Nº 134 - Abril 2017 - *www.suplementopernambuco.com.br*

PERNAMBUCO

PEDRO VASCONCELOS

Lembre-se das METAMORFOSES

Jomard Muniz de Britto aos 80 anos

SILVIANO SANTIAGO ENFRENTA O "MONSTRO DE ROSA" | ALEXANDRA LUCAS COELHO

CARTA DOS EDITORES

"Não se definir também é uma forma de não cair no cativeiro da memória." Talvez essa frase, da nossa matéria de capa, sintetize a essência do olhar que a jornalista Carolina Leão lançou sobre Jomard Muniz de Britto. Aos 80 anos e arredio às "caixinhas" das definições como um rebelde, JMB é movido pelo desejo de não se fixar em nada para não cair em zonas de conforto, para não entrar nos jogos de poder do campo artístico – em que o vanguardista, com o tempo, se torna a referência de poder e tenta manter essa força da mesma forma que a geração combatida por ele na juventude. Só é possível olhar para Jomard aceitando suas metamorfoses. Tanto o ensaio do fotógrafo Pedro Vasconcelos quanto a reportagem se mostram seguros ao lidar com os movimentos da alma selvagem desse personagem. Este especial vem com excerto da biografia sobre JMB que será lançada pela **Cepe Editora**.

Na mesma linha de acolher as complexidades de um artista/uma obra arredia e forte, trazemos uma resenha de Wander Melo Miranda sobre *Genealogia da ferocidade*, de Silviano Santiago, primeiro título do *Selo Suplemento Pernambuco* de literatura. Miranda mostra como esse escrito – uma "crítica da crítica" de *Grande sertão: veredas* – sintetiza todas as ideias de Santiago sobre a literatura. O livro se põe contra às tentativas de domesticação da obra de Rosa, um monstro potente e grandioso como o Adamastor camoniano.

Ainda nesta edição, poemas de Nicanor Parra em tradução Everardo Norões; uma entrevista com a escritora Luciana Hidalgo sobre seu romance *Rio-Paris-Rio*, que traz a ditadura e seus impactos na vida de dois jovens brasileiros; os bastidores do livro *A história incompleta de Brenda e de outras mulheres*, composto por narrativas sobre 11 mulheres trans; a obra e as ideias da jornalista e escritora portuguesa Alexandra Lucas Coelho, que observa a relação histórica entre Brasil e Portugal. Por fim, o canto de autoria indígena do povo Macuxi (RR), na seção de *Inéditos*, traz uma arte verbal que precisa ser mais valorizada e conhecida.

Uma boa leitura a todas e todos.

COLABORAM NESTA EDIÇÃO

Carolina Leão, jornalista e doutora em Sociologia (UFPE), autora da reportagem de capa desta edição

Chico Ludermir, jornalista e fotógrafo, autor de *A história incompleta de Brenda e de outras mulheres*

Pedro Vasconcelos, fotógrafo, autor do ensaio fotográfico da capa desta edição

Myriam Campello, escritora e tradutora, autora de *Sons e outros frutos*; **Ricardo Viel,** jornalista, editor da revista *Blimunda* (Instituto José Saramago); **Terêncio Luís Silva e Zenita Lima,** cantadores do povo Macuxi (RR); **Wander Melo Miranda,** professor titular aposentado da UFMG, autor de *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*; **Yasmin Taketani,** jornalista.

EXPEDIENTE

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

PERNAMBUCO

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

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

SUPERINTENDENTE DE PRODUÇÃO EDITORIAL
Luiz Arrais

EDITOR
Schneider Carpeggiani

EDITOR ASSISTENTE
Igor Gomes

DIAGRAMAÇÃO E ARTE
Hallina Beltrão, Janio Santos e Maria Júlia Moreira

TRATAMENTO DE IMAGEM
Agelson Soares

REVISÃO
Maria Helena Pôrto

COLUNISTAS
Everardo Norões, José Castello, Marco Polo e Mariza Pontes

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

MARKETING E VENDAS
Daniela Brayner, Rafael Chagas e Rosana Galvão

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

BASTIDORES

Dos encontros que tornam bela a incompletude

Em livro, escritor conta as histórias de 11 mulheres trans a partir do relato delas, tocando nas delicadezas e complexidades de narrar a vida de minorias sociais

CHICO LUDERMIR

Chico Ludermir

Na caixa de mensagens do meu e-mail, encontro uma espécie de diário – e lembro porque resisto tanto a apagar minhas correspondências, a despeito da insistência do provedor em me avisar que estou sem espaço. Ler minhas "cartas" sobre *A história incompleta de Brenda e de outras mulheres* de uma só vez me ajudou na reconstrução de um processo longo e intenso de um livro que tem por centro a narrativa de histórias de vida de outras pessoas (mulheres trans e travestis), mas que, de maneira inevitável, fala complexamente sobre mim, sobre processos de escrita e publicação e sobre como um livro político se insere tanto nos espaços literários como nos espaços de militância.

Decido começar pelo começo:

Dia 18 de março de 2013 é a data da correspondência mais antiga que encontrei na minha busca sobre o meu livro. Lá, leio-me dizer que escreveria uma série de 10 reportagens. Entre pesquisa, entrevistas, fotos, edição e diagramação, estimava terminar em três meses e meio. Rio internamente diante da impermanência e subestimação do trabalho: nem 10, mas, sim, 11; nem reportagens, mas, sim, contos de não ficção. Ao invés dos três meses e meio, mais de três anos até a publicação, no Rio de Janeiro, em novembro de 2016.

Anne me fez aumentar o número de histórias em um, porque desistiu de desistir. Somente quando o original estava em minhas mãos, recebi o seu aceite. A mudança do formato de reportagens para o de contos aconteceu naturalmente, à medida em que passei a desacreditar na noção de "verdade". O próprio ato de lembrar é uma experiência narrativa de criação. Recontar e encadear ideias muitas vezes se torna tão mais real quanto mais é inventado. Não estou dizendo com isso que abandonei o compromisso com o vivido por elas, mas que assumi a tarefa de criar em conjunto. Com isso, preciso dizer que todas os contos foram lidos por elas em primeira mão e que tudo que me foi pedido para ser alterado ou omitido foi acatado.

Quando recebi o convite do Núcleo Integrado de Saúde Coletiva da Universidade de Pernambuco para integrar esse projeto, não tinha dimensão de para onde me levaria – além do livro, o material virou uma exposição de fotografias, uma série de 10 curtas-metragens e em breve virará um longa. Uma das minhas convicções iniciais, contudo, partia do peso que eu atribuía ao processo de feitura. Entendia que, além da transformação na esfera pública que o livro poderia causar quando lido (e eu desejava que causasse), existia uma instância silenciosa, íntima e confidente, pouco traduzível e, talvez, pouco valorizada, que era a do encontro. O próprio ato de contar sobre si e o próprio ato de escutar sobre o outro já seriam experiências transformadoras extremamente potentes, que me permitiram ter a certeza de estar me apresentando como aliado. Dessa dimensão do encontro, surgiram experiências que misturaram arte e vida, trabalho e amor.

Volto aqui ao meu "e-mail-diário" em 1º de agosto de 2013:

"As histórias que eu escutei até agora são fascinantes. Me fizeram ressignificar muita coisa dentro de mim. Me sinto, de verdade, com um material tão importante, tão precioso, que dá até medo".

*

Escrever um livro sobre pessoas trans e travestis sendo um homem cisgênero, ainda que gay, além de me possibilitar a transformação a partir do encontro com um "outro", inseriu-me nos debates de "representatividade" e de "lugar de fala". Fez com que eu repensasse intensamente meus papeis como escritor e como sujeito que se deseja comprometido na transformação social. Alguns reconhecimentos são necessários porque descortinam desigualdades estruturais: a minha socialização *cis* masculina me concedeu privilégios que, ao final, me permitiram tornar-me jornalista, escritor e artista visual, ao mesmo tempo em que reservava a noite e a prostituição como único espaço possível para a maioria delas. Além disso, é necessário não esquecer que habitamos o país que mais mata mulheres trans e travestis no mundo.

O protagonismo da luta das questões referentes a gênero e de todas as minorias é, e deve ser, das pessoas que as vivenciam em seus corpos (eis a máxima do respeito ao lugar de fala). Mas o reconhecimento dessa afirmação não pode ser entendido como conivência com uma realidade opressora. A possibilidade de empatia e o desejo de somar forças nessa resistência coletiva me parecem essenciais. Desse meu lugar, cabe-me o compromisso com a representação afirmativa, humana e respeitosa de grupos sociais estigmatizados, sabendo que o simbólico é convertido em real. Ou que a realidade humana é simbólica.

Não é por acaso que pessoas trans estão ausentes da maioria dos produtos de arte. Nada mais coerente com uma sociedade transfóbica do que o veto das representações e memórias das pessoas trans em livros, filmes e novelas. Pior: em alguns espaços, a representação da transexualidade vem carregada de estereótipos que reforçam estigmas. Um livro centrado na biografia e experiência trans – em suas complexidades, especificidades e universalidades, que parte dos relatos de vida delas, não corrigirá um déficit histórico, mas está engajado com a mudança possível do presente.

O LIVRO

A história incompleta de Brenda e de outras mulheres
Editora Confraria do vento
Páginas 192
Preço R$ 55

PERFIL

A alteridade como forma de viver a História

Alexandra L. Coelho pensa o elo entre Brasil e Portugal no passado e no presente

Ricardo Viel

JOSÉ CARLOS CARVALHO/DIVULGAÇÃO

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português.

Oswald de Andrade

O mar da Bahia rebenta com tanta força, que, ainda que usassem a mesma língua, não conseguiriam conversar. Na ponta do batel, o primeiro português olha incrédulo para o punhado de índios que vêm ao seu encontro e se questiona: "Terão alma?" Eles, também surpresos, tentam perceber se, por trás de tanta roupa, pelos e mau cheiro, há um corpo. "Nesse dia, 23 de abril de 1500, tudo ainda era espanto, de um lado e de outro. Chamemos-lhe utopia", diz o narrador de *Deus-dará*, romance da portuguesa Alexandra Lucas Coelho. Para ela, esse primeiro momento da história comum do Brasil e Portugal – episódio que merece destaque em seu livro - simboliza o choque entre duas visões de mundo. A dos índios, abertos a chegada do outro porque veem nele a possibilidade de tornarem-se mais fortes, e dos brancos, que não querem ser mudados, mas querem, sim, mudar o outro. "Para mim, a experiência do Brasil é muito a experiência da potência desse discurso antropofágico, o Brasil é profundamente antropofágico. É a potência desse pensamento indígena. E esse é um pensamento que pode ser uma inspiração imensa para os dias de hoje, estamos a falar num momento em que Trump acaba de assinar uma lei para bloquear os outros. O outro vai te roubar, vai te tirar o emprego, te destruir, o outro é o mal, outro é o bárbaro. É o fim da curiosidade, o fim do movimento em relação ao outro", me diz Alexandra enquanto prepara um chá no seu pequeno apartamento em Lisboa, com vista para o Tejo.

Nas mais de 550 páginas do romance, está retratado o presente do Brasil, em especial do Rio de Janeiro, com as manifestações de 2013, a bolha imobiliária, o carnaval, a funk, o morro, a viagem do papa, o clima de euforia pré-*Copa do Mundo*, a violência dos homens e da natureza, e a beleza das pessoas e da paisagem. Mas também aparece, com muita força, o passado brasileiro e português: a escravidão, os índios, a terra feita colônia, e o começo desses 500 anos de desencontros, como diz o narrador. Publicado no final de 2016 em Portugal pela Tinta da China e ainda inédito no Brasil, *Deus-dará* é uma espécie de "*Aleph* luso-brasileiro". Nele, como no conto de Jorge Luís Borges, o universo se concentra num único ponto, e, ao observá-lo, o espectador consegue ver, simultaneamente, toda a existência. Nesse caso, o que se conflui e se reflete são as relações entre brasileiros e portugueses desde o primeiro encontro até os dias atuais, desde a utopia inicial até o desentendimento e desinteresse dos dias de hoje.

Nascida em Lisboa (1967), Alexandra Lucas Coelho fez carreira como jornalista no *Público*, principal diário português. Foi correspondente no Oriente Médio, passou temporadas no Afeganistão, em Jerusalém, no Cairo e na Cidade do México, até que, em 2010, com a vontade de cobrir um território que tinha sido colonizado por Portugal, desembarcou no Brasil – onde morou por 4 anos. A estreia na ficção se deu em 2012, com *E a noite roda*. No final daquele ano, teve a epifania e decidiu escrever um livro sobre o Rio de Janeiro. "Lembro-me claramente de estar a caminhar na Lagoa Rodrigo de Freitas e pensar: eu quero escrever um romance que aconteça nesta cidade. E veio-me o título logo, talvez até o título tenha trazido a ideia. O título não vem da música do Chico Buarque, tem a ver com ouvir essa expressão na rua muitas vezes. O Rio é uma cidade ao deus-dará, a vida no Rio é uma vida ao deus-dará. Uma vida violenta, é uma cidade atravessada constantemente pela violência,

sujeita a essa violência o tempo todo. A violência das tempestades tropicais, que é uma violência que vem também do descaso do Estado, do ponto em que o Estado abandona as pessoas de quem deveria cuidar e a forma como os pobres vão sendo empurrados para os pontos de risco."

POR DENTRO DO ROMANCE

Deus-dará está dividido em sete capítulos, que são sete dias na vida de sete personagens – dois portugueses e cinco brasileiros. "A ideia de gênese e de apocalipse iminente está lá desde o começo, está relacionada com o título e com a própria força da cidade. As pessoas no Rio estão sempre na iminência de um apocalipse, mas também na iminência de um renascimento, do momento em que finalmente a cidade vai disparar. É uma urbe na fenda dessas duas coisas, que está sempre a se recriar, de uma alegria que vem do fundo da tristeza, morte e regeneração, violência e resistência." O narrador, que só revelará a sua identidade no final do livro, ora se concentra nos acontecimentos da vida desses sete moradores do Rio, ora se desprende e faz panorâmicas sobre a cidade ou viaja até o passado carioca, brasileiro e lusitano. Já no começo do livro, o leitor é advertido de que a língua que será usada é mestiça, saltará de um lado ao outro do Atlântico quando o narrador bem quiser. "Língua que vai ao mar dá nisso, o narrador será transatlântico ou não será," lê-se na segunda página do romance. Logo adiante, novo aviso: "Cariocas falando com cariocas, portugueses falando com portugueses, e, antes ainda de o papo se misturar, valerá a pena repetir aquela frase que ficou lá atrás, talvez um pouco perdida, porque na presença de Judite tudo se perde um pouco: o narrador será transatlântico ou não será. Tem boas razões para isso, mas para já vai guardá-las".

Mais do que se encontrarem, o português do Brasil e de Portugal se fundem nas páginas de *Deus-dará*. "Trata-se da ideia de não reduzir a língua, eu não quero uma redução, eu quero uma ampliação. Se a minha língua pode ganhar não sei quantas palavras e essas palavras vem do iorubá, do tupi, sei lá do quê, acho ótimo. Acho que nós não precisamos de um acordo ortográfico, nós precisamos de nos ler uns aos outros, precisamos de que os brasileiros venham aqui e sejam lidos como eles escreveram, eu quero ler os brasileiros como eles escrevem: com a sintaxe e a ortografia deles, e quero ser lida no Brasil como eu escrevo. Quero esse trânsito constante, estou totalmente aberta a ser atravessada por essas outras dimensões de uma língua que é a minha língua também."

O plano inicial da escritora era o de concentrar os sete dias entre a semana de 19 a 25 de dezembro de 2012, de uma quarta-feira até a terça seguinte. Durante o processo da construção do livro, estouraram os protestos nas ruas do Brasil e Alexandra decidiu alterar os planos. "Comecei a escrever o livro em janeiro de 2013 e depois fui para Minas, para fazer uma imersão. E, quando eu estava lá, rebentaram as manifestações. O livro, para mim, já tinha uma iminência de apocalipse por causa das previsões maias do dia 21 de dezembro, o terceiro dia do livro é o apocalipse maia. Resisti um bocado, mas voltei para o Rio, já tinha combinado com o jornal de cobrir a vinda do papa, e o que aconteceu foi que parei de escrever o livro e fui acompanhar o que estava a acontecer. Vivi intensamente aquilo e tomei uma decisão, percebi que era impossível manter o meu plano, não fazia sentido, e eu rebentei o livro, abri um buraco nele." Assim, os dias de *Deus-dará* foram divididos: três do final de 2012, três da metade de 2013 e um, o derradeiro, em 2014. Ao "abrir" o livro, a escritora viu-se numa crise que a fez deixar o romance de lado por quase um ano - nesse período escreveu *O meu amante de domingo*, uma novela que se passa no Alentejo, interior de Portugal. "Ainda bem que o livro foi atrasado. Porque ele precisava desse tempo, ele precisava de me empurrar para trás, para eu poder abrir os meus próprios armários, tirar os meus próprios esqueletos, regressar à história de 1500. Parei por vários meses para exclusivamente estudar. Fui para a Torre do Tombo, fui para a Biblioteca Nacional, fui ler fontes de época, li muita antropologia brasileira, história portuguesa, cruzei essas coisas todas", conta. "Aí, ao pesquisar, emergiram os fantasmas de uma forma que eu não tinha suposto, com uma força muito grande. O narrador usa várias vezes no livro a expressão 'corda de mortos', a noção de que o que liga Portugal e o Brasil é uma corda de mortos. Eu tinha uma intuição disso, mas não sabia até que ponto, e eu comecei a puxar essa corda e esses mortos vieram. Percebi, ao estudar, que Portugal foi o maior escravagista do Oceano Atlântico, tirou 5,8 milhões de africanos depois de ter levado a morte de pelo menos 1 milhão de indígenas, e esses números provavelmente estão aquém do real. E isso é uma noção que nós não temos, não temos porque as crianças não aprendem isso na escola, porque os responsáveis políticos não falam disso. Há uma constante glorificação quase infantil sobre os descobrimentos de usar as grandes viagens marítimas como medalhas na lapela contemporânea sem que ao mesmo tempo se faça um tributo aos mortos. Essa coisa que é tão fundamental, que vem na cultura desde Antígona, essa ideia de que temos que enterrar os nossos mortos, dar sepultura aos mortos. No fundo, eu sinto que Portugal não deu sepultura aos mortos."

