da memória* Evaristo lida com a disputa pela manutenção de um lugar na cidade – afinal, o retorno já não existe como opção. E a favela, diferente do que acontece em *Quarto de despejo*, não é entendida como um lugar à parte, mas como um espaço possível da cidade, um espaço que, ao ser destruído, apaga a história daqueles que viveram e sofreram ali. Sem idealizar a favela, e tampouco as relações estabelecidas em seu interior, a autora captura o momento de dissolução para, a partir daí, constituir suas personagens, entendendo-as em suas sucessivas perdas. Negros e pobres, descendentes de escravos quase todos, com a demolição da favela se tornam, mais uma vez, “folhas espalhadas pelo vento”.

Reuni-los nas páginas de um livro é um gesto político que exige alguns ajustes estéticos, até porque essas personagens, como já foi dito, não costumam frequentar nossa literatura como protagonistas. Talvez por isso mesmo suas histórias não pareçam combinar com a estrutura tradicional do romance, ainda que o romance contemporâneo busque, justamente, a variedade de perspectivas

“Colocar-se em palavras seria uma forma de ser, de participar de uma coletividade marcada pela escrita.”

e a quebra dos parâmetros estabelecidos. Quando Carolina Maria de Jesus dizia que não entrou no mundo pela sala de visitas, mas pelo quintal, ela expunha sua diferença em relação a outras experiências de vida, incluindo aí a dos escritores brancos e de elite, responsáveis quase exclusivos pela perspectiva literária sobre aquilo que nos cerca. Olhar o mundo pela porta de trás pode ser extremamente enriquecedor para nossa literatura, uma vez que o simples deslocamento já pressupõe novas informações, o que exigiria, por sua vez, novos formatos de apresentação.

Se Carolina Maria de Jesus trabalhava de modo a salientar a angústia da miséria e da segregação na cidade a partir da repetição – fazendo com que o leitor se sentisse, ele também, enclausurado do lado de fora, sem comida e sem ter para onde ir –, Conceição Evaristo o faz utilizando como recurso a memória afetiva. O leitor não está apenas espreitando vidas alheias em seu romance, ele é convidado a lembrar junto. A fragmentação do discurso acompanha as histórias (de algum modo compartilhadas) que vêm e vão, passando de uma personagem a outra, recompondo-se diante dos olhos interessados de Maria Nova, que funciona como uma espécie de catalisadora das narrativas. Atenta ao mundo ao seu redor, a menina – que fe-

KARINA FREITAS



cha os livros para enxergar a vida – parece saber que é preciso algo mais que a lembrança para que algo permaneça. É preciso o registro dessa existência.

Embora Evaristo inclua muitos homens em seu romance – desde o velho senhor que aguarda a morte, lamentando as perdas vividas, até os garotos que são esmagados em uma brincadeira boba com um trator, incluindo ainda o heroico Bondade, amigo de todos e modelo de uma nova masculinidade –, são as mulheres as suas protagonistas. Mulheres de todos os tipos: moças, velhas e meninas, mulheres que amam outras mulheres, que são amadas por homens ou feridas por eles, que estão cansadas de cuidar dos filhos e dos pais, que desistem da vida ou que a celebram. É tamanha a diversidade que a autora pode dispensar os estereótipos, investindo na subjetividade de suas personagens, que são tantas quanto as experiências que incorporam. Mas em todas elas, com diferentes intensidades, está embutido o desejo de pertencimento ao seu espaço – à cidade e à comunidade que estabelecem à sua volta.

É emblemática, nesse sentido, a narrativa sobre Filó Gazogênia, uma das lavadeiras da favela. Após sua morte, durante um bom tempo, sua tina é molhada com a água já usada pelas outras lavadeiras, para evitar que rachasse ao sol. Mantêm-se, assim, os laços com aquelas que ficaram – mas o objeto



que a representa se desgasta, aos poucos se abre em gretas, perde a forma, e acabará por desaparecer também. Com o fim da favela, e a dispersão das mulheres que compartilharam com a velha Filó o trabalho diário, os resquícios de sua passagem pelo mundo se apagam – para retornarem, bem mais tarde, como imagem poética na escrita da filha de uma de suas companheiras. O vínculo entre o instrumento de trabalho e a existência da pessoa que o utilizou é muito mais frequente em nossa literatura quando a personagem é masculina. Talvez porque, sendo quase sempre brancas as personagens femininas, raras vezes elas são representadas fazendo trabalhos que exijam força física. São mulheres, afinal.

Diante da falsa inexorabilidade dessa expressão, cabe retomar aqui as palavras de Sojourner Truth, ex-escrava dos Estados Unidos, que, em um impressionante discurso de 1851, coloca em questão a invisibilidade das mulheres negras no imaginário branco:

Aquele homem diz que as mulheres precisam ser ajudadas a entrar em carruagens, erguidas para passar sobre valas e receber os melhores lugares em todas as partes. Ninguém nunca me ajudou a entrar em carruagens, a passar por cima de poças de lama ou me deu qualquer bom lugar! E eu não

sou uma mulher? Olhem pra mim! Olhem pro meu braço! Tenho arado e plantado, e recolhido em celeiros, e nenhum homem poderia me liderar! E não sou uma mulher? Posso trabalhar tanto quanto e comer tanto quanto um homem – quando consigo o que comer – e aguentar o chicote também! E eu não sou uma mulher? Dei à luz treze filhos, e vi a grande maioria ser vendida para a escravidão, e quando eu chorei com minha dor de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! E eu não sou uma mulher?

Ser mulher e ser negra marca um espaço de interseccionalidade onde atuam diferentes modos de discriminação e que ainda é pouco reconhecido. Kimberlé W. Crenshaw, em “A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero”, chama atenção para o problema a partir de um exemplo concreto, no contexto das indústrias norte-americanas: “Na General Motors, os empregos disponíveis aos negros eram basicamente o de postos nas linhas de montagem. Ou seja, funções para homens. E, como ocorre frequentemente, os empregos disponíveis a mulheres eram empregos nos escritórios, em funções como a de secretária. Essas funções não eram consideradas adequadas para mulheres negras”. A partir daí, as trabalhadoras negras moveram um processo alegando estar sofrendo discriminação racial e de gênero, mas foram derrotadas.

