

PERNAMBUCO

POR QUE LER JUNTOS?

*Como as experiências coletivas de leitura
podem influir na sociedade*



KARINA FREITAS



CARTA DOS EDITORES

Para um ano incerto, a presença. É com ela que abrimos 2019, pois permite pensar a literatura num período que, ao que tudo indica, vai inspirar cuidados. Nossa 1ª capa discute as forças do ler junto, experiências que hoje são encontradas em clubes de leitura. Para isso, a crítica Carol Almeida, uma das organizadoras do Leia Mulheres Recife, traça uma rede de ideias e falas que evidenciam a função política desses grupos: subvertem a ordem de uma sociedade que está acostumada à lógica de palco e plateia, propondo a troca de ideias de forma mais horizontal. Ao nivelar a importância das vozes em uma busca conjunta pelas literaturas à sombra do cânone, esses grupos instauram a presença corporal e o diálogo como procedimento para intensificar as potências inerentes no ler. Não é outro o seu norte senão o da *solidariedade*: o diálogo como exercício crítico e de alteridade para se debruçar sobre as resistências narrativas, e sobre olhares deslocados para a História e o contemporâneo.

Para um ano incerto, a distância necessária para pensarmos experiências, necessidades e responsabilidades. A descolonização do pensamento e

a reivindicação da importância do trabalho intelectual dão o tom do especial sobre os 70 anos de *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier, e de *O Aleph*, de Jorge Luis Borges. Voltar a essas obras implica uma questão urgente: *saber saber*, ou seja, aprender outras formas de pensar, narrar de outras formas e questionar narrativas consolidadas. Usar o conhecimento canônico de outras maneiras. Também nesse conjunto se inserem o texto da seção *Bastidores*, na qual Alê Santos fala sobre as *threads* antirracistas que criou no Twitter; e a resenha de *Que tempos são estes*, seleta de poemas de Adrienne Rich que toca em questões políticas dos anos 1960 e 1970, candentes ainda hoje.

Outro especial resgata o ensaio *Notas sobre o camp*, de Susan Sontag, e o reposiciona no contemporâneo a partir dos usos da estética *camp* pela extrema direita. Isso reforça a pluralidade de ideias por meio das quais buscamos pensar o tempo e o espaço em que vivemos.

E mais: resenhas, trechos de uma biografia inédita de Rosa Luxemburgo e as colunas de José Castello e Everardo Norões.

Boa leitura a todas e todos!

EXPEDIENTE

GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO

Governador
Paulo Henrique Saraiva Câmara

Vice-governador
Raul Henry

Secretário da Casa Civil
André Wilson de Queiroz Campos

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
Filipe Aca, Karina Freitas, Janio Santos e Luísa Vasconcelos

TRATAMENTO DE IMAGEM
Agelson Soares

REVISÃO
Maria Helena Pôrto

COLUMNISTAS
Everardo Norões, José Castello e Wellington de Melo

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

MARKETING E VENDAS
Tarcísio Pereira, Rafael Chagas e Rosana Galvão

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

COLABORAM NESTA EDIÇÃO



Alê Santos, escritor e colunista de revistas (Twitter: @savagefiction)



Guilherme Gontijo Flores, poeta, professor e tradutor, autor de *carvão :: capim*



Thiago Soares, professor (UFPE) e jornalista, autor de *Ninguém é perfeito e a vida é assim*

Carol Almeida, crítica de cinema e quadrinhos, doutoranda em Comunicação (UFPE), foi editora-assistente do **Pernambuco**; **Cristhiano Aguiar**, escritor e professor (Universidade Mackenzie), autor de *Na outra margem*, *o Leviatã*; **Mariana Sanchez**, jornalista e tradutora; **Leonardo Nascimento**, jornalista e mestrando em Antropologia (UFRJ)

CONTINENTE



Em 2019, completam-se os 120 anos de *Ó, Abre-alas*. Composta pela pianista Chiquinha Gonzaga em 1899, tornou-se o primeiro grande sucesso musical do século XX. Ao ganhar a boca do povo a partir de 1901, foi a pioneira no reinado das marchinhas, que animavam os carnavais ao mesmo tempo em que repassavam os acontecimentos do ano anterior. Nesta edição, celebramos a canção popular brasileira, resgatando um histórico de imbricações entre fatos e músicas.

www.revistacontinente.com.br

[f](https://www.facebook.com/revistacontinente) [i](https://www.instagram.com/revistacontinente) /revistacontinente

[y](https://www.youtube.com/channel/UC...) /revcontinente

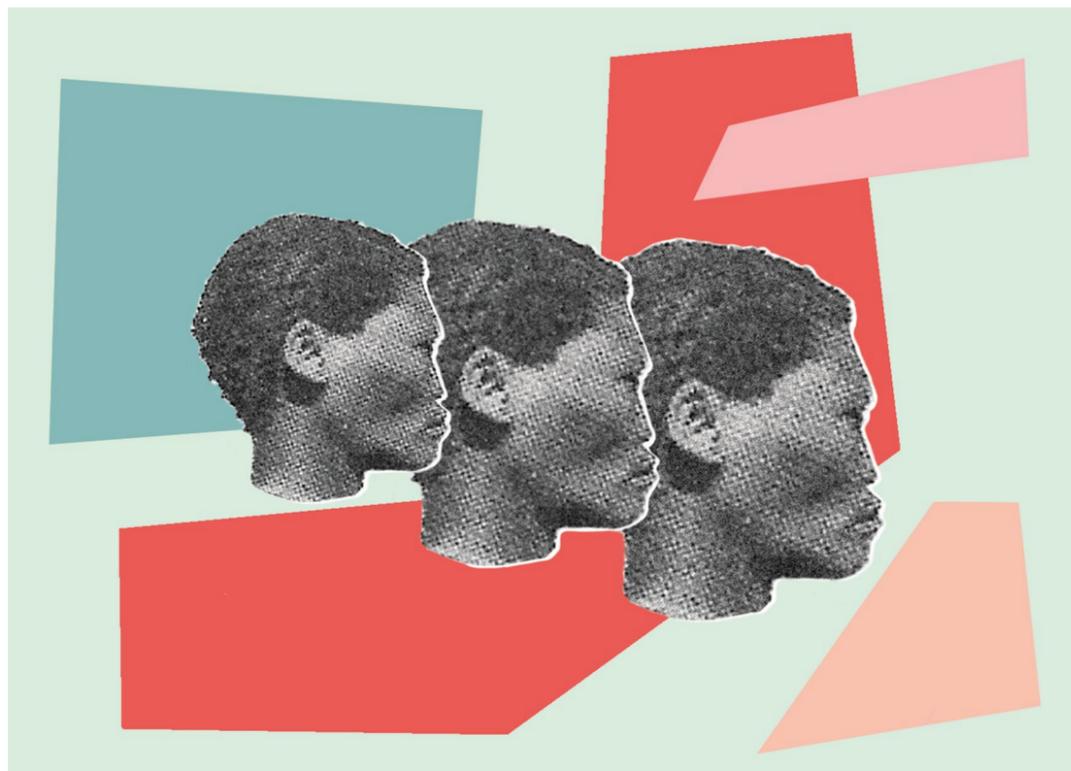


BASTIDORES

Narrativas que investem contra o racismo

Somente após criar postagens antirracistas no Twitter – que alcançaram milhões de pessoas –, um jovem autor consegue fechar contrato para publicar livro

FILIPE ACA



Alê Santos

As pessoas não costumam olhar para os espaços digitais como um meio de produzir literatura capaz de movimentar as pessoas, conectar suas aspirações e entregar algum valor afetivo para elas. Emoções parecem ser complexas demais para o ambiente frio e mecanizado dos bytes.

Minha experiência com o mercado literário havia sido, até, bem frustrante. O mercado vive uma crise e as editoras que poderiam abrir as portas para receber novos autores não tinham mais aquela disposição para isso. Deparei-me com essa realidade, logo após um sucesso que me deixou muito esperançoso: em 2013, a empresa de tecnologia Intel escolheu um dos meus contos de ficção científica para representar o Brasil em uma antologia internacional, publicada em inglês. Mesmo assim, a jornada para me posicionar e ser reconhecido como autor estava exigindo um esforço sobre-humano. Tem um peso em ser um autor negro, as pessoas duvidam mais de quem não tem um nome estrangeiro, sabe-se do preterimento histórico que negros tem nas ciências e artes. O famoso filósofo Immanuel Kant tem uma afirmação que mostra esse pensamento racista em sua obra *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764): “Os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor Hume desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um negro tenha demonstrado talentos, e afirma: dentre os milhões de pretos que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre brancos, constantemente se arrojam aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto à diferença de cores.”

A sociedade ainda carrega o eurocentrismo que nos faz viver em um país tropical e manter alguns hábitos e visões que não correspondem à nossa realidade social e étnica. Isso é refletido no perfil médio dos autores: uma pesquisa da Universidade de Brasília (2017) revelou que 90% dos escritores publicados pelas grandes casas editoriais do nosso país são brancos, perfil que não muda desde 1965. Eu havia até desistido de entrar nesse meio, obviamente não me tornaria um escritor branco; mas entendo hoje que, se você não é o perfil padrão de um mercado, a sua jornada nesse ambiente também não deve ser.

Certo dia, sentei em meu sofá com o celular na mão e comecei a contar algumas histórias pelo Twitter. Foi desprezioso no começo, confesso. Sem nenhuma preparação, revisão. Apenas emoção, mas foi capaz de conectar algumas pessoas novas em meu perfil. Aquilo parecia promissor, então escolhi uma das histórias mais dramáticas que conhecia, o genocídio

promovido na segunda metade do século XIX pelo rei Leopoldo II da Bélgica, no Congo. Então aconteceu, pela primeira vez, 36 horas de notificações intermitentes no meu celular, mais de 7,6 mil compartilhamentos e 14 mil likes que renderam 1 milhão de visualizações. Foi algo mais poderoso do que eu ou qualquer pessoa poderia prever. Entendi o Twitter como meu espaço, não apenas para dar vida aos meus textos, mas para enriquecer eles com a vida de outras pessoas.

Nas redes sociais as interações foram imediatas, é fácil perceber a intensidade das emoções que uma narrativa pode ocasionar quando as pessoas expressam através das menções e respostas diretas no meu perfil @savagefiction.

Foram essas experiências que mais me impulsionaram e até hoje são a luz das minhas ideias. Aqui tenho outra confissão de escritor que se embrenha nas redes sociais: houve medo daquilo ter sido um fenômeno isolado. Afinal, ninguém se torna autor por conta de uma thread – sequência encadeada de tweets, que uso para construir pequenas narrativas. Então, comecei a me dedicar com mais propriedade para produzir a próxima história, fiz uma pesquisa mais elaborada, cruzei algumas fontes, recortei os trechos com maior potencial de impacto. Outro elemento entrou no meu trabalho durante essa segunda thread, a narrativa visual, passei a selecionar imagens e memes que possam contribuir para projetar minhas emoções no texto, complementando o entendimento de cada tuíte.

Mais uma vez, sucesso. Na verdade, foi até maior: a sequência sobre a Vênus Negra, Saartjie Baartman, virou notícia em um famoso site de cultura popular. Outros começaram a replicar e gerou-se uma expectativa sobre meu perfil, essa era a expectativa de que eu, enfim, havia alcançado o espaço que eu buscava na literatura tradicional.

A insegurança passou e diminuí a frequência de postagens – não para torná-las mais espaçadas, pelo contrário, para investir mais tempo em pesquisa e adicionar algumas revisões no meu processo. Pode parecer que é apenas uma postagem na rede social, mas as mensagens que passei a receber revelavam que o impacto das threads era cada vez mais sério. Professores, historiadores e todo tipo de gente queriam levar algumas das minhas pesquisas para sala de aula ou ambiente de trabalho. Foi quando aconteceu o inesperado: algumas editoras me procuraram para transformar todo esse trabalho em um livro.

Conversei com alguns editores, mas minha afinidade com a Panda Books foi quase que imediata. O livro está em processo de edição e nos próximos meses vou ter conseguido romper aquela barreira que ainda impede muitos autores jovens e negros de construir uma carreira no meio literário. As threads me levaram além, hoje eu colaboro com alguns veículos importantes como o *Muito Interessante* e *The Intercept Brasil*, também tenho uma coluna quinzenal na *Vice Brasil*, e para a revista *Superinteressante*.

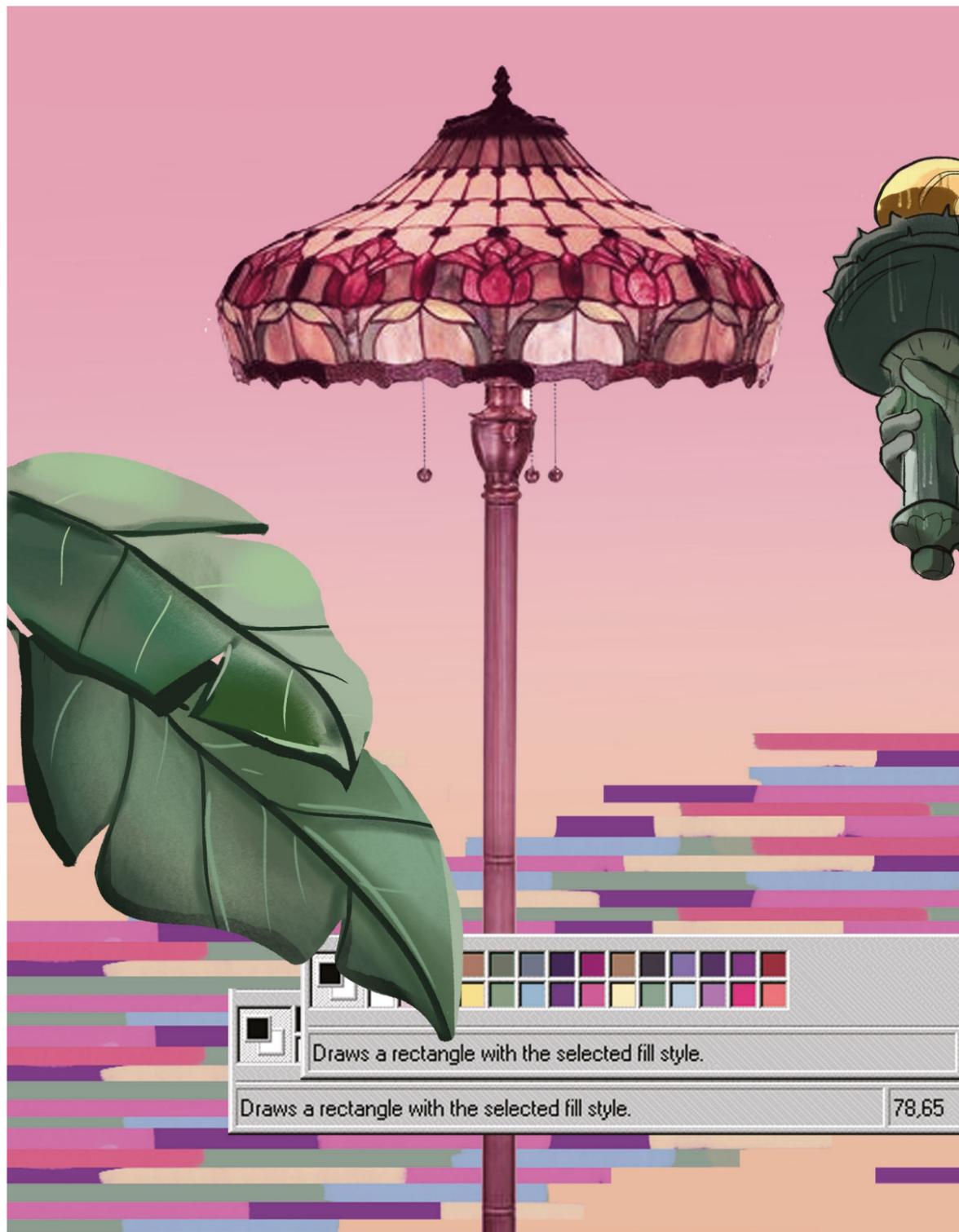
Mas, claro, não deixo de trazer alguma história fantástica no meu perfil. Afinal, a gente tem que ser fiel a quem nos lê e nos constrói como autor: os leitores.

ESPECIAL

O *camp* como estética de um mundo incerto

Célebre ensaio de Susan Sontag auxilia a entender aspectos da extrema direita

Thiago Soares



Uma réplica da Estátua da Liberdade desliza pela BR-470, também conhecida como Rodovia Ingo Hering, a caminho da cidade de Passo Fundo, no interior do Rio Grande do Sul. Nos 524 quilômetros que separam o destino de origem – Balneário Camboriú (Santa Catarina) – e a chegada, pessoas saem de suas casas para observar de perto aquilo que a *hashtag* expõe nas redes sociais: #EstátuaNaEstrada. A recomendação é que o motorista do caminhão dirija com velocidade reduzida para que dê tempo para as pessoas registrarem em seus celulares ou fazerem *lives* da passagem da estátua em suas redes sociais. É isto que vai acontecendo. À medida que passa pelos municípios, primeiramente do interior catarinense e depois gaúcho, a *hashtag* vai “subindo” nas redes sociais e arregimentando mais gente e atenção.

O encantamento com a réplica de um monumento a deslizar suave por uma rodovia acarpetada em meio à vegetação delicada de pinheiros e araucárias se apresenta nas narrações nas redes sociais. Num dos *stories* do Instagram, uma jovem registra a passagem com expressões como “lindo!”, “emocionante!”, “finalmente!”, enquanto noutro um empresário vestindo uma camisa com os dizeres “O Brasil que queremos só depende de nós” atesta: “Passo Fundo, esta estátua anuncia um presente que estamos dando a vocês!”. O presente em questão é uma loja de departamentos que será – “finalmente!” – inaugurada na cidade, com mais de 100 mil itens à venda.

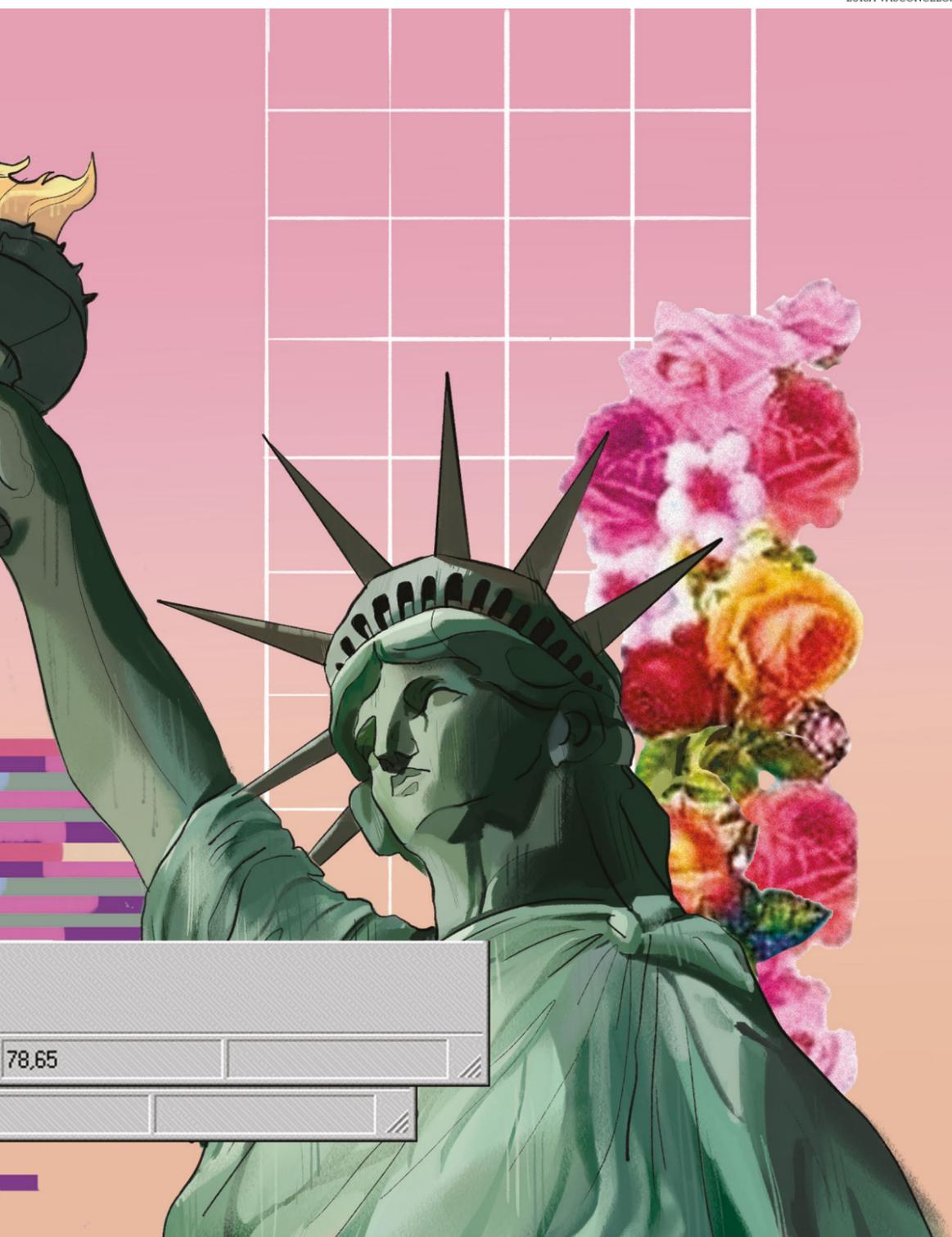
A estátua saiu dia 20 de novembro de 2018 de Balneário Camboriú e chegou em Passo Fundo, dois dias depois – enquanto raiava o 22 de novembro. No dia 26, estava pronta para ser erguida numa festa que contou com o dono da loja vestido em

traje típico gaúcho, acompanhado de uma prenda que usava uma máscara da Estátua da Liberdade. Na descrição de um dos vídeos no YouTube sobre o acontecimento, lê-se: “Sobre a Estátua da Liberdade, cujo nome oficial é A Liberdade Iluminando o Mundo, é uma escultura neoclássica colossal localizada na ilha da Liberdade no porto de Nova Iorque, nos Estados Unidos. A estátua é um ícone da liberdade e dos Estados Unidos, além de ser um símbolo de boas-vindas aos imigrantes que chegam do exterior. A réplica (que chega a Passo Fundo) representa a liberdade em compras. A fachada da loja é outro presente: lembra a Casa Branca, residência oficial do presidente americano”.

A pouco mais de 1,4 mil quilômetros dali, outra réplica da Estátua da Liberdade foi erguida no dia 3 de novembro de 1999, um dia antes da inauguração do New York City Center, o complexo de *shopping center* e entretenimento junto ao Barra Shopping, na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro. Na ocasião, foi saudada como arrojado modelo de lazer e compras nos moldes dos existentes em cidades como Miami, nos Estados Unidos. Assim como em Passo Fundo, a réplica da Estátua da Liberdade no Rio de Janeiro parece trazer à tona um imaginário que conecta a iconografia da cultura monumental dos Estados Unidos aos deleites do consumo, construindo um ambiente propício a associar formas consagradas, clichês e excesso ao princípio liberal da escolha. Olhar para os dois episódios do soerguimento do principal ícone norte-americano numa cidade do interior do Brasil e na sua mais celebrada cidade pode ser um sugestivo comentário sobre de que política trata a estética *camp* no contemporâneo.

O termo, cunhado pela ensaísta Susan Sontag

LUIÇA VASCONCELOS



(1933–2004) em 1964, segue intraduzível, porém assombrando o bom gosto, a norma, o consenso. Encaixa-se na observação de fenômenos estéticos de gosto duvidoso, pautados pelo exagero e afetação. Nas palavras de Sontag: “Sinto-me fortemente atraída pelo *camp* e quase tão fortemente agredida. É por isso que quero falar a seu respeito e por isso posso fazê-lo. Pois ninguém que compartilhe sinceramente de uma determinada sensibilidade pode analisá-la; só pode, seja qual for a sua intenção, mostrá-la. Para designar uma sensibilidade, traçar seus contornos e contar sua história, exige-se uma profunda afinidade modificada pela repulsa”. O *camp* seria um certo tipo de esteticismo, maneira de ver o mundo como um fenômeno estético, mediado, remediado. Noções de artifício e de estilização aparecem. O mundo parece se equilibrar entre o peso de clichês e a leveza da recusa.

MORAL E FRIVOLIDADE

Numa época profundamente autorreferente, performática, repleta de simulações e teatralizações através do que se chama de vida midiática nas redes sociais, o *camp* volta a fazer sentido – deslocando-se de sua origem, ligada fortemente às teorias *queer* e às políticas da diferença, e capilarizando-se no que se pode chamar de um pensamento de extrema direita e conservador. Se, em sua origem, o conceito parecia abarcar a singularidade da afetação como um dispositivo para entender a diferença de estéticas que emergiam marcadamente nas comunidades *gays*, passou depois a engendrar mecanismos que falam sobre excesso e pertencimento através da experiência afetada de disposições conservadoras. Afetar a linguagem não é exclusividade de um atra-

Sontag publicou Notas sobre o camp em 1964. O termo acolhe fenômenos estéticos exagerados, de “gosto duvidoso”

vessamento de sujeitos LGBTQ+, que precisariam do artifício e do sublime como forma de existência e resistência cotidiana.