Para a escritora, revisitar esse passado é importante porque ele ajuda a entender o que vivemos hoje. "Acho que é impossível que um português que chega no Brasil, que mergulha naquelas relações sociais, não sinta as raízes da sociedade escravocrata brasileira. O que é um apartamento típico da zona sul do Rio de Janeiro? É *Casa-grande & senzala*. Não estamos a falar de uma coisa que está em extinção, estamos a falar de apartamento, que estão a ser construídos agora. "Casa-grande & Senzala Eco Friendly". Isso continua a ser absolutamente central no que é a estrutura do cotidiano no Brasil, a quantidade de empregados com salários baixos para servirem, aquele mundo de gente que vive nas periferias e favelas e leva duas horas para vir servir à classe media alta, são os resquícios de uma sociedade altamente desigual, herdada da colonização." Não se trata de substituir o discurso da glorificação dos descobridores pelo da culpa, mas de que ambas visões convivem e tenham espaço. Não só celebrar a audácia dos navegadores português e render-lhes tributo, mas também prestar homenagem aos mortos, explica. "Quero esse tributo visível. Gostaria de, quando levar a Belém (zona de Lisboa de onde partiam os barcos para as grandes navegações), alguém que não conhece a história de Portugal, que essa pessoa pudesse ver os navegadores no Padrão dos Descobrimentos, o Mosteiro dos Jerônimos, mas também algo sobre os índios e algo sobre os escravos." Ao escrever *Deus-dará*, Alexandra Lucas Coelho constrói, com palavras, esse monumento de que sente falta. No seu *Aleph*, há espaço para a valentia e coragem dos portugueses e também para o legado de exploração que deixaram. Cabe também a beleza e a tragédia de ser brasileiro, a maravilha e dificuldade que significa a existência de uma língua que quase que são duas, e cabe ainda a possibilidade de um melhor entendimento entre dois países tão distantes e próximos. Chamemos-lhe *utopia*, uma segunda, que dure mais do que aquela tão fugaz do primeiro encontro.

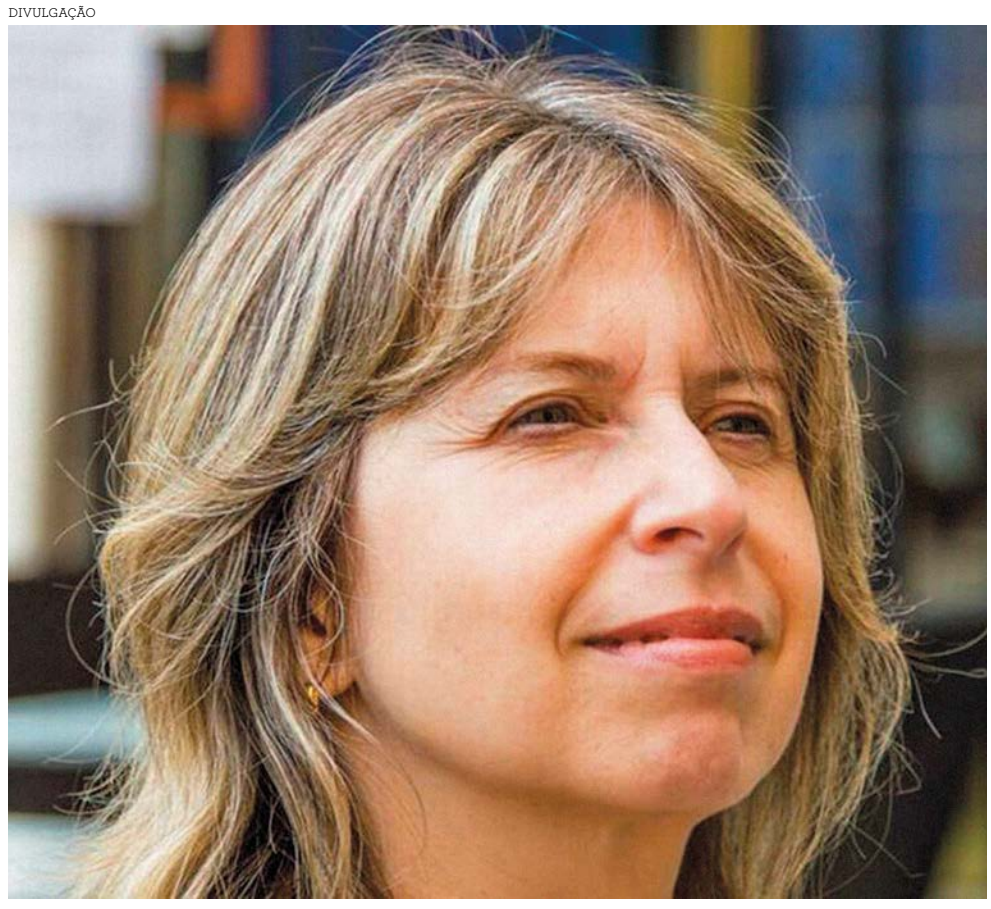
Deus-dará *mostra um olhar para o outro sob uma perspectiva humanizada que envolve História e língua*

ENTREVISTA
Luciana Hidalgo

“Escrever é minha principal forma de questionar o real”

Em *Rio-Paris-Rio*, escritora carioca parte da relação entre dois jovens na capital francesa para lançar luz em um dos mais fortes tabus de nossa sociedade: a ditadura militar

DIVULGAÇÃO



Entrevista a **Yasmin Taketani**

Movimentos estudantis, embates entre esquerda e direita, protestos políticos, autoritarismo a impregnar o ar e dúvidas sobre o futuro do país. Com todos esses elementos, o novo romance de Luciana Hidalgo se situa, na verdade, na Paris de 1968. Coincidência?

Maria e Arthur, protagonistas de *Rio-Paris-Rio* (Rocco), são uma estudante de filosofia, neta de general envolvido no golpe militar brasileiro, e um poeta filho de comunista. São estrangeiros na capital francesa, sonhadores obrigados a se posicionar frente a realidade, um casal tão apaixonado entre si quanto sufocado pela ditadura no Brasil. “É pela ficção que o distanciamento do ‘real’ se torna possível para mim, e aí, sim, dá para começar a tentar compreendê-lo”, diz Luciana sobre sua investigação.

Assim como o casal (e talvez como a própria autora), seus protagonistas anteriores são *flâneurs* a questionar a realidade. Em *O senhor do labirinto* (1996), Luciana biografou Arthur Bispo do Rosário, e nos levou além do hospício em que o artista plástico viveu, graças, talvez, à poética própria que criou para narrá-lo. Com um romance, transformou Lima Barreto em *O passeador* (2011) do Rio de Janeiro da *belle époque* e nos aproximou dos delírios e da mente afiada do autor.

Autora premiada com dois Jabuti, depois de uma carreira como jornalista, Luciana Hidalgo fala ao **Pernambuco** sobre a relação entre personagens e situações reais na sua ficção e sobre a escrita como resistência.

Você publicou uma biografia de Bispo do Rosário que foge do livro-reportagem tradicional, uma ficção protagonizada por personagem real (Lima Barreto) e, agora, um romance que tem como pano de fundo situações históricas (Maio de 1968 e a ditadura militar). O que pode nos contar sobre esse percurso?

Trabalhei alguns anos na grande imprensa como repórter. Jovem, acreditava muito no “real”, numa espécie de realidade absoluta, que eu tentava contar e conter, aprisionando-a em textos “objetivos”. Mas, ao longo das reportagens e dos anos, percebi que o tal do real era bem mais complexo e incluía outras realidades, relativas, paralelas, que se sucediam e interagiam, mesmo quando eu tentava ser objetiva. Escrevia cada vez mais textos que pulavam a cerca do *fait divers*, flertando descaradamente com a ficção. Pedi então demissão do *Jornal do Brasil* para escrever a biografia de Arthur Bispo do Rosario, e foi durante a pesquisa para o livro, no hospício onde esse artista genial morou, que fui largando de vez a enganosa noção de “real”. O *turning point* foi o encontro com um psiquiatra que um dia, ao me ver andando de um lado para outro no manicômio, tão jovem, entrevistando dezenas de pacientes e médicos, preocupada em dar um sentido àquilo tudo, me disse: “não tente achar muito sentido nisso aqui, menina, é apenas um hospício”. A partir daí, fui outra. A “loucura” de Bispo talvez tenha avalizado meu salto do fato à ficção. Mais do que isso, seu desprendimento do real, sua ousadia em criar um mundo à parte me abriu a percepção de outros mundos: ficções. O labirinto de Bispo foi também o meu e, claro, não saí ilesa. Mas, acho, dali saí escritora. Passei a trafegar sem medo entre o real e o ficcional. Não inventei nada sobre Bispo, me ative aos fatos jornalisticamente apurados, mas pude criar a minha própria poética para narrá-lo. O personagem exigia isso. E todo esse processo me levaria decididamente à ficção.

> *Escrevi esse livro para falar dessa violência nos corpos e afetos dos que viveram naquele regime totalitário*

> *Meus livros são políticos. Política está em tudo. Não consigo escrever sem tocar em questões político-sociais*

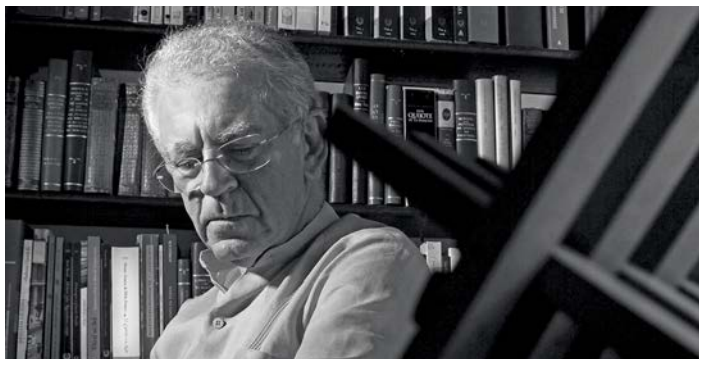
Por que pensar que os efeitos do autoritarismo da política e da História que permeiam *Rio-Paris-Rio* marcam os personagens, na forma de ficção?
Gosto de pensar ficcionalmente. Parece simples, mas nisso cabe todo um mundo – e os tais mundos à parte que Bispo sinalizou. Talvez devido a um desejo de transcendência, a uma tara pelo sublime, eu tenha hoje uma visão mais ampla do cotidiano. Afinal, a vida é uma inflação de narrativas que se acumulam diariamente. Cada pessoa é um carro-bomba carregado das histórias que ouve. Há um convívio diário com todo tipo de ilusão, enquanto o cotidiano está sempre lá nos puxando para o que a princípio seria "real", concreto. É isso que adoro na literatura: tudo é ilusão e tudo é verdade. Talvez na vida também, mas na literatura isso fica mais evidente – e permitido. Em *Rio-Paris-Rio*, o que faço é reforçar esse trânsito livre entre mundos ao máximo, ao colocar personagens ficcionais circulando numa Paris tomada pelo movimento estudantil de 1968. É pela ficção, e somente pela ficção, que o distanciamento do "real" se torna possível para mim, e aí, sim, dá para começar a tentar compreendê-lo.

Desde que começou a escrever *Rio-Paris-Rio*, há cerca de cinco anos, fatos importantes na política e na sociedade brasileira se seguiram, e se relacionam com elementos do romance. De que maneira eles se colocaram no livro e como dialogaram com a questão estética?
Quando comecei a escrever *Rio-Paris-Rio*, o Brasil estava no auge: economicamente estável, o Lula era "o cara", seríamos a sede da *Copa* e das *Olimpíadas*, e finalmente um governo brasileiro tirava milhões de cidadãos da miséria. Aí a bolha econômica estourou, deu-se o golpe, a imprensa do mundo todo recriminou esse atentado à democracia, e agora o Brasil desce ladeira abaixo com um governo provisório que tira, dia após dia, direitos básicos da população. Acompanhei tudo isso enquanto escrevia o romance e nunca pensei que veria esse retrocesso em tão pouco tempo. Então, me pergunto: lançar uma ficção que se passa no pós-golpe de 1964, exatamente agora, durante o pós-golpe de 2016, é uma coincidência? Talvez não. Quis falar da ditadura justamente por achar que esse é um assunto ainda é tabu. Basta lembrar um fato macabro que ocorreu em 2014 e me deixou estarrecida: no mês do cinquentenário do golpe, um coronel do Exército chamado Paulo Malhães confessou à Comissão Nacional da Verdade que havia torturado e assassinado militantes de esquerda. Diante da confissão inédita de um militar, pensei que aquilo deflagraria um *mea culpa* por parte das Forças Armadas. Que nada. Um mês depois, o tal coronel foi assassinado. Fiquei muito chocada, pois tudo apontava para uma queima de arquivo, para o "retorno do recalcado", aquilo que a psicanálise classifica como a volta de traumas e histórias escabrosas, aquelas que tentamos reprimir, mas que um dia retornam e, às vezes, de forma mais violenta. Escrevi *Rio-Paris-Rio* para falar exatamente dessa violência nos corpos e afetos dos que viveram naquele regime totalitário.

A sonhadora Maria tinha "um método próprio para ordenar o caos dos anos recentes". Qual a sua forma de resistência?
Escrever é minha principal forma de resistência. E quando escrevo um romance, faço um esforço para que, de alguma forma, esse voo reflexivo e estético retorne ao real, para então questioná-lo. Tento abordar de forma mais sutil, poética, os fatos brutos da História. Em *Rio-Paris-Rio* isso fica claro: entre os personagens que se encontram em Paris estão Maria, neta de um general; Arthur, filho de um comunista; Marechal, militante de esquerda; José, um português que foge da ditadura de Salazar; e Pablo, um espanhol que foge da ditadura de Franco. O dia a dia deles em Paris, suas discussões políticas, o mal-estar de cada um no exílio, tudo isso fala muito sobre o contexto histórico e como reagiram individualmente às decisões tomadas pelos governos de seus países. Essa investigação mais microscópica dos dilemas morais, emocionais, diante do coletivo é o que me interessa. Eu mesma, que nasci já com o regime militar instaurado e fui uma criança politicamente alienada, só despertei para o horror do autoritarismo ao ler, já na adolescência, *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira. Bastou esse livro, escrito por um militante torturado pelo regime, para eu entender tudo. Por isso, fiquei muito feliz ao saber, recentemente, que uma jovem que participava de uma ocupação de estudantes numa universidade brasileira estava lendo *Rio-Paris-Rio*.

O sentimento de ser estrangeiro é muito forte nos protagonistas. Como essa sensação de ser "estranho" se colocou nos seus anos em Paris?
A experiência estrangeira é fundadora, embora pareça movediça, instável, destruidora de raízes, hábitos, certezas. Mas é justamente por isso, por nos afastar do que é familiar, que "ser estrangeiro" nos funda, propiciando uma espécie de *tabula rasa*, de uma reconstrução da nossa visão de mundo. Veja que o termo *étranger*, em francês, significa ao mesmo tempo "estrangeiro" e "estranho". Voltemos ou não ao nosso país de origem, passamos a adotar um "estar-no-mundo-entre-mundos". E esse lugar, para um escritor, não é nada mau, já que escrever é também, e principalmente, estranhar.

Frase de Lima Barreto pinçada do seu Facebook: "(...) o destino da Literatura é tornar sensível, assimilável, vulgar esse grande ideal de poucos a todos, para que ela cumpra ainda uma vez a sua missão quase divina". Que responsabilidade isso coloca para o escritor? A literatura tem alguma obrigação para com as questões político-sociais do país?
Vou dar um exemplo: *Rio-Paris-Rio* é um romance que discute política diretamente, ou seja, os personagens são tocados, violados pelo autoritarismo, exilam-se em Paris por causa da ditadura no Brasil, então esse é o tema premente. No entanto, meus livros anteriores, embora não abordassem um período político específico, talvez tenham sido tão políticos como esse: em *O senhor do labirinto,* denuncio as perversas relações de poder no hospício, os métodos violentos da psiquiatria e o preconceito em relação aos pacientes pobres e negros. Em *O passeador*, traço o contexto histórico da *belle époque* no Rio por meio de um personagem que faz críticas contundentes à importação de costumes europeus sem o menor respeito à cultura nacional, à reforma urbana de Pereira Passos que expulsou os pobres para a periferia, e ao racismo. Política é tudo, está em tudo. No meu caso, as histórias vão sendo alinhavadas junto com as reflexões, num compasso estético que faz com que o conteúdo seja tão importante quanto a forma, inseparáveis. Não é algo forçado, sai assim. Não conseguiria escrever uma ficção sem tocar em questões político-sociais. Paralelamente, escrevo muito sobre essas questões também no Facebook, sem a menor preocupação de que esses escritos se tornem literatura. Então, acho que o importante é pensar, escrever, denunciar, cada um encontrando seu gênero, espaço, estilo.



Everardo NORÕES

Os poemas do homem imaginário

Sobre Nicanor Parra e sua "montanha russa", ainda sem tradução no Brasil

No dia 5 de setembro de 2014, às 16h GMT, dia e hora do aniversário dos 100 anos do poeta Nicanor Parra, seu poema *El hombre imaginário* foi recitado pela presidente do Chile, Michelle Bachelet, e repetido, em todo o país, por milhares de pessoas. Um ato inusitado na história da literatura.

No poema, os substantivos são seguidos do adjetivo "imaginário", à exceção da palavra *dor*. A "mulher imaginária", sonhada pelo poeta, de fato existiu. Na ocasião, ele tinha 64 anos, ela 32. Tempos depois de ter ido embora, ela suicidou-se. Nicanor Parra confessou que havia escrito o *El hombre imaginário* com uma pistola em cima da mesa. Foi salvo pelo poema.