Também por isso, porque a literatura pode dar a ver situações que são tornadas “invisíveis” e, assim, contribuir minimamente para a sua discussão, é importante que sejam inseridas novas vozes, provenientes de outros espaços sociais, em nosso campo literário. Afinal, são essas vozes autorais que podem, efetivamente, acrescentar substância e originalidade à literatura brasileira. De acordo com Stuart Hall, em *Da diáspora*, dentro da cultura, a marginalidade nunca foi um lugar tão produtivo quanto nos dias de hoje, “e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural”. Entender as mulheres negras e pobres como parte fundamental desse processo é um passo importante para a democratização de nossa vida cultural e de nossa vida urbana.

1 A expressão é de Roberto Ventura, referindo-se à perspectiva de Gilberto Freyre sobre o canavial: “Com um pé na cozinha e um olhar guloso sobre os prazeres afro-brasileiros, Freyre viu a senzala do ponto de vista da casa-grande, mirou o canavial da perspectiva do alpendre”.

O COMPUTADOR QUE QUERIA SER GENTE Homero Fonseca Certo dia, Joãozinho, um garotinho de 10 anos, e Ulisses, seu computador, decidem trocar de lugar por 24 horas. A máquina queria saber como é ser um humano, por pensar que teria toda liberdade que quisesse. R\$ 30,00	ALGUÉM VIU MINHA MÃE? Pedro Henrique Barros Uma menina e uma joaninha vivem o mesmo dilema: uma série de mal entendidos faz com que se sintam abandonadas pela mãe até que os problemas se resolvem e elas compreendem que são muito amadas. R\$ 20,00	ERA UMA VEZ... Gabriela Kopinitz dos Santos A personagem Cigana Contadora de Histórias, criada pela jornalista Gabriela Kopinitz, que costuma ser levado à escolas para sessões de contação, transforma-se em protagonista e narra várias de suas historinhas nesse livro, que promete encantar as crianças. R\$ 40,00
SUBVERSÕES MATEMÁTICAS - PARA JOVENS DE 8 A 80 ANOS Décio Valença Filho Jogos, quebra-cabeças e brincadeiras que utilizam o raciocínio lógico compõem o livro de Décio Valença, engenheiro que se intitula “matemático amador” por ser um apaixonado desta ciência. Inclui histórias atribuídas a gênios da matemática, e decifra os problemas mais difíceis. R\$ 40,00	O CORPO E A EXPRESSÃO TEATRAL Georges Stobbaerts O livro nasceu das experiências do autor, que aliou a prática de Judô, Kendo, Iaidô e Aikido, as filosofias Zen e Yoga e a formação de atores, resultando numa articulação entre a arte e o movimento, da qual nasceu o projeto Tenchi Tessen, que se baseia em reflexão, meditação e ação. R\$ 25,00	SUBVERSIVOS: 50 ANOS APÓS O GOLPE MILITAR Joana Rozowykwiat Alguns dos “subversivos” que atuaram em Pernambuco após o golpe militar de 31 de março de 1964, entre os quais Luciano Siqueira e Humberto Costa, abrem o coração, revelando como se sentem em relação ao passado e o que esperam para o futuro do Brasil. O livro nasceu da tese de pós-graduação em Jornalismo Político da autora. R\$ 25,00
ANTONIO CALLADO FOTOBIOGRAFIA Ana Arruda Callado (Org.) Organizado por Ana Arruda Callado, viúva do biografado, Antonio Callado Fotobiografia percorre toda a trajetória do escritor, dramaturgo e jornalista, numa sucessão de textos curtos e saborosos. R\$ 90,00	ÚLTIMO PORTO DE HENRIQUE GALVÃO Ana Maria César Minuciosa pesquisa sobre o ambiente que cercava o capitão Henrique Galvão, comandante do navio português Santa Maria, que atracou no Recife em 2 de fevereiro de 1961, com 871 pessoas a bordo. Galvão apoderou-se do navio em protesto contra a ditadura salazarista, e recebeu asilo político concedido pelo recém empossado presidente brasileiro Jânio Quadros. R\$ 45,00	POEMAS 2 Daniel Lima Poemas 2 reúne as obras inéditas Cancioneiro do Entortado e Dernantonte, que aproximam uma expressão popular nordestina e uma brincadeira ou canção antiga, num jogo de palavras que revela o apelo à afirmação de alguém que encontra na poesia o meio de, mergulhando em seu íntimo, entregar ao leitor o que descobriu nas profundezas de si próprio. R\$ 40,00

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



CePe
EDITORIA

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

KARINA FREITAS

a menina improvável

I. a menina acreditava na magia de pirilampos e na partilha completa de afetos. a menina comprava balas agridoces, para salivar além e sentir um docezinho lá no final do céu da boca. na conta controlada na barraca da esquina, comprava também mariolas, mesmo que não costumasse comer muitos açúcares. ter alguns à mão às vezes a salvava de uma completa solidude que insistia em revelar à menina que o cristal se partiria, sempre, um dia, em um futuro reiterado. a menina punha pedras

nos bolsos da farda escolar, para não voar por completo nas aulas improváveis; já bastava ser uma menina tão improvável, tão branca, tão asseada e tão assanhada em seus cabelos que o vento bolia todo tempo. a menina que caiu no buraco e saiu de lá mais em dúvida de si e mais afeita dos cataventos, caindo aprendeu a cantar e a falar com passarinhos, cigarras, cães e gatos. a menina se chamou Aurora e um dia descobriu que a única coisa sempre para sempre era dar a mão a si mesma e andar sozinha...

maiores perguntas

as perguntas pipocavam como os estouros de energia que ninguém sabe de onde vinha e a pequenina coisa disparava:

- e se eu nasci outra, depois me perdi de mim, eu sou eu?
- e onde eu acho o eu que eu era antes de ser mim?
- mãe, como se chama isso que dói quando alguém vai embora?
- e se eu não quiser ir pra escola?
- mas por que não quer, minha filha?
- ah, mãe, lá tudo que é bonito perde a graça e ganha nome de doença...
- mãe, o que é obrigação?
- é tarefa que se tem de cumprir!
- então, as pessoas não deviam

dizer ‘muito obrigada’ quando ficam gratas...