É no ensaio *Notas sobre o camp* que o conceito foi delimitado. O texto, publicado na *Partisan Review* em 1964, alçou Susan Sontag à esfera de celebridade acadêmico-literária e à condição de “visionária da cultura *pop*” – como atesta Michelle Dean no livro *Afiadas – Mulheres que fizeram na opinião uma arte*. Ao mesmo tempo que era celebrada por trazer à tona a ideia de uma “sensibilidade voltada ao artifício, em que o estilo é astutamente mais valorizado que o conteúdo”, Sontag também foi apontada como rasa e superficial, em diversos textos – inclusive de veículos importantes como o *The New York Times*.

“Forma de regressão”, “maneira adolescente de lidar com a autoridade estética”, “forma de fugir das responsabilidades reais” foram alguns dos argumentos contra a ideia de *camp*. Parte desta crítica vinha, sobretudo, de intelectuais “de esquerda”, chamados de comunistas, como Philip Rahv, que, após *Notas sobre o camp* ter sido resenhado positivamente na revista *Time*, esbravejou que “o estilo *camp* de Susan Sontag está na moda e todo tipo de perversão é considerada vanguarda. Os homossexuais e os pornógrafos dominam a cena”. Mais adiante, em tom ainda mais agressivo, arremata: “as bichas a amam porque ela está fornecendo argumento intelectual para a sua frivolidade”.

O argumento moral apresentado por Rahv contrasta com a ampla gama de exemplos que Sontag apresenta para se referir ao *camp*: do filme *King Kong* passando pelas histórias em quadrinhos *Flash Gordon*. Parece haver uma crítica ao ensaio que faz emergir relações de gênero na crítica cultural norte-americana na década de 1960. A relação entre mulheres e homossexuais, a referida acusação à frivolidade e a defesa de estéticas consagradas de parte de críticos que maldisseram *Notas sobre o camp* trata mais sobre a reafirmação do cânone e das relações de poder que emergem do ódio causado pelo texto do que, efetivamente, das experiências estéticas que aborda. Não se comentava, nestes escritos, por exemplo, das potentes leituras de Sontag sobre Walter Benjamin, nem o seu rigor analítico e estilístico. Há relatos de que a autora teria abandonado o conceito de *camp* diante das acusações sobre a suposta “alienação” de seu olhar, sua esfera fútil e rasa.

O conjunto de argumentos sobre a relação cartesiana entre razão estética e objeto artístico que emergia nas críticas a *Notas sobre o camp* leva Susan Sontag a uma postulação ainda mais radical: “no lugar de uma hermenêutica, precisamos de uma ‘erótica’ da arte”, escreve ela em *Contra a interpretação*, publicado na revista *Evergreen Review* em 1964, ensaio em que a autora ataca o consenso sobre “boa arte”, construção de valor no campo da estética e que tentou arrematar um debate ainda mais complexo entre forma e conteúdo – já anunciado em sua formulação sobre o *camp*. O “ataque” a Sontag foi também represado por textos que tentavam modular as abordagens da autora para ambientes e fenômenos mais específicos, tentando recolocar as questões apontadas a partir de um conjunto de novos gestos estéticos. Duas dessas defesas-homenagens constroem textualmente relações com *Notas sobre o camp: Segundo manifesto camp* (1979), do francês Patrick Mauriès, e o *Terceiro manifesto camp* (2002), do brasileiro Denilson Lopes (UFRJ).

O argumento central de Mauriès é que o *camp* seria calcado numa sensibilidade profundamente ambígua que parece tratar de neblinas estéticas em tempos de dureza e divisão. O autor lembra que parte da discussão proposta por Sontag perpassou questões ligadas às pautas do Maio de 1968, lançando mão de um valor para aquelas expressões que não se ancoravam em nenhuma tradição, fora de lógicas binárias e claramente definidas. Naquilo que causa fascínio e repulsa, torpor e excitação, clareza e escuridão, estaria o *camp* – um refúgio para experienciar um mundo incerto ou o movimento impreciso do porvir. A aposta do autor é que, na década de 1970, com a dicotomia entre aqueles que eram “a favor ou contra a Guerra do Vietnã”, emergiu um conjunto de práticas artísticas e midiáticas que se colocavam à parte, porém, indiretamente, também dentro do debate. Moda, consumo, publicidade seriam parte de um mundo em crise que anunciaria um novo estremecimento conservador das sociedades capitalistas com a ascensão de governos conservadores e de direita nos Estados Unidos (Reagan) e Inglaterra (Thatcher). O foco militarista do governo Ronald Reagan e a dureza econômica de Margaret Thatcher traziam, em si, reencenações do *camp* em uma série de ícones: das propagandas de convocação para alistamento militar nos Estados Unidos que, em muito, se assemelhavam a abertura do filme *Top gun – ases indomáveis* (1986), ao penteado da Dama de Ferro da Inglaterra, com sua marca entre o exagero e o mau gosto.

O *Terceiro manifesto camp* de Denilson Lopes volta a postular a importância do *camp* no horizonte estético da cultura *gay* e situa o conceito dentro do largo espectro de debates sobre o individualismo

ESPECIAL

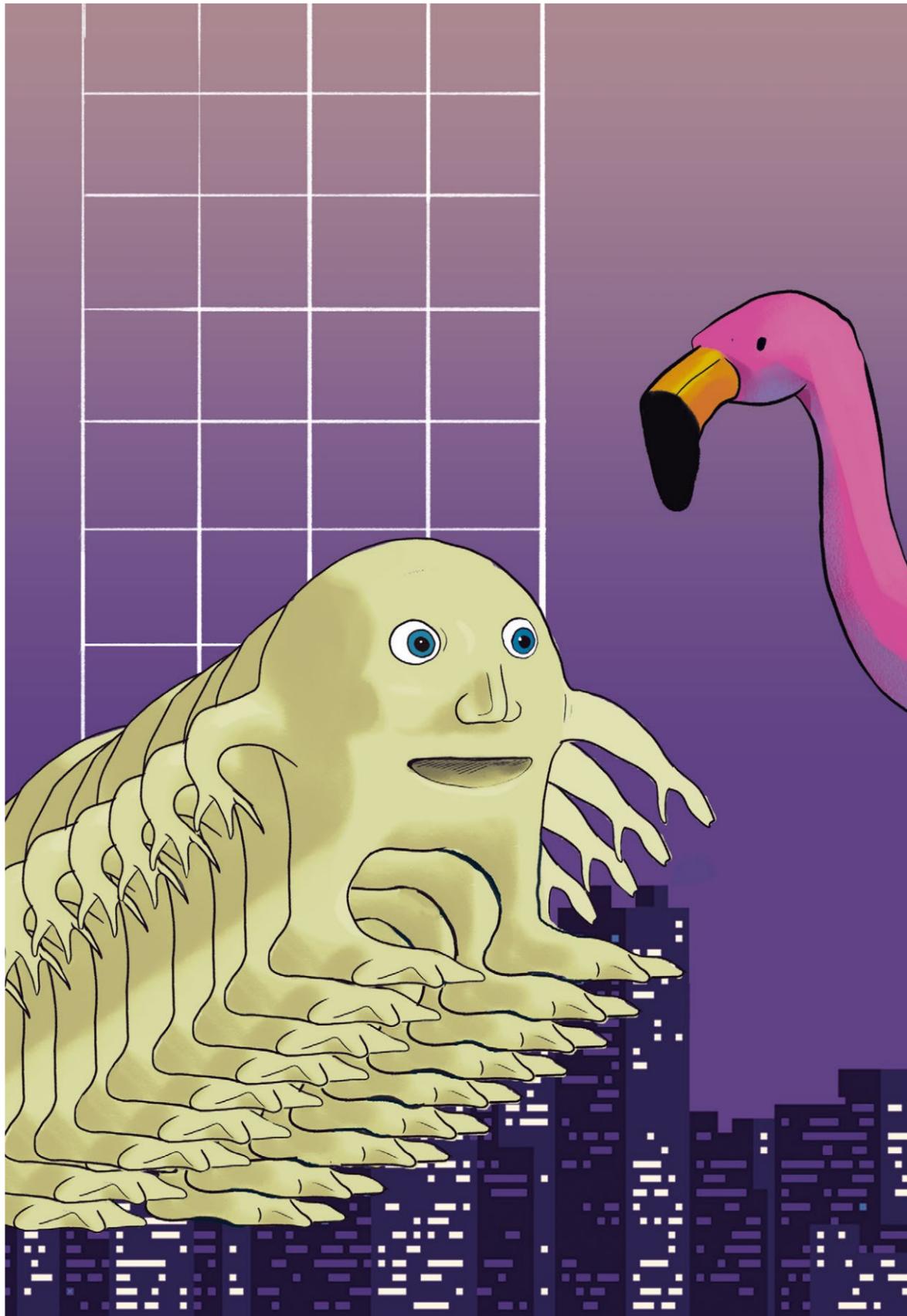
e o narcisismo, assim como recoloca a questão dos estudos *queer* na sua trajetória. O autor parece corporificar mais o conceito, como na passagem: “enquanto comportamento, o *camp* pode ser comparado à fecheação, à atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação”. Do ponto de vista estético, assume texturas mais locais e “brasileiras” ao conceito: “o *camp* estaria mais na esfera do brega assumido, sem culpas, tão presente nos exageros de muitos dos ícones da MPB, especialmente o culto a certas cantoras e seus fãs”. No entanto, para além de leituras mais ligadas ao universo *gay*, Denilson Lopes propõe pensar *camp* como um entrelugar nas formas culturais que nos ajudam a ver fenômenos através da lente estetizante com exagero, do *kitsch* e do propositadamente brega. “O *camp* é uma categoria que estabelece mediações, transita entre objetos culturais e o conjunto do social, é mutável no decorrer do tempo e possui uma história e uma concreção delimitáveis, constituindo um conjunto de imagens e atitudes, que por ora podemos chamar não de uma tendência artística, um estilo, mas de um imaginário que tem um papel singular e relevante”.

VÔMITOS MEMÉTICOS

É, portanto, a partir do entendimento do *camp* como também um imaginário que media experiências, que destaco a dimensão política do *camp* na ascensão de governos de extrema direita no mundo. Desde a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos, temos assistido à consagração de estéticas ligadas ao universo dos *memes*, da cultura digital, das “máscaras” que transformam rostos em vídeos nas redes sociais. Um sem-fim de mensagens de “Bom-dia” com flores, passarinhos, cachoeiras ao fundo, nascer do sol, ondas do mar. O “boa-noite” emerge em cartela no WhatsApp com a imagem de um bebê dormindo, enquanto pululam estrelas e fumacinhas acima de sua cabeça que indicam que ele está sonhando. A fofura dos olhos gigantes, da voz branda, do miado de gatinhos e de cachorros obedientes. Essa doçura contrasta com todo o conjunto de *memes* de cunho racista, homofóbico, fascista que apela para armas gigantes, sangue respingado na tela, palavras de ordem, imagens de rostos em estado de torpor. Os extremos se articulando na formação de sentidos estéticos que apelam para o exagero no ato comunicacional, para a afetação em torno dos códigos, da ausência de sutilezas.

As imagens toscas, claramente amadoras, se impõem como sugestão estética de uma autenticidade que perpassa pelo que é “ruim”, disforme, em desacordo com normas. As estéticas afetadamente toscas dos *memes* parecem se alinhar ao ato de comer pão com leite condensado, canja de galinha com Nutella, feijoada com *ketchup* e até combinações mais esdrúxulas, como açaí coberto com sabão em pó. Provar dessas “iguarias” comporta uma atitude de equilibrar encantamento e nojo não mais apenas na imagem, mas também nos corpos daqueles que registram em vídeo essas “refeições”. Essa comida que desafia entendimentos sobre gosto e norma apela para o *camp* no campo da experiência. Se as redes sociais são propícias ao aparecimento do que se chama de “pornografia alimentícia” (*#FoodPorn*), ou seja, o registro quase erótico de imagens de comidas, seria possível pensar um esgarçamento da noção de “pornografia” para de “escatologia” alimentícia?

É nesse quadro que o ato de comer se aproxima com o de vomitar. Noções de prazer não estão dissociadas de controle, punição, retaliação. No princípio do esforço para se atingir a barriga negativa de *YouTubers* e *Instagramers* que se colocam como *coaches* (treinadores) alimentares, emerge a reencenação da lógica religiosa do Sacrifício. Ter prazer é uma punição contra o ato de engordar e ter que esconder o corpo nas redes sociais. Não há prazer sem que o próprio prazer apresente algo que o anule. “O *camp* vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma ‘lâmpada’, não uma mulher, mas uma ‘mulher’. Perceber o *camp* em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro”, escreve Sontag. O *camp* não vê uma comida, mas uma “comida”. O que está em jogo é menos o objeto que se come e



mais disposições performáticas do ato de comer o que se come – menos pelo que se come, mais pelo efeito de prazer-e-repulsão de comer.

Nenhum fenômeno da cultura *pop* tem relação mais estreita com comida do que o gênero musical *K-pop*, a música *pop* coreana que se espalhou mundo afora como a principal *commodity* da geopolítica da Coreia do Sul. Grupos de meninas esguias, de meninos milimetricamente penteados contrastam com a formação quase militar destes artistas. Produtores sul-coreanos de *K-pop* confinam postulantes ao posto de *idol* (“ídolo”) para que seu cotidiano seja midiaticamente em inúmeras camadas. Casos de estresse, depressão, crises de ansiedade dos concorrentes se revertem em espetáculos de bulimia, *bullying* e vômitos voluntários. Para se tornar um ídolo, é preciso sofrer midiaticamente, dentro de um quadro em que o espectador está tentando equilibrar afeto, pena, nojo, resiliência. O *K-pop* se configura na capilarização do *camp* num mundo pós-Occidental, em que o conjunto de afetações sonoras e visuais de canções e videoclipes comentam um mundo de negociações pouco razoáveis: a imagem mais colorida de um clipe de *K-pop* está atrelada ao aspecto soturno da vigilância vivida por quem canta.

Idols do *K-pop* são versões mais frágeis e distópicas de super-heróis que povoam quadrinhos e cinemas

de todo mundo, colocando em evidência o *camp* adentrando à esfera da cultura *geek*. Ambientes de filmes de super-heróis, em seus deleites exagerados pelo raio definidor, pelo ódio mais inexplicável e também por uma política do *outsider* que vira redentor do mundo, de alguma forma, tratam de colocar em evidência o caráter rápido e imediato da vida – e mais dramaticamente da política. Candidatos a cargos públicos que são “mágicos”, soluções “revolucionárias”, sem explicação exceto pelo “super-raio” que fará “mudar isso aí” também apontam para uma relação ainda mais problemática na forma de olhar como o *camp* se infiltra em campos particulares dentro da própria prática política.

ALELUIA!

Diante do “mágico” que também pode ser compreendido como o intangível, a questão do *camp* toca, de maneira bastante singular, a religião e a maneira com que estamos experienciando o crescimento dos evangélicos no Brasil. Se, outrora, as leituras estéticas do *camp* apelavam para reconhecer a subversão da simbologia sacra em ambientes incomuns – a exemplo de fazer amor com um santo negro, como encena Madonna no videoclipe *Like a prayer* em meio a cruzes flamejantes em referência à questão racial dos Estados Unidos e mais especificamente à Ku Klux Klan – agora é possível pensar em outras

LÍSSA VASCONCELOS



Pela extrema direita, o camp surge em imagens exageradas: as de “Bom-dia” e aquelas agressivas, com preconceitos

ambiências tensivas do conceito para entender expressões estéticas que causam impasses. Como por exemplo, o filme *Terremoto santo*, de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, em que os diretores optam por fazer um estudo sobre números musicais de canções evangélicas para tentar se aproximar do universo das congregações religiosas e entendê-las em suas dimensões plásticas e expressivas.

O modo de operação de Bárbara e Benjamin foi chamar artistas evangélicos para que eles dissessem como queriam que os números musicais fossem registrados. O que se vê no curta é um gesto de aproximação ao mesmo tempo marcado por limites desse encontro. Na canção *Terremoto santo*, por exemplo, uma mulher canta diante de uma cachoeira num lago com bela vegetação no entorno. À medida que a canção alcança tons mais dramáticos, um “terremoto” é sugerido com a câmera que tremula ao filmar a cantora. Noutro momento, um grupo de mulheres com roupas coloridas e luvas executa coreografia com as mãos enquanto caminha num pequeno riacho. Um raio de sol bate. Elas seguem caminhando pelas águas. Este imaginário dos panfletos e santinhos de igrejas evangélicas se materializa em áudio e visual proporcionando uma experiência espectral complexa: como avaliar este tipo de produção imagética que parece tocar na ferida aberta do longo silenciamento das estéticas ligadas ao *gospel* no Brasil? É justamente por tocar numa zona sombria que não sabemos como definir que a ideia de *camp* parece oportuna. Entre o desprezo pelo clichê e o assombro da repetição.

Tantos desdobramentos possíveis do termo *camp* pautaram o Metropolitan Museum of Art, em Nova York, que promove o baile *Met Gala*, em 2019, a

utilizar como tema *Camp: notes on fashion* (*Camp: notas sobre moda*). Em entrevista ao *The New York Times*, Andrew Bolton, curador do museu, explicou a proximidade do tema no contemporâneo: “Estamos passando por um momento de *camp* total, no qual vai ser muito relevante falar sobre o que muitas vezes é descartado como frivolidade vazia, mas poderia ser, na verdade, uma ferramenta política muito sofisticada e poderosa, especialmente para culturas marginalizadas”.

Se a principal noção de política passa por aquela do corpo e da experiência, o conceito de *camp* também pode ser lido como metáfora da forma com que Susan Sontag fabulava sua sexualidade. “Meu conceito de sexualidade é tão alterado – Graças a Deus! – a bissexualidade como expressão da plenitude do indivíduo e uma rejeição honesta da perversão que limita a experiência sexual”, disse. Seu comentário ilumina a própria ideia do que o *camp* abarca: é proibido intervir. Mesmo que as consequências sejam as mais drásticas. Deixar que o fluxo se esgote. Permitir o jorro. Supor que haja gargalhada. Aumentar o volume. Ser histriônico. Amplificar a dor. Compor o ódio. Não cessar. Enquanto os dispositivos de vigilância se apresentam, novas formas de olhar para esta vigilância também surgem. Se o *camp* é a estética de um mundo incerto, que vivamos a incerteza em sua mais fiel e inefável narrativa.

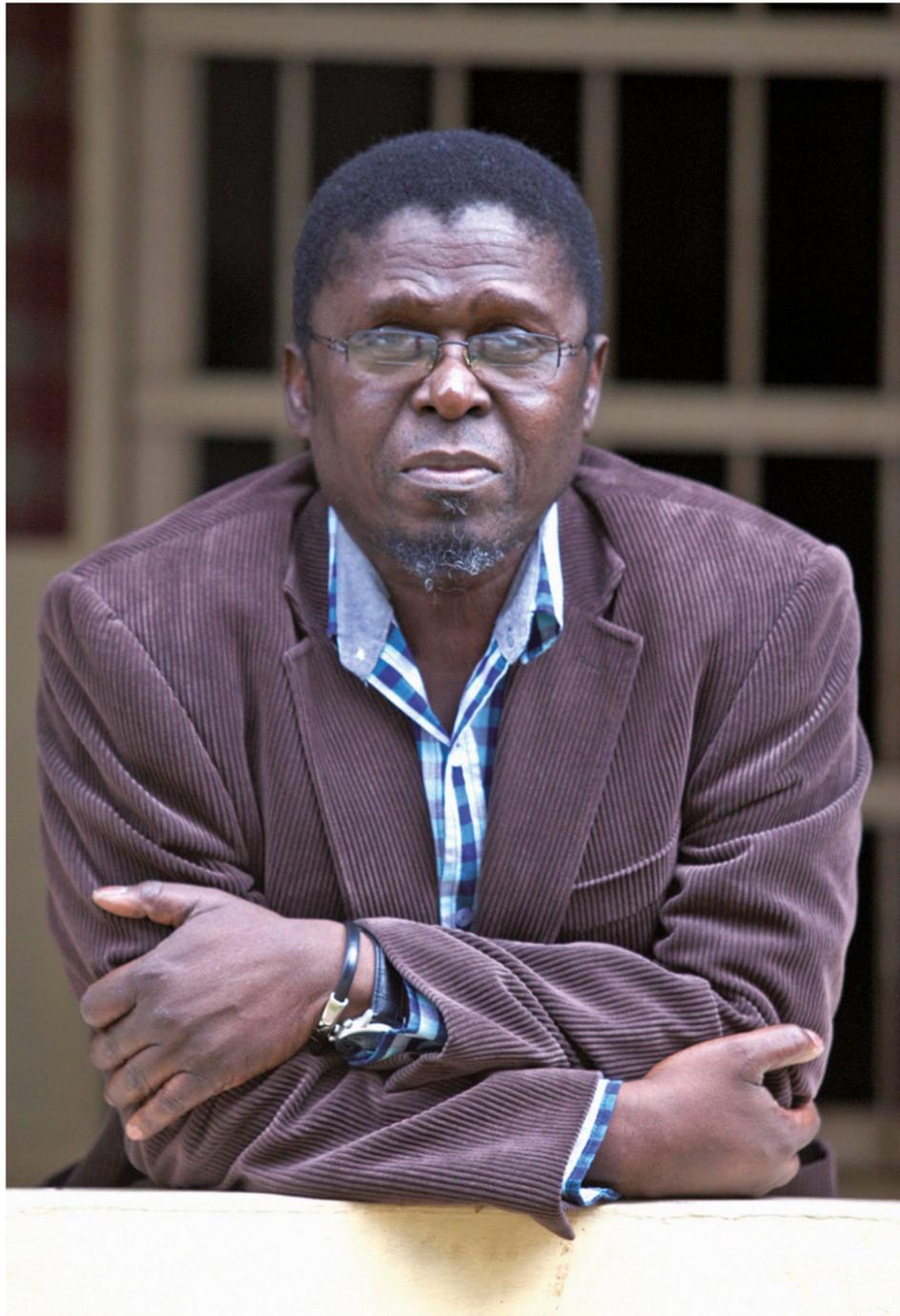
ENTREVISTA

Ungulani Ba Ka Khosa

De uma ficção que sempre encontra a memória coletiva

A literatura de Moçambique e suas relações com a História em dois romances lançados há pouco no Brasil por um dos mais renomados escritores africanos de língua portuguesa

FOTO: DIVULGAÇÃO

Entrevista a **Igor Gomes**

“O tempo da polissemia é recente”, diz o escritor Ungulani Ba Ka Khosa (Moçambique, 1957). Com isso, atenta para o fato de que a História de seu país, cuja independência de Portugal é recente (cerca de 40 anos), ainda é tema candente da produção literária de sua geração, como foi o das anteriores. Khosa é um dos mais renomados escritores africanos de língua portuguesa: está presente na lista dos *100 melhores romances africanos do século XX* e conquistou o Prêmio José Craveirinha pelo conjunto da obra. No Brasil, publicou recentemente o livro *Gungunhana* (Kapulana), que reúne dois romances: *Ualalapi* (1987) e *As mulheres do imperador* (2017). O primeiro mostra a ascensão e queda do Ngungunhane (ou Gungunhana), nome pelo qual ficou conhecido o último soberano do Império de Gaza, que ocupava boa parte de Moçambique. A narrativa é fragmentária e opera a partir de vozes de crônicas históricas, ditados africanos, trechos da *Bíblia* e outros elementos. Já *As mulheres...* reconta o retorno das viúvas do imperador a um país em que a colonização portuguesa já estava consolidada, em tom próximo ao da crônica histórica. Com isso, chegam ao mercado brasileiro as duas pontas de uma carreira literária não apenas preocupada em pensar a narrativa da História e a eleição de heróis nacionais, mas também atenta às consequências do processo colonizador sem perder de vista as potências de se estar em um *entrelugar*, para usar o conhecido termo de Silvano Santiago.

No Brasil, o autor já lançou o livro infantil *O rei mocho* (com Americo Mavale) e *Orgia dos loucos* (contos). Nesta conversa por *e-mail* com o **Pernambuco**, Ungulani Ba Ka Khosa fala sobre seus trabalhos, a literatura em Moçambique e a recepção de suas obras por aqui.

Gungunhana é o primeiro livro a trazer romances seus para o mercado brasileiro. Por que publicar dois romances em um único volume?