O homem imaginário
vive numa mansão imaginária
rodeada de árvores imaginárias
à beira de um rio imaginário
(...)
Sombras imaginárias
vêm pelo caminho imaginário
entoando canções imaginárias
à morte do sol imaginário

E nas noites de lua imaginária
sonha com a mulher imaginária
que o brindou seu amor imaginário
volta a sentir essa mesma dor
esse mesmo prazer imaginário
e volta a palpitar
o coração do homem imaginário

Em 2011, sua obra recebeu o prêmio Miguel de Cervantes, o maior reconhecimento para um autor de língua castelhana. Para chamar a atenção sobre a importância do poeta chileno e celebrar a literatura em idioma espanhol, o Instituto Cervantes distribuiu 100.000 postais de seu livro *Hojas de Parra (Folhas de Parra)*.

O nome de Nicanor Parra foi, por diversas vezes, cogitado ao Nobel de Literatura. Físico e matemático, professor que "perdeu a voz dando aulas", como escreveu num dos poemas, publicou em 1937 seu primeiro livro, *Cancionero sin nombre*. Mais tarde, o livro foi por ele rejeitado e os poemas excluídos de suas antologias. O que buscava Nicanor Parra era uma poética apta a incorporar uma noção de vida, a dialogar com as coisas do mundo. Por isso, esperou quase 20 anos para, em 1954, publicar seu segundo livro: *Poemas y antipoemas*. Obra de renovação da poesia latino-americana, distingue-se por uma linguagem coloquial, anti-heroica, impregnada de pequenos eventos do cotidiano, bem diferente da que predominava entre os escritores de sua geração, timbrada por vozes altissonantes e discursivas. Após *Poemas y antipoemas*, Nicanor Parra comentou, em tom de blague, que durante meio século a poesia havia sido "o paraíso do bobo solene, até que cheguei e instalei-me com minha montanha russa".

A estrofe que abre o livro, do poema *Advertência ao leitor*, anuncia sua intenção de ruptura:

Os pássaros de Aristófanes
Enterravam em suas próprias cabeças
Os cadáveres de seus pais.
(Cada pássaro era um verdadeiro
cemitério volante)
A meu modo de ver
Chegou a hora de modernizar essa cerimônia.
E eu enterro minhas penas na cabeça
dos senhores leitores.

Nicanor Parra faz parte de uma família de artistas. Irmão mais velho da cantora Violeta Parra, foi dele que ela recebeu, na juventude, um gravador e a sugestão para que registrasse contos e músicas do folclore chileno. Mais tarde, escreveriam juntos canções que se tornariam populares, a exemplo da *Cueca de los poetas*, cuja letra se refere, com humor, à poesia de Gabriela Mistral e Pablo Neruda:

Dice la gente, sí,
no cabe duda
que el más gallo se llama
Pablo Neruda.

(Diz o povo, sim/ninguém se iluda,
que o mais galo se chama/ Pablo Neruda)

Numa de suas entrevistas, revelou ter o costume de procurar na rua palavras, expressões e manifestações de sentimentos com os quais compunha seus poemas. Exemplo disso é a "desconstrução" da oração *Padre-nosso*, no livro *Obra gruesa* (1969). O seu *Padre nuestro* recorre a uma ironia associada ao coloquial e nos esclarece porque a poesia de Nicanor Parra é capaz de permitir a uma ampla variedade de leitores o acesso à sua "montanha russa":

Pai-nosso que estás no céu
Cheio de todo tipo de problemas
Com a testa franzida
Como se fosses um homem vulgar e comum
Não penses mais em nós.

Compreendemos que sofres
Porque não podes consertar as coisas.

Sabemos que o Demônio não te deixa tranquilo
Desconstruindo o que constróis.

Ele se ri de ti.
Porém nós choramos contigo:
Não te preocupes com seus risos diabólicos.

Pai-nosso que estás onde estás
Rodeado de anjos desleais,
Sinceramente: não sofras mais por nós.
Tens que te dares conta
De que os deuses não são infalíveis
E que nós perdoamos tudo.

Marco Polo

MERCADO EDITORIAL

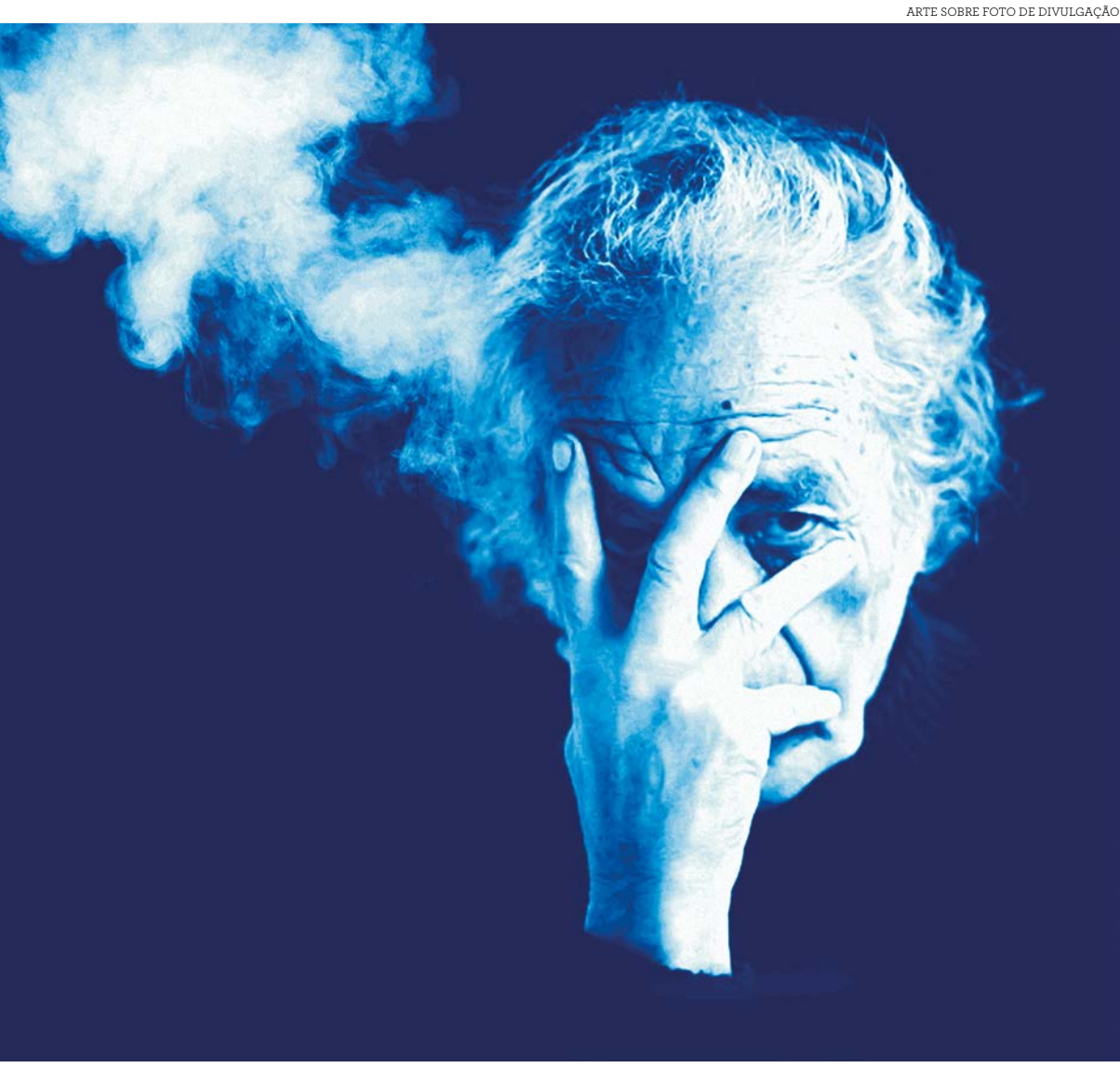
ARTES VISUAIS

Sob coordenação editorial de Itamar Morgado, livro revela o legado crítico e pictórico do artista plástico Plínio Palhano

O livro *Plínio Palhano – O desassossego da luz* (Funcultura) está dividido em duas partes. Na primeira, precedidos de um amplo estudo crítico de Anco Márcio Tenório Vieira, que analisa o figurativismo expressionista do artista, estão reunidos artigos que Plínio (foto) publicou ao longo dos anos nos jornais locais e na revista *Continente*. Neles, fala de brinquedos artesanais à arte sacra, de Cézanne a José Cláudio, de máscaras a *selfies*, passando por questões do mercado de arte, bienais e locais onde a arte viceja, como Olinda, em Pernambuco, ou a cidade do Porto, em terras lusitanas. Na segunda parte, derrama-se o universo pictórico de Palhano, com suas telas fartamente empastadas, luminosas, quase violentas, em retratos, nus, paisagens, bichos, marinhas e cenas.

DIVULGAÇÃO

ARTE SOBRE FOTO DE DIVULGAÇÃO



O escritor argentino Ricardo Piglia contou que leu pela primeira vez Nicanor Parra quando ainda era estudante. Era de tarde, ele entrou numa livraria, comprou *Versos de salón* (1962), sentou-se num bar e começou a ler. Quando se deu conta, havia anoitecido e ele era outro. Também Roberto Bolaño, escritor chileno, observou que o autor de *Poemas y antipoemas* parecia escrever como se estivesse prestes a ser eletrocutado.

Soliloquio del individuo, que encerra o livro *Anti-poemas*, é um desses poemas perturbadores. Nele, é narrado, em tom niilista, o percurso do Humano:

Eu sou o Indivíduo.
Primeiro vivi numa rocha
(Ali gravei algumas figuras).
Logo busquei um lugar mais apropriado.
Eu sou o Indivíduo.
(...)
Bem.
Melhor é talvez que volte a esse vale.
A essa rocha que me serviu de lar.
E comece a gravar de novo,
De trás para diante, gravar
O mundo ao contrário.
Porém, não: a vida não tem sentido.

Da surpreendente oficina do poeta e matemático não nos chegam apenas versos. Dela ressurgem, reconstruídos e reciclados, objetos e palavras, a exemplo da exposição *Artefactos visuales*, mostra que incluiu uma série de esboços sob o título de *Tablitas de Isla Negra*. Num dos desenhos, o Cristo carrega a cruz montado numa bicicleta.

Em 5 de setembro de 2017 Nicanor Parra fará 103 anos. Sua obra está traduzida em vários idiomas. Na língua inglesa, poemas de sua autoria têm versões assinadas por escritores consagrados, como Allan Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, William Carlos Williams e Thomas Merton.

Em português, é possível ler do "homem imaginário" somente traduções esparsas.

Nenhum livro.

MARIM DOS CAETÉS

Revista cultural olindense enfoca a Revolução de 1817

O segundo número da *Revista Marim dos Caetés*, do Instituto Histórico de Olinda, a ser publicado neste semestre, terá como tema a Revolução Pernambucana de 1817. Reunirá artigos, ensaios, crônicas, reportagens, entrevistas e pesquisas selecionados pelo conselho editorial da revista. O primeiro número foi publicado no ano passado, sob editoria geral de Caesar Malta Sobreira.

COMEMORAÇÃO

Escritores nacionais e internacionais são retratados por artistas visuais em calendário da Biblioteca do Paraná

A Biblioteca Pública do Paraná (BPP), que detém a impressionante frequência de três mil usuários por dia, completou em março 160 anos de existência. Programou para este ano encontros com a participação de escritores, peças, apresentações musicais, contação de histórias, recital de poemas, filmes e oficinas de criação, entre outras atividades culturais. Também lançou um calendário ilustrado por artistas visuais retratando grandes escritores nacionais e internacionais, com destaque para os paranaenses. A BPP publica ainda o jornal *Cândido*, totalmente voltado para a literatura local. A direção da entidade está a cargo do escritor Rogério Pereira, idealizador do jornal literário *Rascunho*, hoje consagrado como uma das melhores publicações do gênero em todo o Brasil.

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

Cepe COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO
SECRETARIA DA CASA CIVIL
GOVERNO DO ESTADO Pernambuco JUNTOS, FAZEMOS MAIS.

CAPA

PEDRO VASCONCELOS

TRANSITO-RIEDADE

Aos 80 anos, Jomard Muniz de Britto ainda recusa o cativeiro das definições

Carolina Leão

Esses elementos transitórios, fugidios, cujas metamorfoses são tão constantes, vocês não tem o direito de desperdiçar

Baudelaire

A cidade muda mais que o coração de uma infiel, sabia Baudelaire. A cidade escapa. Enquanto os museus, as instituições e os espaços oficiais tentam eternizar um período com iconografias, imagens símbolos do tempo, a cidade corre alheia ao controle institucional. A cidade é tecido vivo que se encontra no seu próprio corpo: em suas ruas, sua gente, seus sons, suas palavras, seu olhar sobre ela, sua experiência em estar nela. Fora do seu corpo, é só simulacro: o que um dia ela foi também é resultado do que um dia foi pensado como algo a ser dito sobre a cidade. Quando se captura, perde-se também a coisa vista, sentida. Um poema sobre a cidade, uma música sobre a cidade, uma fotografia. São cenas com planos definidos que contradizem o principal espírito dela: sua metamorfose. Transitória, ela é ambígua, pois mantém seu exoesqueleto, uma estrutura que convém ao próprio discurso da cidade. Recife de suas pontes e casarios. Recife do bolo de rolo. Dos quintais e varandas. Da melancolia noturna. Ou do caos urbano nas microperiferias que existem ao redor do centro, exalando cheiro de fruta vencida ou esgoto a céu aberto.

Esqueça o exoesqueleto, se quiser entender a experiência poética de Jomard Muniz de Britto, cuja biografia – assinada por Fabiana Moraes, jornalista e professora da UFPE, e Aristides Oliveira, historiador e professor da UFPI – será lançada neste mês pela **Cepe Editora**. Se quer entendê-la, lembre-se das metamorfoses. De sentidos, de ação, de afetos e teses. Sim, existe uma tese. Mesmo que ele a rejeite como conceito. Jomard prefere a fluidez. Como a cidade, Jomard nos escapa. A tarefa de defini-lo ou caracterizá-lo sempre esbarra nas suas próprias idiossincrasias. Na sua indefinição. Como um cartão-postal da Rua da Aurora, com seus casarios ecléticos escondendo a sujeira do Rio Capibaribe. Como uma foto da Praia de Boa Viagem que recorta o ângulo convencional no qual são excluídas as linhas de pobreza e miséria que dela participam. JMB sabe bem que conceituar é uma escolha que encarcera e, no seu universo de múltiplas escolhas, as contradições coexistem com humor e filosofia pop. É preciso entender Jomard em seus fragmentos. Um pouco de Andy Warhol e Baudelaire. Apaixonado pela mídia e suas possibilidades fluidas, considera-se um espectador, um observador. A passividade, no entanto, nunca foi a opção que Jomard fez de sua curiosidade temática e militância estética.

Aos 80 anos (8 de abril), Jomard Muniz de Britto se confunde com a história do campo artístico no Recife, em seus movimentos estéticos subversivos, em seus atos performáticos que transitaram e ainda transitam

pela sua visão e experiência urbana, desde a década de 1960. Cronológica e historicamente, também delimitamos as décadas e a experiência urbana com adjetivos, conceitos, escolhas teóricas cujo objetivo é sintetizar de fato o que foi o passado. Os anos 1960 da repressão; os 1970 do desbunde, os 1980 da distopia, os 1990 do globalização. Pergunto sobre o seu olhar sobre essa evolução. "São várias leituras fragmentadas, não têm conjunto, nem tese, nem antítese. É a minha vivencia da cidade, vivência urbana, porque sempre morei no centro", diz JMB, evitando seguir por uma definição tradicional. Esqueça também a síntese. JMB tenta se desviar da antítese, o que seria uma tentativa de dialogismo com ele mesmo. De fato, seu discurso está dentro de uma dialética negativa: sem síntese.

Mas existe uma tese. Não tão convencional. Mas existe uma tese. E a tese é ele mesmo. A defesa de uma autonomia diante de qualquer conceito. JMB passou pelas décadas sem aderir de forma tradicional aos movimentos pelos quais se entusiasmou, às ideias coletivas. Um pensador solitário, mas não à margem. Jomard esteve no centro de uma vanguarda pernambucana, quando desafiou Ariano Suassuna e Gilberto Freyre em seu *O palhaço degolado,* filme de 1977 que ironizava dois cânones recifenses cuja visão da cidade passava por um olhar elitista e conservador.

Filmado na antiga casa de detenção política, hoje Casa da Cultura, a produção em super-8 é uma metáfora para o encarceramento da cidade e simboliza a atitude de Jomard dentro de uma arena delicada. Nesse momento, desafiou a tradição cultural pernambucana, inseriu seu lema pop e tropicalista e provocou. A ironia como uma forma de crítica acompanha sua trajetória que, de certa forma, tem uma linearidade ou uma centralidade. O problema se encontra quando tentamos definir, pois é da sua natureza essa fluidez bem-humorada com a qual observa a si mesmo e a cultura contemporânea.

Jomard Muniz de Britto é JMB, o famigerado, aquele gerado pela má fama, como diz o adjetivo. Ele provoca, mas diz, afinal, que seu caminho é o da dúvida permanente. O questionamento assume, assim, a marca original de Jomard, que me pergunta se sou historiadora, já que tento demarcar sua linha de ação em algum tempo oficial. "Pra mim, as datas são complexas. Se você falar na década de 1970 eu já penso em 1968, porque associo ao Tropicalismo, a uma nova modernidade", explica.