- mãe, por que as pessoas ficam doentes? É castigo de dEUS?
- mãe, dEUS é uma mãe de todo mundo que vigia a gente lá de cima e manda doença de castigo?
- mas por que dizem que dEUS é homem?
- eu mesma não quero ter medo de dEUS. Vou combinar com ele que a gente conversa, antes de ele me dar um castigo.
- Mãe, ensina a dEUS que ele pode explicar o que a gente errou, antes de mandar uma doença...
- dEUS, espera que tô indo escrever um poema, pra conversar contigo...

INÉDITOS

Renato Ortiz



A polissemia das palavras

Não creio na existência de uma “sociedade global”, unidade sociológica homóloga às sociedades nacionais na qual o processo de integração das partes se faria de maneira coerente e ordenada. Ou seja, uma metassociedade englobando todas as outras. O espaço transnacional não é da mesma natureza dos espaços nacionais. A metáfora da sociedade global nos ilude nesse sentido (por exemplo, muitos afirmam a existência de um espaço público transnacional como se ele fosse homólogo ao espaço público nacional). Tampouco acredito que as sociedades sejam sistêmicas, e afirmar a presença de um world system parece-me problemático. Prefiro dizer que o processo de globalização define uma nova situação. Uma situação é uma totalidade no interior da qual as partes que a constituem são permeadas por um elemento comum. No caso da globalização, essa dimensão penetra e articula as diversas partes dessa totalidade. Colocar a problemática nesses termos nos permite evitar um falso problema – a oposição entre homogêneo e heterogêneo –, levando-nos a pensar simultaneamente o comum e o diverso.

Outro aspecto deve ser ainda ressaltado. Do ponto de vista conceitual, ao operar com a ideia de situação, consigo evitar um tipo de dicotomia comum no debate atual. Refiro-me aos pares de oposição: moderno/pós-moderno, tradição/modernidade, velho/novo, passado/presente. Normalmente, cada um desses termos é visto como uma unidade antitética, como se entre eles existisse uma incongruência insuperável. Creio ser uma perspectiva equivocada, cuja lógica excludente percebe a história de forma linear. A situação de globalização caracteriza-se pela emergência do novo e pela redefinição do “velho”; ambos encontram-se inseridos no mesmo contexto, no qual diversas temporalidades se entrecruzam. Não é, pois, necessário opor tradição a modernidade, local a global. Importa qualificar de que tipo de tradição estamos falando (a tradição da modernidade ou a dos inúmeros grupos indígenas?) e pensá-la em suas formas de articulação à modernidade-mundo. Da mesma maneira, o local e o nacional não devem ser considerados como dimensões em vias de desaparecimento; trata-se de entender como esses nêveis são redefinidos. Na situação de globalização coexiste um conjunto diferenciado de unidades sociais: nações, regiões, tradições, civilizações. Nesse sentido, embora integrado num mercado global, interconectado por tecnologias de comunicação, o mundo nada tem de homogêneo.

Esse é o contexto no qual se deve problematizar o universal e a diversidade. Um primeiro aspecto merece ser sublinhado: uma mudança do humor dos tempos. Gostaria de marcar tal inflexão com um exemplo:

a busca pela língua universal. Durante séculos, no mundo ocidental, essa aventura dominou a imaginação teórica de diversos autores, da Idade Média ao Iluminismo, da Revolução Francesa à construção dos idiomas artificiais. No início, a questão se resumia a conhecer qual era a língua falada no Paraíso. Seria o hebreu antigo? Como Deus havia conferido, entre tantos animais, apenas ao homem a capacidade da fala, não havia dúvida de que todas as línguas teriam se originado desse idioma primevo. Haveria uma transparência na comunicação entre os homens, inexistindo, entre eles, a incompreensão. Babel, que significa confusão em hebreu, rompe esse equilíbrio, e o estado paradisíaco de paz cede lugar à separação dos povos. A imagem da torre incompleta, em ruínas, quase tocando as nuvens, simboliza a discórdia daqueles que antes partilhavam a mesma linguagem e os mesmos objetivos. A confusão das línguas decorre da intervenção divina – alguns intérpretes a consideram uma punição (outros não), mas ela é um ato da vontade divina. O episódio significa uma queda, e a passagem do uno para o diverso é um retrocesso, uma decadência. Nos séculos 16 e 17, a ideia do mito adâmico se enfraquece, desconfia-se da existência desse idioma fonte de todos os outros; mas os filósofos estão convencidos da possibilidade de se inventar uma língua universal capaz de retratar a realidade tal como ela é, sem a distorção que as línguas vulgares infligiam ao pensamento. São assim construídos diferentes sistemas de linguagem, cuja vocação seria a universalidade (Dalgarno, Wilkins, Lodwick, Leibniz). No século 18, a ideia de língua filosófica inspira-se nos mesmos ideais, alimentando o debate entre os filósofos e se expressando na obra máxima da época, *L'encyclopédie* (A enciclopédia). Essa corrente de pensamento irá se desdobrar no século 19 com a invenção das línguas artificiais: volapuke (1879), esperanto (1887) e muitas outras: spokil, spelin, mundolíngua, neutral. Todas almejam eliminar o “flagelo da diversidade”. O ocaso do plurilinguismo coincidiria com o reencontro e a concórdia entre os homens. Pode-se dizer que até meados do século 20 o interesse pela existência de uma interlíngua, artificialmente criada para comunicação internacional, manteve-se aceso por certa militância linguística.