Estratégia editorial. *Gungunhana* teve a edição portuguesa em fevereiro deste ano. E partiu da minha editora portuguesa a

“ A História tende a ser tecida por vencedores. É preciso que a ficção afaste as cortinas do limbo e traga outras memórias

“ É óbvio que a ficção, em se tratando do meu país, toque em questões de poder. Estamos a construir nossa pluralidade

iniciativa de publicar *As mulheres do imperador* com *Ualalapi*, obra que foi editada em Portugal, em 1991. A Kapulana, minha editora brasileira, achou por bem juntar as duas obras numa só para um público que pouco conhece de África.

Tanto *Ualalapi* quanto *As mulheres...* partem de figuras históricas para abordar questões complexas do processo colonizador e da escrita da História. Uma das epígrafes de *As mulheres...* é uma advertência sobre falibilidade da lembrança, que arremata: “A memória tende sempre à ficção” (Luís Sepúlveda). Nos contos de *Orgia dos loucos*, pode-se ver algo desta abordagem que busca a complexidade histórica. Em se tratando de seus trabalhos, considera possível inverter a epígrafe e dizer que “a ficção tende sempre à memória” – neste caso, à memória coletiva? Perfeitamente de acordo. É como a *capicua*¹ – número que é sempre o mesmo... Na verdade, a minha escrita, a minha ficção, tende sempre à memória coletiva. Vou para os interstícios da História maiúscula, às partes que ficaram por contar, à grande memória. Os nossos países, refiro-me aos países africanos, são de uma independência recente. E a nossa História, a História maiúscula, tende a ser tecida pelos vencedores, pelos que detêm o poder. É preciso que a nossa ficção afaste as cortinas do limbo e traga à luz outras histórias, outras memórias.

Ao observar trabalhos como o seu e o de outros autores moçambicanos publicados no Brasil (como Noémia de Sousa, Luís Bernardo Honwana ou Lucílio Manjate), lembro-me de uma afirmação do pesquisador Francisco Noa, no ensaio *O poder do discurso e a arte da narração na ficção moçambicana*, de que as literaturas africanas modernas dificilmente podem ser dissociadas das questões de poder. Isso por terem surgido na vigência do processo colonizador. Como enxerga esta afirmação? Não li o ensaio do Noa, mas posso adiantar que, na nossa realidade, o discurso do poder, o poder político, tendem a ser hegemônicos em relação aos outros discursos. Não há grandes espaços de cidadania aos outros discursos, como o acadêmico, o literário, o desportivo, o culinário etc. É óbvio que o discurso literário, a ficção, em se tratando do meu campo (país), roce sempre questões do poder, em tanto que discursos inquisitórios, fascizantes. O tempo da polissemia é ainda recente. Estamos ainda a construir a nossa pluralidade.

Em termos de estrutura narrativa, *Ualalapi* é mais complexo que *As mulheres do imperador*. As diferenças estruturais dizem respeito apenas ao que se deseja abordar, ou dialoga, de alguma forma, com o estado das discussões sobre essas figuras ou momentos históricos em Moçambique? Por que questionar o herói

nacional exige uma narrativa fragmentária e vertiginosa, em contraste com tom mais próximo da crônica histórica que se vê na abordagem ficcional das viúvas? A estrutura de um texto narrativo é condicionado pelos personagens. *As mulheres do imperador* saíram de uma nação perdida, o império de Gaza, e regressaram a um território que não conheciam, Moçambique. Esta mutação geográfica dá-se durante um exílio de 15 anos, em terras de São Tomé. O texto tinha que ter um ritmo próprio: a contenção. *Ualalapi* é um grito, é um dilaceramento de corpos e espíritos. É outro ritmo, outra velocidade.

***Ualalapi* traz mulheres que ocupam lugar de submissão, mas também personagens como Damboia, detentora de poder questionável do ponto de vista ético, ou Domia, que busca vingar a morte do pai. Em *Orgia dos loucos*, há figuras como Dolores que, espoliada de sua dignidade, insiste em manter um diário sobre seus sofrimentos (ecoa aqui a frase “Narrar é resistir”, do brasileiro Guimarães Rosa). Em *As mulheres...*, a vida de nobres destituídas leva boa parte delas a transgredir hábitos. Diante de questões como apagamento histórico e machismo, quais as suas preocupações na hora de construir personagens mulheres?** É uma pergunta de difícil resposta. As personagens têm que ter uma coerência própria. Hoje me dou conta que os personagens femininos vão

aparecendo sem que eu os force. Eles, personagens mulheres, entram no meu universo narrativo tão mansamente, que vão dominando os textos. E tratando-se de um universo rural, onde o domínio masculino é evidente, as mulheres têm um espaço de poder que lhes é próprio. É preciso entrar nesse universo. E por vezes não é fácil.

Em entrevista, você lembra que aprendeu a construir uma “narrativa que tivesse por base os movimentos do cavalo: passo, trote e galope”, que deseja que “o texto vibre como os tambores que ressoam pela noite adentro da savana tropical”, mas que não parte de roteiro prévio, é guiado pelo tema da obra. É possível falar um pouco sobre suas explorações artísticas e de como desenvolveu sua proposta estética? Guio-me por isso. Os personagens vão emergindo. A minha família literária tem a ver com a literatura latino-americana de língua castelhana e a escola do realismo mágico que parte do Alejo Carpentier, com essas duas obras emblemáticas do género, *O reino deste mundo* e *Os passos perdidos*, passando por Garcia Márquez, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, até o Guillermo Cabrera Infante – escritor que me tem encantado nos últimos tempos. E há os que são de cabeceira, como os inimitáveis Jorge Luis Borges e o Julio Cortázar. Acrescento dois grandes escritores da geração perdida: o Ernest Hemingway, pai do diálogo, e o William Faulkner – o

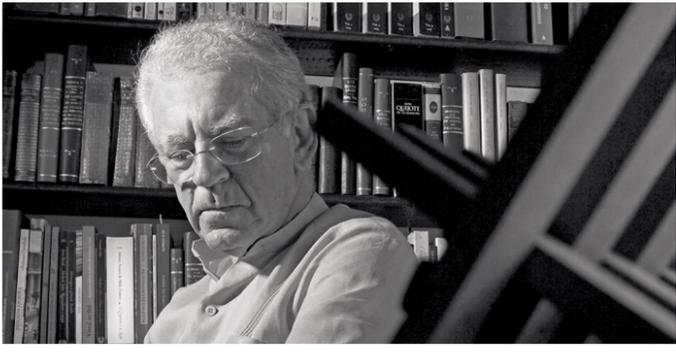
mestre dos escritores latino-americanos do realismo mágico. E há outros...

Como tem visto a recepção de suas obras no Brasil? Imagino que o fato de serem países de colonização portuguesa faça com que algumas questões abordadas em seus livros ecoem em leitores brasileiros. O Brasil tem dimensões continentais. E as literaturas africanas ganham espaço graças às universidades. Devemos prestar tributo ao ensino superior brasileiro. Do Maranhão ao Rio Grande do Sul, há sempre um professor de literaturas africanas, e, no mínimo, 10 a 15 estudantes das literaturas africanas. O interesse pela África vem crescendo. Isso é gratificante. Por outro lado, temos a língua, no caso das literaturas africanas de língua portuguesa, que nos é comum e uma realidade cultural próxima. Os nossos destinos vão-se estreitando...

Pode adiantar algo de seus projetos de lançamento (no Brasil e em Moçambique)? Fechei o ano com o lançamento do *Gungunhana* no Brasil. Agora regresso à oficina, ao silêncio da escrita. Ganhei, nos últimos anos, a mania de não publicitar projetos futuros. Dá azar. E eu acredito, por experiência própria, nessa crença (risos).

NOTAS

1. Capicua (ou número palíndromo) é nome que designa uma sequência de algarismos que permanece a mesma, se lida na ordem direta ou inversa (exemplo: 12321).



Everardo NORÕES

esnoroes@uol.com.br

Nostálgico, sim, mas não muito

O centro do poema
como o centro de certas
geografias afetivas

el centro
de un poema
es otro poema
en el centro del centro
es la ausencia
en el centro de la ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema
(Alejandra Pizarnik)

Rimbaud chega ao Recife.

Ele e os dois poetas atravessam pontes à procura da Abissínia ou das vogais coloridas. Navios à deriva, desembocam no ateliê do pintor Anquises Azevedo, Cais de Santa Rita. Ele estranha as telas abstratas, num lugar onde o figurativo dos pintores ainda namora engenhos, mulatas e palmas de coqueiros. Sente que ali medra um antídoto contra tudo o que é novo. Mas, no sobrado de Anquises, germe de modernidade, entre paredes grossas e forradas de carvalho, Kandinsky teria refúgio certo.

Junto ao último degrau da escadaria, um prumo registra alterações no respirar da casa à beira do infarto. Se o pêndulo oscila, descem às pressas para algum porto. O Texas Bar, com suas frequentes discussões entre gringos. Ou o Bar Savoy, onde um garçom inventou de uma bebida excêntrica, *pernod* com mate, espécie de tropicalização do absinto. Como se Baudelaire ali houvesse pousado para pedir sua dose, incrementada com matizes tropicais. Ou talvez o Bar do Grego, outro ponto de fuga, música acompanhada do tilintar da quebra de pratos, lançados pelos navegantes do país de Ulisses. Assim homenageiam suas penélopes, abandonadas nas ilhas a urdirem os teares da espera.

O centro da cidade tem ares grã-finos, alguns prédios sem quinas, a Rosa e Silva nas suas butiques de luxo, a calçada do Quem Me Quer florida. Da galeria de arte envidraçada sobre o Capibaribe desfilam as baronesas, nome dos jacintos d'água ou aguapés. "Baronesas", que um tradutor francês se surpreendeu ao imaginá-las damas em vestimentas de época, *baronnes*, a flutuarem sobre as escamas do rio.

No sobrado de Anquises, Rimbaud escuta a leitura do *Arte poética*, de Esman Dias. O recitante subverte a ordem dos pronomes, sexualizando os versos, à revelia do autor. *A aranha esquiva do meu poema se indociliza na minha mão/ dócil e lasciva/ pétala, flanco...* Prefere dizer "na tua mão", e de tanto recitá-lo assim, não mais consegue desfazer-se do formato do verso tornado seu por usucapião. E, a seu modo, convoca a aranha do bellissimo poema. Então, ela chega devagarzinho do telhado, nas suas tramas e teias, confirmando o dizer de Carlos Drummond de Andrade a respeito do *Nuvem Carolina*, de Joaquim Cardozo: o grande poema é o que tornamos nosso pelo uso. E aí a aranha foge



das mãos de Esman, constrói um orbe imaginário, num passe de mágica que somente poemas assim são capazes de tal atrevimento.

Pela janela, uma lua imensa, geométrica, chega do cais do porto. Dá-lhes o boa-noite, aclarando telas, cavaletes e livros fora do lugar. Achege-se para trocar opiniões com Esman sobre a importância dela, a lua, na escrita de Federico García Lorca. Ou na de Alphonsus de Guimaraens, com sua *Ismália* enlouquecida, que nos seus transe a via em dose dupla, uma lua no céu, outra no mar. Até que se jogou na profundidade das águas para o desencontro final.

Então, Esman estende uma daquelas conversas com início no *verde que te quero verde* e o finalmente em comentários sobre o sonido de mau jeito em alguma tradução de um poema em inglês. Porque um verso, diz, se proferido de forma incorreta, é como cisco no olho a ferir a integridade do poema.

Do andar de cima, Rimbaud vê subir alguém a passos felinos. É *O Leopardo*, o de Orley Mesquita: *Já não me serve o príncipe/ o galgo que nela habita/ este, sim, ladra em meu convívio./ Posso não ter a fera/ mas tenho o amigo(...)*. Alusão ao livro do príncipe de Lampedusa, tornado filme por Luchino Visconti.

No fundo, é o próprio, Orley, tornado príncipe. Porque é sempre assim quando a paixão por algum

Wellington
de Melo

MERCADO
EDITORIAL

CRISE

Desafio das livrarias 2.0

Começou em novembro: um editor lançou o desafio das livrarias, no qual quem participasse comprava um livro numa livraria e marcava coleguinhas nas redes para fazer o mesmo. Viralizou: editores e editoras, escritores e escritoras e, olhe só, até os leitores comuns, entraram na onda. Gesto nobre defender as livrarias quando as duas maiores redes do país estão indo à bancarrota. Porque, claro,

somos nós, leitores-heróis, que salvaremos as livrarias da má-gestão e do modelo viciado que vigora. Porque óbvio que o problema se resolve quando amarmos os livros e visitarmos mais livrarias. Proponho um novo desafio das livrarias, um pouquinho mais crítico. Antes de comprar o livro e postar fotozinha e videozinho no Instagram, é preciso cumprir os requisitos expostos nas próximas notas.



CRITÉRIOS PARA RECEBIMENTO E APRECIÇÃO DE ORIGINALS PELO CONSELHO EDITORIAL

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

1. Contribuição relevante à cultura.
2. Sintonia com a linha editorial da Cepe, que privilegia:
 - a) A edição de obras inéditas, escritas ou traduzidas em português, com relevância cultural nos vários campos do conhecimento, suscetíveis de serem apreciadas pelo leitor e que preencham os seguintes requisitos: originalidade, adequação da linguagem, coerência e criatividade;
 - b) A reedição de obras de qualquer gênero da criação artística ou área do conhecimento científico, consideradas fundamentais para o patrimônio cultural;

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

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

III Os textos devem ser entregues em duas vias, em papel A4, conforme a nova ortografia, em fonte Times New Roman, tamanho 12, com espaço de uma linha e meia, sem rasuras e contendo, quando for o caso, índices e bibliografias apresentados conforme as normas técnicas em vigor.

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

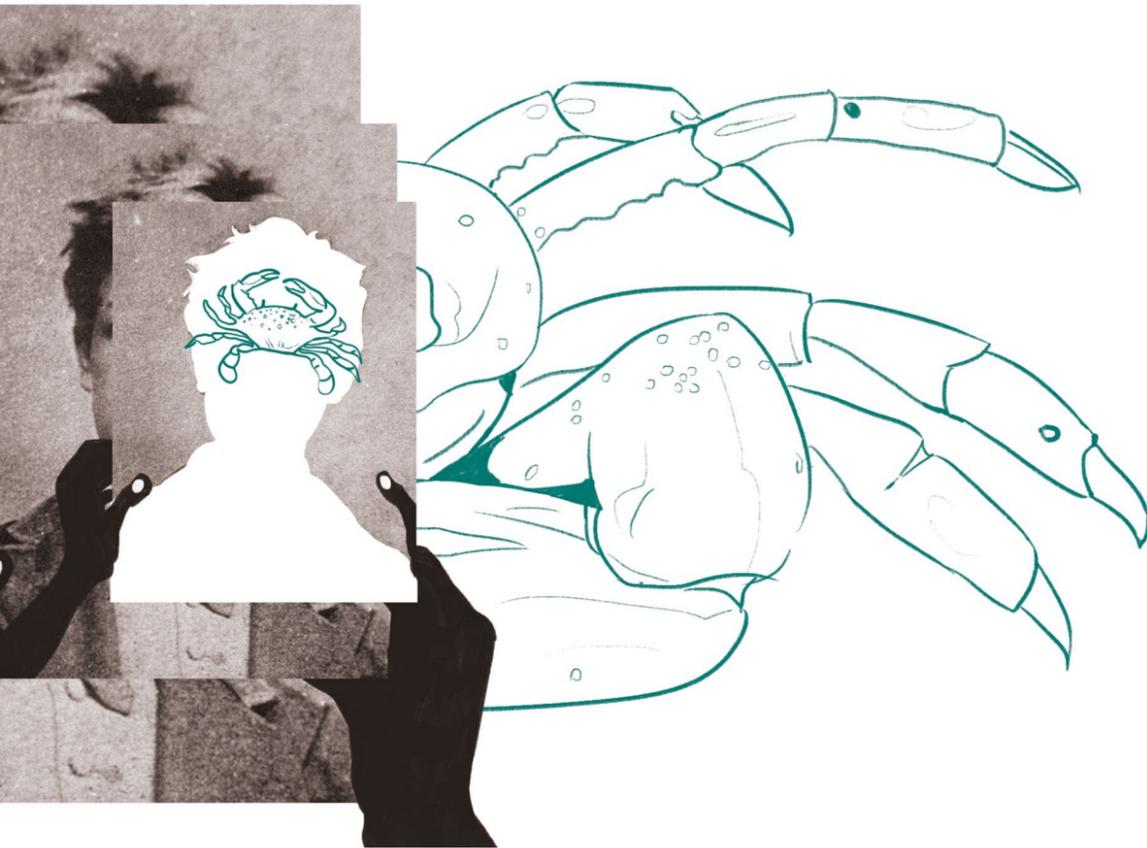
V Os originais devem ser encaminhados à Presidência da Cepe, para o endereço indicado a seguir, sob registro de correio ou protocolo, acompanhados de correspondência do autor, na qual informará seu currículo resumido e endereço para contato.

VI Os originais apresentados para análise não serão devolvidos.

Companhia Editora de Pernambuco

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

LUÍSA VASCONCELOS



livro ou uma música ou uma tela o acomete no seu cotidiano de funcionário público.

E com a crença de que a poesia pode transformar o mundo, levam Rimbaud, no sábado pela manhã, para o encontro com Audálio Alves. O advogado e poeta os aguarda, terno e gravata, acompanhado do sócio em poesia e processos, Carlos Moreira, sonetista daquela tarde que “durou uma açucena”.

Os visitantes se despejam do elevador do Santo Albino, após a ressaca da semana. Empurram a porta do escritório. Petições e escrituras cedem lugar a textos dos espanhóis da Geração de 27 (García Lorca, Miguel Hernandez, Rafael Alberti...) ou ao rigor construtivo da escrita de João Cabral de Melo Neto ou de Joaquim Cardozo. Métrica e som a substituírem o palavreado dos juristas.

Audálio Alves é o mestre do poema. Um dos raros a buscar um escrever vinculado às coisas do chão nordestino, timbrado por um tom moderno, revolucionário. Com sua caneta de tinta autografa para o francês seu *Princípio áspero de uma canção sem terra*.

Depois da passagem do poeta das vogais desvaídas, tudo é desconstruído. Ou demolido. Avenidas, casario, igrejas. Onde havia moradas seculares, acocora-se um mercado inútil, que logo foi batizado de “camelódromo”. Espécie de

marco a comemorar o início do extenso obituário arquitetônico da cidade pensada por Pelópidas Silveira, Burle Marx, Antônio Baltar, Miguel Arraes.

No rastro do furacão político e imobiliário jaz a Igreja do Bom Jesus dos Martírios dos Homens de Cor. **Dos Homens de Cor**. Talvez a menos sutil manifestação do racismo ancestral, disfarçado em teorias sociológicas sobre o “brasileiro cordial”.

Do episódio da Igreja do Bom Jesus, o registro é de outro poeta, Mauro Mota. A dizer que naquele chão continua “a igreja, os querubins, a música dos sinos, os defuntos, 200 anos de procissão na 6ª-feira da 4ª. Semana da Quaresma”.

Da sala da repartição de Orley Mesquita, na Casa da Cultura, observam o poema de Audálio Alves plantado no mural de azulejos, celebrando o martírio de Frei Joaquim do Amor Divino Caneca.

Uma pergunta ocorre:
– Qual o sentido da poesia?

No que era a antiga Casa de Detenção, à beira do rio Capibaribe, onde antes desaguavam vozes de torturados, pressentem o **centro do poema**.

DESAFIO 1

Por trás do preço do livro

1) De quanto é a comissão que a livraria cobra da editora sobre o preço de capa de seu livro desejado? 2) Compare preços de distintas livrarias e o valor da comissão que é cobrado. 3) Cruze com o preço do mesmo livro. 4) Descubra em quanto tempo elas pagam as editoras depois de você comprar seu livro desejado. Use todas as fontes necessárias, até os atendentes para isso. E por falar neles...

DESAFIO 2

Em busca dos likes perdidos

... 5) Os atendentes estão satisfeitos com sua remuneração/ condições de trabalho? Eles gostam de livros? Se não, por que trabalham ali? 6) Pergunte como funciona o processo de escolha dos títulos. 7) Existe algum tipo de curadoria que define o que é vendido na livraria? 8) Descubra se a livraria loteia espaços especiais para editoras. Cobram por isso? Se sim, qual o critério expor os livros nos

melhores espaços? 9) Pergunte se essa livraria é aberta a atividades culturais e valoriza a produção independente. 10) Você acredita que essa livraria está preocupada com bibliodiversidade, representatividade etc.? Pronto: avalie as repostas e bote os pontinhos que achar que vale. Compre o livro, poste a foto, justifique sua escolha e espere os likes. Só alegria. Feliz 2019.

CAPA

O estar presente como arma de leitura

Da função política de clubes de leitura diante do atual cenário brasileiro

Carol Almeida

Presença e Distância. Lidas assim, isoladamente, essas duas palavras parecem de alguma forma conter vibrações em polos opostos. Como se uma negasse a existência da outra. E, no entanto, é sobre a convivência delas de que trata o debate que se segue nas próximas linhas. Presença como convivência, estar junto, sentir na pele. Distância como respiro, tempo de reflexão, contemplação, espaço para o pensamento. Dois elementos cada vez mais caros a um contexto que, como parte de uma linha cíclica que a História tem, costuma trazer de volta à superfície espectros que já dávamos como enterrados. Porque se os espectros a intensamente sobrevoar o espírito do tempo no desfecho dos anos 10 do século XXI trazem sintomáticos gestos de intolerância tanto ao encontro corporal das pessoas (encontros de peles que precisam se chocar em suas diferenças para que se viva a poesia da imprevisibilidade de ser humano) quanto ao próprio pensamento (o anti-intelectualismo como um modo de vida), falar de Presença e Distância nos termos aqui dados são uma conversa importante para que se debata como, mais do que nunca, a própria discussão literária pode ganhar ou perder potência na medida em que se nos aproximamos e nos afastamos dos corpos e do pensamento, entendendo essas duas entidades como algo que, ao contrário do que rege a ciência branca cartesiana, nunca foram separadas.

Sobre a Presença: naquele que é possivelmente seu mais famoso e lido livro, *Pedagogia do oprimido*, Paulo Freire critica aquilo que chama de uma visão “bancária” da educação, em que educadores mantêm com os alunos uma relação de alguém que detém informações que são “depositadas” numa sala de aula, que está ali para memorizar, e não aprender. “Em lugar de comunicar-se, o educador faz ‘comunicados’ e depósitos que os educandos, meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e repetem. Eis aí a concepção ‘bancária’ da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los.” Mais adiante, no mesmo livro, Freire escreve: “Entre permanecer porque desaparece, numa espécie de morrer para viver, e desaparecer pela e na imposição de sua presença, o educador ‘bancário’ escolhe a segunda hipótese. Não pode entender que permanecer é buscar ser, com os outros. É con-viver, simpatizar. Nunca sobrepor-se, nem sequer justapor-se aos educandos, des-simpa-tizar. Não há permanência na hipertrofia. Mas, em nada disto pode o educador ‘bancário’ crer. Conviver, simpatizar implicam comunicar-se, o que a concepção que informa sua prática rechaça e teme.”

Pedagogia do oprimido foi escrito em 1968, quando Freire estava exilado no Chile, e só foi publicado no Brasil em 1974. Foi o livro que mais pessoas levaram debaixo do braço para votação nas últimas eleições presidenciais, segundo estudo realizado pelas pesquisadoras Regina Dalcastagnè e Rosilene Silva da Costa (ambas da UnB). No campo do simbólico, é possível afirmar que, quando um grupo de pessoas leva à cabine de votação um livro que fala sobre as possibilidades críticas da vivência “com”, da comunicação direta, da presença, a inquietação está dada. E ainda que o projeto dos “bancários” (e certamente dos banqueiros) tenha vencido nas urnas, vários movimentos – como esse de levar Paulo Freire para votar – demonstraram que outras curvas

podem ser feitas para que se preserve o debate, seja ele no campo da educação ou da construção do pensamento de um modo mais amplo, no espaço do corpo a corpo.

Sobre a Distância: Tem-se falado muito do filósofo coreano Byung-Chul Han pela sua atenção a questões do contemporâneo, particularmente com foco nas mediações de nossas comunicações e como elas revelam um túnel sem saída para o projeto capitalista da humanidade. Há um certo “modismo” na circulação do nome de Han entre algumas rodas. Afinal, seu trabalho sobre a chamada “sociedade da transparência” parece ser em vários momentos uma compilação de boas “sacadas” já disparadas por outros filósofos. Mas há entre essas “sacadas” um ponto de partida rico para pensar em como, ao menos na literatura, é possível falar de construção crítica e, portanto, de espaço para o respiro do pensamento, e a presença e “con-vivência” de que trata o empreendimento teórico de Paulo Freire.