A tentativa é a de entender como um artista com uma visão crítica e performática (conceito que também rejeita) vivenciou o desenvolvimento da cidade, estando numa posição de questionador das instituições oficiais, dos apadrinhamentos e de outros quiproquós comuns ao campo da arte, sobretudo no Recife, uma cidade que celebra o sobrenome como uma obra social. Uma cidade conhecida por seus coletivos ou movimentos que agregam, como em qualquer fenômeno estético, ideais e ideias centradas numa tese ou num programa de atuação pela qual os participantes são reconhecidos como tais. Tropicalista. Vanguardista. Marginal. Jomard é tudo isso, mas, ao mesmo tempo, está longe de se inserir na costura política do grupo. Tem seus parceiros, seus interlocutores. Mas a arte de Jomard Muniz de Britto, polifônica e intertextual, tem como pragmática a política de um homem só.

Sobre tempo, cronologia, ele vai questionar a jornalista, à qual chama de historiadora, mas a historiadora não resiste e territorializa sua ação a partir dos anos 1960, quando, na experiência obtida com Paulo Freire, ele obtém a essência de seu pensamento provocador. A didática de Paulo Freire trazia a não hierarquia entre professor e aluno e um campo de ação dialógico, no qual a educação não era apenas instrumento de conhecimento, mas de reconhecimento, e, assim, de questionamento.

As primeiras atividades de Jomard estão ligadas ao ensino, local onde se sente mais confortável. Chego a seu prédio, na Rua Fernandes Vieira, e pergunto se ele está. O porteiro o chama de professor. Ao longo da entrevista, JMB, de fato, cria uma aura de provocação em que você se pergunta se tudo aquilo que precisa saber é realmente importante. Nos cadernos de anotações de jornalistas, sempre existe uma tese com a qual tentamos encaixar um fato ou personagem. Em algum momento, abandono a atuação e deixo Jomard falar sobre o que ele quer. Deixo pra trás, de certa forma, o meu conhecimento e passo a me reconhecer nesse

CAPA

processo dialético em que tentamos chegar ao cerne do humano que há no poeta, no multiartista, no filósofo. Esqueço a ideia. Jomard me chama pra passear pelo centro. Tem certa pressa em caminhar comigo e o fotógrafo Pedro Vasconcelos. JMB se acostumou a ser fotografado andando no centro. "Eu pulo até no rio". É inevitável compará-lo como um personagem de si mesmo. Mas ele tem a exata noção de como isso limita. Diz-se *transociológico* e ressalta que, sim, todos atuamos como *performers* na vida social.

Resistimos à ideia de passear para conhecer o pensamento de JMB, que se inquieta na cadeira, levanta, mostra seus livros, suas pinturas, rabiscos, fragmentos. Ficamos no seu apartamento entre fotos e lembranças, suvenires, memórias, livros e uma biblioteca farta, de onde os livros saem para ocupar as cadeiras, os cantos da casa. Jomard está representado nos cartazes escolhidos para emoldurar sua sala. Está nas fotografias antigas, com registros de companhias e performances. Não há saudosismo. Não há melancolia. Falar sobre o tempo passa pelo desenterrar de fantasmas e ou pelo desterro de si próprio. Falar sobre a passagem do tempo requer uma racionalidade quase esquizofrênica em que se conceitua algo que se viveu de forma objetiva. Ou tenta-se.

A cidade muda mais que o coração de uma infiel. Os afetos urbanos se mesclam entre paixão, ódio, indiferença pela cidade. Jomard, porém, não se prende a uma memória. "Eu tenho que considerar as mudanças da cidade, senão seria um estrangeiro. Mas não entro no julgamento de se está melhor ou pior agora. Não lamento se poderia estar mais bonito ou não, sabe? Eu não tenho essa aflição", coloca. "Eu defendo a dúvida permanente. Gosto de colocar as coisas em dúvidas, não neuroticamente, mas bem-humorado", diz Jomard, o que explica, em parte, sua recusa de desilusão com a cidade que perde cada vez mais em memória urbana. Cita a troça carnavalesca Empatado Sua Vista e pergunta se é um movimento. "Sim. Tem um movimento, o Ocupe Estelita", coloca. "Está vendo? Nem eu próprio me conheço. Sou um participante alienado", coloca, com seu deboche usual.

Jomard adora as ruínas. Foi chamado pra fazer um texto sobre a descaracterização de prédios históricos que viraram ruínas. Talvez tenha decepcionado alguns. Jomard fez um elogio às ruínas. Talvez por elas conterem a ação do tempo que deteriora e acabarem criando um novo ambiente dentro desse exoesqueleto urbano. As ruínas são quase performances e, para ele, existe uma estética própria nessa decadência. "Sempre convivi com as ruínas, tem gente que se choca. Quando trabalhei com super-8, gostava muito dessa temática. Não lamento. Eu vivencio as ruínas", diz Jomard. Onde elas estão? Pergunto. Ele me convida para conhecer as belezas sórdidas do Recife. É fácil encontrar Jomard caminhando pela Boa Vista e Soledade. Conhecido no bairro, com sua aparência imponente e um estilo meio dândi, embora rejeite, também, a ideia de *flâneur,* aquele que vive a cidade como experiência sensorial e não meramente participativa. "Não me rotulo como *flâneur.* É uma palavra chique, uma convenção. Eu sou um observador", pontua novamente.

O olhar de *voyeur,* observador, curioso, parece ter sempre existido. Mas Jomard começou sua *flânerie* pela cidade na Rua Gervásio Pires, também no centro do Recife, quando as vias eram repletas de casas e jardins. Hoje, polo comercial, a Gervásio Pires tem um ou outro resquício do que fora um dia. Verticalizada, como a maioria do centro. "Eu não tenho essa aflição com a verticalização, faz parte da modernidade, do capitalismo, da mudança. O Recife virou uma cidade mais comercial, mas isso tudo faz parte do capitalismo banal", defende. Sem melancolias, porém. "Nunca senti e espero nunca sentir saudosismo. Em geral, as pessoas que lamentam estão ligadas de alguma forma ao poder", continua.

Eis que chegamos a uma das chaves para se entender a posição de Jomard no campo artístico pernambucano. JMB vem de uma geração em que o poder é símbolo de repressão e tortura. Antes de 1964, porém, a cultura brasileira se encaminhava para uma linguagem de vanguarda, uma militância mais estreita entre arte e política. Herança do Modernismo num universo pós-moderno. O Brasil já se estabelecia dentro de uma indústria cultural, a mesma rechaçada por Ariano Suassuna como um elemento de contaminação para as raízes nordestinas. Desde pequeno, Jomard ia ao cinema com os pais. Na juventude, fez parte da geração de cineclubismo, cuja prática era a de discussão sobre a linguagem do cinema. Viu a iminente cultura pop com entusiasmo e trouxe a ironia, a multiplicidade de linguagens e a fragmentação como características de suas intervenções. O cinema foi o primeiro espaço em que começou a questionar as autoridades artísticas, a tradicionalidade recifense. Ele evita, novamente, o termo *cineasta.* Não se considera artista. "Não me sinto artista e não artista. Não existe essa coisa, uma auréola. Minha ligação com o cinema é de espectador. Minha ligação com a literatura, como leitor", esclarece.

Digamos que a filosofia, e sua pop filosofia, seja a atuação mais marcante. Se precisamos partir de algum ponto de discussão, a filosofia é, de fato, o maior engajamento de Jomard. Não a filosofia acadêmica. Mas o questionamento, a dúvida que faz as perguntas incômodas para se chegar a verdades incômodas. Dentro desse conceito, Jomard vem trabalhando sempre em torno de temas que versam, sobre as relações de poder e, claro, incitando questionamentos. Há mais de uma década, a poesia tem sido a plataforma por ele utilizada, depois das experiências com cinema e VHS, nos 1970 e 1980. Hoje, aos 80 anos, pergunta se está no Google. "Me falaram que eu estou no Google. Nunca vi isso". Ele prefere a máquina de escrever com a qual digita os versos dos já famosos *Atentados poéticos,* que são distribuídos pela cidade, em *vernissages*, exposições e eventos culturais. Não era raro, até pouco tempo, encontrar Jomard e sua militância poética em eventos culturais, com que chegava com sua habitual performance provocadora e incitadora.

Antes do cineasta Cláudio Assis, ninguém mostrou tão bem a sordidez do Recife quanto Jomard e seus filmes em super-8

Hoje, Jomard arrefeceu o corpo a corpo. Talvez tenha respondido demais porque sempre provocou tanto. Talvez tenha cansado de ser visto como provocador. Rótulos. Sempre um problema para ele.

Essa ambiguidade se encontra já no seu manifesto *Por que somos e não somos tropicalistas,* de cunho tropicalista, composto com o músico Aristides Guimarães e com o cineasta Celso Marconi. "Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. (Por que insistimos em viver há 10 anos da Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?)", pergunta-se no manifesto. Ao mesmo tempo em que arremata: "Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e o transe) do Tropicalismo, junto ao perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria. Assim como dizemos 'abaixo a festiva', acrescentamos: 'abaixo o fanatismo tropicalista!' (Por isso, quem tentar nos apelidar, sorrindo, de 'tropicalistas' – ou não tem imaginação, ou é dogmático, ou quer bancar o engraçadinho, ou é burro mesmo)".

Porque "sou e não sou tropicalista" é dialética negativa pura e simples. Mas a demarcação de território existe. Não há produção artística sem territorialidade, mesmo que a produção seja rizomática, confunda-se ou nos confunda. Toda expressão estética é também uma forma de colocar uma verdade. E a verdade, como diria Laura Riding, se afogou num lago: é narcísica e voluntariosa. Essa caracterização pode ser explicada sociologicamente. Poucos explicitaram tão bem como Pierre Bourdieu e resumiram o que a arte é afinal: uma luta. Para o sociólogo francês, o que move o campo artístico é um embate entre iniciantes e veteranos. Estes, obviamente, já adquiriram prestígio e foram canonizados, sendo difícil largar o osso do poder. Quanto mais alto na hierarquia, mais ligações e relações de interesse econômicos e políticos se instalam, de modo a torná-los defensores *ad infinitum* de suas próprias ideias ou ideologias, mesmo que ultrapassadas.

Os novatos questionam porque não têm, ainda, nada a perder. Não acumularam capital econômico suficiente, muito menos possuem relações mais estreitas e laços mais firmes com a política cultural. Movimentos como o tropicalismo de Jomard, ou cenas como as do grupo de teatro Vivencial Diversiones se inserem na dinâmica do campo, provocando, reformulado as ideias que, por mais que um dia tivessem sido revolucionárias, acabaram se tornando conservadoras, pela própria ação do tempo. O tempo e suas gerações encarceram e fossilizam, seja no Recife ou em Paris. Para Bourdieu, mesmo o mais vanguardista dos artistas, dentro de um contexto coletivo, acaba se tornando uma representação simbólica, muitas vezes forjada, do que outrora foi sua inovação. Como falar de Jomard, que passou pelo Tropicalismo, atuou no Vivencial, passou pela poesia-processo nos 1980, vivenciou o movimento *manguebeat,* e chega aos 80 anos sem essa característica tão comum à arte: a classificação do artista por movimentos ou cenas ou engajamentos. Isso nos remete, naturalmente, à própria autonomia do artista na sociedade. O quão livre é um artista para colocar o questionamento na linha de frente de sua atuação, de forma contínua. Por quanto tempo, assim, sobreviveria o artista que provoca as instituições, os cânones oficiais.

No caso da tropicália de JMB e do Vivencial, falamos de movimentos que, de certa forma, estão à margem de um discurso central. Claro que ele odeia o rótulo. "É muito cabotinismo." Mas o fato é que as instituições culturais se entrelaçavam a outros interesses estéticos. A linguagem acadêmica e mais elitizada sempre fora privilegiada em detrimento de uma arte urbana ou periférica, artisticamente ou socialmente. O tropicalismo recifense se pretende cosmopolita num momento em que a guitarra elétrica era considerada a oitava besta-fera do Apocalipse. O Vivencial traz experiências de atores da periferia, entre o Recife e Olinda, e do universo noturno da cidade, com seus tabus, mas seus novos totens.

A filmografia de Jomard parte de sua iconoclastia como matéria pop. O cenário é o Recife dos anos 1970, uma modernidade em transição, ou, como chama Renato Ortiz, uma modernidade seletiva. Difícil fugir do *ethos* conservador que marca a cidade, muito embora ela tenha sido palco de vanguardas estéticas. Em *O palhaço degolado,* JMB encarna o personagem circense com um discurso intelectualizado e provocador. E mira em Gilberto Freyre e Ariano Suassuna ironizando, debochando, sempre, dos cacoetes e das caricaturas em que ambos se tornaram. De um lado Gilberto, bastião da aristocracia canavieira; de outro, Ariano Suassuna, em busca de um nordeste idílico. Jomard mira, sobretudo, na utopia de dois grandes discursos, produzidos em épocas diferentes, mas com conteúdos semelhantes. Jomard mira a pequena burguesia que consome Freyre e Suassuna como produto cultural. O palhaço degolado é quase um *thriller* sociológico. A luz e o enquadramento fragmentados, JMB se movendo de um lado a outro, de forma quase fantasmagórica simboliza o quanto a memória pode ser um cativeiro. É pop, por vezes esquizofrênico, mas real e assustador. Não tenha dúvida, após assistir a *O palhaço degolado* chegamos à conclusão de que a memória é, inevitavelmente, um cativeiro.

Em outro filme, *Recinfernália,* Jomard exibe um passeio público de Gilberto Freyre, com a esposa Magdalena. Por um bom tempo, a câmera enquadra o casal até que parte para a cidade real, com gente apressada, ruínas históricas e uma modernidade contraditória. Paralelo a uma intenção quase performática, no que essa tem de fluida e transitória, existe um pensamento crítico sobre o quanto a própria arte é refém dessa iconografia estética, de ideologias perdidas num tempo que não corresponde mais ao Recife dos anos 1970. É nele que Jomard encontra as condições necessárias para se colocar como pensador dentro da arte, e não o contrário. Isso explica em parte como JMB escapa de fossilização comum a todo grande ícone. Recusando o conceito de artista, JMB transita entre universos complementares. E se mantém, ao mesmo tempo, no centro das discussões mais iconoclastas enquanto escapa, ao longo das décadas, dos padrões comuns ao mercado da arte. Escapa dos rótulos, das cobranças oficialescas, das pompas e circunstâncias necessárias a quem circula artisticamente. Uma atitude meio *punk:* faça você mesmo.

Não havia, até os anos 1990, entretanto, outro modo de produzir essa circulação se não fosse a própria autonomia do artista ou apadrinhamento cultural. Fa-

PEDRO VASCONCELOS

CAPA

PEDRO VASCONCELOS

"Usei o filme *O palhaço degolado* como referência para o ensaio por sua capacidade de questionar a cidade e seus pilares culturais", revela o fotógrafo Pedro Vasconcelos. O *stylist* é de Cássio Bomfim (ACRE).

lamos de uma década que as leis de incentivos e o mecenato de estado não tinham a força de geração de produtos como se tem hoje. A ideia se mescla à prática glauberiana: um ideia na cabeça e uma câmera na mão. Filmes feitos com poucos recursos e pouca gente. Filmes-discursos. Filmes-panfletos. Todo o pensamento e a iconoclastia de JMB se encontram em fragmentos de discursos, monólogos que vão desafiar a ideia que se tem acerca da cidade. No máximo, três pessoas participam da produção. E JMB centraliza grande parte deles

Quase todos os filmes de Jomard estão disponíveis no *Youtube*, território que ele desconhece, embora seja entusiasta da comunicação contemporânea. Alheio ao universo virtual, Jomard também está nesse site com a participação performática no álbum da extinta banda Comuna. Em 2006, o lançamento foi acompanhado por intervenções dos seus famigerados atentados poéticos. No pequeno palco da Livraria Cultura, Jomard se movimentava inquieto, recitando suas reconhecidas provocações. Não era um artista veterano se aliando a uma nova cena. Era Jomard, com essa independência de entrar e sair de circuitos levando consigo essa contemporaneidade. Também herança dos 1970 e 1980 é essa política do corpo, do movimento, que vai gerar a performatividade cênica, mas também sua performatividade poética. A poesia de Jomard parece seguir não o fluxo apenas da consciência, mas o impulso do corpo em suas ações imprevisíveis.

Na entrevista, ele me mostra um dos seus livros mais conhecidos, *Terceira aquarela do Brasil*. "Não é a primeira, nem segunda. É a terceira e ponto." Caetano, Glauber Rocha, candomblé e o próprio JMB estão na capa do livro sinalizando esse caldeirão cultural de referências com as quais o artista constrói seu simbolismo. Antes de Cláudio Assis, considerado hoje o articulador de uma periferia representada imageticamente pelo cinema contemporâneo, ninguém mostrou tão bem a sordidez do Recife, em seus gestos mais prosaicos e em sua cultura moralizante, como os filmes realizados em super-8 e, posteriormente, os poemas transformados nos atentados poéticos. Estes são resultado de uma coletânea lançada pela editora Bagaço em 2002, logo após os atentados terroristas de 11 de setembro. O

A recusa de JMB aos rótulos se deve à sua origem: ele vem de uma geração em que o poder era sinônimo de repressão e tortura

nome pegou e as intervenções também. Há 15 anos, mensalmente, um atentado poético circula pela cidade, com a qual Jomard discute sem dialética.

Embora insista na recusa do papel de artista, JMB o é. A negação do artista não acompanha, porém, a negação do professor. Jomard se sente bem com o rótulo. Diz que sempre foi e ainda é. Durante o regime militar, ele e outros professores da então Universidade do Recife (hoje UFPE) foram sumariamente aposentados por práticas subversivas. Só após a anistia, ele voltou à sala de aula, onde trabalhou um dos seus grandes entusiasmos: a comunicação e a cultura contemporânea. Nesse sentido, JMB pode ser inserido como um entusiasta integrado, para usar o termo de Umberto Eco sobre as mídias modernas. Mas os abismos, os fragmentos de apocalipse, os precipícios habituais em que nos encontramos se inserem em sua dinâmica poética. Ironia, humor, filosofia, hiperrealismo. Como provoca:

Uma qualquer Recife cidade sitiada / é a escuta PSI, / a escritura psiu de seus arquitetos da mais sutil / urbanidade ao redor dos favores / da SANTA CASA DE MISERICÓRDIA.Restauram apenas fachadas em cores vivas, / reinventando a cidade-cartão-postal-global / em sua dignidade tão degradante, sufocada, / turismo mimético do Pelourinho e advertências. / Uma cidade, além das dúvidas e suspeições, é o conjunto de seus buracos. Imanentes e / galácticos. Cartesianos e dionisíacos. / Gilbertianos por todos os séculos.