O quadro linguístico muda radicalmente no século 21, quando o otimismo em torno do monolinguismo passa a ser visto com desconfiança. A situação de globalização acrescenta ainda um novo elemento: a hegemonia do inglês. Surge uma nova hierarquia no mercado de bens linguísticos, na qual uma língua subjuga todas as outras. Como pondera De Swaan, o sistema mundial das línguas é um todo no qual elas



estão articuladas a um núcleo central, e o inglês é o centro desse espaço de poder. Nesse contexto, a busca da língua universal se desfaz e a suposta concórdia entre os homens cede lugar a um sentimento profundo de dominação. Por outro lado, inúmeros estudos se interessam pelas línguas minoritárias. Contrariamente aos ideais da unicidade, sublinha-se a existência dos idiomas “em risco”, “em perigo”, “em sério perigo”, “moribundos”, “ameaçados”. Por exemplo, o *Atlas of the world’s languages in danger of disappearing* (Atlas das línguas do mundo em perigo de desaparecer), elaborado pela Unesco, revela a agonia lenta das falas dos pequenos grupos dispersos na face da Terra. A perda de prestígio, a necessidade de adaptação à convivência com os idiomas mais fortes, a diminuição do número de falantes, as exigências da modernização, os deslocamentos migratórios, tudo conspira contra sua existência. A história bíblica condenava a profusão das línguas, que seria o testemunho da decadência original. Ao hipertrofiar o uno, a diversidade inevitavelmente conduziria à imperfeição. A mudança do contexto modifica os termos do debate, e tem-se a impressão que ele toma uma direção diametralmente oposta. Consideremos os argumentos apresentados por Sthepen Wurm em sua defesa das línguas minoritárias:

Toda língua reflete uma cosmovisão e uma cultura única e mostra como uma comunidade linguística resolveu seus problemas de relacionamento com o mundo, formulou seu pensamento, sua filosofia e sistema de conhecimento do universo que a rodeia. Cada idioma é o meio pelo qual se expressa o patrimônio imaterial de um povo, e que ainda segue exprimindo durante certo tempo, depois que o impacto de uma cultura diferente, intrusa e poderosa, geralmente metropolitana, tenha provocado a decadência e o declínio da cultura implícita em si mesma. Por isso, com a morte e a extinção de uma língua se perde para sempre a unidade insubstituível de nosso conhecimento, da cosmovisão e do pensamento humano.

Há uma inversão das expectativas. O diverso é inteiramente ressignificado, de maldição transmuta-se em riqueza, patrimônio. Cada idioma, em sua modalidade, é um universo irredutível aos outros, e sua morte seria uma perda inestimável para o conjunto das visões de mundo dos diferentes povos. Alguns autores fazem, inclusive, um paralelo, equivocado, entre a preservação das línguas e a biodiversidade biológica. Nos dois casos teríamos uma ameaça de extinção. As noções de confusão e incompreensão, intrínsecas à polêmica anterior, são então substituídas por outras, que agora prezam o diverso e o plural. O monolinguismo deixa de ser uma virtude para se tornar um pesadelo, e o mito de Babel é reinterpretado enquanto positividade. Suas deficiências

anteriores caracterizam sua força e sua exemplaridade. Diversidade significa riqueza, abertura para mundos distintos.

Uma maneira de se reagir a essa mudança de humor é considerar suspeita toda discussão sobre os “particularismos”. Dentro dessa perspectiva eles são percebidos como uma ameaça ao universal, um desvio identitário. Outra possibilidade, sua antípoda, seria abraçar a ideia de “fim” do universal, tema explorado pela literatura pós-moderna. Lyotard, em seu clássico livro *O pós-moderno*, dizia que os grandes relatos tinham perdido toda credibilidade, sendo incapazes de legitimar as formas de interpretação do mundo. Particularmente, as propostas que tinham “a humanidade como herói da liberdade” ou a ciência como “formação moral e intelectual da nação” teriam entrado em colapso. Na sociedade pós-industrial restaria aos pequenos relatos o papel de ressignificar as formas de compreensão do mundo. As diferenças neles contidas tenderiam a se sobrepor às narrativas totalizadoras. Em parte, Lyotard tem razão. Alguns relatos certamente perdem força. Entretanto, alguns não significam todos. Pelo contrário, é possível reconhecer na situação de globalização, na qual as certezas pós-modernas são debilitadas, a emergência de relatos totalizadores e a reatualização de antigas narrativas que pareciam ultrapassadas. Por exemplo, as religiões universais. Devido à sua vocação transnacional, elas podem atuar de maneira mais abrangente, desvencilhando-se do constrangimento das forças locais e nacionais. Ao se definirem como algo para “além das fronteiras”, elas exploram sua dimensão universalista, projetando-se para fora dos limites reconhecidos. Se o estado-nação encontra dificuldades em se afirmar num espaço mundializado, elas tiram proveito de suas potencialidades. Tais religiões agregam pessoas em escala ampliada e criam laços sociais enquanto linguagem, ideologia, concepção de mundo. Dispersos, mas extensivos a grandes áreas territoriais, os universos religiosos exprimem uma memória coletiva e coordenam as ações dos fiéis. Dispondo agora de meios de comunicação mais eficazes (canais de televisão, DVDs, correio eletrônico, internet) eles tecem os fios de uma “solidariedade orgânica” de alcance mundial.