Para Han, em *Sociedade da transparência*, nesta não há espaço para qualquer alteridade, para a diferença, para o choque de ideias e identidades. Na transparência de uma sociedade onde todas e todos estão excessivamente se expondo e se moldando segundo uma plateia a que nos assiste, elimina-se qualquer negatividade que venha a perturbar essa mesma plateia. “À coerção da transparência falta precisamente esse ‘tato de finura’, que nada mais é do que o tato do respeito pela alteridade que não pode e não deve ser eliminada completamente. Frente ao *pathos* da transparência que domina a sociedade atual, seria necessário exercitar o *pathos* da distância.” Essa distância, ao contrário do que se pode supor em uma leitura rápida, não é, segundo o próprio Han, um espaçamento entre corpos. Pelo contrário: é entender que é preciso reconhecer a alteridade para estar realmente próximo. Na sociedade da transparência ou “sociedade positiva”, há apenas “contatos sem toque”. “A falta de distância não é a proximidade; ao contrário, ela a aniquila”, escreve.

Se há de fato uma doença social que acomete não apenas o Brasil, mas o mundo subjugado a uma lógica neoliberal de sujeitos isolados, conseguimos entender a necessidade da Presença e da Distância como antídotos possíveis. Na literatura, uma atividade na qual, em sua feitura e em seu consumo, o ambiente do isolamento é tantas vezes um pressuposto, de que forma é possível exercer esse “*pathos* da distância” a partir dos encontros táteis, da proximidade?

Estamos, não se pode esquecer, no olho do furacão de uma crise editorial sem precedentes no Brasil. A Cultura e a Saraiva, duas grandes *bookstores* – e o fato delas terem sido conhecidas como *bookstores* em lugar de “livrarias” diz muito a respeito dessa história – terminaram 2018 com várias lojas fechadas e, no entanto, o número de vendas de livros no Brasil aumentou. Amazon-ização do mercado, dizem. Não é tão simples assim. A equação que sustenta escritores, editoras e livrarias (virtuais ou de concreto) é uma que, cada vez mais, foi cedendo a uma estrutura do pensamento essencialmente atada à filosofia do “contato sem toque”, como diria Byung-Chul Han. A notícia ruim? Sim, a “lógica Amazon” possivelmente vai se tornar muito maior e predadora do que já é. Em tese, isso minguará a experiência de ir às livrarias, que por si só deveria ser um desses espaços de convivência. Digo “em tese” porque, e essa é a

KARINA FREITAS



CAPA

notícia boa, são justamente as pequenas livrarias, aquelas que conseguem estabelecer uma relação de conversa e troca com quem circula por esses espaços, que estão ainda conseguindo sobreviver. Porque a mais-valia desse comércio é justamente a possibilidade de se pensar a literatura a partir da presença e ocupação física dos corpos entre as prateleiras de livros. Esse campo energético não se acha no botão do frete grátis.

Naturalmente, feiras literárias, comercialização de publicações independentes em eventos públicos, circuito de oficinas e seminários, saraus, tudo isso faz parte de um construir coletivo da literatura que se expande para além das bordas de uma certa restrição semântico-acadêmica. Mas há algo que vem crescendo no Brasil nesses últimos três anos, que diz respeito a um pensamento que só se faz a partir da presença e da convivência háptica entre pessoas: clubes de leitura. Mas também não se trata de qualquer clube de leitura. Desde 2015, quando se iniciaram as atividades do primeiro grupo Leia Mulheres, em São Paulo, outros coletivos dedicados a ler autoras e autores que costumam passar à margem dos orçamentos publicitários das grandes editoras começaram a criar novas redes de afeto que têm o debate literário como força catalisadora de experiências de vida.

Evelyn Sacramento, uma das mediadoras do Lendo Mulheres Negras, que existe há dois anos e é realizado em Salvador e em Brasília, traz uma palavra-chave sobre a importância dos encontros presenciais: “Apesar de termos ações também em redes sociais, os encontros presenciais são a concretização daquilo que produzimos ao longo do mês. Nós costumamos dizer que nossos encontros são de cura, expomos sentimentos, compartilhamos vivências, muitas vezes choramos, rimos, divergimos, lambemos feridas e, por fim, recebemos cumplicidade no olhar e nas palavras de nossas iguais, outras mulheres negras”. Pensar a obra de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Livia Natália, Cidinha da Silva, Chimamanda Ngozi Adichie, autoras que, entre outras, foram lidas pelo clube ao longo desses anos, como uma experiência expandida de cura coletiva leva a literatura para o campo da resistência. Da chance de transformar os livros não apenas em refúgios, mas sobretudo em possibilidades de elaboração de imaginários desejados em enfrentamento direto a imaginários dominados.

Também existindo há dois anos, o coletivo Leia Mulheres Negras na Biblioteca, que acontece na zona norte da cidade de São Paulo, tem uma estrutura distinta, mas com respostas muito parecidas. O grupo começou como um projeto de mediação de escritoras negras em algumas bibliotecas e, só no segundo semestre de 2018, tornou-se também um clube de leitura em que não é necessário ler a obra antes, pois ela é lida na hora, por quem estiver participando do encontro: “Escolhemos um conto ou capítulo de algum livro de uma escritora negra, levamos cópias do texto para distribuir para o público, sentamos em círculo, fazemos uma dinâmica para estimular a concentração. Em seguida, convidamos o público a fazer uma leitura coletiva em voz alta, cada um lendo um parágrafo, depois, trocamos impressões sobre o texto, e encerramos sempre falando um pouco sobre a importância de se ler e ter a acesso a obras de escritoras negras”, fala Carine Souza que, ao lado de Iara Moraes, Ketty Valencio e Juliane Sousa, montou o grupo.

“Na última edição do nosso clube, lemos dois contos do novo livro de Cidinha da Silva, *Um Exu em Nova York*, sendo um deles *Maria Isabel*, que fala da baixa expectativa de vida do povo negro. Depois de ler o conto, como de costume, levantamos algumas questões para provocar o debate, e uma delas era: ‘quantos aqui conhecem uma pessoa negra que morreu cedo?’. A partir daí, ouvimos muitos relatos tristes e com isso o grupo foi se reconhecendo, tomando consciência e se acolhendo no olhar. Depois partimos para a leitura de *Farrina*, um conto que fala de afeto, identidade, irmandade e amor entre mulheres negras, uma escolha estratégica que fizemos porque sabíamos que precisaríamos de algo que ajudasse amenizar a dor do último conto”, diz Carine, apontando também para uma seleção dos textos como uma forma de narrativa da cura pensada previamente pelas mediadoras.

“O encontro presencial é essencial para que haja uma aproximação com a leitura, é uma discussão



Os clubes subvertem a ordem de uma sociedade que está acostumada à ideia de palcos-plateia, propondo a troca de ideias

sobre o gostar ou não da obra, indo além. Em muitas cidades os participantes dos encontros viraram amigos. O que achamos incrível. E com a queda das (grandes) redes (de livrarias) e a desvalorização do profissional livreiro, a opinião de parceiros de clube e mediadoras é fundamental na escolha de novos títulos para aquisição ou mesmo troca ou empréstimo em bibliotecas”, afirma Juliana Gomes, que, ao lado de Juliana Leuenroth e Michelle Henriques, fundou o primeiro Leia Mulheres em São Paulo, inaugurando com isso uma rede que hoje agrega mais de 100 clubes de leitura espalhados por todo o Brasil.

Paulo Vitor, do recém-lançado clube de leitura Escritas Diversas (existe desde agosto de 2018 no Rio de Janeiro), focado em uma literatura de autores e autoras LGBTQs, acredita na premissa da aglutinação de alteridades: “Esse movimento todo é muito potente! As trocas baseadas nos livros e nos debates vão nos fortalecendo. Beijo gay em novela não é nada perto do que produzimos de conhecimento, de arte. Estamos percebendo que, num mundo cada vez mais individualista e segregado, a união é a maior forma de resistência. Unir, debater, divulgar e acolher a

diversidade é reforçar a prática do respeito e de um mundo mais empático”.

Intervalo para parênteses pessoais e intransferíveis:

(Como uma das mediadoras do Leia Mulheres Recife, que, em 2018, completou três anos, sinto necessidade neste momento de um relato o menos institucional possível. Tendo isso dito, minha relação com a literatura sofreu um desvio radical por dois motivos. O primeiro: desde que percebemos, durante o próprio Leia Mulheres, que mesmo entre as escritoras, algumas eram sempre mais lidas que outras, fomos buscar textos que nos tirassem do lugar de conforto das grandes editoras, das autoras famosas ou da moda. Esse não é um gesto fácil. Comprar livros de editoras pequenas, que não estão nem nas livrarias, nem na Amazon, requer um esforço extra de entrar em contato direto com quem coloca a mão na massa. Mas entendendo que, ao menos no nosso grupo, havia uma intenção de estabelecermos outras práticas de consumo e contato com os livros, o esforço valeria (e vale!). O segundo motivo: o grupo do Leia Mulheres Recife no Facebook é um que aglutina mais de 1500 pessoas. Nas reuniões presenciais, no entanto, há um grupo flutuante e um outro mais ou menos fixo de mulheres (e alguns poucos homens, estranho...) que varia entre 15 e 20 pessoas (dependendo do livro, esse número pode aumentar). Vez em quando, no Facebook, alguém demanda por algum canal *online*, geralmente um grupo no Whatsapp, de discussão sobre literatura. Acho válido e importante que esses canais existam, que os *booktubers*, por exemplo, aqueçam o mercado editorial, mas – e esse é um estatuto de fé meu, e acho que seria igualmente o de Paulo Freire, se vivo estivesse –, interessa-me cada vez menos participar desse circuito que não seja o dos encontros presenciais. Explico: percebo que há pouquíssimo espaço para o choque de ideias nesses ambientes virtuais. Nas reuniões de 15 a 20 pessoas, nós podemos discordar, afetar, sermos afetadas, sem que isso se crie rupturas definitivas ou alijamento de alteridades. A diferença de visões de mundo está no cerne do pensamento crítico. Sem esse atrito, esse

KARINA FREITAS



ruído, esse “pensamento do tremor” como diria o poeta e filósofo martinicano Édouard Glissant, a literatura (e o cinema, a música, as artes plásticas...) pode virar facilmente perfumaria.

Fim do intervalo para parênteses pessoais e intransfereíveis.

Fora do circuito dos clubes de leitura, que muitas vezes acontecem em livrarias menores com espaços reservados para encontros justamente como uma tentativa de manter circulação de pessoas e possíveis consumidores dentro do ambiente, é importante notar também um esforço de intensificar trocas críticas em outras iniciativas que buscam ocupar os territórios ameaçados das livrarias. Uma dessas ações é o Mulheres que Escrevem, grupo no Rio de Janeiro coordenado por Estela Rosa, Natasha Silva, Seane Melo e Taís Bravo. “O grupo surgiu em 2015, depois de uma série de questionamentos sobre as condições tanto físicas quanto psicológicas que envolviam as mulheres escritoras, principalmente escritoras iniciantes”, diz Estela. “No segundo semestre de 2018, fomos convidadas por Heloísa Buarque de Hollanda para pensarmos uma residência no PACC – Laboratório da Palavra, na UFRJ. Essa oportunidade só reforçou o quanto é para nós fundamental estarmos juntas e produzirmos conteúdo crítico juntas. Nos encontros na (livraria) Blooks, os debates geravam pensamento crítico, saíamos de lá completamente afetadas e atravessadas pelas falas de todas aquelas mulheres comprometidas com o debate. Na UFRJ, pudemos focar na escrita de poesia contemporânea produzida por mulheres e, novamente, construímos pontes entre a escrita e o pensamento crítico. Escrevo esses relatos depois de três dias intensos de um curso produzido pelo Farol Estúdio em parceria com a Mulheres que Escrevem justamente sobre crítica literária feminista, ministrado pela Julia Raiz, escritora, tradutora e pesquisadora da UFPR. Mais encontros, mais elos, mais debates, mais construção de pensamento crítico.”

Mais do que uma forma de resistência feita a partir e com um pensamento feminista, o caso das ações

promovidas pelo Mulheres que Escrevem, bem como a de clubes de leitura como as centenas de Leia Mulheres no país dizem respeito também a uma virada de modos de fazer esses encontros e, portanto, simultaneamente nos modos de ler e olhar para as diversas paisagens que se abrem com os livros. A leitura como lugar que requer a troca, o debate de ideias e, essencialmente, o encontro físico justo em um momento onde a “sociedade da transparência” se acostumou à relação palco-plateia das redes sociais sem cheiro, textura, temperatura e, claro, sem a diferença muito bem-limada pelos algoritmos, é uma prática que desafia o regime das coisas. Uma que se coloca em corpo-resistência a um projeto de país que pode, para frustração de todo pensamento freiriano, criar modelos de educação à distância para otimizar o conteúdo-depósito que será dado às alunas e alunos.

Estela Rosa e todas as demais participantes desse coletivo estão cientes desse papel: “Começamos com poucas mulheres e agora somos muitas, com nossas diferenças e semelhanças, trazendo à tona uma formação conjunta de espaços democráticos e ensaiando uma organização política possível. A presença física ajuda a construir afetos e laços e acho que foi assim que entendemos que nosso pensamento crítico pode ser criado de outra maneira, usando outras ferramentas que não estas, dadas pelo cânone branco masculino e heterossexual que nos foi imposto. Comprometer horas de nossas vidas ao encontro e ao debate é um ato político, não apenas escrever, mas também estarmos abertas à escuta e à leitura de outras mulheres”.

As ações para que esses encontros se intensifiquem – e se tornem eles mesmos o caminho possível para a própria crise do mercado editorial – não são poucas. A poeta, tradutora e jornalista Stephanie Borges frequenta os circuitos *sudestinos* e elenca: “Em São Paulo, feiras como a *Plana* e a *Miolo(s)*, com pequenos editores, *zines*, artistas independentes são um sucesso. A programação da *Miolo(s)* geralmente inclui debates com autores, lançamentos, são eventos que eu frequentava e continuam acontecendo. Criaram a *Desvairada*, que é uma feira só de livros de poesia, com debates, leituras, que inspirou duas feiras de poesia no

Rio: a *Terceira*, organizada pela Juliana Travassos e pelo Santiago Perlingeiro, e a *Feira no Cobogó*, no Instituto Moreira Salles. Essas feiras são importantes não só pela possibilidade das pequenas editoras exporem seus trabalhos, alcancarem novos públicos – que já são leitores, mas não se interessam especialmente pelo trabalho de editoras pequenas –, mas porque possibilitam a venda direta, que é fundamental para sustentar esses projetos editoriais que apostam em novos autores brasileiros ou traduções inéditas”, relata Stephanie.

Somente no Rio de Janeiro, durante muito tempo não apenas a capital do país, mas afetivamente a capital das publicações literárias, as ações se multiplicam nos espaços menores. Stephanie, que participa desse circuito, relata: “Nas livrarias, o Leonardo Marona organiza o *Poetas de dois mundos*, que associa o lançamento de livros de poesia com uma leitura de vários poetas, e esse evento viabiliza que pequenos editores coloquem seus livros na Travessa. Recentemente, poetas e outras cidades tem vindo pro Rio para participar e isso é ótimo. Outro evento que ajuda o pessoal a ter acesso aos livros com preços mais acessíveis é a *Feira do Subsolo*, que sempre tem uma seleção de títulos com descontos, organizada no primeiro sábado de cada mês pelas livrarias Berinjela e Leonardo da Vinci, no centro do Rio”.

Os encontros promovidos por livrarias menores, por instituições como o Sesc (importante veículo de capilarização do debate para fora dos grandes centros), por ações que ainda conseguem ter subsídios de empresas que ainda apostam num certo “capital cultural” deverão ser, mais do que nunca, focos para onde as energias de quem acredita na literatura como construção de subjetividade – porque é pela e na subjetividade que vivemos e sobrevivemos – devem se concentrar. Em 2019, ano que inaugura uma temporada de incógnitas e temores sobre as possibilidades do devir crítico, para além de pensar sobre como a arte pode criar seus atalhos em espaços de ruínas, é urgente construir abrigos de con-vivência e contemplação das ideias. No meio das bombas? Sim, no meio das bombas.

RESENHA

Da luz que jorra de cada ferida ou sutura

Adrienne Rich e poemas que criam um lugar que é singular e também plural

Guilherme Gontijo Flores

Se vocês procurarem pela internet, devem encontrar uma fotografia das mais significativas para os nossos tempos: nela, uma senhora na casa dos seus 60 ou 70 anos, com cabelos curtos enrolados e um longo cachecol, está numa manifestação com a placa *I can't believe I still have to protest this shit*, apoiada no que parece ser uma cadeira de rodas. Noutra imagem, em outro ambiente de reunião popular, outra mulher um pouco mais jovem, com cabelos longos e grisalhos carrega um cartaz com a variante *I can't believe I still have to protest this fucking shit*. Em uma terceira, outra mulher ainda um pouco mais nova, com um casaco cinza azulado, carrega uma placa que praticamente tampa seu rosto, *I can't believe we still have to protest this shit*. Há várias outras, que carregam uma relação com o tempo e as expectativas da política ao longo do século XX e XXI, sobretudo o embate em torno dos corpos femininos, num ciclo de repetições que beira sempre o desgaste e o desânimo, que, nesses casos, se torna mais uma vez a marca do que resiste. Não importa agora o que vem a ser especificamente *this (fucking) shit* em cada um dos casos, porque o fundamental é que elas ainda têm e terão de protestar, ou melhor, nós temos e teremos de protestar, já que os processos históricos não são lineares nem simples: o embate político não termina, porque somos, segundo a famosa frase de Aristóteles, animais políticos; e a política será feita sempre num embate de mundos possíveis. Nós teremos de protestar ainda e sempre por essas merdas que nós amamos e defendemos com unhas e dentes.

É nesse contexto de retomada e resistência de diversas pautas políticas que pareciam estar já estabelecidas (movimento negro, questões de gênero, demarcações de terras indígenas, aprofundamento de disciplinas críticas na escola pública, minoração do abismo social etc.), que a primeira antologia da poesia da norte-americana Adrienne Rich (1929–2012) chega ao país pelas Edições Jabuticaba. São 10 poemas cobrindo quase um quarto de século (escritos entre 1968 e 1991), com tradução e apresentação de Marcelo Lotufo, que também já traduziu obras de Rosmarie Waldrop e John Yau na importante coleção de poesia que editora já tem realizado em sua curta trajetória. Diria que não poderia ser em melhor hora, sendo aqui e agora um modo a mais de protesto, um aprendizado direto com o que se fez de melhor na poesia encarnada em seu próprio tempo, sem aspirações ingênuas ao universal ou à imortalidade; mas é claro que antes sempre seria melhor: antes ela já seria uma arma a mais nos protestos. Consolo-me: antes tarde do que nunca.

Isso se dá porque a poesia de Rich é desses casos muito raros e fertilíssimos em que o engajamento direto com o contexto presente em que viveu nos Estados Unidos se realiza com uma tal força de linguagem, que os poemas, mesmo aqueles escritos há meio século, seguem absolutamente vivos. Quando louvo essa força de linguagem, fique claro, não estou falando de nenhuma estilização formalista, de nenhum projeto de inovação estética; mas, sim, da percepção de que sua poesia se contorce diante da brutalidade do mundo, fazendo ela própria um desdobramento crítico dessa brutalidade, para nos convocar a tomar posição e fazer frente. Nada ali é diretamente panfletário, e ao mesmo tempo nada é sonho da pura estética; ao contrário, na poesia de Rich, as torções sintáticas, os silêncios inesperados, os cortes por vezes abruptos contribuem para a produção de um efeito sobre quem a lê.

O resultado, na tradução, é uma colagem semântica causada pelo aspecto prosaico da obra, que poucas vezes quer chamar atenção para efeitos sonoros ou para qualquer coisa que por estas bandas se costuma entender por “função poética” da linguagem, nos termos de Roman Jakobson. A função poética em Rich, se podemos falar exatamente disso, é a relação que ela estabelece com uma linguagem enquanto trauma que se reencena e expõe a chaga; nesse sentido, qualquer beltrismo poderia arruinar a potência que está em jogo. Por isso Lotufo, apesar de se permitir menos liberdade do que poderia, segue um caminho adequado à poética que se estabelece ao longo de décadas.

É justamente o que acontece em poemas como *A queima de papel em vez de crianças*, de 1968, que se inicia, brutal desde o título, por relações entre vizinhos

para fazer um contorno sobre desigualdade, violência e linguagem até nos sugerir “a fratura da ordem/ o conserto da fala/ para superar este sofrimento” e nos lembrar que “ninguém sabe o que pode acontecer/ ainda que os livros expliquem tudo// *queimem os textos* disse Artaud”. Ao fim, a metalinguagem que o permeia explode num abismo das relações: “Eu sei que dói queimar”. A máquina de escrever está superaquecida, a minha boca está queimando, não posso tocar em você e esta é a língua do opressor”. Sim, é sempre a língua do opressor, há sempre o risco e a realidade da queima de livros, da queima de vidas, mas os dedos permanecem à máquina manipulando a língua do opressor em língua de resistência.

Em *Da casa de detenção*, de 1971, Rich assume o olhar de uma detenta e nos atinge com os versos dolorosos: “Este olho/ não é para chorar/ a sua visão/ precisa ser límpida// embora haja lágrimas no meu rosto// sua intenção é a clareza/ não pode esquecer/ nada”. Aqui é o enfrentamento direto da realidade social que precisa ser feito, mas não sem uma reflexão dos modos de realizá-lo. A poeta poderia ter enveredado pelo caminho mais direto de simplesmente listar os horrores da vida prisional; no entanto, ao escolher o próprio olhar como matéria e os cortes da visão (sua relação ambígua com a luz que aclara e cega, informa e machuca), Rich nos traz para perto de uma experiência, e não de uma informação.

É também contra a informatividade pura que Rich também a guerra em *Dien Bien Phu*, de 1973, que acompanha uma enfermeira em batalha na

LÚISA VASCONCELOS



cidade homônima no Vietnã, enquanto ela “se feriu mas trabalhando// sonha// que cada homem que toca/ é uma granada humana/ uma arma antipessoal/ que pode explodir em seus braços”. É singular a concatenação rápida das imagens entre o ferimento da enfermeira (pouco claro se físico ou psicológico ou ambos), o sonho (um devaneio do trabalho, ou um delírio noturno que retoma cenas do dia?), que acaba por transformar os homens da enfermaria em granadas humanas; fazendo assim dos feridos novas armas de ferimento, impessoais, prontas para explodir em seus braços. O ciclo da frase, que atravessa cortes de versos precisos e significantes, retorna a uma causa de ferimento. São essas granadas humanas que não cessam de ferir a enfermeira, que segue “colocando misericórdia /à frente de sobrevivência”.

Quando lemos agora esses e outros poemas, fica claro que a questão não é apenas a especificidade dos contextos originais, muito embora Rich escrevesse diante deles, como intervenção direta e sem contornos ambíguos ou reticências precavidas; e assim os versos retornam como engajamento ao presente do nosso contexto, porque guardam força poética, que os desdobram como experiências partilháveis ao mesmo tempo em que marcam suas origens, seja pelas explicitações de lugares, seja pela marcação do momento em que foram escritos. Eles sobrevivem a essa transferência, tal como pervivem na tradução de Lotufo.

Dois momentos a meu ver singulares nessa antologia de 10 poemas são *Uma mulher morta aos quarenta* e *Que tempos são estes*. O primeiro, escrito entre 1974

Escritos para certos contextos, os versos de Rich ecoam hoje por sua força poética, que os desdobram como algo partilhável

e 1977, trata simultaneamente da perda amorosa causada por um câncer de mama (com uma objetividade crua da perda das mamas e do buraco em lugar de cicatriz, além do desenvolvimento da doença) e da dificuldade da relação entre duas mulheres num mundo que não convive com seu desejo (que assim estabelecem metaforicamente também um corte, ou um buraco, na expressão desses afetos); o resultado é uma investigação sobre as próprias feridas que o poema ao mesmo tempo analisa e partilha, o que aparece metapoeticamente em trechos como: “Você me manda de volta para compartilhar/ minhas próprias cicatrizes antes de

tudo/ comigo mesma// O que eu escondi dela/ o que eu neguei a ela/ quais as perdas sofridas// como neste corpo ignorante ela se escondeu// esperando pela libertação/ até que a luz incontrolável começou a jorrar/ de cada machucado e sutura/ e de todas as aberturas sagradas”.

O segundo, uma pérola de 1991, é a peça que dá título ao livro e em que Rich nos conta de um lugar perto de onde “a velha estrada revolucionária acaba em sombras/ perto da assembleia abandonada pelos perseguidos/ que desapareceram nestas sombras”, para logo depois nos garantir que “este não é um poema russo, isto não é em algum outro lugar; mas aqui”. Ela não pode dizer onde fica o lugar, porque ele ainda corre risco, é feito por e contra o risco, está lá como resistência, pois há quem queira comprá-lo e vendê-lo, “fazer com que desapareça”. Por isso é preciso contar que ele existe, para que não desapareça, porém sem dizer onde, para que sobreviva: assim é a poesia de Adrienne Rich, que não cabe no mercado de pura compra e venda, porque ela mesma faz um lugar ao qual precisamos chegar sem mapas.