Ó cidade faminta! / Alimentando-se de letras de canções, / palavras no mel de boca em boca. / Não esquecer. Não relembrar. / Assumir a farsa. Enfiar a face / da lâmina carnavalesca. / Tristeza não tem fim / felicidade sim... / Poeta-anti-herói de todos / os falsetes e falcatruas. / Face a fácil refazer a festa. / Festim angélico de vagabundos / pela estrada que vai dar no mar. / Amar em plano-sequência. / Beijar em montagem ideogrâmica. / Cidade Carlitos / sumindo na poeira da esperança. Quarta-feira de cinzas no país... / Cidadela de todas as fomes

Jomard e sua cidade Carlitos. Farsesca, romantizada. Jomard e sua postura antitética. Antiartista, anticonceito. Não se definir também é uma forma de não cair no cativeiro da memória. Mas essa é sua postura diante da arte. Com sua dúvida permanente, JMB ensina que é possível viver fora da caixa. Nos últimos 10 anos, sua poesia e seus filmes vêm sendo avaliados academicamente. Moisés Neto trabalhou a poética de JMB no seu doutorado em literatura (UFPE), o qual transformou num livro que traz a importância de sua poesia performance para a cultura pernambucana. O professor Ricardo Maia, ex-banda Comuna, analisou a filmografia em sua dissertação de mestrado (UFPE). Agora, a **Cepe Editora** lança a biografia escrita por Fabiana Moraes e Aristides Oliveira, que conta a trajetória do artista, filósofo e professor em meio a mudanças culturais que redefiniram a sociedade brasileira.

Em todos os escritos ou críticas sobre JMB, ele se confunde com a própria paisagem da cidade. Assim como os prédios, as pontes, os anônimos, as caricaturas e os personagens urbanos são parte fundamental do simbolismo acerca de um local. Aqui, não temos mais a figura do dândi heroico que faz da experiência na cidade seu lugar de atuação e status. JMB, como ele próprio diz, é seu *flâneur, voyeur,* um curioso, ainda, sobre as surpresas, sórdidas ou não, que a cidade traz a quem nela circula.

Para criar entropia, use o super-8

O anarcoexperimental contra o conservador: um trecho da biografia de Jomard Muniz de Britto, que será publicada pela **Cepe Editora** neste mês

Aristides Oliveira e Fabiana Moraes

Interessado em movimentar o fluxo das exibições para além dos eventos em Recife, Jomard reforça suas pontes com a Bahia, ao participar ativamente dos debates ligados à situação político-cultural de produção, censura e financiamento no cinema brasileiro, articulando historicamente informações sobre como os filmes super-8 estavam inseridos nessa conjuntura:

"Para que serve o super-8? Para renegar o milagre econômico do cinema brasileiro? Para salvar a consciência cultural das jornadas? Como dever do populismo ou o prazer do anarquismo? Proclamo os cineastas superoitistas como os líricos confinados de nossa realidade sociocultural: entre a borboleta e o vômito, entre o índio e o palhaço, entre a fuga e o compromisso, entre a invenção e o cartão-postal, entre a identidade e o narcisismo-pão nosso de cada dia. (...) A CENSURA exerce um papel não terciário, mas primaríssimo ou primeiríssimo. Não para caçar borboletas, evidentemente. Entretanto, para se inquietar (lírica palavra) com a gota de sangue latente em cada super-8".

Ele acreditava que era preciso reconhecer, mesmo com as limitações técnicas, a potência do cinema super-8, para ir contra os mandos e desmandos da cultura oficial, desejante da domesticação dos corpos, não apenas no âmbito político, mas dos costumes também.

Diante das desigualdades e concentrações de poder, os filmes produzidos nesse período aparecem como exercício autocrítico para a classe média revisar suas posturas comportamentais, em busca de tornar o cotidiano um veículo de transformação dos espaços e afetos:

"Como abrir o super-8 para um público amplo, não restrito ao amadorismo pequeno burguês ou ao 'intervencionismo' cineclubista? (...) Reforçando: não utilizar as pessoas simplesmente como objetos de nossos filmes, mas situá-las por dentro da realização, enquanto tomada de consciência da realidade em processo de filmagem--montagem-projeção".

O conteúdo político de seus filmes escancara e rompe com os silêncios e conservadorismos, através do humor corrosivo, que destrona os cânones sagrados da cultura nordestina e suas instituições demarcadas às sombras do poder. Seu filme mais polêmico, *O palhaço degolado*, encarnou essa provocação ao provincianismo recifense com maior desenvoltura. (...)

Mesmo com o risco de perseguição intelectual, Jomard toma *O palhaço degolado* como espaço de resistência para exercer sua crítica aos dois mestres (Freyre e Ariano), que resistiram em reconhecer a inserção da cultura de massa como referência na produção cultural contemporânea. Não podemos nos limitar a isso, pois para Jomard havia algo mais profundo nesse jogo:

"Em síntese, no Recife tudo está girando em torno do Gilberto Freyre. Está tudo identificado com a figura dele. É metrópole, há uma projeção nacional, mas há uma coisa também muito dominada pela oligarquia. Pelos patriarcas da cultura (...). Eu quero lembrar a você que, entre Gilberto Freyre... Para não ficar essa coisa mesquinha, que é despeito, o ressentimento, do 'fracassado', do 'famigerado', do 'azarado' JMB diante dos grandes ídolos, sucessos internacionais garantidos. Então, entre Gilberto Freyre e Ariano tem aqui um discurso contraideológico (...). Eu quero que você veja isso com atenção para mostrar que, ao passar de Gilberto Freyre para Ariano, eu faço um balanço dos problemas que nós estávamos vivendo na época, que é a década, não é 1977, é a década, que começou tudo isso no Tropicalismo, por isso que ficou o fetiche do Tropicalismo com *O palhaço degolado*. Eu tenho filmes muito melhores, mas ficou esse, porque é justamente o porta-voz, é o pensamento tropicalista, isso é uma neoantropofagia".

Essas falas remetem a um aspecto pouco comentado de Gilberto Freyre no meio acadêmico, que provocou decepção nos intelectuais de esquerda. Moisés Neto sinaliza que, "ao ler a obra do sociólogo, JMB relembra/registra a perseguição que este promoveu aos componentes do Sistema Paulo Freire de Educação de Adultos, do qual ele, JMB, fazia parte".

O filme tornou-se representante de uma geração em constante vivência com a cultura em trânsito, que buscava no experimentalismo o desejo pela exploração dos processos criativos, à margem dos interesses conservadores, instituídos pela cultura oficial, produzindo filmes "livres do ranço academicista".

Desse modo, o palhaço de Jomard contrapõe as duas facetas da cena cultural recifense: tradicionalista, financiada com recursos oriundos do governo autoritário, conduzida pelos "grandes mestres" e a anarcoexperimental.

Essa veio para desorganizar as paisagens e inseri-las na "entropia dos trópicos", bem como nos ruídos da urbanidade, desnudando as contradições e desmistificando a figura dos intelectuais salvacionistas, sem cair em reducionismos ou dicotomias. Seus filmes mergulham num debate que entrelaça o oficial e o marginal enquanto espaços de "mixtura" e abismos, cabendo ao espectador exercitar uma leitura crítica com ambas:

"Existe uma contracorrente ou cultura de resistência representada por vozes isoladas e gestos marginalizados, constituindo-se ou não em grupos, grupúsculos, que procuram jogar nesse 'mar de rosas' o vírus da desobediência, da ne-

> *"Tenho filmes melhores que* O palhaço degolado. *Mas esse é mais conhecido por ser tropicalista, neoantropofágico"*

gatividade, da divergência em face das proteções e estímulos oferecidos pelo Sistema. (...) Por isso, vejo o movimento artístico de Recife muito semelhante ao de todo (o resto que restou) o país. Com os mesmos impasses: entre a participação e a burocratização; entre a crítica social e o paternalismo estatal".

Jomard lembra que, para um superoitista exibir seu material, era preciso que ele pedisse autorização da Polícia Federal/Secretaria de Segurança. A cada 15 dias de exibição do filme em eventos audiovisuais, o artista teria que encaminhar um pedido de liberação da obra para a Delegacia dos Bons Costumes/Secretaria de Defesa. Em suas memórias, ele conta uma história curiosa sobre esse problema envolvendo a censura.

Na sua primeira ida para pedir autorização e exibir seus trabalhos, recebeu a orientação de que o chefe da censura em Recife era uma pessoa "de fino trato, muito bem-educada" e por isso não haveria motivo para se preocupar. Era uma forma de amenizar o receio que cercava todos pela polícia e a censura.

Jomard segue para a delegacia imaginando o pior, mas tem uma surpresa... muito agradável. Em vez de encontrar um ambiente autoritário, com funcionários preparados para sufocar seus projetos audiovisuais, ele é recebido com acolhimento pelas suas ex-alunas, as funcionárias que faziam o processo de autorização dos filmes.

O LIVRO

Jomard Muniz de Britto - professor em transe
Editora Cepe
Preço R$ 60

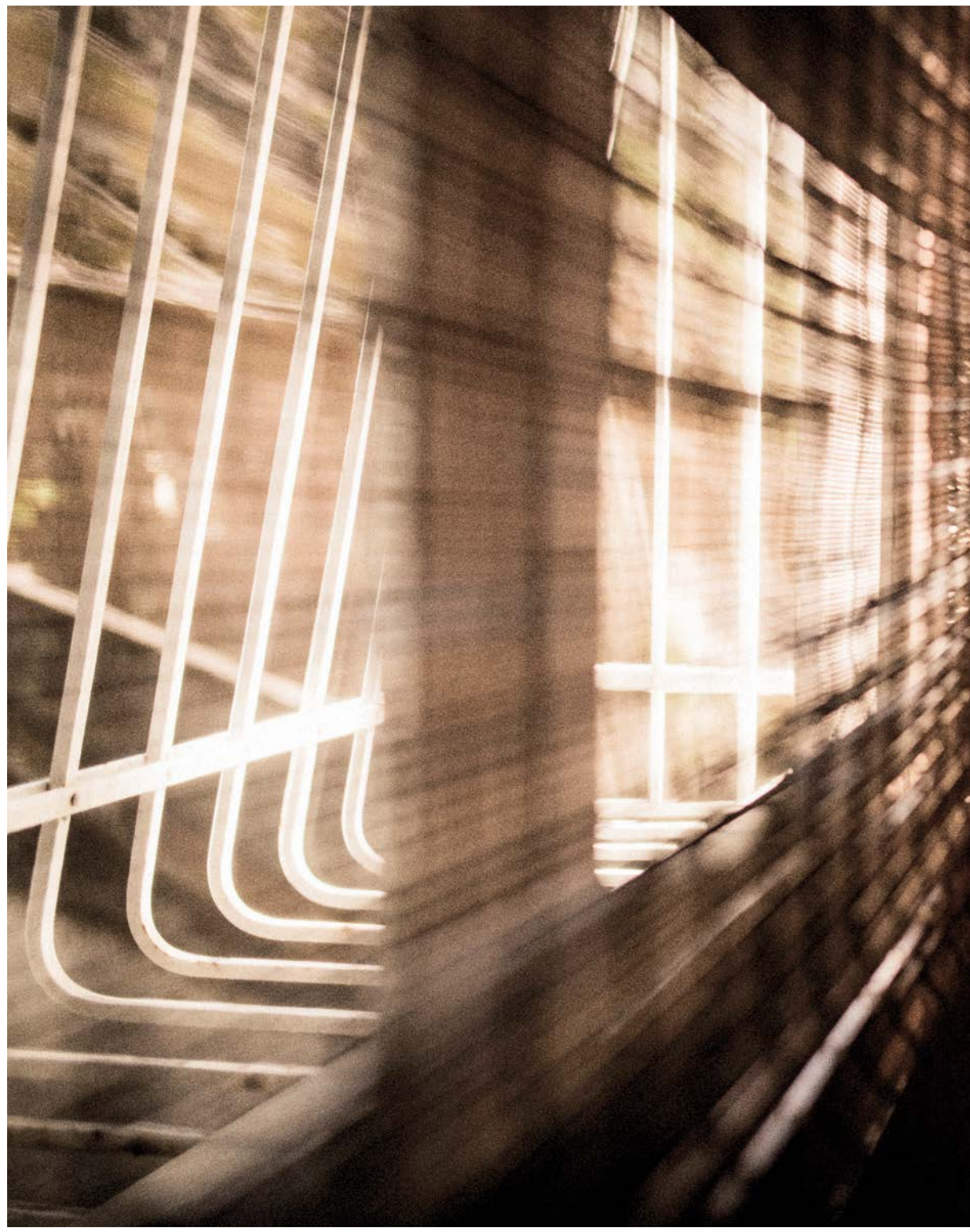
RESENHA

Ler um livro é escrever um mundo inteiro

De como *Genealogia da ferocidade* traz toda a força crítica de Silviano Santiago

Wander Melo Miranda

FABIO SEIXO/ACERVO PERNAMBUCO



A desconstrução é, em última análise, um projeto frontal e circunlunar de convivência conflitiva *com o objeto literário somado à prole interpretativa que ele alimentou.*

Silviano Santiago, *Genealogia da ferocidade*

A desconstrução é, desde os primeiros escritos e ao longo da sua vasta produção – crítica, ficção, poesia –, a força mobilizadora de pensamento de Silviano Santiago. Supõe, como diz a epígrafe acima, uma relação conflitiva do escritor com a palavra e o mundo, traduzida por um impulso interpretativo voltado para a leitura acirrada da tradição literária brasileira, com vistas a desvesti-la das inúmeras "capas" eurocêntricas de sentido e significação com que foi sendo revestida. Supõe, ainda, um esforço de compreensão da literatura que abole fronteiras de gênero e a encaminha para o ensaio enquanto dramatização da experiência do ato simultâneo – e indecidível – de ler e escrever.

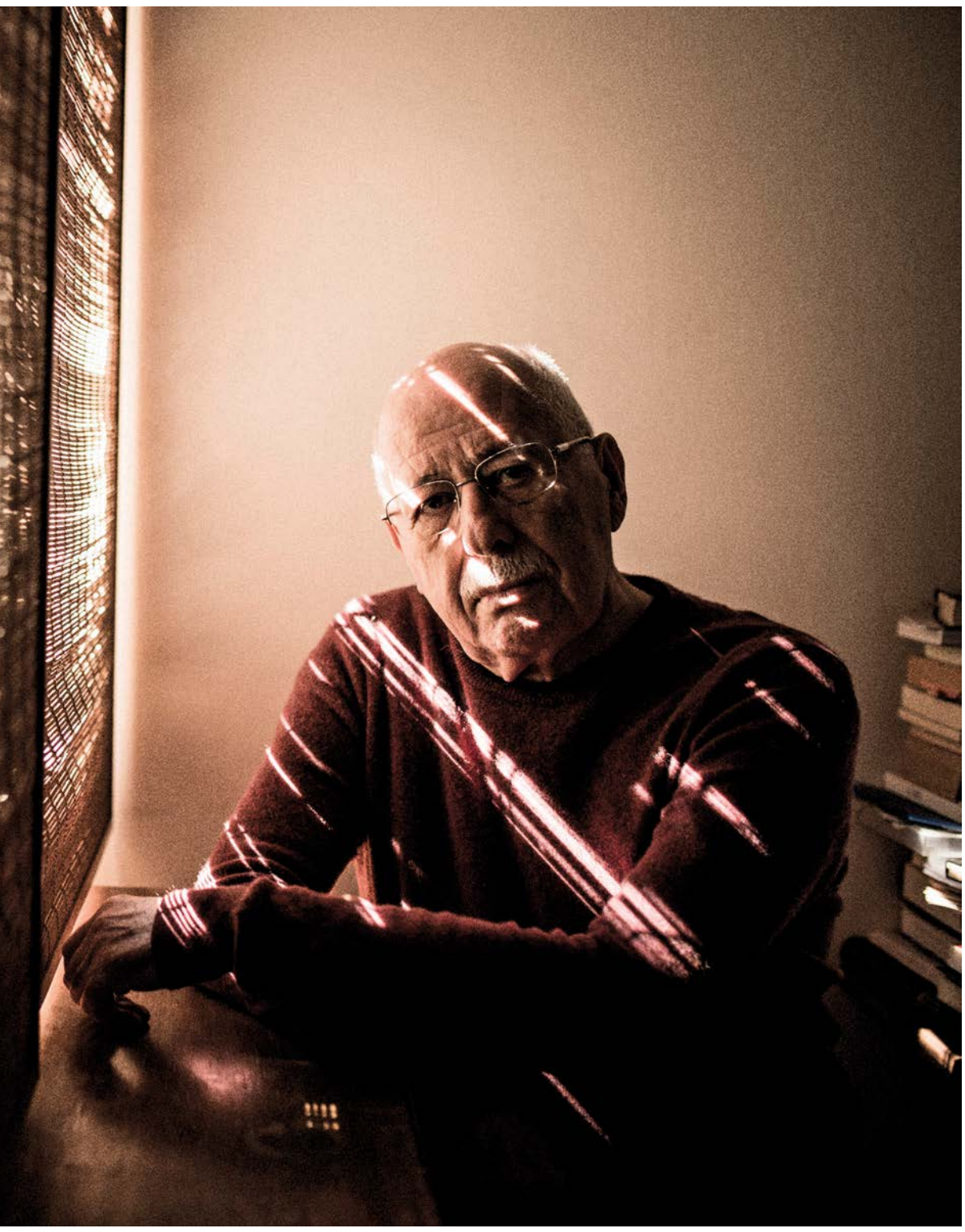
Seu texto mais recente, *Genealogia da ferocidade*, é o relato da longa "convivência conflitiva" com a obra-prima de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas.* Distante dos lugares-comuns com que a crítica foi "domesticando" o livro, busca-se, mediante aproximações e analogias interpretativas inusitadas, resgatar a *wilderness* do "monstro literário" "insólito", "intolerável", "anacrônico", indigesto", adjetivação que diz muito da "qualidade selvagem" do romance e da interpretação de Santiago.