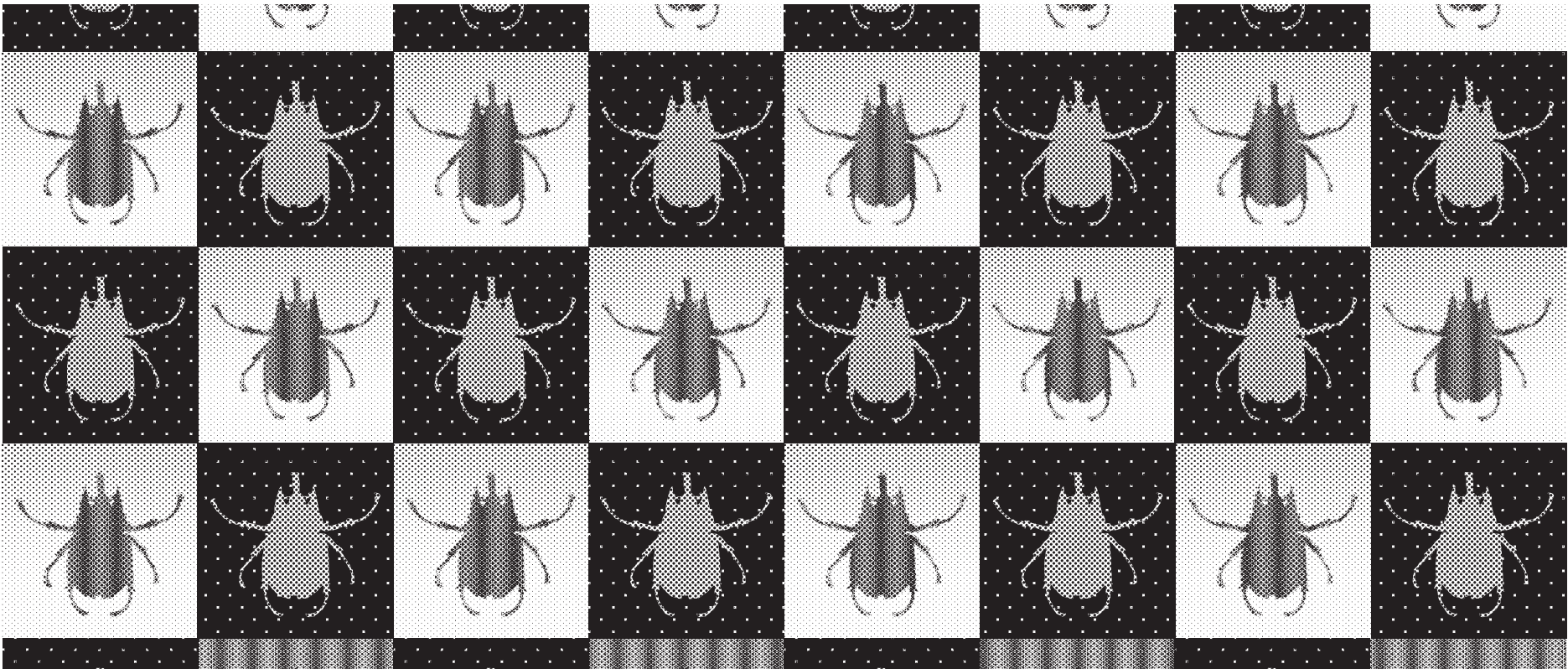
A historicidade das diferenças exige também que elas sejam qualificadas. Um primeiro aspecto diz respeito à sua não equivalência. Dito de outra maneira, elas são diferentes entre si. Existem agrupamentos indígenas, civilizações, países, nações, classes sociais etc. Os grupos indígenas nada têm de semelhantes, eles vivem situações díspares em função de suas histórias particulares. Por exemplo, no Brasil, tradi-

cionalmente os antropólogos os classificam segundo as formas de contato com a sociedade nacional. Ao lado dos grupos isolados, refratários e distantes do modo de vida moderno, existem aqueles cuja relação é intermitente, interação ocasionalmente com os brancos. Outra categoria refere-se aos que possuem um contato permanente com a sociedade envolvente, embora não tenham uma participação maior na vida nacional. Por fim, os integrados fazem parte do sistema econômico, utilizam tecnologia moderna, mas mantêm vivas muitas de suas tradições e identificam-se com uma etnia particular. Por isso, como a população indígena é reduzida, a luta pela defesa da terra é crucial. A autonomia cultural e social somente poderia ser preservada em enclaves geográficos específicos. O quadro é bastante distinto em outros países da América Latina, principalmente naqueles nos quais os segmentos populacionais indígenas são majoritários. A noção de contato, cara à etnografia brasileira, nesses casos, não faz nenhum sentido. Ela se aplica a uma situação específica na qual os grupos minoritários (regidos por um estatuto constitucional específico, diferente dos outros cidadãos brasileiros) encontram-se tolhidos da sociedade nacional. Na Bolívia, no Paraguai e no Peru, os setores indígenas encontram-se subalternamente integrados à nação, os conflitos étnicos e de classe são internos à própria sociedade. É o caso do idioma guaraní: falado por grande parte da população paraguaia, ele vive uma situação de diglossia em relação ao espanhol. Ou do quéchua e do aimará na Bolívia, idiomas de parte considerável dos habitantes. Por isso, as reivindicações políticas são de outra natureza, sendo importante ter maior participação na vida pública. A diversidade das nações é também patente, dos países que conheceram a Revolução Industrial no século 19 aos que se emanciparam do jugo colonial em meados do século 20. Cada nação possui uma história própria, seus conflitos, seus mitos. A diversidade manifesta-se, também, na esfera do mercado. Os produtos são orientados para camadas de consumidores, penetram determinados nichos, promovem estilos de vida idiossincráticos. Longe de ser homogêneo como pensavam os teóricos da comunicação de massa, o mercado é atravessado pela segmentação dos gostos.

Trecho do livro *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*, lançamento da Boitempo Editorial este mês. O sociólogo Renato Ortiz propõe nele um debate sobre a modernidade e as novas fronteiras que ela traz consigo. A obra também tem capítulos sobre diversidade e relativismo cultural.

RESENHAS

KARINA FREITAS



Escaravelho do diabo, mais datado que mortal

Um dos títulos mais famosos da Coleção Vaga-lume já não é mais tão atraente

Santiago Nazarian

“**Hipnotizando** leitores desde o tempo do bonde”, é a chamada na primeira página de uma das edições mais recentes (de quase trinta) de *O escaravelho do diabo*, de Lúcia Machado de Almeida. Parece ser o alerta de que se trata de uma narrativa de “época”, embora quando tenha sido publicada originalmente, em fascículos da extinta revista *O cruzeiro*, em meados da década de 1950, fosse uma trama contemporânea, talvez até bem avançada. Também não buscou originalmente um público juvenil, dados os leitores da revista. Porém, a obra foi definitivamente eternizada em livro a partir do início da década de 1970, na clássica coleção *Vaga-lume* da Editora Ática, voltada ao público infanto-juvenil, especialmente pré-adolescentes.