O LIVRO



Que tempos são estes

Editora Jaboticaba

Páginas: 84

Preço R\$ 30

ESPECIAL

Da ficção que ocupa as dobras do real

Uma leitura antropológica de
O reino deste mundo, 70 anos
após seu lançamento

Leonardo Nascimento

Em *O reino deste mundo*, romance de 1949, o cubano Alejo Carpentier (1904-1980) faz uma incomparável (re)criação dos ocorridos que precederam a Revolução do Haiti (1701-1804), exibindo as etapas de um processo que levaram a antiga colônia francesa a se tornar uma nação independente.

O romance, mais do que interpelar a maneira como os fatos da Revolução Haitiana estariam presentes nas consciências como um acontecimento do passado, busca compreender como esses eventos foram incorporados na estrutura temporal das relações. Por isso, o escritor opta por ocultar, sob uma aparente intemporalidade, o cotejo de datas e cronologias.

Passados 70 anos desde sua primeira publicação, *O reino deste mundo* segue oferecendo grandes possibilidades de imaginação política e poética – encontrando diálogo com debates que ocupam lugar de destaque no pensamento teórico contemporâneo.

A “IMPENSABILIDADE” DA REVOLUÇÃO

No ensaio *An unthinkable history*, Michel-Rolph Trouillot enfatiza a “impensabilidade” da Revolução do Haiti. Ele argumenta que a emancipação revolucionária conquistada por ela desafiou o cerne das suposições ontológicas e políticas dos pensadores europeus. Afinal, a capacidade de escravizados africanos almejarem sua liberdade, desenvolverem estratégias para assegurá-la e fundarem um Estado independente estava fora do quadro de compreensão destes pensadores, mesmo os mais radicais. Por isso, viram-se obrigados a torcer as explicações para os limites de suas próprias visões de mundo.

A escravidão racial e seus pressupostos sobre a desigualdade humana não foram desafiados mesmo por aqueles que aparentemente admitiam a possibilidade da Revolução, já que a identificação do Homem universal com o sujeito europeu e masculino teria criado uma escala de humanidade que comprometeria o entendimento destes pensadores.

Trouillot utiliza a noção de “impensabilidade” para tratar também de intérpretes modernos que, assim como seus antecessores, desconsideraram a ideia de que escravizados poderiam ser agentes conscientes e responsáveis por suas próprias lutas de libertação. A Revolução Haitiana, então, perverteria as respostas ao desafiar os próprios termos em que as perguntas foram formuladas.

Valendo-se de um admirável domínio dos recursos narrativos, Alejo Carpentier propõe, através de sua literatura, uma aproximação destes eventos por meio de caminhos distintos daqueles costumeiramente empregados nas concepções historiográficas – fortemente aficcionadas por fontes escritas. A resposta encontrada por ele para tornar a Revolução pensável foi a de buscar fixar a perspectiva no polo daqueles que a produziram, uma vez que não há situação histórica fora da atividade situante dos agentes. Logo, não há outro modo de contar uma história senão elegendo o ponto de vista de uma das partes.

Assim, o autor nos apresenta um mundo em que o real maravilhoso está livre de uma realidade seguida em todos os seus detalhes, fazendo eco à afirmação de Édouard Glissant de que o passado não deve ser recomposto somente de maneira objetiva, ou mesmo subjetiva, mas deve também ser sonhado de maneira profética, sobretudo para as pessoas, comunidades e culturas cujas vozes foram subjugadas no processo histórico.

O REAL MARAVILHOSO AMERICANO

No já bastante frequentado prólogo de seu livro, Carpentier explica o que entende por real maravilhoso. Diz que, depois de sentir o nada irreal sortilégio das terras do Haiti, em visita feita ao país em fins de 1943, acabou por ser “levado a aproximar a maravilhosa realidade vivida (ali) à extenuante pretensão de suscitar o maravilhoso que caracterizou certas literaturas europeias”. Nelas, o maravilhoso seria buscado senão por meio de “velhos clichês e truques de prestidigitação”. Como atesta o crítico Emir Rodríguez Monegal, esse texto acabou por tornar-se mais famoso que o romance, convertendo-se em uma espécie de *prólogo a la nueva novela latinoamericana*.

Por vezes injustamente apontado como um autor exotista, comparado aos cronistas e viajantes que construíram os mitos edênicos que fundamentaram o imaginário do Ocidente sobre a América, a proposta de Carpentier é, ao contrário, a retirada do maravilhoso do terreno da fantasia. Seu projeto deve ser entendido



como um experimento ético e existencial em que o maravilhoso esteja assentado sobre realidades também empíricas, mas cujos pressupostos ontológicos sejam fecundados pelas presenças africanas e ameríndias no continente americano.

“A cada passo encontrava o real maravilhoso. Mas pensava, além disso, que essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio único do Haiti, mas, sim, patrimônio da América inteira, onde ainda não se terminou de estabelecer, por exemplo, um inventário de cosmogonias.”

Ao convidar o leitor a conhecer um mundo em que o “real” e o “fantástico” não se distinguem nos termos impostos pela racionalidade ocidental, Carpentier nos oferece um prodigioso campo de imaginação teórica, bastante próximo de debates que hoje ocupam lugar central em diferentes áreas do conhecimento, sobretudo na antropologia e na filosofia.

A VIRADA ONTOLÓGICA NA ANTROPOLOGIA

Fazer uma espécie de “inventário das diferenças” entre as muitas culturas é uma das razões de ser da antropologia. Por isso, foi por meio de experiências em campo que antropólogos e antropólogas sentiram a necessidade de não mais tentar definir como as culturas se enquadram no mundo da cosmologia ocidental, mas, ao invés disso, buscaram a compreensão de que mundo(s) existem para estes sujeitos – e quais as decorrências sociais, culturais e políticas de suas visões. Afinal, como alertou Isabelle Stengers, a ciência quando se engaja para determinar o que deve ser reconhecido como *realmente existente* termina por produzir tristes inquisidores.

Essa alteração se deu no pensamento antropológico a partir de uma radicalização do entendimento de que muitos dos problemas que antropólogos/as levavam para campo não faziam sentido se vistos pela perspectiva daqueles com quem se estava estudando. Portanto, melhor seria praticar uma antropologia comprometida em investigar quais perguntas os próprios sujeitos se fazem e buscar as respostas oferecidas por eles.

Foi assim que, nas últimas duas décadas, teve lugar um processo que ficou conhecido como “virada ontológica”. De forma bastante resumida, a expressão faz referência a uma transformação em parte importante da produção antropológica, na qual preocupações mais propriamente epistemológicas

KARINA FREITAS



cederam espaço a reflexões sobre a dimensão ontológica da existência.

O REINO DESTE MUNDO

Em *O reino deste mundo*, Alejo Carpentier evoca a mítica presença do líder *maroon* (equivalente local de quilombola) François Mackandal, de quem, segundo o escritor, “ficou toda uma mitologia, acompanhada de hinos mágicos, conservados por todo um povo, que ainda se cantam nas cerimônias do vodu”. É partindo da perspectiva “deste povo” que trilhamos o real maravilhoso da obra, por meio da vida do escravizado Ti Noel, fiel seguidor das ideias de Mackandal.

Certo dia, enquanto agarrava a cana em feixes, mettendo as pontas entre os cilindros de ferro, aos empurrões, Mackandal teve sua mão esquerda decepada. Tempos depois ele foge e seu amo organizou uma batida, embora sem dar-se muito trabalho. “Pouco valia um escravo com um braço a menos”. Além do mais, “todo mandinga – era coisa sabida – ocultava um furtivo em potencial. Dizer *mandinga* era dizer rebelde, revoltado, demônio. Por isso os desse reino eram tão mal cotados nos mercados de negros.”

Desde a fuga, Mackandal se concentrou em longo e paciente trabalho: extrair da natureza formas de envenenar colonos europeus. Mackandal, que se fizera ogã do rito *Radâ*, tornou-se assim o Senhor do Veneno, proclamando a cruzada do extermínio que deveria acabar com os brancos colonizadores e criar um grande império de negros livres.

Rapidamente, o veneno se espalhou pela planície, entrando pelas casas e dizimando famílias. Conhecida a procedência do caso, começou-se uma verdadeira caçada atrás de Mackandal. Mas, dotado do poder de transformar-se em animais, ele visitava as fazendas da planície para vigiar seus fiéis e saber se ainda confiavam em sua volta.

Quatro anos duraria a espera até que Mackandal retornasse em seu corpo humano, durante uma celebração do vodu. Capturado pelos brancos em meio aos festejos, foi levado para ser queimado em praça pública. Entretanto, os negros demonstraram revoltante indiferença diante do corpo que era metido no fogo, uma vez que estavam cientes dos poderes do mandinga. “Naquela tarde, os escravos retornaram a suas fazendas rindo por todo o caminho. Mackandal cumprira sua promessa, permanecendo

no reino deste mundo. Uma vez mais os brancos eram ludibriados pelos altos poderes da outra margem.”

Já em casa, o colono *monsieur* Lenormand de Mezy comentava com a esposa sobre a insensibilidade dos negros ante o suplício de um semelhante, tirando disso considerações filosóficas sobre a desigualdade das raças humanas, em um discurso floreado por citações latinas. Se, sob o manto do humanismo universalista (com seus ideais abstratos de liberdade e igualdade), violações de direitos eram perpetradas pelo colonialismo escravocrata e justificadas por uma epistemologia eurocêntrica, Mackandal escapara da dominação europeia ao movimentar-se fora dos termos de sua metafísica absolutista. “O que sabiam os brancos de coisas de negros?”

Nas páginas do romance, somos apresentados também à figura de Bouckman, o Jamaicano. Nas matas de Bois Caimán, Bouckman convocaria os negros a uma grande sublevação, partindo dele a admonição final.

No processo da Independência, as práticas do vodu funcionaram como espécie de linguagem comum por meio da qual se comunicavam os escravizados na luta por liberdade. Evento emblemático, a cerimônia de Bois Caimán foi alvo constante de disputas na construção da narrativa histórica sobre o país. Ora evidenciada, ora apagada, nas páginas de Carpentier, a cerimônia tem um importante lugar de destaque.

Na terceira parte do romance, Ti Noel, que fora levado a Cuba durante a fuga de seu amo, regressa já velho ao Haiti como homem livre, pois a escravidão havia sido abolida com o triunfo de Jean Jacques Dessalines. Entretanto, Ti Noel espanta-se com o que vê: sob o domínio de Henri Christophe, um rei que, sendo negro, escraviza outros negros, ele encontra um Haiti que caminha à margem dos preceitos africanistas dos primeiros líderes da Independência Haitiana, já que o monarca procurava dar aparência europeia à sua corte.

Ti Noel é escravizado novamente, mas vê-se livre em seguida graças a uma rebelião incitada contra o despotismo do rei. A terceira parte chega ao fim com a queda do reino e o suicídio do monarca.

O velho Ti Noel retorna à morada em que vivia com seu antigo amo, mas sua tranquilidade é novamente interrompida com a chegada dos mestiços republicanos que formam uma nova casta aristocrática e opressora. Exausto, Ti Noel resolve refugiar-se. É quando voltam à sua mente reminiscências de coisas

contadas por Mackandal. Então, dá-se conta de que o mandinga se disfarçara de animal, durante tantos anos, para servir aos homens, e não para desertar do terreno deles. Em um supremo momento de lucidez, volta-lhe à visão os heróis que revelaram a força e a abundância de seus antepassados da África, o que lhe faz acreditar novamente em possíveis germinações de porvir.

A LITERATURA COMO TEORIA-PRÁTICA DA DESCOLONIZAÇÃO DO PENSAMENTO

Em *Metafísicas canibais*, Eduardo Viveiros de Castro defende que “se estamos todos mais ou menos de acordo para dizer que a antropologia, embora o colonialismo constitua um de seus *a priori* históricos, está hoje encerrando seu ciclo cármico, é preciso então aceitar que chegou a hora de radicalizar o processo de reconstituição da disciplina, levando-o a seu termo. A antropologia está pronta para assumir integralmente sua verdadeira missão, a de ser a teoria-prática da descolonização permanente do pensamento”.

Segundo Viveiros de Castro, uma verdadeira antropologia devolve-nos sempre uma imagem de nós mesmos na qual não nos reconhecemos, “pois o que toda experiência de uma outra cultura nos oferece é a ocasião para se fazer uma experiência sobre nossa própria cultura”.

Ainda que se trate de um romance, e não de uma obra de teoria antropológica, *O reino deste mundo*, ao narrar um processo histórico a partir de uma perspectiva “nativa”, é capaz de nos proporcionar um radical exercício de alteridade antropológica. Talvez por isso a obra de Carpentier costume frequentar tantas epígrafes de etnografias produzidas a partir do Caribe. Um ótimo exemplo de que a literatura, assim como a antropologia, pode operar como teoria-prática da descolonização do pensamento.

Em um mundo que não para de desabar sobre nossas cabeças (sobre umas mais do que em outras), em um tempo em que o desespero ante o infindável reviver de cadeias e a proliferação de misérias faz com que os mais resignados acabem por aceitar como prova de inutilidade toda rebeldia, o romance de Alejo Carpentier mantém impressionante vigor e nos oferece a possibilidade de imaginarmos outro(s) mundo(s) – e, quem sabe, entendermos um pouco mais sobre o nosso.

ESPECIAL

Fulgores no 19º degrau daquele porão

O cosmo inteiro que Borges nos fez ver quando publicou o seu clássico *O Aleph*

Mariana Sanchez

Quem caminha pelo bairro portenho de Constitución, a uma altura incerta da Avenida Juan de Garay, talvez se lembre que ali, e apenas ali, é possível vislumbrar todos os pontos do infinito cosmos. Por exemplo: o geométrico piso de mosaico da antiga Biblioteca Nacional da Rua México, que Borges dirigiu num interstício peronista; um banco branco em Adrogué onde certa noite as mãos do escritor tocaram as de Estela Canto; o número 2135 da Rua Serrano, hoje batizada com seu nome, endereço da família Borges entre 1901 e 1914; um gato tomando sol no sexto andar da Rua Maipu, 994; um tigre-de-bengala no Jardim Zoológico em cujas listras pode-se, quem sabe, decifrar a Escrita do Deus.

A cidade, como a literatura, é um palimpsesto sendo reescrito geração após geração. Assim, no bar de esquina das ruas Chile e Tacuarí, onde o protagonista de *O Zahir* tomara uma dose de cana de laranja, agora há um supermercado chinês. E o outrora pacato Bairro de Palermo já é outro, tomado por gringos perambulando por envidraçados escritórios de *coworking* e cafeterias *gourmet* que servem *machiato* ao invés de *cortado*, a preço inflacionado.

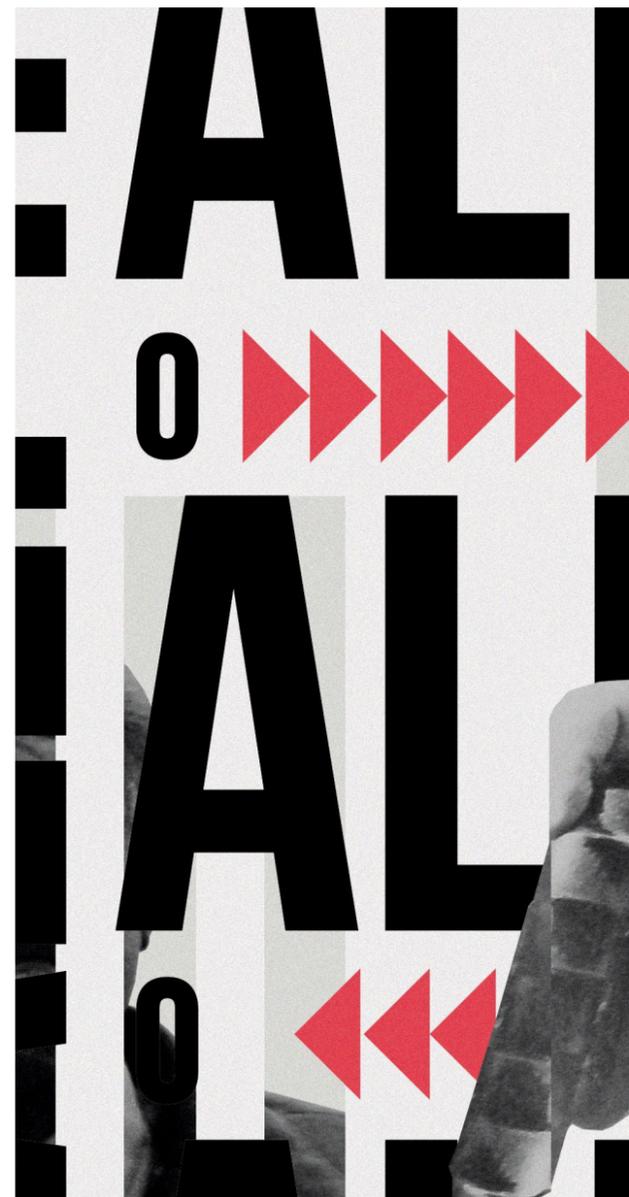
...

O verão de 1945 está terminando e Jorge Luis Borges escreve *O Aleph*. A amiga Estela Canto, a quem o conto está dedicado, datilografa o manuscrito e a revista *Sur* o publica em setembro do mesmo ano. Em 1949, é lançado o livro homônimo, que reúne outros 12 relatos. “*O Aleph* não é só um acontecimento literário, mas algo transcendental, que de maneira não demasiado remota alude ao plano moral e ao metafísico. *O Aleph* é uma expressão, um mito, e também, ineludivelmente, um livro destruidor de mitos, entre eles o mito do próprio Borges”, diz a resenha de Estela Canto publicada no número 180 de *Sur*. Em 1952, a obra é reeditada com a inclusão de quatro novos relatos (*Aben Hakam*, *o Bokari*, *morto em seu labirinto*, *Os dois reis e os dois labirintos*, *A espera* e *O homem no umbral*). Na nova edição de 1966, Borges inclui o conto *A intrusa* – talvez experimentando um diálogo com o relato *Emma Zunz* –, mas o exclui anos depois, mantendo-o em *O informe de Brodie*.

Sebastián Hernaiz, escritor, pesquisador e professor de literatura da Universidade de Buenos Aires, lembra que tal procedimento era comum na política editorial borgiana: cada vez que reeditava um livro, Borges intervinha, corrigia, incluía pós-escritos ou novos finais, “mitigava seus excessos barrocos, limava asperezas e riscava sentimentalismos”, como diz no prólogo de suas obras completas. “À exceção da biografia sobre o poeta Evaristo Carriego e de *História da eternidade*, Borges não escrevia livros, mas contos breves autônomos que saíam antes na imprensa e depois em coleções. Estava o tempo todo brincando de armar e desarmar livros. Ao mesmo tempo, cada vez que publicava algo, reescrevia a si próprio”, diz.

O Aleph reúne histórias com implicações filosóficas marcadas por preocupações metafísicas sobre o tempo, o espaço e a realidade. São tramas labirínticas que revelam seu rebuscado sistema de citações, a erudição enciclopédica, a ironia mordaz e, sobretudo, o paradoxo de narrar, por meio do limitado artifício da linguagem, a infinitude do mundo. Variantes do relato policial e releituras da poesia gauchesca e da tradição literária argentina do século XIX são outros eixos pelos quais transitam os contos do volume.

O escritor e ex-diretor da Biblioteca Nacional Argentina Alberto Manguel conta que estudava no Colégio Nacional de Buenos Aires, quando leu *O Aleph* pela primeira vez. “Nossa professora de castelhano nos fez ler *O imortal*, que abre o volume, e o conto me intrigou tanto, que li também os outros. Naquela época, achei extraordinários aqueles jogos com o tempo: todos somos filósofos metafísicos aos 13 anos de idade”. Ao longo de quase meio século, Manguel releu este livro muitas vezes, e diz que para época de sua vida há um conto. “Atualmente leio o final de *Emma Zunz* como uma descrição da nossa realidade atroz de mentiras políticas e informações falsas: ‘A história era incrível, mas se impôs a todos, porque substancialmente era verdade. Verdadeiro era o tom



O Aleph reúne histórias com implicações filosóficas e metafísicas sobre o tempo, o espaço e a realidade

de Emma Zunz, verdadeiro o pudor, verdadeiro o ódio. Verdadeiro também era o ultraje que sofrera; só eram falsas as circunstâncias, a hora e um ou dois nomes próprios”, cita.

ARTIFÍCIOS CONGÊNERES

Dentre os 17 relatos do livro, dois têm parentesco siamês: *O Zahir* e *O Aleph* – Borges admite no epílogo a influência em ambos de *The crystal egg*, conto de H. G. Wells que descreve a descoberta de uma esfera de cristal capaz de espelhar as paisagens e os seres de Marte. Em *O Zahir*, este objeto mágico teria a forma de uma moeda de 20 centavos que o narrador-protagonista (de nome Borges) recebe como troco de uma dose de cana de laranja num bar de San Telmo após o velório de Teodelina Villar, sua amada. O “Zahir”, que em outro lugar e tempo fora um tigre, um cego, um astrolábio persa, uma bússola, e que na tradição islâmica seria “um dos 99 nomes de Deus”, tem a capacidade de enlouquecer seu proprietário. Já *O Aleph* teria a forma de uma esfera cintilante de dois ou três centímetros capaz de conter todo o espaço cósmico “sem redução de tamanho”, e que o narrador-protagonista (também de nome Borges) descobre, em decúbito dorsal, no 19º degrau da escada que leva ao porão



da casa de Beatriz Viterbo, sua amada também morta. Em ambos os contos, a única forma de se livrar da influência sinistra destes “artifícios congêneres” seria esquecê-los: Borges não faz nada para evitar a demolição da casa onde se encontra o Aleph, e decide “perder” deliberadamente o Zahir, usando-o para pagar outra dose de cana. “Não existe coisa no mundo que não seja germe de um possível Inferno; um rosto, uma palavra, uma bússola, um anúncio de cigarros poderiam enlouquecer uma pessoa, se ela não conseguisse esquecê-los”, diz um trecho de *Deutsches requiem*, outro conto do livro.

“CHEGO, AGORA, AO CENTRO INEFÁVEL DE MEU RELATO”

Retomemos a trama de *O Aleph*: desde que Beatriz morre em 1929, Borges passa a visitar regularmente seu primo-irmão, Carlos Argentino Daneri, em sua velha casa da Rua Garay. Nesse ritual fúnebre de idolatria à defunta, estreita vínculos com Daneri, que está compondo um pedantesco poema com o fim de versificar toda a redondez da Terra. Daneri pede que Borges lhe consiga um prólogo assinado por Melián Lafinur (insinuando que este teria tido algo com sua Beatriz), mas Borges nada faz, apesar de sua insistência. Daneri revela então, em desespero, que o imóvel da Rua Garay será demolido, e que em seu porão existe um Aleph, sem o qual não poderá concluir sua gesta poética. Ao ver o tal objeto com seus próprios olhos – e, em seu conteúdo infinito, as cartas obscenas de amor entre Beatriz e o primo –, Borges refuta os poderes alephianos e insinua que Daneri está louco. Uma vingança secreta.

Para além de suas implicações fantásticas, o conto está cheio de autoironias e é também uma crítica contundente às instituições literárias argentinas. Daneri tem o mesmo cargo subalterno que tinha Borges numa “biblioteca ilegível dos arrabaldes do sul” quando o escreveu. E o fato de ser premiado por seu medonho poema épico seria, na verdade, uma autofiguração do conflito vivido pelo próprio escritor, que perdeu o prêmio Nacional de Literatura em 1941 sem receber sequer o voto de seu primo Melián Lafinur, que integrava o júri.

A pesquisadora Viviana Ackerman classifica as enumerações do conto como uma das mais potentes da literatura

O antagonismo entre os personagens ilustra, segundo Sebastián Hernaiz, um dos pontos centrais do conto: o embate entre o realismo e o fantástico. “Borges sempre vê o realismo como inimigo em termos literários, porque no mundo da liberdade total se limita a tentar representar a realidade, o que por um lado seria impossível e, por outro, estúpido”. Hernaiz também vê n’*O Aleph* o “ceticismo essencial” de Borges, uma vez que o conto põe em crise a realidade, o amor, a verdade, o sentido do mundo, a literatura e a linguagem. “Borges destrói as estruturas do pensamento convencional, mina a resolução de qualquer problema, daí a presença de tantos oxímoros e paradoxos em sua obra. Por isso o Pós-modernismo e o Pós-estruturalismo encontram nele ferramentas para pensar e criticar o mundo”, aponta.

ENUMERAÇÕES HETERÓCLITAS

No pós-escrito de março de 1943 incluído ao final do conto, Borges observa que Aleph é a primeira letra do alfabeto da língua sagrada, e que para a cabala judaica significa o Ein Sof, a ilimitada e pura divindade. “O que a eternidade é para o tempo, o Aleph é para o espaço”, escreve em comentário à edição inglesa do livro em 1970. E explica que

seu maior problema ao escrever a narrativa seria o que Walt Whitman já havia logrado: construir um catálogo ilimitado de um sem-fim de coisas.