Parte-se a recepção do romance, em tudo estranho ao momento em que surge: a construção da "utópica cidade de Brasília", o tom *cool* da bossa nova, a secura da poesia de João Cabral, o experimentalismo artístico dos anos de 1950, o construtivismo dominante na primeira *Bienal de São Paulo* em 1951. Santiago assinala que a obra se faz à contracorrente dessas manifestações: Rosa é um "inventor" (Pound) solitário que não pertence a grupos ou movimentos artísticos que possam legitimar a novidade que seu livro inaugura – "ao contrário da nova capital federal (*Grande sertão*) é ribeirinho e verde, barrento e encardido, anárquico e selvagem", fala "com tom de voz horrendo e grosso" como a do gigante Adamastor camoniano.

A recepção crítica mais imediata pode demonstrar má vontade ou incompreensão, como em Ferreira Gullar ("uma história de cangaço contada para linguistas") ou Adonias Filho ("um equívoco literário"), mas encontra vozes dispostas a entender e acolher o "monstro" na sua radicalidade, como nos ensaios publicados pela revista filosófica *Diálogo*, em 1957. Dentre os ensaios da revista, destaca-se o de Antonio Candido, "O sertão e o mundo", publicado posteriormente em *Tese e antítese* com o título de *O homem dos avessos.*

Ao pautar sua leitura por *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, Candido encontra um lugar na "tradição afortunada" da literatura brasileira para *Grande sertão: veredas*, empreendendo assim a mais "notável e brilhante" "domesticação do selvagem", conforme Santiago. Em síntese, a domesticação se dá pela indiferença crítica em relação à questão da sexualidade "desviante"; pelo "envelopamento" da "inédita, fluvial, verde e agreste disposição cênica do sertão mineiro", diversa do sertão seco de Canudos; pela oposição entre os personagens das duas margens do Rio São Francisco e daí pela leitura guiada pela "semântica do *decidível*".

Passada em revista a perspectiva analítica do nosso maior crítico literário, Santiago aposta, para dar força à nova argumentação, na semântica derridiana do *indecidível* – "Tudo é e não é", diz Riobaldo à certa al-



tura da narrativa. O paradoxo é, no texto, a figura que revela a "confusão dos opostos" como álibi literário capaz de revelar o "*cálculo* enigmático" que dá forma à narratividade selvagem de *Grande sertão: veredas*.

A "irascibilidade" do chefe surge, então, como conceito que dá a ler a questão do político em aberto, fora da domesticação sociológica e histórica a que o livro de Rosa tem sido submetido, e o faz recobrar sua "*identidade poética* dentro da literatura comparada e sua *força política* dentro da história universal eurocêntrica". Mas como tudo é e não é, a irascibilidade não esgota o entendimento da "ferocidade do jagunço Riobaldo". Para compreendê-la melhor, o ensaio se detém nos desdobramentos posteriores do livro, como na obra de Glauber Rocha, principalmente na figura de Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros, bem como na postura polêmica que o cineasta assume ao se aproximar do governo Geisel e considerar os militares como "legítimos representantes do povo", nas palavras de Glauber.

Mas a consecução da obra depende da sua montagem enquanto fala de Riobaldo, anotada por um pseudonarrador – anônimo, insiste Santiago – que vai escrevendo o que ouve e que será transcrito pelo autor – a rigor, qual? – nas páginas do livro. Num dos momentos altos do ensaio, Santiago recorre a Roberto Schwarz, para com ele dialogar de forma também desconstrutora sobre a oralidade do *Grande sertão*, a partir do travessão que dá início ao relato e do símbolo do infinito que o encerra. De novo, o leitor se defronta com o indecidível: "*quase* diálogo, *quase* monólogo", que transforma o pseudonarrador em "coprotagonista da fala de Riobaldo", demonstra Santiago.

Do ponto de vista do pactário, a ausência/não-ausência do diabo se presentifica pela sua proliferação na linguagem, não só nas inúmeras denominações

Para Santiago, é a "porosidade" da estrutura de Grande Sertão *que permite a esse romance ir além do erudito e do popular*

que pretendem identificá-lo, mas também na pontuação – quase aleatória, acrescento – que acaba por desconcertar o "ponto de um fato" que a narrativa quer armar para o visitante e o leitor: "A pontuação ganha o estatuto de *wilderness*, agora no interior da estilística literária em língua luso-brasileira".

A interpretação se afirma como força de significação de largo alcance na abolição do significado transcendental pelo jogo da estrutura do qual a pontuação é o índice relevante, ao lado da preferência pela conjunção *e* em detrimento da conjunção *ou*. Mais uma vez e sempre, tudo é *e* não é. Seria possível supor então que a existência do diabo estaria assim abolida, mas a "conjunção anexadora" revela a disseminação demoníaca por todo o "texto altamente poroso" de Guimarães Rosa.

A porosidade enquanto estruturalidade da estrutura do texto de Rosa permite transformar a armação do "ponto de um fato" no relato do problema efetivamente diabólico do livro e naquilo que configura seu jogo estruturante: a questão do *gender*. O próprio fato de Guimarães Rosa apelar para esse recurso, ao invés do dramalhão, no desfecho da relação amorosa homoerótica entre Riobaldo e Diadorim pela morte deste, como quer Santiago, retira do drama fáustico a sua transcendência solene mediante o afastamento – paródico, em certo sentido – do mito de origem europeu tal como está no *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, em tudo diferente ao *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, em razão principalmente do que a porosidade deste último traz consigo – a "região do Alto São Francisco é molhada", diz Santiago.

Só a porosidade permite o romance "ir além da grande divisão entre o erudito e o popular", só ela agencia estratégias de derivação do pacto do homem com o diabo. Nesse sentido, Santiago toma de empréstimo a categoria do *frio*, índice da falta de amor no *Doutor Fausto*, e a categoria do *quente*, indiciadora do desejo sexual em *Grande sertão* – "sensações e emoções térmicas", no dizer do crítico. No império dos sentidos que é a porosidade *molhada*, trabalha-se a figura da sereia em Mann, e a da rã, mais prosaica, em Rosa.

A metamorfose do homem em animal e vice-versa, de longa tradição na literatura e na filosofia ocidentais, assume função "despersonalizadora", acrescento, na medida em que refaz a seu modo a conjunção do que é e não é. Na cena em que Riobaldo e Diadorim poderiam declarar-se enfim um ao outro, salta inesperadamente uma "rã brusca, feiosa", revertendo e ao mesmo tempo afirmando o desejo recalcado – "A língua e eu somos um casal de amantes que, juntos, procriam apaixonadamente", diz Rosa em entrevista a G. Lorenz.

O desejo é, portanto, desejo de linguagem antes de tudo. Por isso, os sinais de pontuação que o indiciam "são significantes selvagens, bruscos e flutuantes" como os não ditos de Riobaldo e Diadorim, como a linha que separa (e une) o transcritor e o autor do livro, tradução mediada da fala a favor da escrita – uma sorte de transculturação permeável ao outro que não escreve. Por isso, a natureza da ferocidade permanece em aberto como a percepção "atemporal" do mundo ambiente pelo carrapato estudado por Jacob von Uexküll, no "seu miudinho viver", nas palavras de Rosa.

É por esse motivo que o mundo de Rosa é "naturalmente anacrônico, acrônico" –, determinado "pela atemporalidade de sua inserção no Tempo. Trata-se de um enclave arcaico, perdido por detrás da Serra da Mantiqueira, em Minas Gerais, a esbofetear a pseudomodernidade do pós-colonialismo no Brasil e na América Latina". Como efeito de seu gesto literário, Rosa se encontra, afinal, com o seu leitor em desconstrução: "Desconstruir é um encontro auspicioso e valente com o romance-animal cru e à beira da morte, como se fosse ele – e certamente o é – o monstro que só se concretiza enquanto objeto-cultura pelos vários, sucessivos e contraditórios (ou paradoxais) processos de domesticação (ou de antropomorfização) por que tem passado".

O que mais podemos esperar de uma leitura? Mas ela continua ao infinito no *Post-Scriptum* que encerra o livro. Dessa vez, a atenção de Santiago é atraída pelo conto *Meu tio, o Iauaretê*, tomado como suplemento do *Grande sertão*: Rosa abandona de vez a reflexão antropocêntrica do mundo, transfigura-se no homem-onça e se adentra "pelo mundo ambiente (*Umwelt*) do outro e animal" na sua "indecidível domesticação".

Na *Genealogia da ferocidade*, seu texto mais pessoal, Silviano Santiago escreve – muitas obras ainda por vir – seu testamento literário. Estão reunidas no livro as preocupações que o acompanharam ao longo de décadas dedicadas à literatura, sua ousadia interpretativa, sua acuidade teórica e a capacidade de fazer da leitura de um livro a escrita do mundo – "belo, áspero e intratável".

O LIVRO

Genealogia da ferocidade
Editora Cepe
Páginas 120
Preço R$ 40

Assine.

Revista Continente

+

Suplemento Pernambuco

0800 081 1201

e-mail: assinaturas@revistacontinente.com.br

HUMOR, AVENTURA E HISTÓRIA EM LIVROS PARA ADULTOS E CRIANÇAS

VIAGENS GERAIS
Celina de Holanda

Comemorativo do centenário da poeta pernambucana Celina de Holanda, reúne seus livros publicados *O espelho e a rosa* (1970); *A mão extrema* (1976); *Sobre esta cidade de rios* (1979); *Roda d'água* (1981) e *As viagens* (1984); os inéditos *Afago e faca* e *Tarefas de Nigiam*; além de poemas publicados em antologias.

R$ 70,00

E EU, SÓ UMA PEDRA
Helton Pereira

Ilustrado pelo artista gráfico mineiro Cau Gomez e vencedor do I Prêmio Cepe Nacional de Literatura (categoria infantojuvenil), este livro aposta na invenção, com trato cuidadoso da fantasia e ousadia intelectual. O protagonista é um personagem singular, que foge dos clichês das histórias infantis.

R$ 30,00

POESIAS COMPLETAS
Sebastião Uchoa Leite

Reúne a produção do pernambucano Sebastião Uchoa Leite, em coedição da Cepe Editora e Cosac Naify, com *Dez sonetos sem matéria*, *Antilogia*, *Isso não é Aquilo*, e *Obras em dobras*. Inclui também *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e espaço*, *A uma incógnita*, *A ficção vida*, *A espreita* e *A regra secreta*.

R$ 40,00

VIAGEM AO BRASIL (1644-1654)
Peter Hansen Hajstrup

É um dos raros relatos de gente de baixa patente recrutada pela Companhia das Índias Ocidentais para servir em seu exército no Brasil. O autor, jovem dinamarquês de origem camponesa, descreve num diário os estertores da presença holandesa em Pernambuco, entre 1644 e 1654, num relato de violência e miséria.

R$ 50,00

MANUSCRITOS EM GRAFITE
Rejane Paschoal

Vencedor regional no IV Prêmio Pernambuco de Literatura (parceria Cepe/Fundarpe), desenvolve contos que aprofundam olhares sobre a existência humana, tendo a memória e a morte como um retrato antigo entre escombros, um olhar sensível sobre personagens e narradores que garante a unidade subjacente da seleção.

R$ 30,00

MOACIR SANTOS OU OS CAMINHOS DE UM MÚSICO BRASILEIRO
Andrea Ernest Dias

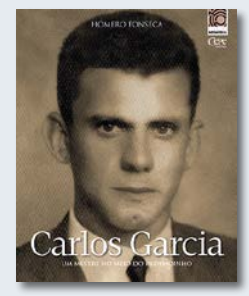
Moacir Santos foi professor de Baden Powell, Roberto Menescal, Sérgio Mendes, João Donato, Nara Leão, Eumir Deodato e Carlos Lyra, entre outros. Conhecido pelo virtuosismo, tocava saxofone, piano, clarineta, trompete, banjo, violão e bateria. Vivendo desde 1967 nos Estados Unidos, recebeu inúmeras distinções.

R$ 40,00

MEUS QUERIDOS AMIGOS
Dom Helder Camara

A jornalista Tereza Rozowykwiat selecionou 200 das 2.549 crônicas que Dom Helder leu no programa *Um olhar sobre a cidade*, da Rádio Olinda, tratando de temas políticos e injustiças sociais, paralelamente a textos em que falava de religião, atitudes sociais, amor, e suas visões sobre o universo e a natureza.

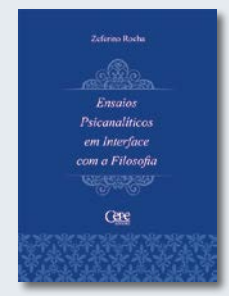
R$ 60,00



CARLOS GARCIA. UM MESTRE NO MEIO DO REDEMOINHO
Homero Fonseca

Referência do jornalismo pernambucano na segunda metade do século XX, Garcia esteve no centro do furacão da política brasileira, envolveu-se com as novas tecnologias jornalísticas, escreveu livros e ainda teve tempo para formar toda uma geração de profissionais na sucursal do *Estadão* no Recife, que chefiava.

R$ 80,00



ENSAIOS PSICANALÍTICOS EM INTERFACE COM A FILOSOFIA
Zeferino Rocha

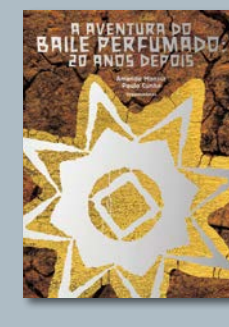
Temas existenciais como o Cuidado, a Dor, a Ilusão e a Desilusão, a Paixão Amorosa e o Amor, o Desamparo e a Depressão, são abordados neste livro que entrelaça as teorias psicanalíticas com as questões filosóficas, buscando compreender as contradições que atingem o homem num mundo contemporâneo conturbado.

R$ 50,00

PARA ONDE VAI A TELEVISÃO BRASILEIRA?
Luiz Carlos Gurgel

Análise da situação da TV aberta no Brasil e caminhos futuros. O impacto das novas tecnologias, concorrência com a internet e a TV por assinatura, interatividade e multiprogramação, importância das novelas e telejornais como elementos de fidelização, e a TV como ferramenta educacional são alguns dos temas.

R$ 30,00



A AVENTURA DO BAILE PERFUMADO: 20 ANOS DEPOIS
Paulo Cunha
Amanda Mansur (Orgs)

O Baile Perfumado marcou a retomada do cinema pernambucano, abriu caminho para novos diretores, adotou uma estética de qualidade com baixo custo, e influiu na cena, que passou a contar com incentivo público para a produção audiovisual, cursos de cinema, crescimento do cineclubismo e participação em festivais.

R$ 55,00

Cepe EDITORA

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

José
CASTELLO

MARIA JÚLIA MOREIRA

A essência de vidro

Uma imagem caracteriza o nosso século: a do obstáculo. Não são apenas as grandes cidades que se tornaram intransitáveis, ou a vida *online* que se apresenta como um emaranhado incompreensível de caminhos. Uma série adversa de miudezas, de todos os tipos, atravanca e atrapalha nossos movimentos. Basta uma rápida passada de olhos em nossas agendas. Posso resumir assim: viver se tornou mais difícil. Na era do excesso e da zoeira, atravessamos um imenso salão coberto de cacos de vidro; cheios de horror, pisamos com as pontas dos dedos. O tempo todo pedimos a nós mesmos coragem para prosseguir, coragem para enfrentar, coragem para não desistir. A coragem, sua presença ou ausência, está no centro de nossas atenções.

Mas como medir a coragem? Como saber até onde devemos ir e, ao contrário, a partir de que ponto é melhor, é mais prudente e correto, simplesmente parar? Encontro um esboço de resposta em *A incursão*, primeira narrativa dos três volumes dos *Contos completos de Tolstói*, na tradução de Rubens Figueiredo para a Cosac Naify. Já estou na última metade do terceiro volume. Os relatos curtos do russo Leon Tolstói (1828-1910) são fabulosos. As quase 2 mil páginas de ficção, que Rubens traduziu com uma abnegação e uma inspiração assombrosas, apesar da distância de dois séculos, ou por isso, despejam uma luz surpreendente sobre os dias atuais.

Mas volto à coragem. Apenas um dos muitos "contos de guerra" que Tolstói nos deixou, *A incursão* não subtrai o humano da luta. Ao contrário: vê a guerra, antes de tudo, como uma atividade em que se jogam as esperanças e as ilusões humanas. Vou direto à parte que me interessa. Em pleno *front* do Cáucaso, o capitão Khlópov, exibindo suas dragonas e seu sabre, rememora a chegada de um voluntário espanhol que, antes de morrer, fez duas campanhas a seu lado. "E ele era corajoso?", lhe pergunta um soldado. O capitão não vacila em sua resposta: "Deus é testemunha: ia sempre na frente; onde houvesse luta, lá estava ele". Era um bravo.

Para o combatente espanhol, não parecia existir a dúvida que hoje tanto nos atormenta: até quando lutar, a partir de quando desistir? Onde estão as minhas forças? O que faço com as forças que tenho, ou que penso ter? O soldado que narra a história pergunta ao capitão: "E o que o senhor entende por corajoso?" A resposta é certeira, embora incomum: "Corajoso é aquele que se comporta como deve". Em outras palavras: para cada um de nós, a coragem tem uma medida. Não existe a coragem absoluta. O conceito de covardia é muito vasto, e injusto, e em consequência insuficiente, para medir nossos atos, ou o limite de nossos atos.