Cultuada pela nostálgica geração que hoje usa a internet e redes sociais para compartilhar memórias de décadas anteriores, a coleção é sempre citada com especial carinho como

um primeiro incentivo à leitura. Meninos – que geralmente são menos chegados aos livros do que as meninas – eram um alvo especial, com histórias de suspense com protagonistas masculinos, frequentemente adolescentes. Dentre os clássicos estão obras de Marcos Rey (como *O mistério do Cinco Estrelas*), Maria José Dupré (*Éramos seis*) e as primeiras obras de Marçal Aquino.

Lúcia Machado de Almeida escreveu diversas obras para a *Vaga-lume*, entre elas a série *Xisto* e *O caso da borboleta Atíria*. Mineira de uma família de escritores – inclusive tia de Maria Clara Machado – nasceu em 1910 e faleceu em 2005.

O escaravelho do diabo (R\$ 33,90) é um dos maiores sucessos da autora e da coleção, e está no pacote de relançamentos que a editora promete para agosto – agora com capas que brilham no escuro, em alusão ao seu inseto mascote. É uma trama de mistério detetivesco que faz jus a seu formato

original de folhetim. Na fictícia cidadezinha de Vista Alegre assassinatos são cometidos em série. As vítimas têm em comum o fato de serem todas ruivas e receberem pelo correio alguma espécie de besouro alguns dias antes, como um aviso. Após o assassinato de seu irmão, Alberto, um jovem estudante de medicina, passa a investigar os crimes em parceria com um inspetor de polícia. Encontram vários suspeitos na pousada de uma senhora irlandesa, ao mesmo tempo em que tentam proteger os últimos ruivos da cidade. Não falta a Alberto um interesse romântico: Verônica, uma bela pianista, que também parece ter algo a esconder.

O argumento, ainda que longe de brilhante, é instigante. A ideia do assassino de ruivos é divertida. Porém a trama se desdobra da maneira mais protocolar possível, talvez procurando representar um protótipo de romance policial, para leitores bem iniciantes. Isso faz com que adultos

que se encantaram pela obra na infância hoje possam se decepcionar bastante ao revisita-la. Não há nada além de nostalgia para um leitor adulto que foi “formado” pelo livro. O caráter datado da obra até pode ser um charme, mas não deixa de, por vezes, soar ingênuo e bastante machista – temos ou as donzelas em perigo que desmaiam ou as interesseiras fúteis. Ainda assim, a maior questão parece ser se a obra ainda tem força para conquistar os juveníssimos leitores de hoje, que já têm à sua disposição tramas bem mais sofisticadas, de Paula Pimenta a J. K. Rowling.

O escaravelho do diabo também está sendo adaptado para o cinema, dirigido por Carlos Milani, com estreia prometida ainda para este ano. Aproveitando-se as ideias originais do argumento e repaginando toda a história pode gerar uma boa diversão para as crianças. Não por acaso a idade do protagonista no filme foi alterada para se ter um herói juvenil.

Mariza Pontes

NOTAS
DE RODAPÉ

FENELIVRO

Feira Nordestina do Livro começa dia 28 no Centro de Convenções com entrada grátis

De 28 de agosto a 7 de setembro, no Centro de Convenções de Pernambuco, o público poderá visitar 120 estandes de mais de 200 editoras, discutir o futuro do livro com ênfase na relação entre a tecnologia, a literatura e os rumos do mercado editorial, e conversar com autores como o angolano José Eduardo Agualusa e os brasileiros Augusto Cury, Mary Del Priore, Marcelino Freire, entre outros. A I Feira

Nordestina do Livro – Fenelivro – promovida pela Companhia Editora de Pernambuco–Cepe e Associação do Nordeste das Distribuidoras e Editoras de Livros–Andelivros, homenageia dois nomes que contribuíram para a literatura do Nordeste, em estilos diferentes: o repentista Lourival Batista, Louro do Pajeú (foto), e o historiador Evaldo Cabral de Melo.

REPRODUÇÃO



DIVULGAÇÃO



Diálogos de aterrisagens

Nos escritos da portuguesa Alexandra Lucas Coelho existe uma amplificação, desenvolvida com maestria, da ideia de pouso. Em *Vai, Brasil*, livro que apresenta como base um conjunto de crônicas publicadas no jornal *Público* entre 2010 e 2013, a jornalista e escritora esmiúça o conceito de viagem por meio de sua atenção às chegadas: não importa de que maneira você empreende o deslocamento, mas o que pode ser feito a partir dele. Suas aterrisagens são as mais diversas: seja num casarão antigo em Nova Friburgo ou nos instantes de uma noite quente paraense, as descrições obedecem fielmente a relação de troca com o outro. As crônicas, organizadas em mais de 300 páginas, configuram como um vício de leitura – é difícil pausar entre os textos – que se alimenta não só da cultura e da política brasileira, mas, sobretudo, do mistério presente na observação voltada para

quem nos rodeia. Escreve Proust: “A única viagem verdadeira, a única fonte da juventude, não seria visitar outros países, e sim ter outros olhos, ver o universo com olhos de outros”. Tempo, espaço e “olhos de outros”; está tudo ali, nos relatos poéticos em detalhes realizados pela escritora. **(Priscilla Campos)**



FICÇÃO

<i>Vai, Brasil</i>
Autora – Alexandra Lucas Coelho
Editora – Tinta da China
Páginas – 328
Preço – R\$ 81,60

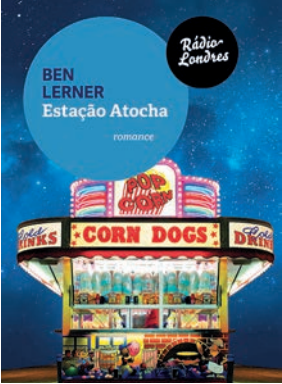
REPRODUÇÃO



O marasmo e a explosão

Um turista deslocado a longo prazo. Ou, em palavra mais charmosa: exilado. Adam, ou Adán no sotaque espanhol, é um personagem que segue os preceitos emocionais do pós-11: 11 de setembro, nos Estados Unidos e 11 de Março, na Espanha. Datas de atentados terroristas que fizeram nascer uma geração de jovens brancos eurocêntricos ironicamente superprotegidos por uma falsa insegurança, pela poesia do exilamento, o medo do outro como justificativa plausível para serem mimados e um tanto pedantes. O escritor americano Ben Lerner, que exercita aqui algo de autoficção, trabalha muito bem essa ironia num romance em que a grande tragédia não é a explosão de uma bomba na estação