O recurso usado para este procedimento é o que Sylvia Molloy chama em *Las letras de Borges* de “enumeração heteróclita”, que lista e combina elementos poeticamente aleatórios com base no princípio de que “não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjetural”, para citar uma frase de Borges. O mesmo escreve, em *Discussões*, que “a enumeração é um dos procedimentos poéticos mais antigos, e seu mérito essencial não é a extensão, mas o delicado ajuste verbal, as simpatias e diferenças das palavras”. Assim, quando deve descrever as visões do Aleph, o faz a partir de uma série de enumerações díspares: “vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei...”. (Na versão “engordada” de Pablo Katchadjian, as combinações adquirem humor *nonsense* extra: “vi o nascimento de cinco cães-salsicha (...), vi um homem comprando um alfajor (...), vi numa linha de montagem um operário deixar passar uma colher disforme, vi tigres brancos, êmbolos, bisontes (...), vi um sapo esmagado por um jipe...”. Katchadjian se propôs a recheiar *O Aleph* com seis mil palavras novas sem excluir nenhuma de Borges, cruzando os dois textos e embaralhando a noção de autoria num jogo bastante borgiano de palimpsesto e *ready-made* que lhe rendeu um delirante processo da viúva María Kodama, do qual foi absolvido.)

Em seu longo estudo *El orden divino*, Viviana Ackerman classifica as enumerações de *O Aleph* como um dos parágrafos mais potentes da literatura universal: “O verbo ‘vi’ é uma anáfora retórica, uma repetição buscada, estilística, carregada de valor expressivo e que funciona como um enquadramento do olhar de um Borges fascinado. Também escande o fragmento ritmicamente e lhe outorga uma cadência que evoca e invoca a eternidade”, define. Ackerman atenta ainda para a apóstrofe “Vi tua cara”, em que irrompe a segunda pessoa: “o leitor também está dentro do Aleph, a narrativa *en abîme* nos engoliu”.

ESPECIAL

KARINA FREITAS



Durante anos, Estela Canto guardou o manuscrito de *O Aleph* que datilografara. Em seu livro de memórias, *Borges à contraluz*, ela revela ter contado a Borges que pretendia vendê-lo quando ele morresse. “*Georgie* deu uma gargalhada e disse: ‘caramba, se eu fosse um perfeito cavalheiro entraria agora mesmo no banheiro de cavalheiros e, ao cabo de segundos, se ouviria um disparo!’”. Estela não esperou a morte do autor para vendê-lo por US\$ 25.760 num leilão em Londres. A peça, felizmente, foi comprada pela Biblioteca Nacional de Madri, e uma versão fac-similar pode ser consultada na Sala do Tesouro da Biblioteca Nacional Argentina. A julgar pela quantidade de tachados, rasuras, números e símbolos tipográficos na sua “caligrafia de inseto”, nota-se que Borges penou um bocado para construir a sequência das enumerações.

CARTOGRAFIAS IMPOSSÍVEIS

O Aleph é também sobre a insuficiência de se representar as experiências vividas (simultâneas, complexas, totais) por meio do discurso narrativo (arbitrário, limitado, necessariamente sucessivo). O brevíssimo texto *Do rigor na ciência*, incluído em *O fazedor*, ilustra o problema a partir da alegoria de um império onde os mapas têm a escala exata das cidades. São perfeitos, mas perderam sua função. “Este paradoxo está por trás de toda a obra de Borges (*Pierre Menard, autor do Quixote, O congresso, Funes, o memorioso, A biblioteca de Babel* etc.), e *O Aleph* é uma forma de responder a isso”, afirma Hernaiz. Para ele, a enumeração por elementos de distintos níveis e categorias seria uma forma de evidenciar a impossibilidade de dar ordem ao caos. “Em Borges, para que a representação seja possível, tem de ser inútil”.

Assim, neste 70º aniversário, escrever sobre *O Aleph* implicaria em transcrever aqui seu texto integral, citar todos os estudos críticos, resenhas e artigos em todas as línguas, publicados em todos os tempos. Tarefa infinita e inútil, absolutamente impossível no espaço reduzido destas páginas.

DIVINA COMÉDIA

Em 1977, Borges proferiu sete conferências no Teatro Coliseo de Buenos Aires, posteriormente compiladas no livro *Sete noites*. Uma delas sobre a *Divina Comédia*, clássico de Dante Alighieri que lera em versão bilíngue italiano-inglês no trajeto de bonde até a Biblioteca Miguel Cané, no bairro de Boedo, onde trabalhava na época em que es-

Durante anos, Estela Canto guardou o manuscrito de O Aleph e acabou vendendo-o durante um leilão

crevera *O Aleph*. “Nenhum livro me proporcionou emoções estéticas tão intensas. E sou um leitor hedonista; nos livros eu procuro emoção”, disse. Há, de fato, divertidos jogos paródicos entre o conto e a *Commedia*, desde o nome da musa morta (Beatriz Viterbo x Beatriz Portinari) ao personagem antagonista Carlos Argentino Daneri (há quem leia nele o anagrama DANte alighiERI), da descida ao porão escuro (o inferno?) guiado por um poeta (Daneri x Virgílio) à impossibilidade de se narrar o maravilhamento de suas visões. “Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham”, diz o narrador do conto, como que aludindo ao peso da tradição.

Para Alberto Manguel, Borges amava tanto esta obra, que a única forma de lhe prestar homenagem seria criar uma espécie de versão cômica. “A tragédia grega consistia, na era clássica, numa trilogia com a adição de uma peça de humor grotesco chamada de ‘drama satírico’. De alguma maneira, acho que *O Aleph* é essa quarta peça, uma espécie de nota satírica ao colossal poema de Dante.”

Sebastián Hernaiz, por outro lado, nota que mais interessante do que atentar para estes vínculos entre os dois textos é a provocação de Borges em colocar um fenômeno estético tão impactante e luminoso como o *Aleph* em um lugar tão miserável e escuro como o porão de uma casa prestes a ser demolida num bairro portenho degradado. Seria esta uma forma de trazer a altura cultura univer-

sal (a *Divina Comédia*) para este lugar periférico em relação ao cânone (a literatura argentina)? “Isso sim é um contraponto bastante borgiano”, opina Hernaiz.

ESCREVER É REESCREVER

Em *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*, Beatriz Sarlo defende o autor como “um marginal no centro, um cosmopolita à margem; (...) um escritor que, paradoxalmente, constrói sua originalidade por via da citação, da cópia, da reescrita de textos alheios, porque desde sempre pensa a escrita a partir da leitura e desconfia da possibilidade de representação literária do real”.

De Dante a Cervantes, da *Odisseia* ao *Martín Fierro*, da *Bíblia Sagrada* às mitologias judaicas, nórdicas e pampianas, de Macedonio Fernández às aventuras de Conrad e Stevenson: Borges foi um *flâneur* literário, assim como também flanou pelos arrabaldes portenhos durante boa parte do século XX.

“Como nenhum outro escritor, Borges marca as glórias e dificuldades de estar em literatura. A leitura como fonte de escritura. Borges herdava relatos e ao contá-los os tornava novos. Sua escrita, assim como toda a literatura, é lugar de trânsito, de tradução”, disse Sylvia Molloy na conferência *Borges e eu*, apresentada em 2017 na Biblioteca Nacional Argentina. Na opinião de Manguel, não se pode falar de literatura em língua espanhola sem se referir à narrativa de Borges, aos contos de *Ficções* e de *O Aleph*. “Há um antes e um depois de Borges. Mesmo a literatura escrita antes de seu nascimento, hoje nós lemos com uma perspectiva borgiana”.

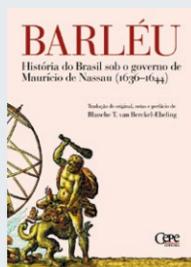
A vigência de *O Aleph*, como de toda a obra do argentino, parece residir na importância de ler os clássicos à luz do nosso tempo, apropriando-nos deles e mantendo azeitados os elos da cadeia literária. Porque não existe literatura sem tradição, mas subvertê-la é preciso. Ler Borges é um exercício de pensamento e uma reivindicação do trabalho intelectual – algo revolucionário nestes tempos em que o anti-intelectualismo parece se alastrar na sociedade brasileira.

Ler Borges em 2019 é, também, descobrir outro Borges. Assim como é impossível banhar-se duas vezes no mesmo rio, Molloy lembra que é impossível ler o mesmo Borges. “Mas essa impossibilidade, talvez lamentada por alguns (penso nos celebradores, homenageadores de Borges, ansiosos por manter intacta uma monumentalidade monótona), é, na verdade, uma vantagem.”

HUMOR, AVENTURA E HISTÓRIA EM LIVROS PARA ADULTOS E CRIANÇAS



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



HISTÓRIA DO BRASIL SOB O GOVERNO DE MAURÍCIO DE NASSAU (1639-1644)
 Gaspar Barléu

Nova tradução com mais de 300 notas explicativas e reproduções coloridas de gravuras do original, que retrata o período holandês no Brasil. É uma edição essencial para pesquisadores e envolvente para o público geral. Barléu é uma fonte histórica importante de contribuir de forma original para a compreensão europeia da América.

R\$ 90,00



PEQUENA VOZ: ANOTAÇÕES SOBRE POESIA
 Nuno Félix da Costa

O escritor português Nuno Félix da Costa situa o lugar da poesia no desenvolvimento do pensamento, desde antes da sistematização do pensamento filosófico. Para ele, a poesia é antiga e contemporânea, e o poema descobre harmonia nas desconexões sinfônicas ou jazzísticas do real. O livro é fragmentário e guarda o despropósito permitido à linguagem poética.

R\$ 40,00



POVO XAMBÁ RESISTE: 80 ANOS DA REPRESSÃO AOS TERREIROS EM PERNAMBUCO
 Marileide Alves

Esta é a história do Povo Xambá contada pelos que a viveram e que trazem as marcas das dores sofridas em 80 anos de repressão, pela proibição de viver sua religiosidade, pela proibição de cultivar seus deuses, pela proibição de expressar sua liberdade. É, principalmente, a história da resistência e das conquistas da nova geração de xambazeiros.

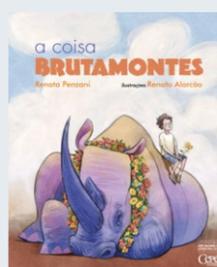
R\$ 35,00



DON JUAN-DON GIOVANNI: PEÇA EM DEZ JORNADAS
 Marcus Accioly

Este livro póstumo de Marcus Accioly foi escrito à exaustão pelo poeta, que o imaginou como sua última obra. Nele, percebe-se a grandeza épica e trágica – a par com o burlesco –, cuja força verbal resgata a figura de Don Juan. Este, em seus jogos de erotismo e sedução, revela inconsistências da condição humana, a recusa e a atração da morte.

R\$ 40,00



A COISA BRUTAMONTES
 Renata Penzani

Como um menino reage à ideia da morte? *A coisa brutamontes* é um livro-interrogação: Há um lugar para ser criança e outro para ser velho? A infância um dia acaba? Perto e longe são palavras desconhecidas? Cícero e Dona Maria são como coordenadas geográficas tentando indicar um lugar fácil de chegar, mas que mesmo assim poucos visitam depois de grandes: um lugar chamado infância.

R\$ 40,00



O VOO DA ETERNA BREVIDADE
 José Mário Rodrigues

É por meio da poesia que José Mário Rodrigues reúne forças para unir todas as coisas e mostrar seu universo, em que as perdas representam o sentido final da experiência vivida. Ideias como brevidade, solidão e imagens de ventos e nuvens dão a seus versos uma característica fugidia que recusa a linearidade de ideias. O livro foi 2º lugar do Prêmio Alphonse de Guimaraens, oferecido pela Biblioteca Nacional.

R\$ 50,00



CONDENADOS À VIDA
 Raimundo Carrero

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

R\$ 80,00



POESIA REUNIDA: TEREZA TENÓRIO
 Tereza Tenório

O universo cósmico e imaginário da poesia de Tereza Tenório é agrupado nesta primeira antologia organizada pela Cepe Editora. A obra reunida da poeta recifense obedece à ordem cronológica de suas publicações, de *Parábola* (1970) à *A casa que dorme* (2003), conforme o desejo da autora, que foi a grande musa da poesia da Geração de 65 no Recife.

R\$ 80,00



ESPAÇO TERRESTRE
 Gilvan Lemos

Em narrativa quase cinematográfica, Gilvan Lemos transmite a saga de uma comunidade do interior nordestino e de várias gerações de uma família luso-tropical, os Albanos, que na Vila de Sulidade vivem conflitos exacerbados pela miscigenação entre portugueses, negros e índios. Tentam preservar suas características genéticas, seus modos de ser, de ver a realidade e de reinterpretá-la à luz do que se convencionou chamar de brasilidade.

R\$ 30,00



LÁZARO CAMINHA SOBRE O ABISMO
 Augusto Ferraz

Um romance em prosa poética sobre um homem que vai da morte à vida, enquanto reflete sobre o presente e o passado de sua própria história. A todo momento, ele se encontra e desencontra consigo, morto ou vivo, pelas ruas de São Paulo, para recordar os acontecimentos mais prosaicos. Escrita em um constante fluxo de pensamento, a narrativa é densa e carregada de jogos verbais, belas imagens poéticas e referências a artistas como Faulkner e Fellini.

R\$ 30,00



O INSISTENTE INACABADO
 Luiz Costa Lima

Este volume desdobra mais uma volta no percurso de Luiz Costa Lima sobre a problemática da *mimesis*. Aqui, o autor traça uma retrospectiva paralela das perguntas sobre a escrita da história e a literatura, na qual examina formulações oferecidas por historiadores e romancistas como Chladenius, Droysen, e Gervinus, do século XVIII ao XIX. Seu exame comparado assinala alguns resultados consideráveis e também a hierarquia que se estabelecia entre os dois campos.

R\$ 30,00

Cepe
 EDITORA

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

INÉDITOS

Paul Frölich

Tradução: Nélio Schneider e Erica Ziegler

SOBRE O TEXTO

Nestas e nas próximas páginas, um excerto de *Rosa Luxemburgo: pensamento e ação*, de Paul Frölich, uma biografia da revolucionária alemã que a Boitempo Editorial lança neste mês.



Sobre o fim do capitalismo

A ESCOLA DO PARTIDO

No ano de 1906, a social-democracia alemã criou em Berlim uma escola do partido. Até a irrupção da guerra, a cada inverno, cerca de 30 companheiros eleitos pelas organizações distritais e pelos sindicatos se formaram em ciências sociais e nas disciplinas práticas da agitação. A escola foi a expressão do poder organizacional do movimento dos trabalhadores. Era necessária para assegurar uma nova geração qualificada de redatores, agitadores e outros agentes ligados ao movimento. (...) Parece que Rosa Luxemburgo foi vista desde sempre como docente. Do primeiro curso, no entanto, ela não participou, ou porque se recusou, ou porque os sindicatos fizeram objeção. A polícia prussiana interveio no quadro docente e ameaçou extraditar o austríaco Hilferding, caso continuasse a lecionar e, assim, a partir de 1907, Rosa assumiu o curso de economia política, isto é, a introdução às teorias econômicas de Karl Marx.

Rosa Luxemburgo foi uma professora destacada, e não só pelo domínio absoluto de seu campo. Ela era um talento pedagógico de primeira grandeza. Como autora e oradora, esse talento foi responsável por parte de seu êxito e agora podia se desenvolver plenamente. A tarefa não era fácil. *O capital*, de Marx, constituía a base do curso, mas não era um livro didático popular; e a compreensão correta de suas teorias pressupunha sólidos conhecimentos no campo econômico e social. Porém, os alunos eram uma miscelânea de meios

muitos diferentes (...) a maioria havia sido preparada apenas por escritos de agitação, eram raros os que estavam habituados ao pensamento científico. Na primeira aula, a professora estabelecia contato com os alunos. Não ensinava nem apresentava resultados prontos. Ela obrigava os alunos a elaborar os conhecimentos por si mesmos.

Primeiro, ela tratava das diferentes formas econômicas, suas características, mutações e causas. Em conexão com elas, examinava as teorias econômicas mais importantes antes e depois de Marx. Depois de elaborar durante semanas um quadro geral do desenvolvimento factual das relações de produção e troca e seu espelhamento na ciência burguesa, trabalhava as teorias de Marx com o auxílio de *O capital*. Durante todo o curso, restringia ao mínimo necessário o material que ela própria tinha de ensinar. Buscava dentro da cabeça dos alunos o que eles tinham de conhecimentos e concepções e submetia-os a uma verificação minuciosa com intervenções e perguntas sempre novas, até o quadro real da vida tomar forma. O processo cognitivo propriamente dito era tarefa dos próprios alunos. Nessa atividade, ela se ocupava dos mais talentosos. Sempre mantinha todos atentos. E, se algum sonhador lhe escapava, ela infalivelmente o despertava com uma pergunta bem direcionada, contornava seu embaraço com uma observação espirituosa e restabelecia o contato. (...)

FILIPE ACA



A grande arte do relacionamento humano, própria de Rosa Luxemburgo, efetivou-se nesse curso. Por mais que fosse superior aos alunos em termos de saber, força do pensamento, personalidade, isso passava para o segundo plano no trabalho comum, de modo que ninguém se sentia pressionado, nem sequer se dava conta disso, até que o curso terminava e o encanto se quebrava. Ela incutiu profundamente em seus alunos o desprezo ao diletantismo científico e à covardia de pensamento, ensinando-os a respeitar e entusiasmar-se com qualquer ato científico. O trabalho em conjunto proporcionou aos alunos um ganho não só intelectual, mas também moral. (...)

INTRODUÇÃO À ECONOMIA POLÍTICA

A atividade docente na escola do partido deu origem a duas obras de Rosa Luxemburgo: *Introdução à economia política* e *A acumulação do capital*. Do primeiro trabalho, infelizmente, restaram apenas alguns fragmentos. Por uma carta ao editor J. H. W. Dietz, escrita na prisão militar feminina de Berlim, no dia 28 de julho de 1916, conhecemos a estrutura integral da obra, que abrangia os seguintes tópicos:

- 1). O que é economia política?;
- 2) O trabalho social;
- 3) História da economia: sociedade protocommunista;
- 4) História da economia: sistema econômico feudal;
- 5) História da economia: a cidade medieval e as corporações de ofício;
- 6) A produção de mercadorias;
- 7) Trabalho assalariado;
- 8) O lucro do capital;
- 9) A crise;
- 10) As tendências do desenvolvimento capitalista.

No verão de 1916, os dois primeiros capítulos estavam prontos para impressão e já havia uma primeira redação dos demais. Contudo, no espólio luxemburguiano, foram encontrados apenas os capítulos 1, 3, 6, 7 e 10. Paul Levi os publicou em 1925, infelizmente com muitos erros, alterações arbitrárias e omissão de notas importantes. Se a íntegra do livro estivesse disponível, teríamos diante de nós o material completo dos cursos. (...)

Pela estrutura e pelo tema dos capítulos é possível ver que o livro faz uma exposição condensada das teorias econômicas de Karl Marx. Porém, ao contrário dos divulgadores de Marx, Rosa Luxemburgo não parte das categorias econômicas elementares. Ela esboça as grandes etapas da história social e econômica da humanidade e as entretete com a crítica das teorias sociais, que são reflexo dessa história. E, decididamente, não procede “sem ira e zelo”. Enquanto na escola do partido chegava à solução dos problemas malhando com os alunos os erros e as meias verdades, no livro ela se vale dos equívocos, das bobagens e das evasivas interesseiras dos grandes luminares da ciência. Era o ensejo sempre bem-vindo para tirar das cabeças as teias de aranha com vigorosas espanadas. Com a mesma alegria com que Lassalle esfolou Julian Schmidt, ela esfolou os corifeus e mostrou que afirmações aparentemente profundas não passavam de fraseologia oca. Farejou por trás da insuficiência científica a debilidade moral do adversário de classe e bateu nele com vontade. Porém, os duros golpes no corpo científico não são firulas para animar a exposição ou simples excessos polêmicos. Eles estão estreitamente ligados ao tema. Se, por um lado, visam mostrar como os conhecimentos dos mestres das ciências sociais são influenciados e inibidos pelos interesses históricos de sua classe, por outro, pretendem mostrar que a ciência econômica sempre foi um instrumento de luta na luta de classes. Rosa Luxemburgo prova que a economia política se tornou necessária quando, em razão da economia anárquica do capitalismo, as relações econômicas se tornaram opacas e, graças à concorrência e à economia do dinheiro, apareciam como em um espelho deformador. Além disso, prova que a ciência econômica surgiu como uma arma da burguesia contra o feudalismo e, nessa condição, realizou façanhas, mas com o despontar do movimento dos trabalhadores converteu-se em cega defensora do *status quo* e seus representantes liquidaram pouco

a pouco conquistas intelectuais decisivas até se converterem eles próprios – à medida que procuravam soluções teóricas universais – à mística econômica ou à bufonaria pseudocientífica (como Sombart). Por fim, prova que, em Marx, a “crítica da economia política” é a arma do proletariado na luta de classes e que uma economia socialista planejada não precisa da economia política como ciência. Partindo do protocommunismo, o leitor assiste ao surgimento, desenvolvimento, função e dissolução da ordem econômica e social até o capitalismo, do qual se evidencia o mecanismo interno e se mostra a inevitabilidade do colapso por suas contradições internas. Em estreita conexão com a história e a investigação dos problemas teóricos da economia, Rosa Luxemburgo apresenta ao mesmo tempo uma história das teorias sociais burguesas e socialistas à luz do materialismo histórico, um empreendimento que aqui foi tentado pela primeira vez de modo abrangente.

A ACUMULAÇÃO DO CAPITAL

Rosa Luxemburgo trabalhou vários anos em sua “economia política”. A atividade docente na escola do partido, a agitação a favor da social-democracia alemã, as controvérsias táticas com oponentes no partido e trabalhos abrangentes para os movimentos polonês e russo foram postergando a conclusão da obra. Quando, no início de 1912, ela quis concluir o trabalho pelo menos em suas linhas básicas, deparou-se com uma dificuldade inesperada:

“Eu não estava conseguindo expor com clareza suficiente o processo global da produção capitalista em suas relações concretas nem seu limite histórico objetivo. Examinando melhor, cheguei à conclusão de que não se trata apenas de uma questão expositiva, mas também existe um problema que está teoricamente em conexão com o conteúdo do volume II de *O capital* de Marx e, ao mesmo tempo, interfere na práxis da atual política imperialista, assim como de suas raízes econômicas”.

Assim, Rosa Luxemburgo descreve como redigiu sua principal obra, *A acumulação do capital*. O problema teórico com que se deparou exige um conhecimento muito preciso da teoria marxiana e não há como expô-lo em poucas palavras. Aqui só podemos tentar compreendê-lo de maneira aproximada. (...) A partir de 1929, a economia mundial foi abalada por uma crise muito profunda, sem precedentes no capitalismo. Irrompeu logo após os prejuízos da Grande Guerra terem sido sanados, quando os fios rompidos do mercado mundial haviam sido reatados e um crescimento breve e forte despertara um novo otimismo. No entanto, já o período de crescimento de 1924 a 1928 teve traços preocupantes, que o diferenciou das conjunturas da época anterior à guerra. Em primeiro lugar, os países capitalistas mais importantes (EUA, Grã-Bretanha, Alemanha e outros) apresentavam no ponto mais alto da prosperidade um nível de desemprego muitas vezes maior do que antes da guerra, no ponto mais baixo da crise, e a capacidade de produção dos parques industriais não era plenamente utilizada. A crise de 1929 durou em anos o que as crises anteriores duraram em meses. Gerou um desemprego de 10 a 20 vezes maior que o período anterior à guerra. Deixou segmentos inteiros quase totalmente improdutivos. (...) É certo que, depois de anos de estragos terríveis causados pela crise, houve uma retomada temporária da produção, mas ela não atingiu a totalidade do mercado mundial e foi causada sobretudo por uma produção fantástica de armamentos pelos governos fascistas. Nesse processo, os Estados se isolaram cada vez mais e começaram guerras de conquista com um ímpeto cada vez maior. O destino inevitável era a ameaça de uma nova guerra mundial.

Esse desenvolvimento catastrófico é casual, deve-se a erros dos capitalistas ou dos governos que poderiam ter sido evitados? Ou se realiza nele uma legalidade inerente à mecânica do capitalismo?

Rosa Luxemburgo, em companhia de muitos outros marxistas, estava convencida de que a Primeira Guerra Mundial e todas as guerras se originam da essência da ordem social capitalista. Além disso, ela descobriu que as mesmas causas que geram as guerras modernas também destroem as condições de existência da economia capitalista. E previu que o colapso do capitalismo ocorreria exatamente nessas crises econômicas e políticas de que somos testemunhas. Porém, ela não conseguia demonstrar essa legalidade histórica numa “economia política” baseada em *O capital*, de Marx. Sua convicção era errônea ou o que Marx ensinava não era suficiente? Essa era a pergunta; e, para a concepção global de Rosa, a resposta a essa pergunta era extremamente importante. Toda a

INÉDITOS

Paul Frölich
Tradução: Nélio Schneider e Erica Ziegler

FILIPPE ACA



sua atuação política se baseava nesse conhecimento científico. Tinha raízes profundas nela a ideia de que o socialismo só seria uma certeza se fosse comprovado cientificamente que o capitalismo seria destruído pelas contradições iminentes a ele.