O personagem de Tolstói se lembra, então, do filósofo Platão, que definiu a coragem como o conhecimento do que é preciso e não é preciso temer. As palavras do filósofo em *A república* seriam aproximadamente estas: "Corajoso é o homem cujo ânimo, incapaz de ser abalado pelo prazer ou pela dor, teme ou despreza os perigos conforme lhe aconselha a razão". A razão, como se vê, está no centro de tudo. Tudo depende do que ela nos diz. Ao refletir sobre a coragem, refletimos sobre a razão. Define o *Houaiss*: faculdade de racionar, de compreender – mas também de ponderar e de julgar. Sem ela, nada somos.

Pensa o soldado que as diferenças entre as idéias de Platão e a de seu capitão não são tão grandes quanto parecem. Medita: "A definição do capitão era até mais correta do que a do filósofo grego, porque, se ele pudesse se expressar como Platão, certamente diria que o corajoso é aquele que teme apenas aquilo que é preciso temer, e não o que não é preciso temer". A coragem, portanto, se distingue do açodamento, da precipitação e também da fúria. Os furiosos, embora pareça o contrário, não são corajosos. Lançam-se às cegas, cometem atos impensados – movidos provavelmente mais pelo medo do que pela coragem.

Tanto o filósofo grego como o personagem de Leon Tolstói esbarram, enfim, na mesma questão: a do limite. O que fazer? O que deixar de fazer? O que, em definitivo, não fazer? Há uma fronteira estridente que separa as diversas opções. Uma fronteira que não está fora de nós, mas, ao contrário, se situa em nosso próprio coração. Uma fronteira delicada: uma fronteira de vidro. Tentando dar um salto sobre esse limite inóspito, largo os contos de Tolstói e recorro (sempre por acaso, sempre movido pelo acaso) à *Fragilidade*, ensaio do francês Jean-Claude Carrière (1931), que encontro jogado em um canto de minha biblioteca. A edição, da Objetiva, é de 2006.

Escreve Carrière – que, além de escritor ligado ao Surrealismo, já trabalhou como roteirista para Luis Buñuel: "Nossa imperfeição, de início insuspeitada, é dura de engolir quando chega a hora". Que hora? A hora de decidir, a hora de escolher, a hora de fazer. Prossegue: "Quando a descobrimos, pouco a pouco, nós a dissimulamos como um segredo inconfessável". Amargo destino humano, que nos leva a esconder justamente aquilo a que devíamos, sempre, nos apegar. Àquele que devia ser nosso inegociável ponto de partida, até porque, de fato, ele é. A descoberta da imperfeição leva ao contato com nossa fragilidade. Mas nós não a suportamos. "Indivíduos e grupos: todos calam sua fraqueza, ou então a travestem sob aparências de força."

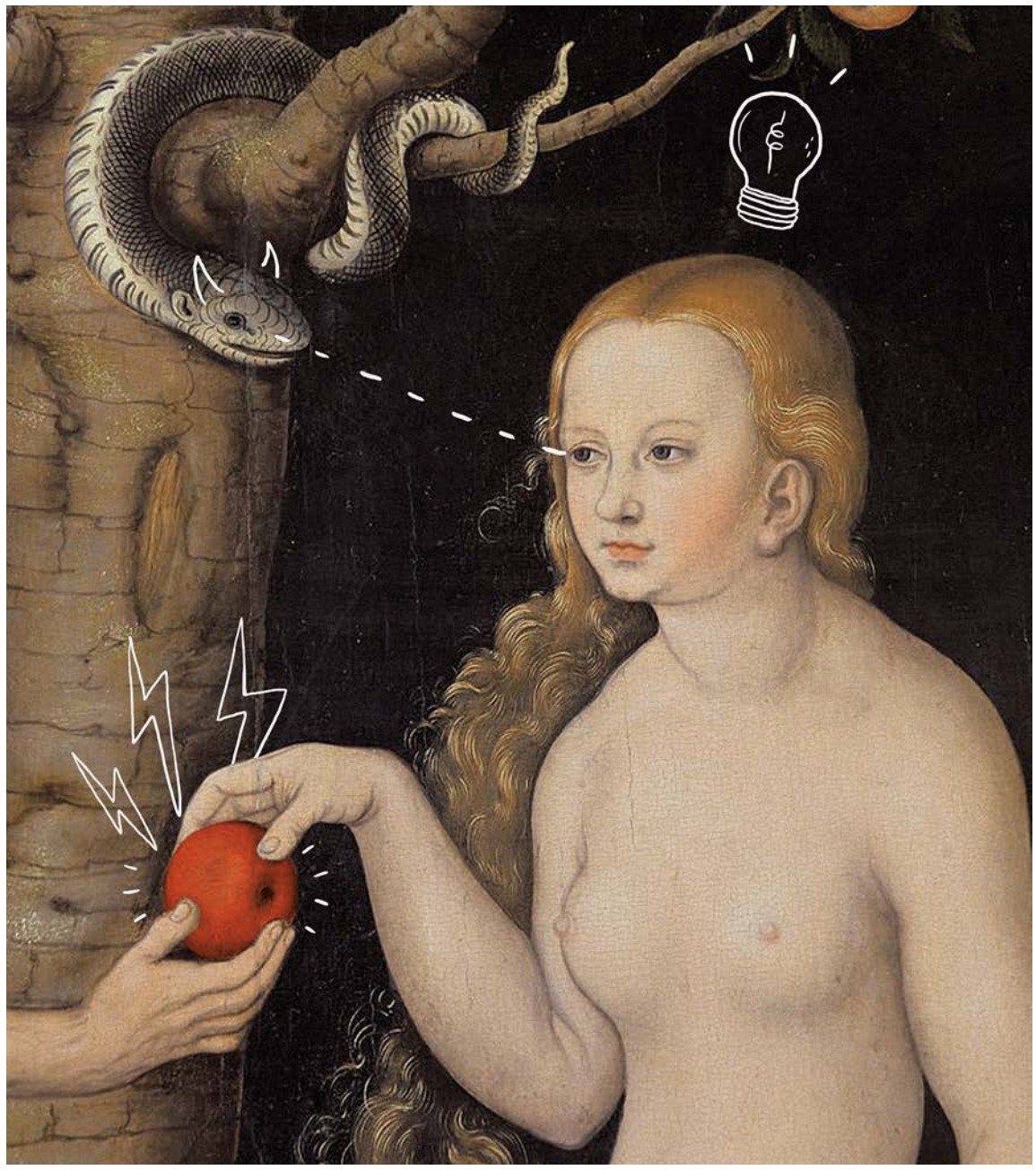
No mundo de hoje, todos querem exibir coragem e força. Ontem, vi um grupo de rapazes fortões que, em plena rua, chutavam um moço talvez até a morte. A multidão se aglomerou para ver – para vibrar, para festejar. Eu estava num circo e, ciente de meus limites, fugi. Senti raiva de mim, mas fugi assim mesmo. De que fugi? Do enfrentamento com a morte. Lembra Carrière que, desde a infância, nos ensinam a olhar para os dois lados antes de atravessar a rua. "Muito cedo, sabemos que, se um carro nos pegar, não é ele que vai se arrebentar." Um carro, que não passa de um objeto, não corre perigo de morte. "O vidro parece mais frágil do que nós. Mas nós não dizemos que um vaso de vidro pode morrer."

O horror – o impensável, o limite – está em nossa fragilidade. Mas, no mundo dos esportes violentos e do renascimento do fascismo, a maioria de nós prefere esquecer que é frágil. Escreve Carrière: "O frágil está em perigo, mas o frágil é perigoso. Isso vale para o vidro. E para nós também". Impossível pensar sobre a coragem sem pensar, no mesmo ato, sobre a fragilidade. Nesse limite tenso entre o desejo (força) e o impossível (fragilidade) fazemos nossas escolhas. Isso não quer dizer que devamos deixar de fazê-las. Ao contrário: isso quer dizer que, só com delicadeza e tato, podemos encontrar, cada um de nós, a própria medida de coragem.

INÉDITOS

Myriam Campello

ARTE SOBRE IMAGEM DE REPRODUÇÃO



Maçã

Talvez
ninguém atente em mim pois sou apenas fruta, minha fama vigora entre os que não comem carne e os pincéis de Cézanne, mas eu estava lá vi senti na casca rubra os dentinhos de Eva, e apesar de tão próxima sou a única com o distanciamento necessário para contar os fatos como foram, mesmo que se agitem como um jacaré recém-pescado, pensamo-lo morto mas a cauda do bicho nos atinge as fuças, o Éden nessa época só tinha o mobiliário básico, Adão Eva Árvore Serpente e o Chefe uivando sobre tudo, lembro o perfume do Jardim soprado por mil bocas de pétalas, Eva dormitava à sombra quando a Serpente ondulou até nós e foi jogando o papo de fruto proibido árvore do conhecimento e coisa e tal na garota deslumbrada já meio de saco cheio (Adão era um chato apesar de bonito), a guria ouviu embevecida o lero da cobra e inaugurou o bovarismo no Gênesis, mesmo eu confesso me senti balançada ante a lábia do perverso ofídio, até hoje enrubesço ao lembrar a versão não expurgada detalhes não impressos sussurros mal-ouvidos, não sou careta mas faço minhas orações sacrifico um cordeiro quando em vez e vou às minhas Marchas rezar pela Família, alguém tinha que pôr um cobro na bagunça reinante, o Jardim a ponto de se destrambelhar com um marido ausente um Deus confuso ordens contraditórias, Caim depois vivia se queixando, Quem inventou o Pai lançou um despropósito, talvez a Criação seja uma boneca russa, um deus dentro do outro modelando deuses imperfeitos que cuspirão mais divindades falhas, quanto a mim posso não gostar mas cumpro o trato, ordens superiores serão sempre seguidas, sei que me consideram um pouco lôra burra porque sou redondinha bonita e coro facilmente mas vejo e ouço tudo, posso ter o meu quinhão careta mas fruta também defende seus valores, persegue com insistência um figurino moral, não sou sonsa, não tenho duas caras, diferente dos que são verdes por fora e vermelhos por dentro, sei que sem ordem tudo se esboroa, adivinhem quem avisou o Chefão sobre a cantada da serpe? moi même, o próprio móvel do crime, naquele bafafá nem me comeram inteira, fui jogada no solo sem meus dois pedaços, razão pela qual hoje pego da pena e conto a história toda ipsis litteris, logo que fui mordida por Eva Adão saiu de uma das moitas berrando, Como ousas comer do pomo interditado? mas acabou convencido a experimentar um naco do meu corpo, foi quando Ele chegou escurecendo o céu, chamou a tropa e com dois chutes pôs fim a toda a patuscada, sem os Anjos milicos teríamos ido pro brejo mergulhado na esbórnia afundado no pântano, precisamos mesmo é da hierarquia e sua filha dileta a obediência, Adão e Eva queriam tudo às soltas como hippies que cospem no chão e nem se tocam, bagunceiros sem fé sem disciplina, com tal início a humanidade não podia mesmo ultrapassar as botas, sei que tenho por aí meus desafetos, Lilith nunca foi com a minha cara me achava ridícula, a Serpente não me picou porque não tinha esse temperamento, intelectual demais segundo ela para uma baixaria semelhante, os dois expulsos passaram por mim cuspindo ódio e cobrindo com folhas suas partes pudendas, os que viram a cena riram muito eu fechei a cara (não tenho muito humor), mas afinal rir entre ribombos raios rachando o Paraíso é um desrespeito à punição divina, dos colegas de lá só os anjos entenderam pois também acreditam na atitude bélica, a espada corta com limpidez o mal pela raiz, depois da expulsão o Éden se tornou uma ilha de paz, nenhuma dissonância discordância zero, só o zumbir de uma parca abelha, minhocas invisíveis sob o solo, um passarinho com fome pouca vida aparente, um dia me darão crédito por essa serenidade incessante conquistada na marra, organizar a morte ao lado da vida é uma tarefa e tanto, missão de gigante confundi-las, mas sou crucificada pelos que recusam esses princípios nobres, os bem-intencionados sacrificam-se enquanto os libertinos destroem minha reputação atiram-me maldades, a três por dois me chamam de fascista não me importo, o Dever com sua reta aponta minha rota, a verdade é só uma, quem a tem deve enfiá-la na goela alheia sem

esperar sorrisos, sei que não sou moderna prefiro a eternidade, um dia entenderão a catequese firme desprovida de orgulho, enquanto isso podem continuar jogando pedras, os cães ladram e a caravana passa, a vitória acaba sendo minha, o que não faço pelo bem comum?

SOBRE A OBRA

Conto do livro recém-lançado *Palavras são para comer* (Oito e meio). Na parte da obra onde consta o conto, a autora escreve sobre elementos bíblicos.

INÉDITOS

Canto do povo Macuxi

Versão de Terêncio Luís Silva e Zenita Lima / Tradução de Devair Fiorotti

DEVAIR FIOROTTI/ DIVULGAÇÃO

Marapá

anî'kin pi'pî anî'kin pi'pî asanpurari pîkîno
akuri pi'pî arawata pi'pî asanpurari pîkîno
anî'kin pi'pî anî'kin pi'pî asanpurari pîkîno
akuri pi'pî arawata pi'pî asanpurari pîkîno
arawata pi'pî iwarîka pi'pî asanpurari pîkîno

anî'kin pi'pî anî'kin pi'pî asanpurari pîkîno
anî'kin pi'pî anî'kin pi'pî asanpurari pîkîno
akuri pi'pî arawata pi'pî asanpurari pîkîno
arawata pi'pî iwarîka pi'pî asanpurari pîkîno

anî'kin pi'pî anî'kin pi'pî asanpurari pîkîno
akuri pi'pî arawata pi'pî asanpurari pîkîno
arawata pi'pî iwarîka pi'pî asanpurari pîkîno

anî'kin pi'pî anî'kin pi'pî asanpurari pîkîno
akuri pi'pî iwarîka pi'pî asanpurari pîkîno
arawata pi'pî iwarîka pi'pî asanpurari pîkîno

anî'kin pi'pî asanpurari pîkîno
anî'kin pi'pî asanpurari pîkîno
akuri pi'pî arawata pi'pî asanpurari pîkîno
arawata pi'pî iwarîka pi'pî asanpurari pîkîno

Canto da noite (ou "dos morcegos")

de quem é o couro do tambor
de cutia de guariba é o couro do tambor
de quem é o couro do tambor
de cutia de guariba é o couro do tambor
de guariba de macaco é o couro do tambor

de quem é o couro do tambor
de quem é o couro do tambor
de cutia de guariba é o couro do tambor
de guariba de macaco é o couro do tambor

de quem é o couro do tambor
de cutia de guariba é o couro do tambor
de guariba de macaco é o couro do tambor

de quem é o couro do tambor
de cutia de macaco é o couro do tambor
de guariba de macaco é o couro do tambor

de quem é o couro do tambor
de quem é o couro do tambor
de cutia de guariba é o couro do tambor
de guariba de macaco é o couro do tambor

Atualmente se veem muitos trabalhos sobre periferia e contemporaneidade, que enfatizam questões caras às populações negra ou transexual, por exemplo. Questões que costumam passar ao largo da parte hegemônica da crítica literária e do mercado editorial. Mas qual a noção de periferia, hoje, nos estudos literários? Por que, ao falar de periferia, nosso imaginário evoca rapidamente imagens das margens sociais urbanas? Por que o entendimento de "periferia" não costuma abarcar, por exemplo, a produção literária de matriz indígena? Não é possível tratar desse assunto de forma profunda neste curto espaço, mas lançaremos algumas ideias a respeito.

A produção literária indígena é periférica em um nível complexo: além de estar, quase sempre, fora dos centros urbanos, ela existe e persiste destacadamente na tradição oral, "dentro" de uma sociedade que existe e se perpetua pela escrita. "Dentro", entre aspas, porque eles são aviltados física e simbolicamente há mais de 500 anos– o que permite questionar se houve, em algum momento da História, uma preocupação do Estado em valorizar essas populações.

Coletar e traduzir os processos de criação/recriação das artes verbais dos ameríndios é uma necessidade social por 1) perpetuar a produção cultural de um povo oprimido no passado e no presente; 2) por inserir novos protagonistas, novas questões, novas linguagens no meio literário; 3) além de nos expor, de maneira próxima (já que integra a produção cultural nacional), as complexidades e insuficiências do esforço para se definir o que é a literatura e o que é o objeto literário. Não é necessário lembrar Bob Dylan para pensar nessas últimas nuances.

Acima está um *eren* (canto) dos Macuxi de Roraima. É a versão dos cantadores Terêncio Silva e Zenita Lima, coletada e traduzida pelo professor Devair Fiorotti (UERR). Os Macuxi, que chamam a si mesmos de *Pemon*, habitam a divisa entre Brasil, Venezuela e Guiana Inglesa. Segundo o programa Povos Indígenas no Brasil (pib.socioambiental.org), há cerca de 33 mil indivíduos no país (dados de 2014), 9.5 mil na Guiana (2001) e 89 na Venezuela (2011).

Os *erenkon* (plural de *eren*) são uma arte ancestral sem autoria definida, que podem receber pequenas mudanças de cantador para cantador. Evocam a presença do corpo em suas interpretações. É preciso dançar, mas também se ornar com fibras, amarrar chocalhos a si e pintar o rosto. Por serem cantos, o ideal é que sejam lidos em voz alta. A repetição, quase como um mantra, confere ao *eren* um tom cerimonial. Evidencia uma espécie de integração e reverência ao componente do material daquele instrumento: é do macaco e da cutia que vem o couro que compõe o tambor. Esse tipo de relação com aqueles que deram seu corpo para a confecção da percussão se expande para toda natureza. A lida com a tradição ancestral que a literatura indígena traz (reproduzindo-a e, em alguns casos, adaptando-a) é preciosa. Não se pode negar que há perdas ao não lidarmos com os *erenkon* presencialmente – não vemos a dança, os trajes, os instrumentos e o ambiente criado por esses elementos. Ainda assim, ter essa produção registrada em vídeo ou transcrita oferta a nós, seres urbanos, o choque com uma cosmovisão que busca se integrar ao espaço de forma sustentável, auxiliando-nos a entender e vivenciar o meio em que estamos de outra forma. Uma possibilidade diferente de estar no mundo por meio da preocupação, valorização e integração com nossas heranças socioculturais, tempos e espaços. ***(Igor Gomes, editor-assistente)***

RESENHAS

DIVULGAÇÃO

Os loucos fantasmas que povoam a nação

Autor mostra uma Moçambique difícil e nos faz pensar aspectos do Brasil

Igor Gomes

Quando ratos e baratas ganham gestos humanos, algo precisa ser observado. Na terra retratada por Ungulani Ba Ka Khosa em *Orgia dos loucos* (Kapulana), os artrópodes sujos se entreolham, os mamíferos dos esgotos espreitam. Homens e mulheres deliram, matam-se,violam túmulos, os mortos e os vivos se confundem. Tudo isto é situado de forma que entendemos como dramas particulares são, na verdade, coletivos: tocam diretamente em problemas sociais, éticos e econômicos do Estado.