Atocha, em Madri, mas sim a vida em primeira pessoa desse jovem escritor, uma promessa (sempre a promessa) da literatura, um cara fingindo ser medíocre e emocionalmente abalado para disfarçar o seu tédio diluído em rolos de haxixe. A bomba desativada. **(Carol Almeida)**



FICÇÃO

<i>Estação Atocha</i>
Autor – Ben Lerner
Editora – Rádio Londres
Páginas – 224
Preço – R\$ 35,50

PRATELEIRA

O GIGANTE ENTERRADO

O romancista e mestre do realismo, Kazuo Ishiguro, mergulha no mundo da fantasia e do lirismo numa saga onde fala daquilo que move a humanidade: o amor, a guerra e as memórias. Diante de uma terra marcada por guerras e tomada de uma misteriosa névoa de esquecimento, ele deixa para o leitor a pergunta sobre até onde os sentimentos permanecem fortes quando não há reminiscências que unam as pessoas, formando uma identidade comum.



Autor: Kazuo Ishiguro
Editora: Companhia das Letras
Páginas: 400
Preço: R\$ 39,90

EM BUSCA DE ABRIGO

Romance de estreia da escritora inglesa, traduzido por Renato Motta, é ambientado na Irlanda, onde três gerações de mulheres de uma mesma família tentam se reconectar, buscando superar os traumas que no passado afastaram mãe e filha, e na atualidade envolvem também a neta. São três mulheres de temperamento forte, que precisam afastar os fantasmas do passado para deixar florescer o amor que une mães e filhas.



Autor: Jojo Moyes
Editora: Record
Páginas: 434
Preço: R\$ 35

MOIARA, FILHA DA TERRA

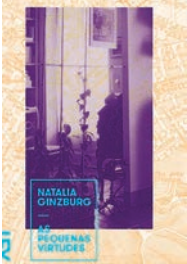
Acreditando-se totalmente italiana, uma menina de classe média alta se surpreende quando descobre que, por parte de seu falecido pai, sua família descende dos índios Xeramô. É graças a uma pesquisa escolar sobre a árvore genealógica dos alunos que Moira descobre sua origem, passando a conhecer pessoas da tribo e conviver com a cultura indígena. Os autores são ambos descendentes de índios. Destaque para as belas ilustrações em aquarela de Daniel Araújo.



Autores: Camila Tardelli e Thierry Maciel
Editora: Editora do Brasil
Páginas: 272
Preço: R\$ 95,00

AS PEQUENAS VIRTUDES

Considerado das maiores obras memorialísticas do século 20, o livro de Natália Ginzburg, situado entre o ensaio e a autobiografia e lançado em 1962, chega ao Brasil com tradução de Maurício Santana Dias. A obra reúne 11 textos de prosa elegante e vigorosa, onde ela aborda temas prosaicos para falar de coisas profundas. Entre os textos está um perfil do poeta Cesare Pavese, uma visão irônica sobre Londres, e uma análise sobre as conexões entre gerações.



Autora: Natália Ginzburg
Editora: CosacNaify
Páginas: 160
Preço: R\$ 32,90

FENELIVRO 2

Livro de Gilberto Freyre será tema de debate

Cerca de 200 mil pessoas deverão circular entre debates, lançamentos, shows musicais, bate-papos no café literário, sessões de contação de histórias, entre outros. Destaque para a oficina literária de Raimundo Carrero e para o debate sobre os 90 anos do *Livro do Nordeste*, de Gilberto Freyre, base para o conceito do Nordeste como região, com características culturais, econômicas e sociais próprias.

FENELIVRO 3

Livros da Cepe Editora serão lançados

A Cepe Editora vai lançar os livros *Esculturas fluidas*, de João Paulo Parisio; *Conspiração no Guadalupe*, de Marco Albertim; *Ruas sobre as águas: pontes do Recife*, e *Mobilidade urbana no Recife e seus arredores*, do arquiteto José Luiz Mota Menezes. Discussões sobre a produção literária de cada estado do Nordeste terão espaço na Fenelivro. O evento faz parte das comemorações pelos 100 anos da Imprensa Oficial do Estado de Pernambuco.

PRÊMIO ABEU

Aberto para todas as editoras

Seguem até dia 15 as inscrições para o Prêmio ABEU 2015, promovido pela Associação Brasileira das Editoras Universitárias, abertas também a não associadas, premiando os melhores livros nas áreas de humanidades e tecnociências, e o melhor projeto gráfico. A entrega do prêmio está prevista para 10 de novembro, em São Paulo. O regulamento está disponível no site <http://www.abeu.org.br/premio-abeu-regulamento.pdf>

ENSAIO

Thiago Soares

JANIO SANTOS

Deve haver um lugar em que nossa *selfie* vai acontecer

Vendo as fotografias de um perfil no Instagram, me deparei apenas com *selfies*: exatos 487. Rostos fotografados a uma curta distância da câmera – o celular – em situações que não se evidenciavam. Em quase todas elas, o tal rosto ocupava perto de 80% da área da imagem e via-se, numa certa periferia da fotografia, rastros de algo que fosse ambiência, espaço, senão.

Tudo era certeza no rosto que nos interpela.

Mas havia rastros. Uma sombra, uma luz de amanhecer, um traço de parede, uma luz mais branca, menos alaranjada (seria noite?), algo como um lençol, um tecido quadriculado.

Meu exercício: tentar ver o que há na *selfie* que não é rosto. O que não se dá na convocação. Ou, por já terem exaustivamente comentado sobre o *punctum* nos escritos sobre fotografia de Roland Barthes, talvez seja oportuno pensarmos o *studium*. As condições sócio-históricas, a cultura, algo como a tessitura do consciente que se evidencia na imagem. Se o *punctum* era afecção, sentimento, algo que nos ata, nos aprisiona e nos comove; o *studium* seria aquilo que não nos convoca, o dado – embora não evidente – na própria materialidade das coisas.