A dificuldade era resultado da pergunta: a economia capitalista, que se distingue dos demais sistemas econômicos por sua dinâmica crescente prodigiosa, poderá se desenvolver de modo constante e sem entraves? A ciência não contesta que essa possibilidade de desenvolvimento é a condição da existência do capitalismo. Em toda economia anterior, a produção era para uso imediato e o produto era consumido pelo senhor e pelo servo. Quebras de colheita, guerras e epidemias podiam provocar catástrofes. Porém, crises advindas da legalidade inerente à ordem econômica, crises causadas pela superprodução, massas com fome apesar dos celeiros cheios, destruição de produtos úteis para recuperar as condições “normais” de produção – esses fenômenos da nossa economia eram impensáveis. É certo que, na economia capitalista, a demanda social tem de ser bem ou mal-atendida, mas o motivo que impulsiona a produção não é esse, e, sim, o lucro. O lucro provém do mais-trabalho que o trabalhador realiza além do trabalho necessário para satisfazer sua demanda vital – visando à reprodução constante da força de trabalho. Porém, o lucro só é “realizado” quando há compradores suficientes para as mercadorias produzidas. O capitalista que consegue produzir mais barato terá as melhores perspectivas de vender suas mercadorias, de realizar seu lucro. Portanto, a concorrência o impele a melhorar seus meios de produção, e ele naufraga se ficar para trás. Com cada progresso técnico crescem as forças produtivas e a massa de mercadorias, mas diminui proporcionalmente o número de trabalhadores e, desse modo, o de clientes capazes de pagar. Quanto mais poderosas as forças produtivas, tanto maior o número de mãos supérfluas. Surgirá necessariamente um exército de desempregados que crescerá constantemente e pressionará os salários para baixo, dificultando ainda mais a venda. Sob o flagelo da concorrência, portanto, a economia capitalista exige que se produza cada vez mais, que ocorram crises periódicas nas quais sejam extintos métodos de produção incapazes de fazer frente à concorrência, que sejam destruídos valores capitais.

Feito isso, a dança recomeça com uma maior desproporção entre as forças produtivas e a força de trabalho empregada, ou seja, o risco é maior do que antes.

Foi assim que Marx expôs o curso da economia capitalista; mais exatamente, apesar de algumas oscilações, o exército de trabalhadores cresce cada vez mais, os salários são pressionados para baixo até o simples mínimo para a subsistência, as crises se sucedem cada vez mais rápido e se tornam cada vez mais devastadoras. Todavia, esse conhecimento teórico contradizia a realidade. A partir da década de 1860, os salários dos trabalhadores europeus cresceram quase ininterruptamente. O exército de reserva diminuiu. As crises, esses acidentes vasculares cerebrais que fazem a economia capitalista ter consciência de seu fim, eram cada vez mais fracas e a prosperidade capitalista parecia crescer constantemente. Os marxistas começaram a atribuir às afirmações de Marx sobre a miserabilização progressiva da classe dos trabalhadores, a intensificação das contradições sociais e o iminente colapso da economia capitalista um sentido que elas evidentemente não tinham. Apesar desses fenômenos, Rosa Luxemburgo se ateu à teoria marxiana. Contra Bernstein, afirmou que as crises a que Marx se referia só se iniciariam mais tarde, o crescimento atual era apenas um fenômeno transitório – que, de qualquer modo, estava durando mais de meio século. Ela estava convencida de que o capitalismo toparia com um limite ao seu desenvolvimento e se despedaçaria.

Então, ela encontrou no Livro II de *O capital*, de Marx, uma demonstração que, se fosse concludente, jogaria sua concepção no lixo. Tratava-se da possibilidade de uma acumulação permanentemente progressiva de capital, um aumento ilimitado da produção. Aparentemente, a acumulação do capital é uma questão bastante simples. O capitalista emprega uma parte do mais-valor que ele não consome pessoalmente para comprar máquinas, matérias-primas, força de trabalho adicional, e um novo capital é incorporado à economia. Se analisarmos a economia capitalista como unidade, trata-se de um processo complexo que escapa ao arbítrio dos capitalistas individuais. Em determinado momento da produção, é preciso produzir mercadorias múltiplas que sirvam ao consumo da população, à renovação dos meios de produção ultra-



passados e à sua reimplantação. Ao mesmo tempo, é preciso que haja determinada relação de valor entre as diferentes categorias de mercadorias e demanda capaz de pagá-las. Assim, os produtores de máquinas, matérias-primas etc. deverão produzir mercadorias que eles e os produtores de bens de consumo usarão no novo período de produção. Contudo, os produtores de bens de consumo precisam vender suas mercadorias para poder comprar os meios de produção e pagar a mão de obra que empregarão no novo período. Na sociedade capitalista, anárquica e sem planejamento, essas e outras relações necessárias são produzidas por meio de novos capitais em determinadas indústrias ou por queda de preços, desvalorização de capital, falência e crises.

Ora, Marx ilustrou com esquemas muito perspicazes as relações de valor em seus múltiplos cruzamentos, nas quais ocorre a expansão da produção capitalista, a acumulação de capital. Para isso, partiu de uma abstração que está na base de todas as suas investigações econômicas, a saber, uma sociedade que produz de modo puramente capitalista, não tem relação com nenhum tipo de sistema pré-capitalista e consiste somente de capitalistas (e uma comitiva que os ajuda a consumir o mais-valor) e trabalhadores. Segundo esses esquemas, cada mercadoria encontra seu comprador e a acumulação funciona nesse capitalismo puro em *perpetuum mobile*, sem qualquer impedimento ou limitação. Isso torna incompreensível a profecia marxiana de intensificação das crises. Parecia justificar-se a opinião de Bernstein de que os trustes poderiam superar as crises pela regulação da produção. Desde 1815, os grandes economistas políticos entraram em acirradas controvérsias sobre a possibilidade do desenvolvimento irrestrito do capitalismo, sobretudo se seria possível encontrar demanda para mercadorias em número sempre crescente. No último *round* do debate sobre essa questão antes da intervenção de Rosa Luxemburgo, os que tinham uma visão otimista do desenvolvimento capitalista venceram justamente com o auxílio dos esquemas de Marx. A controvérsia era se, na Rússia, o capitalismo seria inevitável e capaz de sobreviver.

Esses esquemas marxianos também foram o rochedo com que Rosa Luxemburgo se chocou quando quis provar o colapso inevitável do capi-

O capitalismo só sobrevive se puder ampliar mercado. Luxemburgo vinculou essa ideia à acumulação de capital

talismo. Até então todos os teóricos os aceitavam sem examinar. Mas Rosa descobriu que: 1) Marx não concluíra sua investigação sobre o problema da acumulação, interrompendo-a no meio da frase; 2) ele não levava em conta nos esquemas uma condição imprescindível. Ele fez o valor da mão de obra e, portanto, a soma de salários, crescer na mesma proporção do valor dos bens de produção. Acontece que a expansão da produção não ocorre de tal modo que, em cada novo período de produção, sejam empregadas instalações e máquinas do tipo usado no período anterior, mas instalações e máquinas tecnicamente melhores. Ela é constantemente racionalizada. Desse modo, porém, o valor dos meios de produção cresce num ritmo progressivamente mais veloz que o valor da mão de obra empregada. Em seu esquema, Marx não levou em conta essa defasagem constante do valor. Quando ela é aplicada, o resultado é um grande dilema para os produtores de bens de consumo: ou eles renunciam cada vez mais à acumulação de seu mais-valor e o consomem pessoalmente, excetuando uma parcela cada vez menor – o que inverteria todo o sentido do modo de produção capitalista, paralisaria a expansão da produção e atolaria a economia – ou uma parte crescente

dos bens de consumo produzidos não encontraria mais compradores capazes de pagar por eles. Uma quantidade sempre crescente de bens de consumo invendáveis associada a um exército crescente de desempregados: essa seria a causa permanentemente intensificada das crises econômicas.

Até a Primeira Guerra Mundial, os capitalistas encontraram uma solução para a contradição entre a força produtiva crescente e o poder de compra proporcionalmente decrescente: eles vendiam massas cada vez maiores de mercadorias para estratos sociais que não produziam ao modo capitalista (camponeses, artesãos) ou regiões de produção atrasadas (colônias). E, quanto mais intensamente os capitalistas invadiam esse “espaço não capitalista”, tanto mais reforçavam o processo de acumulação. Por essa via, explicam-se também os fenômenos sociais que não se coadunavam com as teorias de Marx, especialmente o abrandamento temporário das crises e a diminuição do exército industrial de reserva.

Rosa Luxemburgo encontrou nessa penetração capitalista do espaço não capitalista a solução para o problema da acumulação. Ela provou que o capitalismo não é capaz de sobreviver se não dispuser dessa possibilidade de expansão. Ao fazer isso, pôde recorrer a Marx, apesar dos esquemas. É certo que, em *O capital*, ele analisou todas as questões da mecânica capitalista em uma sociedade puramente capitalista para elaborar as leis da produção capitalista da maneira mais pura possível, a exemplo da lei da gravidade, que só pode ser demonstrada no vácuo. Porém, Marx também afirmou enfaticamente que um dos meios mais efetivos para a superação das crises é o avanço sobre o espaço não capitalista, e que o capitalismo deverá naufragar quando a expansão do mercado capitalista não for mais possível.

Rosa Luxemburgo vinculou essa ideia ao problema da acumulação, e esse foi o grande feito de sua obra principal. É verdade que, ao fazer isso, ela cometeu uma série de erros de demonstração que, depois de sua morte, foram apontados por Bukharin. Ele não refutou a ideia básica, embora acreditasse ter feito isso. Em seguida, Fritz Sternberg corrigiu alguns pontos da teoria da acumulação de Rosa Luxemburgo e a aplicou com êxito a outras questões econômicas.

RESENHAS

DIVULGAÇÃO



Contra o pragmatismo das hipóteses

Antologia discute as bases do que pode consistir (ou não) o gênero ensaístico

Cristhiano Aguiar

Toda antologia é fundamentada em uma vontade de intervenção. Às vezes, a antologia quer chamar a atenção para novos valores no campo literário, ou busca resgatar vozes esquecidas pelo processo histórico formador dos cânones. Outras vezes, uma escritora, ou escritor, é reapresentada(o) a uma nova geração de leitores com os seus “melhores textos”. Esses são apenas alguns exemplos da importância de uma antologia. Criá-la é um ato de política cultural, sem dúvida. Dessa maneira, não seria possível compreender a relevância da publicação de *Doze ensaios sobre o ensaio*, organizada pelo escritor e editor Paulo Roberto Pires, sem nos perguntarmos: qual o propósito desse livro?

A resposta à pergunta está contida no próprio título: *ensaio*. A obra possui também um caráter comemorativo – *Doze ensaios sobre o ensaio* celebra a publicação de 30 edições da revista *Serrote*, editada por Pires e publicada pelo Instituto Moreira Salles. E o foco da *Serrote*, é bom lembrarmos, consiste na publicação de ensaios. Todos os textos compilados em *Doze ensaios sobre o ensaio* foram publicados em alguma das edições da revista; apesar disso, a sua republicação em livro é oportuna, já que posicioná-los todos sob um mesmo teto garante que haja um foco na discussão proposta pelo livro. As

temáticas contempladas pelos ensaios da *Serrote* são múltiplas, mas sempre me chamou a atenção um subgênero delicioso: o ensaio sobre o ensaio. Esse é o propósito da antologia, que é também um dos propósitos editoriais da revista: o de fomentar entre nós uma discussão sobre a prática ensaística.

Importante ressaltar que o debate proposto pelo livro não consiste em uma discussão acadêmica sobre a natureza desse gênero literário. Quem buscar um manual de escrita em *Doze ensaios sobre o ensaio* vai se decepcionar. Ao invés de modelos ou fórmulas, há angústia e senso de risco. É por dentro da própria experiência do trabalho com a palavra, da incerteza, da opacidade dessa experiência, que a reflexão sobre a natureza do ensaísmo acontece ao longo das páginas de *Doze ensaios sobre o ensaio*. Daí, a angústia, que injeta nas páginas do livro uma fascinante tensão intelectual. Não poderia ser diferente. Lemos ensaios mais pela travessia da linguagem, do que por um pragmatismo da consolidação de hipóteses.

É possível pensar no ensaio como uma livre reflexão, escrita, sobre uma experiência. Qualquer uma, aliás. O próprio Montaigne, escritor francês que criou, no século XVI, o gênero, escreveu sobre coisas tão díspares quanto sistemas políticos ou processos digestivos. Sem preconceitos temáticos, o ensaio se aproxima

de qualquer vivência. A aproximação, no entanto, prescinde da necessidade de teorizações, ou do rigor de um método. Um ensaio debate ideias, sem sombra de dúvidas. Mas o faz com uma cadência aprendida com a poesia e a ficção. Por isso, penso que uma das melhores definições de ensaio está em um dos textos do livro, de autoria do escritor argentino Cesar Aira (foto): “Para que algo seja um ensaio, sempre tem que se tratar disso ou daquilo... e eu. Do contrário, é ciência ou filosofia”. Nascido a partir dos escritos de Montaigne, o ensaio viaja até a Inglaterra, onde se aclima com muito vigor a partir daquele que podemos chamar de segundo pai do ensaísmo, Francis Bacon, que acrescenta ao nascente gênero um teor mais analítico, “objetivo”, do que o estabelecido pelo seu criador francês. Montaigne e Bacon – França e Inglaterra – estabelecem os dois pêndulos iniciais da prática ensaística. A etimologia da palavra aponta a encruzilhada. Jean Starobinski, um dos autores da antologia, nos lembra que a etimologia latina da palavra *ensaio* aponta na direção de dois sentidos: “pesagem exigente, exame atento, mas também o enxame verbal cujo impulso liberamos”. Após a leitura das reflexões de Starobinski, bem como das reflexões de John Jeremiah Sullivan, György Lukács, Max Bense, Cynthia Ozick, ou Cesar Aira, todos publicados em *Doze ensaios*

sobre o ensaio, podemos perceber o nascimento e desenvolvimento do ensaio, em pleno século XVI, como uma resposta, um efeito colateral, um anticorpo, ao próprio nascimento e desenvolvimento da racionalidade moderna. O ensaísmo, não me entendam mal, não é “anti-moderno”; ele é, isso sim, o irmão caçula e rebelde da tese, do tratado, do rito acadêmico, da poética normativa.

Não por acaso, como atestam os ensaios de Alexandre Eulálio, Germán Arciniegas e Lúcia Miguel Pereira, o ensaísmo floresce em especial no território fluido da prática jornalista, bem como se instaura com força em países de contexto colonial e pós-colonial. O debate sobre identidades, a descoberta da nossa própria linguagem, a decifração do nosso impasse enquanto latino-americanos, por exemplo, se deram entre nós primeiro através do ensaísmo. Cabe assim, quem sabe, retomar, em uma chave contemporânea, o potencial do ensaísmo, cujas bases de circulação social foram afetadas, por um lado, pelas mudanças do jornalismo nas últimas décadas, e, por outro lado, pelo fetiche excessivo do “método” e da “teoria” nas humanidades.

No caso da universidade, não se preocupem, não defendo uma diátribe contra a academia. Ainda gosto das minhas normas da ABNT. Mas por que não pensar, também, à margem? Pensar em paralelo? Pensar os impasses contemporâneos por dentro de suas idiosincrasias, convidando o literário para uma dança de ideias e especulações? Aí, penso, se encontra a relevância da publicação de *Doze ensaios sobre o ensaio*, livro que se posiciona como uma referência importante para os futuros debates sobre o ensaio e seus caminhos no século XXI.



ENSAIO

Doze ensaios sobre o ensaio

Autor – Vários

Editora – Instituto Moreira Salles

Páginas – 256

Preço – R\$ 44,50

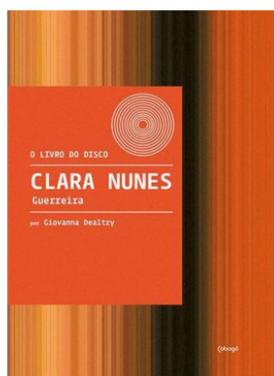
Ouvir certas nuances da tal mineira

A série *O livro do disco*, da editora Cobogó e com curadoria de Fred Coelho e Mauro Gaspar, tem replicado no Brasil a proposta da série estadunidense *33 1/3*, na qual pequenas obras mostram potências de certos álbuns de música em seu tempo e em diálogo com o contemporâneo. A seleta brasileira inclui análises de trabalhos de Gilberto Gil, Clube da Esquina, O Rappa, fora os títulos gringos traduzidos. O mais recente versa sobre *Guerreira* (1978), de Clara Nunes, escrito pela crítica literária Giovanna Dealtry (UERJ). Ler sobre Clara Nunes sendo seu ouvinte bissexto faz compreender o didatismo de Dealtry na obra. Se, a princípio, ele causa estranhamento por soar excessivo, torna o pequeno livro, por outro lado, muito inteligível para qualquer interessado em música, sem demandar conhecimento prévio de Nunes ou do samba. Nesse sentido, o objetivo é, realmente, comunicar para um público amplo

e difuso, de forma concisa, questões que reposicionem algumas ideias sobre a intérprete. *Guerreira* é um álbum que, quando lançado, encontra um público já rendido aos trabalhos de Clara Nunes. Estava consolidada como estrela: anos antes, torna-se a cantora mais vendida do país. Mas é em *Guerreira* que se podem ver as linhas de força do projeto artístico da cantora: os sambas líricos, os de resistência afro-brasileira e aqueles que vão versar sobre as gentes dos morros. Mostra, assim, como Clara é uma figura mais complexa do que a que povoa nosso imaginário: não se trata de uma “cantora de candomblé”, como se costumava dizer dela, mas, sim, de uma artista plural autônoma que soube se cercar de bons colaboradores. Ainda que se notem variações em sua carreira com a mudança na produção dos álbuns, é a intérprete quem faz a curadoria das canções, assumindo a frente dos projetos que levam seu nome. Em

paralelo, lugares-comuns são problematizados: por que samba só costuma ser atrelado à MPB quando cantado por nomes como Chico Buarque? Clara Nunes era uma sambista estrita ou trabalhava com outros gêneros musicais? A primeira conquista do livro é despertar o desejo de ouvi-la; a segunda é derrubar estereótipos que têm sido associados a ela. Nisso, assume lugar especial uma leitura das letras e arranjos que mostra como Clara era política por mediar a chegada das religiosidades e memórias ancestrais afro-brasileiras para a classe média sem recorrer a clichês, ainda que não confrontasse a ditadura. Além disso, mostra sua competência como artista por conjugar talento, técnica e pesquisa. Por fim, sobre a coleção *O livro do disco*: as escolhas para integrá-la são, a meu ver, inquestionáveis. Mas a seleta, *até agora*, é refém da geopolítica: traz álbuns importantes vinculados apenas aos eixos hegemônicos (Rio/SP principalmente).

Espero que as boas análises contemplem, em breve, álbuns de Nação Zumbi ou Luiz Gonzaga, por exemplo; e não repliquem equívocos da coleção *33 1/3*, que deixam de fora álbuns de *pop* (ou de suas precursoras) que foram importantes para a música – estão fora da lista estrangeira nomes como Madonna, Grace Jones e Diana Ross. E o ABBA só aparece com uma coletânea de sucessos (Igor Gomes).



CRÍTICA
Clara Nunes: Guerreira
Autora - Giovanna Dealtry
Editora - Cobogó
Páginas - 104
Preço - R\$ 40

PRATELEIRA

ARTE É O QUE VOCÊ E EU CHAMAMOS DE ARTE

Publicado originalmente em 1998 e agora reeditado, este livro reúne 801 definições do que seria a arte ou o sistema da arte. O texto de apresentação da obra pensa a função dos conceitos e de como eles são reflexos da variedade de princípios estéticos e das ideias sobre a função social da arte. A questão não é esgotar ou chegar a uma definição unívoca do assunto, mas, sim, expor a complexidade que envolve tais discussões.



Autor: Frederico Moraes
Editora: Bazar do Tempo
Páginas: 264
Preço: R\$ 58

DIÁRIO DE UM HOMEM SUPÉRFLUO

Novela em forma de diário, na qual um jovem moribundo pensa a paixão infeliz que sentia pela filha de um fazendeiro, e sobre seu sentimento de desajuste em relação à vida. A obra é um panorama da Rússia do século XIX. É a primeira a trazer a expressão "supérfluo" para caracterizar um tipo de personagem frequente na literatura russa da época. O livro chega em celebração aos 200 anos de nascimento de Turguêniev, completados em 2018.



Autor: Ivan Turguêniev
Editora: Editora 34
Páginas: 96
Preço: R\$ 38

NEGRO DRAMA – AO REDOR DA COR DUVIDOSA DE MÁRIO DE ANDRADE

O ensaio discute a questão racial que levou escritores como Mário de Andrade a adotar uma postura escorregadia em relação à cor de sua pele. No Brasil pós-abolição, a cor negra será vista como sinal de inferioridade e mestiços eram vistos ora de forma positiva, por estarem próximos à cor branca, ora de forma negativa, por não serem, efetivamente, pessoas brancas.



Autor: Oswaldo de Camargo
Editora: Círculo Continuo
Páginas: 82
Preço: R\$ 30

TEATRO DA ESPERA: BECKETT E A RUÍNA DO DRAMA

A obra aborda a crise do drama no teatro entre o final do século XIX e meados do século XX. É nesta ruptura, na qual tudo o que caracterizava o estilo dramático parecia ter sido perdido, que ainda se encontraria o teatro. O livro dá ênfase nos trabalhos de Samuel Beckett (1906–1989), que revolucionou as artes cênicas pelo uso da suspensão e do prolongamento, ao invés de ações, na dramaturgia.

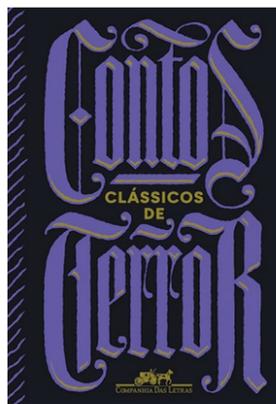


Autora: Marcela Oliveira
Editora: 7 Letras
Páginas: 96
Preço: R\$ 38

O terror, o terror

O ano que passou foi mesmo de reposicionamento de Lygia Fagundes Telles como contista de linha de frente da literatura brasileira contemporânea. Primeiro, foi a reunião de suas narrativas curtas (ver resenha ao lado) numa edição caprichada. Agora, o seu conto *Venha ver o pôr do sol* reaparece na seleta *Contos clássicos de terror*, com prefácio e organização a cargo de Julio Jeha. Lygia aparece ao lado de nomes incontornáveis do gênero como Stephen King, H.P. Lovecraft e, claro, Edgar Allan Poe (vale ressaltar que a seleta traz ainda *A selvagem*, de Bram Stoker, fazendo valer a curiosidade de ler algo do autor para além do romance *Drácula*). *Venha ver o pôr do sol* é um dos contos mais perturbadores da autora, que traz o terror para o território do feminicídio num tom crescente de tensão que arrebatou o leitor – o enredo retrata o reencontro de um ex-casal num cemitério

abandonado... Para além da inserção de Lygia nesse universo canônico do terror, essa nova seleta não traz grandes novidades. Nem mesmo se dá ao trabalho de reposicionar a ideia de clássico. Ainda assim, não deixa de ser um prazer (re)ler maravilhas como *O barril de Amontillado* e *Pollock e o homem de Porroh*. Uma ótima edição para iniciantes no gênero (S.C.)



CONTOS
Contos clássicos de terror
Autores - Vários (org. de Julio Jeha)
Editora - Companhia das Letras
Páginas - 408
Preço - R\$ 59,90

Contos da Tigrela

Ainda há algo a dizer sobre a importância e força de Lygia Fagundes Telles como contista? Seus especialistas podem falar melhor sobre isso, claro. Mas, no caso, de *Os contos*, certas coisas são ditas ao leitor comum para que compreenda porque Lygia, além de sucesso de público, é uma artista competente. Há algo a dizer sobre sua importância, mas para seus cúmplices não especializados, portanto. A edição da Companhia das Letras reúne todas as ficções curtas que ela assume como suas (há outras que renega), seguidas por narrativas publicadas apenas na imprensa ou em coletâneas esgotadas. O que precisa ser dito está no posfácio de Walnice Nogueira Galvão, um primor tanto por seu estilo quanto pelo que expõe: uma Lygia com pleno domínio da linguagem, na qual há escolhas definidas que não prescindem de

incursões em propostas diferentes – exemplo é o uso regrado de elementos fantásticos em algumas narrativas, dentro de uma obra que prima pela verossimilhança com o real. Diante do cenário agreste no mercado editorial, esta bela edição é mais uma aposta das grandes editoras ao publicar a obra completa de uma escritora canônica para criar empatia com leitores e aumentar vendas (I.G.).