Orgia dos loucos foi publicado em 1990 em Moçambique, terra natal de Khosa e lugar onde ele atua também como professor. São nove contos curtos. É o país africano que está nas páginas no livro e lá vemos a complexidade, os escombros de uma nação jovem (a independência de Portugal ocorrera em 1975), clivada por disputas de poder. Esses processos aparecem dentro de dramas particulares, como o da mulher que tenta adiar o nascimento do filho para conseguir que o governo custeie o enxoval. Não consegue. Ou o de Dolores(dores), que come farinha com água e faz um diário no qual narra sua vida e a de seu filho. "A morte é a única opção para saírem da miséria com alguma dignidade. A vida é uma estupidez, uma anedota permanente, uma passarela de esquizofrênicos", diz (p. 55). Paralelamente, vemos em parte dos contos os cenários carcomidos, em ruínas, tomados pelo mato ou inundados por vômitos, suores, baratas que se entreolham e ratos que estão à espreita. Um lugar em que o absurdo e o real se emaranham de forma tal, que, por vezes, viver no presente é se deparar, literalmente, com fantasmas – a exemplo do que ocorre no conto que dá nome ao livro.

O complexo diálogo entre as sombras dos ancestrais de tradições anímicas e o que ficou da colonização europeia em Moçambique pode ser visto na figura do cimento, *refúgio dos espíritos dos brancos* (p. 44), cuja estrutura fora anarquicamente rompida por gramíneas e arbustos de meio metro. A natureza rompe com a barreira da colonização, mas o que resta dela ainda está lá em estrito contato com a terra,adornando o crescimento desordenado das plantas. É como diz a professora Vanessa Teixeira (Unigranrio), que assina o prefácio: *Orgia dos loucos* traz a lida com a "modernidade malgerida" (p. 10) e também com "as bases do poder castrador (... que) se veem obrigadas a ceder espaço a um saber ancestral" (p. 11).

Por todas essas questões, é possível ver que a obra também fala a nós, do Brasil. Faz-nos pensar sobre qual o diálogo que mantemos com nossa herança colonial. Sobre a necessidade de uma ampla reforma sociopolítica que dignifique a vida das pessoas.

"É preciso mudar" – eis o que salta aos olhos em *Orgia dos loucos*. Apesar da tristeza que perpassa as narrativas, o fim aponta algo positivo: o conto *Revolta*, uma sátira, traz um administrador enfurecido pelo uso de um jornal com sua foto como papel higiênico; e *Fábula do futuro* mostra o rumo da História como águas que correm "límpidas, belas e, como mulheres esbeltas, (...) deixando as margens comidas pela inveja" (p. 103), em um rumo indomável, orgânico e conectado com uma dimensão existencial de quem prioriza a herança ancestral, essa que não se constrange pelos "limites construídos com suor" (p. 103), impostos de fora para dentro pelos brancos.

Tranformar o passado é transformar o presente, nos diz Khosa. Ideia complexa que soa mais atual do que nunca.

CONTO

Orgia dos loucos
Autor – Ungulani Ba Ka Khosa
Editora – Kapulana
Páginas – 112
Preço – R$ 32,90

Mariza Pontes

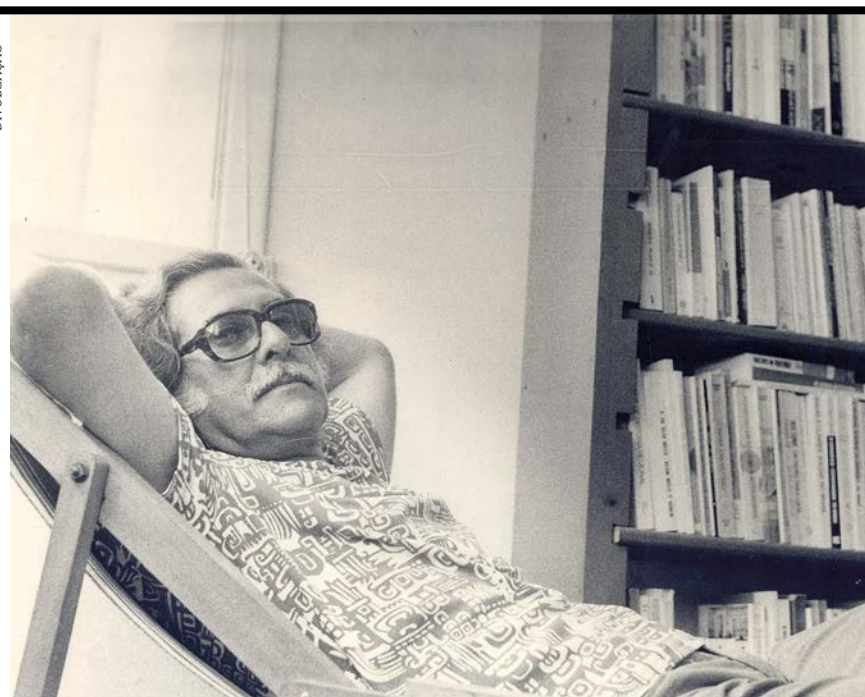
NOTAS DE RODAPÉ

CENTENÁRIO

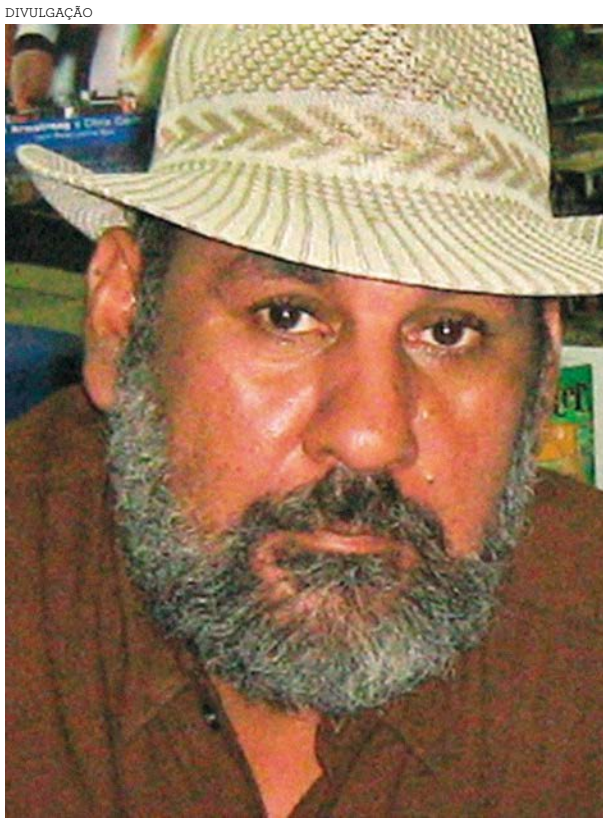
Celebração do aniversário de Hermilo Borba Filho tem exposição e lançamento de *site*

Com uma exposição multimídia, palestra e apresentação do *site Casa da Palavra de Hermilo*, começam as celebrações pelo centenário de nascimento do escritor e dramaturgo Hermilo Borba Filho, em dois eventos: dia 26, às 15h, no Centro de Treinamento João XXIII, em Palmares, terra natal do escritor; e dia 27, também às 15h, no Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas (Teatro Hermilo Borba Filho), no Recife Antigo. O site, incentivado pelo Funcultura, inclui biografia, bibliografia, fotografias, vídeos, textos publicados e inéditos em ficção, teatro e ensaios; além de crônicas, reportagens e artigos publicados em vários periódicos a partir de 1940. A palestra sobre a obra de Hermilo será feita pelo editor Juarez Correya.

DIVULGAÇÃO



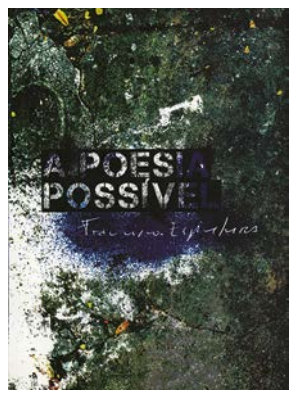
DIVULGAÇÃO



Espinhara total

É raro encontrar impressa a produção poética da geração que ficou conhecida no Recife como "marginal" – que reúne poetas que vieram a lume nos anos 1980 nos cenários mais boêmios da cidade. Talvez apenas Miró da Muribeca tenha seus livros "razoavelmente" documentados. Por isso, é interessante a publicação, saída em março, de *Poesia possível* (Clarinan), que reúne a obra completa de Chico Espinhara (1960-2007). A curadoria é de Cida Pedrosa. Espinhara era um dos expoentes dessa geração e sua poesia abarca imagens que vão desde a figura da mãe até um pássaro morto por um gato. Assim como seus pares da Geração Marginal, Espinhara nos chega como um cronista dos becos e dos oprimidos da cidade, e sua poesia fala muito mais de si mesmo, das angústias de um homem melancólico, que parece se enxergar nas diversas formas e lugares de um Recife "lado B".

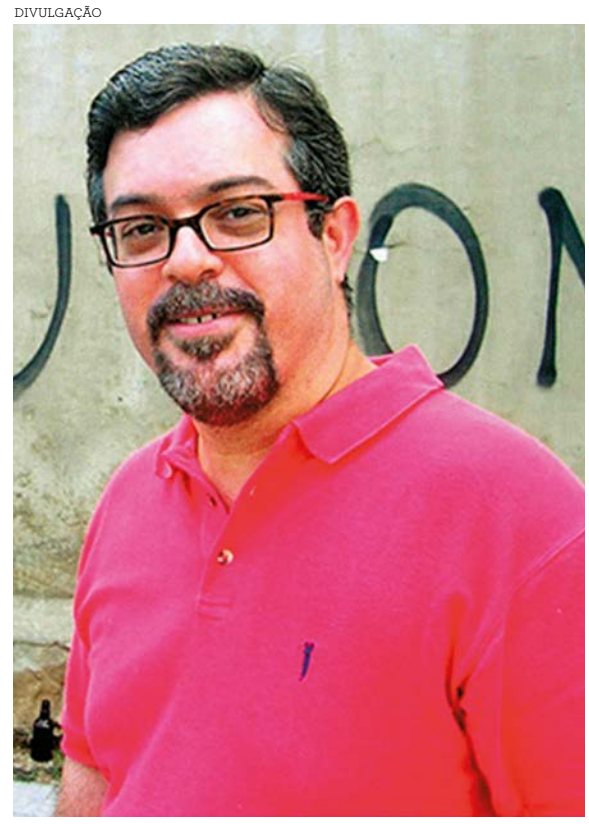
Essa segunda característica, entretanto, se sobressai nele mais que em seus contemporâneos. É um poeta da fragilidade, apesar de sair disso em vários momentos. Os poemas não têm a força estética de um Miró, mas descortinam a produção de uma geração que vive no imaginário dos leitores, nos boêmios, nos poetas jovens **(I.G.)**.



POESIA

Poesia possível
Autor – Francisco Espinhara
Editora – Clarinan
Páginas – 285
Preço – R$ 20

DIVULGAÇÃO



Falso brilhante

É um panorama da produção de Fabio Weintraub que vemos em *Falso trajeto* (Patuá). Em nota introdutória, o autor diz que "a falsidade é congenial à poesia". E é. Vemos, na obra, a ficção do cotidiano (o absurdo dos dias) ou a ficcionalização (recriação) do real, no qual sempre brota do humano algum horror ou estranheza. Estes podem vir na manga que chupa o cão, nos caminhos da anatomia humana, num presunto recheado com azeitonas (visto como um cadáver preenchido por projéteis). Mas também há uma clara ligação ao presente político-social, quando vemos poemas que ironizam pessoas jurídicas, olhares detidos sobre moradores de rua. Há momentos pontuais em que sua lírica traz palavrões e afins, mas isso soa como forma de aproximar o leitor do poema e enfatizar certas sujeiras da vida. Os palavrões humanizam. O que interessa a Weintraub são as possibilidades que o presente e os que estão nele ofertam. As janelas para a falsidade – nas quais os poemas surgem como "ramo que falta no bico / da pomba que não regressa / sinal de terra prometida / e sonegada". **(I.G)**

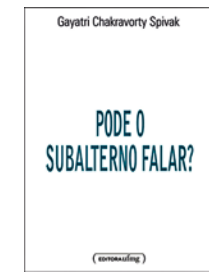
POESIA

Falso trajeto
Autor – Fabio Weintraub
Editora – Patuá
Páginas – 80
Preço – R$ 38

PRATELEIRA

PODE O SUBALTERNO FALAR?

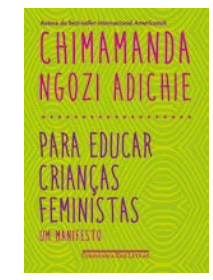
Originalmente publicado em 1985, o livro de Spivak rapidamente se tornou referência dentro dos estudos pós-coloniais. Agora, foi reimpresso no país pela editora UFMG. Ao refletir sobre a história das mulheres indianas e da imolação das viúvas, a autora aborda o lugar ocupado pelas mulheres no contexto pós-colonial e argumenta que o subalterno – nesse caso, a mulher – não pode falar e, quando tenta fazê-lo, não encontra meios para se fazer ouvir.



Autora: Gayatri C. Spivak
Editora: UFMG
Páginas: 133
Preço: R$ 28

PARA EDUCAR CRIANÇAS FEMINISTAS

Em formato epistolar, a aclamada escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie reúne 15 sugestões sobre como criar filhos dentro de uma perspectiva feminista. A obra traz conselhos simples e precisos de como oferecer uma formação igualitária a todas as crianças, o que se inicia pela justa distribuição de tarefas entre pais e mães. Leitura recomendada para homens e mulheres que desejam preparar seus filhos para o mundo contemporâneo.



Autora: Chimamanda N. Adichie
Editora: Companhia das Letras
Páginas: 96
Preço: R$ 14,90

ESCREVIVÊNCIAS

Dividido em cinco partes, o livro reúne textos sobre a obra de Conceição Evaristo, apresentados em colóquios e discutidos em grupos de estudo. A organização é de integrantes do Grupo de Pesquisa Letras de Minas – Mulheres em Letras. Uma forma de conhecer nuances mais complexas de uma das escritoras mais importantes do país, mas que ainda é pouco conhecida do grande público.

Autoras: Constância Duarte, Cristiane Côrtes e Maria do Rosário Pereira (orgs.)
Editora: Idea
Páginas: 316
Preço: R$ 45

TRILOGIA DO ADEUS

O tema desta trilogia é a relação fragmentada das famílias. No primeiro livro, *Caderno de um ausente*, João escreve uma longa carta a Beatriz, sua filha recém-nascida, para o caso de não estar presente no futuro dela. No segundo, *Menina escrevendo com pai*, é a garota quem responde, narrando a vida e o relacionamento dos dois. Por fim, em *A pele da terra*, Mateus, filho mais velho de João, narra sua relação com o próprio filho durante uma peregrinação.

Autor: João A. Carrascoza
Editora: Alfaguara
Páginas: 400
Preço: R$ 69,90

COMEMORAÇÃO

Abril tem *Dia Mundial do Livro e do Direito de Autor*

Vinte e três de abril foi escolhido na *XXVIII Conferência Geral da Unesco*, em 1995, para promover o prazer da leitura, a publicação de livros e a proteção dos direitos autorais. A data homenageia escritores e poetas como Miguel de Cervantes, William Shakespeare, Josep Pla, Garcilaso de la Vega, Vladimir Nabokov, Manuel Mejia Vallejo e Maurice Druon (que nasceram ou morreram em abril).

COMEMORAÇÃO 2

Monteiro Lobato inspira dia da literatura infantil

No Brasil, em 18 de abril se comemora o *Dia Nacional do Livro Infantil* e o *Dia de Monteiro Lobato*. A data homenageia o criador de *O Sítio do Pica-pau Amarelo*, um dos primeiros autores de literatura infantil de toda a América Latina, que se destaca pelo caráter nacionalista e social de sua obra. Lobato foi também desenhista, contista e editor, além de ter criado a Companhia Editora Nacional.

FIG

Projetos da área de literatura têm inscrição até o dia 17

Até 17 de abril, a Fundarpe recebe inscrição de projetos da área de Literatura para o *27º Festival de Inverno de Garanhuns*, contemplando os elos Criativo e Mediador. Essa é uma das áreas que vem atraindo cada vez mais público no *FIG*. Os proponentes podem resolver pendências com a Coordenação de Literatura, pelo e-email literatura.secultpe@gmail.com ou pelo telefone (81) 3184-3021.

Meados do século XX: Surgem Brasília, o neoconcretismo, João Cabral. Mas também brota um sertão verdejante, um "monstro" potente, espécie de esfinge – ***Grande Sertão: Veredas***

SILVIANO SANTIAGO, um dos críticos literários mais originais do Brasil, analisa a obra maior de Guimarães Rosa em seu mais novo livro, **GENEALOGIA DA FEROCIDADE**. Ele observa como as tentativas de domar *Grande Sertão: Veredas* sempre ignoraram sua complexidade, indócil a definições fixas por ter uma linguagem porosa e potente.

À venda nas livrarias e no site da Cepe Editora

SUPLEMENTO P PERNAMBUCO

Cepe EDITORA