O *studium* talvez fosse a chapa em que a imagem fotográfica um dia esteve. O papel fotográfico que registrou o negativo. A nudez do negativo. Aquilo que nos dizia: é esta a época desta imagem. Na desmaterialização do suporte fotográfico, o que restou? Os grãos de prata viraram *pixels*. A poeira material se constituiu digital. De opacidade a brilho. Então, como postular sobre *studium* num suporte que chamamos tão destraidamente de “arquivo digital”? Um ícone solto na branquidão de uma interface computacional. O que nos resta: olhar para o que se constituiu nos pontos digitais.

Proponho um exercício: ver o que não é rosto numa *selfie*. E, talvez como uma postulação barthesiana, encontrar vestígios de uma época.

A saber: *selfie* é um autorretrato. Normalmente tomado com uma câmera fotográfica de mão ou celular com câmera. *Selfie* é um limite. A câmera e o rosto. Um intervalo. A constituição de um elo. *Selfie* foi considerada a palavra internacional do ano de 2013 pelo *Oxford English Dictionary*. Talvez porque todos tenham falado. Ouvido. Visto.

Selfie é uma pose. Pele que se oferece. Tez sem poros. Beijo sem língua. Um querer ser visto em seu domínio de visibilidade. *Selfie* é um controle. Uma disciplina. Um corpo dócil – como proporia Foucault. Vigiado em sua singularidade.

O que há de político na *selfie*?

Se pensarmos que política é a negociação em torno de aspectos tangíveis da vida comum, a *selfie* nos diz sobre uma época de vigilância. De uma disciplina que se ergue sob a égide da felicidade que ocupa “pelos olhos, boca, narinas e orelhas”. A *selfie* seria a política da presença – na presença. Paralisa do momento em que tudo começa. Desintegração e atualização do outro.

A política da *selfie* é a política das narrativas dos sujeitos deslizantes do Facebook. Da espetatorialidade que se projeta sobre nós com a inevitabilidade dos amantes sedentos. A história sendo contada por ninguéns querendo ser alguéns. Ou de uma período que insistem em chamar de “era da ostentação”, do narcisismo, mas que talvez possamos compreendê-lo como “era da busca”. Época dos pertencimentos. E dos estranhamentos.

Proponho olhar a *selfie* para além do rosto e para alguém da pele. O que se localiza entre a beleza almejada e a repulsa adquirida. O que me faz belo?

Diante das 487 *selfies* do perfil do Instagram que vi, lembrei de uma amiga me dizendo algo como ter vergonha de postar *selfie*. E talvez a vergonha de postar a *selfie* possa ser um dos últimos vestígios de intimidade que nos resta. A vergonha da *selfie* parece ser a fotografia de papel repousada na gaveta, em sua insignificância espacial e profundo pesar existencial. A negação à *selfie* poderia ser pensada como a reclusão quase que inexplicável aos deleites do pertencimento. Alguém olhando uma cena, mas deliberadamente virando o rosto. Ou talvez, poderiam pensar os materialistas utópicos, a observação de um intangível.

Na vergonha da *selfie* estaria também contida a dor da *selfie*.

E chamo dor da *selfie* algum sentimento de desamparo que acomete a *selfie* pouco curtida. A oferta do prato de comida recusado. A dupla negação: da coisa e da imagem. Haveria uma profunda solidão na *selfie* que não consegue a ação do outro. Um *like*. Um pequeno ato de bravura na costura das intenções. A política da *selfie* seria portanto a política da ação mínima. O quase. Limiar entre desejo e ação. Leve toque. Dedilhar a imagem como um piano. E na ação mínima, o laço mínimo. Pertencimentos fortes a fantasmagorias e vigilâncias.

E também num clique, saio do perfil com 487 *selfies* e começo a ver as fotos de uma conhecida que está viajando por Buenos Aires. A princípio, ela posta imagens mais gerais, planos mais abertos. As ruas de Palermo, papas fritas e sanduíches de miga em San Telmo, estátua de Mafalda. Começo a me lembrar que ela posta pouco no Instagram, mas vai ver é a viagem, a comoção pelos lugares, um afeto perdido pela história. Divagações minhas e dela – nas imagens que vejo. Num certo período da viagem, percebo que ela começa a ser fotografada por alguém. Sempre ligeiramente distante, angulações cubistas, enquadramentos higiênicos. Fico aguardando a *selfie*. Aquela. A tal.

Adentro as curvas da imagem.

Quem está fotografando ela? Por que tanta frieza na imagem? Chegue mais perto. Diga uma coisa bonita. E seguem as fotos de paisagens. Num dado momento, muitas janelas. E converso com um amigo que me sai com “fotografias de janelas são a prova de que alguém não quer ver o mundo”. Ou “fotografias de janelas são sintomas de alguém que está mais interessado na moldura que na imagem”. Ou “fotografias de janelas são fotografias de esqueletos: onde está a carne do real?”.

Não houve nenhuma *selfie* na viagem desta conhecida.

E dias depois, numa mesa de bar, alguém comenta que ela tinha viajado com um “amigo” que insistia em deixá-la na *friendzone* – aquela zona do relacionamento em que as pessoas são “amigas” talvez pela covardia de viver um amor recluso ou pela coragem de apostar na amizade como elo tenaz. E, não sei bem porque, me veio a ideia de política: aproximação e distância. O ausente na imagem que era a coisa mais presente. E logo eu pensei também numa certa vez em que falei algo como “Vamos fazer uma *selfie*”, fazia barulho, um som distante, luzes, dois corpos, hálito de cerveja, “Vamos fazer uma *selfie*” “O quê?”, e parece que a música aumentou de volume ou foi o exato momento em que a bebida bateu, só sei que o meu vamos-fazer-uma-*selfie* se espalhou na multidão das palavras desacontecidas, das ações incompletas e, como aquela música que fala em desquebrar meu coração, nossa *selfie* habitou algum intervalo entre o meu pedido e a sua desatenção, o meu querer e o seu sentir.

Deve haver um lugar em que nossa *selfie* vai acontecer.