CONTOS
Os contos
Autora - Lygia Fagundes Telles
Editora - Companhia das Letras
Páginas - 752
Preço - R\$ 99,90

RESENHAS

RENATO PARADA/DIVULGAÇÃO



Por uma São Paulo que nunca pode terminar

Em seu primeiro livro em uma década, Reinaldo Moraes discorre sobre a criação perdida

Schneider Carpeggiani

Às vezes, Reinaldo Moraes faz de *Maior que o mundo* o seu *Jogo da amarelinha* pessoal, ao caçar alguma coisa ou alguém por uma metrópole que se acredita bem iluminada – mas, ao contrário do clássico de Cortázar (1914-1984), a Maga é substituída pela utópica primeira linha perfeita de um novo livro que nunca começa, e Paris é a São Paulo que jamais acaba/dorme a se estender entre o Baixo Augusta e certas ruas de Pinheiros. Às vezes, *Maior que o mundo* lembra ainda *O romance luminoso*, obra-prima do uruguaio Mario Levrero (1940-2004), em que a escrita de um livro se equilibra entre o prazer e o inferno (ambos, por sinal, bem carnis) de nunca chegar ao fim. Ou mesmo de começar.

O criador empacado já estava presente no romance anterior de Moraes, *Pornopopéia* (com acento mesmo), que o consolidou como um dos nomes mais potentes da literatura brasileira. Mas em *Pornopopéia* a caça pela inspiração era a de um publicitário que se acreditava artista e precisava fazer um vídeo institucional de embutido de frango – “É – repita comigo – vídeo institucional. Pra ganhar o pão, babaca. É o pó. E a breja. E a brenfa. É cine-sabujice empresarial mesmo, e tá acabado”,

vocifera o narrador no começo do romance.

Num comentário famoso à época, o crítico Roberto Schwarz chegou a comentar que “um dos pontos mais ambiciosos do livro é fazer alta ficção com embutidos de frango, o que, de maneira oblíqua, manifesta uma forte insatisfação social”. As questões sociais e políticas em Moraes, de fato, sempre aparecem de forma oblíqua: estão ali, são o aparato, a sustentação, mas você não as enxerga direito – há sempre alguma outra coisa acontecendo que nos afasta do que deveria importar. O leitor fica aprisionado pela linguagem impressionante de Moraes e por suas descrições à *pulp fiction* de muitas carnes e de muitos aditivos químicos e alcoólicos à disposição.

Se em *Pornopopéia* o torpor sexual se desenrolava em meio aos ataques do PCC de 2006 em São Paulo, que fizeram dezenas de mortos, o novo romance tem logo ali na Paulista as marchas de 2013, que o narrador/personagem (a primeira e a terceira pessoa se embaralham no livro) Cássio Adalberto, o Kabeto, ignora solenemente. Existe um incômodo, vez por outra, mas a cidade/o corpo/a escrita/a *noia* parecem falar mais alto, pelo menos por enquanto – “Dizem que

as redes sociais chupam todo o tempo livre da pessoa. Antes, o que é que chupava? A TV, o rádio. As pessoas com mais grana iam muito ao cinema e teatro, mas isso não sugava o tempo de ninguém. No meu caso, são as minhas fantasias sexuais que chupam todo o meu tempo, quase literalmente, já tem fantasia sexual que adora pagar um boquete pro fantasista”.

Quando se fala da obra de Moraes, a primeira coisa que costuma ser lembrada são as descrições generosas de sexo. E aqui elas continuam abundantes. E, ao falar de sexo, Moraes acaba fazendo um retrato etnográfico bastante divertido (engraçado no sentido, também, de melancólico, por tratar o real de forma tão extrema que acaba perfurando o lado exótico da coisa) da São Paulo dos baixos e da modernidade com rodinhas da classe média – tal e qual um dia fizeram tão bem Marcia Denser no seminal *Diana caçadora* e Angeli nas suas tirinhas clássicas dos anos 1980. Discípulo da literatura do Marquês de Sade, Moraes nos lembra ainda que exibir o sexo de forma tão crua, tão torpe e tão numérica (tal e qual uma equação matemática) é também exibir o medo dos jogos entre as classes sociais. É por isso que tanto

em *Pornopopéia* quanto em *Maior que o mundo* existe alguma coisa se desenrolando lá fora, enquanto os corpos se encontram em lugares fechados ou alheios ao mundo – “Alguma coisa sempre acontece em qualquer lugar com gente humana por perto. Não é possível não acontecer nada, porque esse nada em si já é um acontecimento, da mesma forma que o tédio é um sentimento tão real quanto o tesão, embora implique bem menos perda seminal”.

Se os embutidos de frango de antes traziam uma questão social ou de uma praticidade que seja, em *Maior que o mundo* a coisa se complica ainda mais. Um novo romance não tem sentido prático num mundo sedento por embutidos de frango. A literatura é uma outra coisa, que por si só não tem uma função exata, concreta (leia-se capitalista). Ninguém precisa de um novo romance, mas talvez precise de embutidos de frango. Tanto é que Kabeto não consegue chegar nunca à primeira frase que busca – engenhoso, Moraes leva essa impossibilidade para seu texto, já que o livro não começa com uma primeira frase propriamente dita, mas com as aspas das gravações do narrador pelas ruas da cidade; e acaba resolvendo sua angústia criativa topando com um romance anônimo e pensando... hum, por que não?

Maior que o mundo é o primeiro volume de uma trilogia em que Moraes pretende percorrer a sua interminável São Paulo para falar dessa coisa que, incomodada com o terror lá fora e o desejo aqui dentro, hiberna precariamente: a criação ficcional.



ROMANCE

Maior que o mundo (volume 1)

Autor – Reinaldo Moraes

Editora – Companhia das Letras

Páginas – 456

Preço – R\$ 74,90

O Estado em sintonia com as pessoas

Em julho de 2018, em Petrópolis (RJ), Ingriane Barbosa – jovem, pobre e negra –, põe termo a uma gravidez indesejada em procedimento que usava um talo de mamona. Morre. Como Ingriane, outras milhares recorrem à clandestinidade para poder exercer, de forma precária, o direito sobre o próprio corpo. Seis meses atrás, centenas de milhares brigaram pelo direito a abortar na Argentina. Ocorridos que fazem ecoar mais forte o célebre discurso da política Simone Veil (1927-2017), que agora é publicado pela Bazar do Tempo em livro. A fala foi proferida em 1974 em defesa da legalização do aborto na França.

Veil era ministra da Saúde e seu discurso, originalmente feito para os parlamentares da Assembleia francesa, é de uma atualidade desconcertante e triste. Expõe a força dos números de procedimentos clandestinos à época em seu país (300 mil) e, diante da impossibilidade óbvia de prender todas elas, passa a advogar em defesa da necessidade

de o Estado acolher de forma criteriosa o direito da mulher sobre o próprio corpo. O aborto é tratado como motivo de trauma e angústia. Para uma plateia de maioria masculina, ela pontua questões a respeito da criança – o feto é um devir, e não um ser vivo, e a gravidez deve ser interrompida logo no início – e do pai (o ideal é que a interrupção seja discutida com o pai, mas, mesmo assim, isso não dá direito jurídico ao homem sobre as decisões da mulher). Descarta, também, por meio de cotejos com a realidade de outras nações, um impacto sério de suas proposições nas taxas de natalidade. Uma série de medidas de assistência é, então, enunciada, com pontuações sobre a necessidade de tratar o aborto não como um método contraceptivo banal (como o preservativo), mas como medida extrema para aplacar as angústias de uma situação de exceção. Também aborda o papel social dos médicos nesse debate.

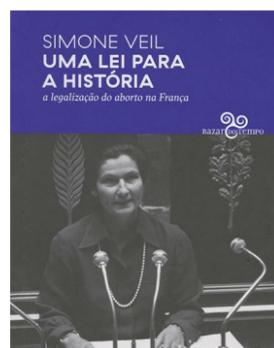
Em paralelo com a contemporaneidade das colocações de Veil, o que o discurso passa é um

impressionante senso de responsabilidade. Isso impressiona mesmo os que passam longe dos debates sobre o aborto, porque é um choque de realidade com o completo amorosismo de boa parte dos políticos brasileiros. O discurso é centrado não em detalhes da lei (que passou a ser exaustivamente discutida após a fala da ministra), mas, sim, nas bases sociais da medida. Parte-se de uma óbvia demanda coletiva (a procura por procedimentos clandestinos) para propor um ajuste na Lei, que é pensado de forma criteriosa e se propõe a ser temporário: ele seria aplicado por cinco anos, a fim de testar sua eficácia.

A ideia que o discurso transmite é a de que o Estado está sob risco caso não atenda a essa demanda. É preciso tratar as cidadãs como sujeitos autônomos (e não objetos de outros) do ponto de vista legal.

Junto com o discurso, vêm apensados uma entrevista com Veil em 2004, ano em que o discurso transformou-se em livro na França, na qual ela discorre sobre o aborto na História e as

consequências da lei; um ótimo texto introdutório da socióloga Silvia Camurça, que contextualiza o conteúdo e o traz à realidade brasileira; e um pequeno escrito da antropóloga Debora Diniz (UnB), hoje uma das maiores autoridades no debate sobre o assunto, que agora vive fora do país por temer as ameaças de morte que recebe por sua defesa corajosa e intransigente dos direitos das mulheres. Uma edição simples e responsável, em plena sintonia com o presente (Igor Gomes).



HISTÓRIA

Uma lei para a História

Autora - Simone Veil

Editora - Bazar do Tempo

Páginas - 100

Preço - R\$ 42

Abismo em retrato

Poderia ser chamado de romance, se não fosse relato cruel, o livro *Retrato calado*, de Luiz Roberto Salinas Fortes (1937-1987), que volta ao mercado 30 anos após sua primeira edição. Fortes foi professor de Filosofia da USP, um dos maiores especialistas em Rousseau no Brasil. Foi, também, um preso político. O relato das experiências, salpicado de reflexões filosóficas, é escrito com ironia destinada a mostrar o ridículo do regime ditatorial. Existe um cálculo na recriação dessa experiência, que torna a leitura envolvente e, ao mesmo tempo, aterrorizante: como pode este homem, tendo passado por situações muito traumáticas, conseguir falar disso com certo distanciamento (apesar da primeira pessoa do singular) e sem destilar rancores ou procurar explicações? Talvez seja porque, como Fortes diz, "o abismo, na realidade, é imenso entre a literatura e o choque, entre o argumento e a porrada".

As epígrafes denunciam um leitor (de Nietzsche, Malraux e teatro) que, ao reelaborar o real vivido, escolhe a encruzilhada de suas referências. O livro, por fim, não tenta catapultar seu autor a canto algum (como parece ocorrer no caso de Fernando Gabeira), e soa como uma forma de usar palavras para criar imagens a fim de exprimir o silêncio (I.G.).



MEMÓRIA

Retrato calado

Autor - Luiz Roberto Salinas Fortes

Editora - Unesp

Páginas - 128

Preço - R\$ 36

Dos imaginários

A sucessora, de Carolina Nabuco (1890-1981), foi lançado em 1934 e é mais conhecido por ser o centro de uma querela com *Rebecca*, a mulher inesquecível, de Daphne du Maurier, de 1938 (que viraria um premiado filme de Hitchcock). A trama do segundo copia fielmente a do primeiro: uma jovem conhece um rico homem e com ele se casa. A partir de então, é assombrada psicologicamente pela lembrança opressora da falecida primeira esposa, movimento que recebe reforço diligente da governanta da família. O romance é quase uma novela das 18h da Rede Globo que trata, de forma satélite, questões que ainda hoje encontram espaço. Chocam-se a inexperiência e um repertório do campo (personificada pela protagonista Marina) contra a industrialização (no personagem Roberto Steen, frise-se o sobrenome

estrangeiro), existente no imaginário da época. A presente republicação resgata das sombras tanto o romance quanto sua autora, uma das poucas mulheres a conseguir espaço no mercado da época. O texto destoa esteticamente da Geração de 1930, mas insere-se na problemática política sobre o lugar social da mulher. Importa por recriar algo dos imaginários e disputas da burguesia brasileira dos anos 1930 (I.G.).



ROMANCE

A sucessora

Autora - Carolina Nabuco

Editora - Instante

Páginas - 200

Preço - R\$ 48

PRATELEIRA

JINGA DE ANGOLA

Na África do século XVII, a rainha Jinga desafiou as regras impostas ao gênero feminino: superava competidores homens e teve vários amantes homens e mulheres. Governou um extenso território do que seria hoje o norte de Angola. Perto do fim de sua vida, cansada da guerra, fez as pazes com Portugal e se converteu ao cristianismo – embora sua devoção fosse questionada. O livro é um ensaio biográfico sobre essa figura tão importante para a memória coletiva afro-atlântica.



Autora: Linda M. Heywood

Editora: Todavia

Páginas: 320

Preço: R\$ 89,90

UPP: A REDUÇÃO DA FAVELA A TRÊS LETRAS

O livro traz a dissertação de mestrado da vereadora Marielle Franco (1979-2018), assassinada há quase um ano. No trabalho, Franco demonstra que as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), instaladas em favelas no Rio de Janeiro, só reforçam o modelo do Estado Penal – servem para conter os insatisfeitos ou excluídos, reprimir pessoas pobres por meio do discurso de "insegurança social". A renda obtida com a venda do livro será revertida para a família da vereadora.



Autor: Marielle Franco

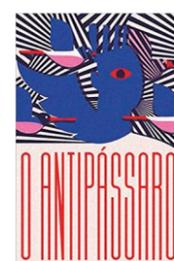
Editora: n-1 edições

Páginas: 160

Preço: R\$ 30

O ANTIPÁSSARO

A obra reúne 31 poemas deixados por Donizete Galvão (1955-2014), que fariam parte do livro inédito que ele deixou inacabado. Agora, a obra vem a lume com organização de Paulo Ferraz e Tarso de Melo, amigos do poeta. Nos versos, vemos a recusa do espetáculo e a observação de uma natureza oprimida. Neles, é a poesia que está sob suspeição. O livro conta com posfácio de Antonio Carlos Secchin.



Autor: Donizete Galvão

Editora: Martelo Casa

Editorial

Páginas: 68

Preço: R\$ 48

POÉTICAS DA HOSPITALIDADE

Em 13 textos, articulam-se ideias de autores e escritores para pensar as questões e tensões sobre a hospitalidade (ou das hospitalidades) a partir da filosofia contemporânea. O núcleo central são trabalhos de Emmanuel Lévinas e Jacques Derrida. O autor mantém uma distância afetiva do tema e também de transformar o termo em uma categoria filosófica.



Autor: André Brayner de Farias

Editora: Zouk

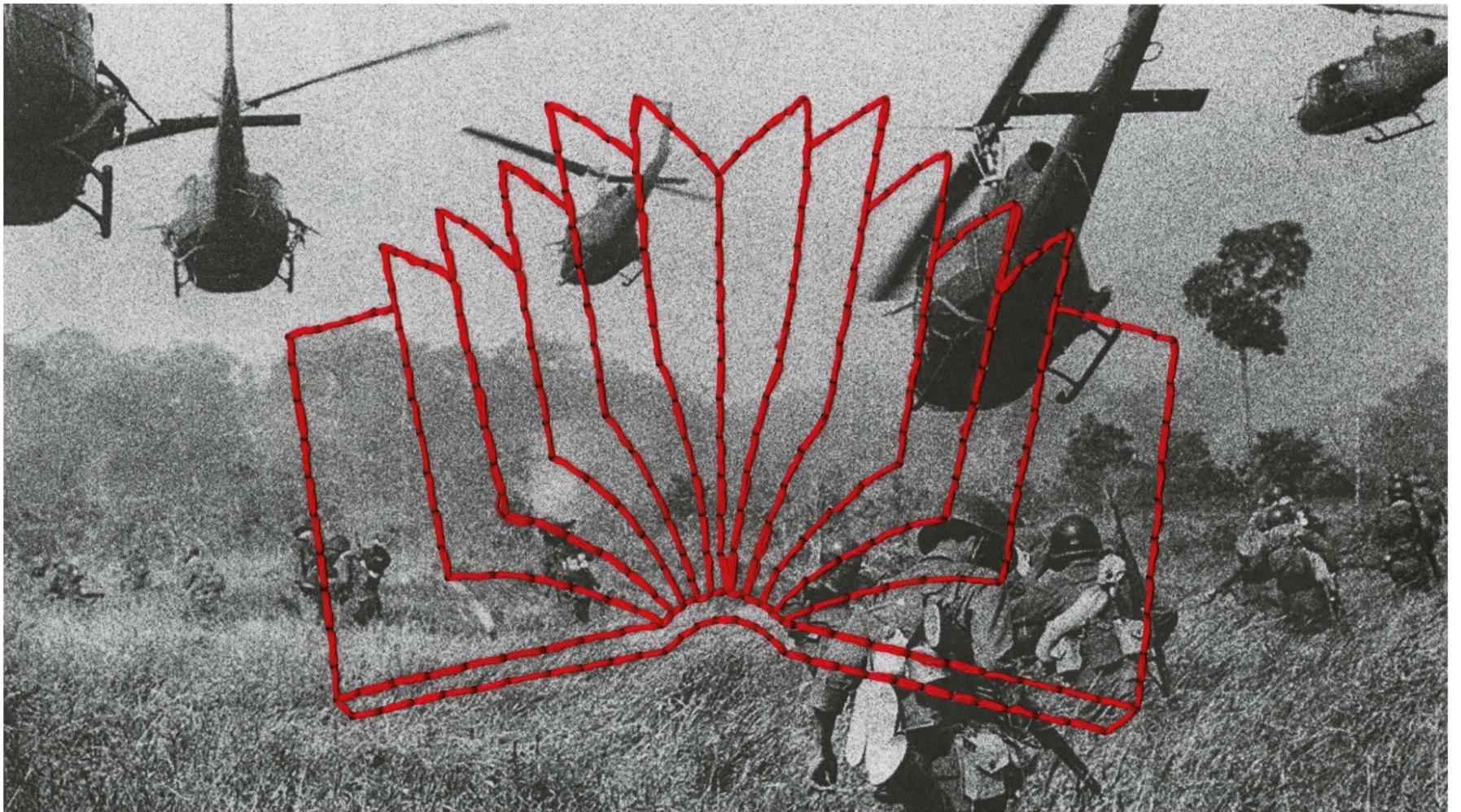
Páginas: 152

Preço: R\$ 39



José CASTELLO

FILIPE ACA



Literatura de conquista

“A literatura é uma empresa de conquista verbal da realidade”, escreveu o argentino Julio Cortázar (1914-1984) em *Situação do romance*, terceiro capítulo de seu *Valise de cronópio*, de 1974, traduzido no Brasil pela Editora Perspectiva. O mundo sempre nos escapa, mas a literatura não desiste de persegui-lo. Sua tarefa é apoderar-se do real para lhe emprestar uma direção e um sentido. “Cada livro realiza a redução ao verbal de um fragmento da realidade”, continua Cortázar. O que o leitor tem nas mãos não é a vida, mas uma aproximação da vida. Algo imperfeito, inacabado, insuficiente: o humano.

Insiste Cortázar: “A literatura vai apoderando-se paulatinamente das coisas e de certa forma as subtrai, rouba-as do mundo”. Com essa ocupação do real, chegamos ao que os escritores chamam de temas. Ainda que distorcido, reduzido e deformado, o real está sempre presente nas ficções. Para Cortázar, mais importante do que a história das formas, é a história de suas estratégias de conquista. Usada há 5 mil anos, a linguagem é um instrumento de luta e de posse, expressa através dos gêneros literários. Não dá, não é justo, tomar a literatura como um conjunto de formas vazias, ainda que belas. Essas formas estão sempre em atrito com o mundo, em estado de tensão, tentando submetê-lo e conquistá-lo.

Penso nas palavras de Cortázar em uma época em que literatura parece ter perdido seu esforço de conquista. Parece ter abdicado do mundo, preferindo o que as estantes de livrarias chamam, sem nenhum rigor, de “fantasia”. Diz-se: “literatura de fantasia”, como se todo o resto fosse apenas um esforço malogrado de escrever. Para o comércio, a fantasia se tornou um gênero da ficção, baseado, sobretudo, em produtos mágicos, místicos e sobrenaturais. Para seus vendedores e propagadores, só ali haveria invenção, o resto seria mera cópia da existência. Isto basta para mostrar como é deficiente a ideia que temos hoje a respeito da literatura. Sim, a literatura tem um pacto com a vida, mas nem por isso descarta a imaginação. Ao contrário:

a imaginação é o instrumento de acesso – a escavadeira – com que ela perfura o real.

Do real, nos diz Cortázar, a literatura não deseja qualquer coisa. Ela se empenha “na batalha pelo indivíduo humano, vivo e presente, você e eu, aqui, agora, esta noite, amanhã”. A literatura quer o Um – cada um de nós, em separado. Como faz isso? A ficção começa por nomear as coisas. Ao dar nomes às coisas, as individualiza e humaniza. Bebês em um berçário são apenas bebês em um berçário. Mas, se lhe damos nomes – Maria, João, Antônio – deixamos de formar uma massa amorfa e se tornam indivíduos. O mesmo faz a literatura: nomeia para “criar” os homens.

Mas, diz Cortázar, essa nomeação não é absoluta – afinal a língua é arbitrária – e há sempre o momento em que a dúvida se instala. Também nessa hora, a literatura nos serve de meio de interrogação, pois faz o “ajuste dos instrumentos pessoais e verbais”. Confiar nas palavras, sim; mas sempre duvidando delas. Eis o paradoxo sobre o qual a literatura se ergue: afirmação e dúvida são os dois lados da mesma moeda. Pois bem: essa preferência pelo homem, diz Cortázar, “explica a preferência pelo romance como forma predileta de nosso tempo”. O romance tenta esgotar – embora nunca esgote. Tenta sintetizar – embora uma parte sempre fique de fora. Tenta controlar o real – embora o real seja incontrolável.

“Nada é mais importante do que o homem como tema de exploração e conquista”, Cortázar nos diz. Mais ainda, podemos acrescentar: a literatura só tem um sentido quando tem o homem por objeto. Nos séculos XVII e XVIII, o romance tentou “conhecer e apoderar-se do comportamento psicológico humano”. A partir daí, a literatura empenhou-se em se assegurar de que o homem pode chegar a conhecer-se o bastante. Através do Romantismo, com sua análise da subjetividade, esse jogo de apropriação do real se acelerou. Distingue Cortázar: “O romance antigo ensina-nos o que o homem é. Nos começos da era contemporânea, o romance começa a se perguntar a respeito de seu por que e seu para que”.

Afirma Cortázar que a presença inequívoca do romance em nosso tempo se deve ao fato de ser ele “o instrumento verbal necessário para a posse do homem como pessoa, do homem vivendo e sentindo-se viver”. Não é fácil conquistar o sentimento de existir e o romance nos ajuda nisso. A ficção busca a totalidade do homem enquanto pessoa. “Profundamente imoral dentro da escala de valores acadêmicos, o romance supera todo o concebível em matéria de parasitismo, simbiose, roubo com agressão e imposição de personalidade”. No projeto de conquista do humano, o romance não descarta nenhum recurso, nenhuma estratégia. E leva esse projeto até as últimas consequências. Nesse sentido, o ficcionista não pode ter escrúpulos. Tudo, absolutamente tudo, do homem lhe interessa. Todos os métodos e todos os instrumentos – da palavra, que isso fique claro – são válidos para levar adiante sua luta.

Penso nas palavras de Cortázar em um século de romances frios, mecânicos e desumanizados. Romances “para vender”, romances “para distrair”, romances “para dormir”: de todos eles o homem sempre escapa. A literatura precisa recuperar seu desejo de conquista do mundo. Seu projeto de nele interferir, ainda que suavemente. A literatura, que é língua e metáfora, pode sustentar a falta de limites, sem machucar ou golpear ninguém. Não se trata de praticar a violência – hoje, infelizmente, tão disseminada em nosso mundo. Ao contrário: trata-se de usar da força criativa para arrancar o homem de sua apatia e indiferença.

A ficção, nos diz Cortázar, supõe a procura de um ser impuro. Por isso os romances são inesgotáveis: porque o homem é, ele também inesgotável. O humano está sempre contaminado pelas coisas do mundo e, a cada contaminação, toma uma face. Essa impureza é, na verdade, sua riqueza. Daí também as dificuldades enfrentadas pelos romancistas, sempre com o sentimento de que sua escrita não terminará nunca. De fato, também o homem não termina, também ele não comporta uma síntese, ou um resumo, e daí a potência das ficções, que conseguem suportar essa figura interminável.