

# PERNAMBUCO



## A HISTÓRIA EM ESPIRAL

*Sobre o que se conversa – e o que se preserva – quando obras de escritoras negras brasileiras entram na roda*

# CARTA DOS EDITORES

**E**sta edição do **Pernambuco** está centrada em outras formas de leitura. Contra a proliferação de cursos de “escrita criativa”, importa, num país cuja Educação sofre ataques calcados em uma visão colonialista, ler de outras formas. Na matéria de capa, Fernanda Miranda reúne, numa leitura em roda, 8 dos 11 romances lançados por mulheres negras de 1859 a 2006. *O que significa ler em roda?* Significa perceber a importância do gênero romance para o povo negro; significa notar espécie de “passagem de bastão” entre as autoras, nas quais elas, em uma espiral entretempos, constroem juntas uma representação que interpela de forma contundente um país que atualiza suas opressões. A força delas lançou sementes: de 2006 a 2019, já são 17 romances escritos por mulheres negras. As imagens criadas por Karina Freitas trazem a ideia de unidade entre esses discursos, possibilitada pela *tecnologia da roda*.

Dialoga com isso o trecho inédito de *Pensamento feminista negro*, clássico escrito por Patricia Hill Collins que chega ao Brasil pela Boitempo. Também podemos ver um diálogo com o texto sobre o 1º volume de uma trilogia de fantasia lançada no exterior por Marlon James que,

mais do que um “*Game of thrones* africano”, pensa sujeitos negros como agentes de futuro. Paralelo a isso, há também um ensaio que aborda uma crítica a estruturas e formas particulares de *ser* na modernidade a partir do trabalho da escritora uruguaia Armonía Somers.

Noutra via das formas de ler está o texto de Veronica Stigger sobre os bastidores de seu livro *Sombro ermo turvo*. Jogando com a própria subjetividade, Stigger nos lembra que a leitura deve se pautar pela materialidade do texto.

Propondo debates, a entrevista de Angela Grillo toca em ponto delicado: a questão da negritude em Mário de Andrade. A relação do modernista com a própria negritude sempre foi discutida. A partir da descoberta de manuscrito até então inédito dele, discute-se como o escritor se via, seu método de pesquisa e assuntos afins.

Três textos operam outras provocações: sobre Ian McEwan, há perspectiva que parte da ficção científica sobre o futuro; nos 100 anos de Ferlinghetti, a literatura e a vida literária como propositores de insurgência social; e um poema de Brecht traduzido por André Vallias, no qual podemos ver o clima de extrema-direita no entreguerras.

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

## EXPEDIENTE

GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO

Governador  
Paulo Henrique Saraiva Câmara

Vice-governadora  
Luciana Barbosa de Oliveira Santos

Secretário da Casa Civil  
Nilton da Mota Silveira Filho

COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO – CEPE

Presidente  
Ricardo Leitão

Diretor de Produção e Edição  
Ricardo Melo

Diretor Administrativo e Financeiro  
Bráulio Meneses

## PERNAMBUCO

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

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

SUPERINTENDENTE DE PRODUÇÃO EDITORIAL  
Luiz Arrais

EDITOR  
Schneider Carpeggiani

EDITORES ASSISTENTES  
Carol Almeida e Igor Gomes

DIAGRAMAÇÃO E ARTE  
Hana Luzia, Filipe Aca, Janio Santos e Luísa Vasconcelos

TRATAMENTO DE IMAGEM  
Agelson Soares

REVISÃO  
Maria Helena Pôrto

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

## COLABORAM NESTA EDIÇÃO



**André Vallias**, poeta, designer, tradutor e produtor de mídia interativa, foi curador da exposição *Transfutur* (Kassel, Alemanha)



**Fernanda Miranda**, professora, doutora em Literatura (USP), autora de *Carolina Maria de Jesus: literatura e cidade em dissenso*



**Karina Freitas**, designer

**Ana Rüsche**, escritora e doutora em Letras (USP), autora de *A telepatia são os outros* (no prelo); **Bernardo Brayner**, escritor e ensaísta, autor de *Nunca vi as margens do Rio Ybbs*; **Edma de Góis**, pós-doutoranda em Estudos de Linguagens (Uneb); **Gustavo Silveira Ribeiro**, professor (UFMG), co-organizador de *Toda a orfandade do mundo*; **Laura Erber**, poeta, editora e professora (Unirio), autora de *A retornada*; **Marcelo Lotufo**, editor, tradutor e doutor em Literatura Comparada (Brown University); **Priscilla Campos**, doutoranda em literatura hispano-americana (USP); **Veronica Stigger**, escritora, autora de *Os anões*; **Virginia Siqueira Starling**, tradutora e jornalista

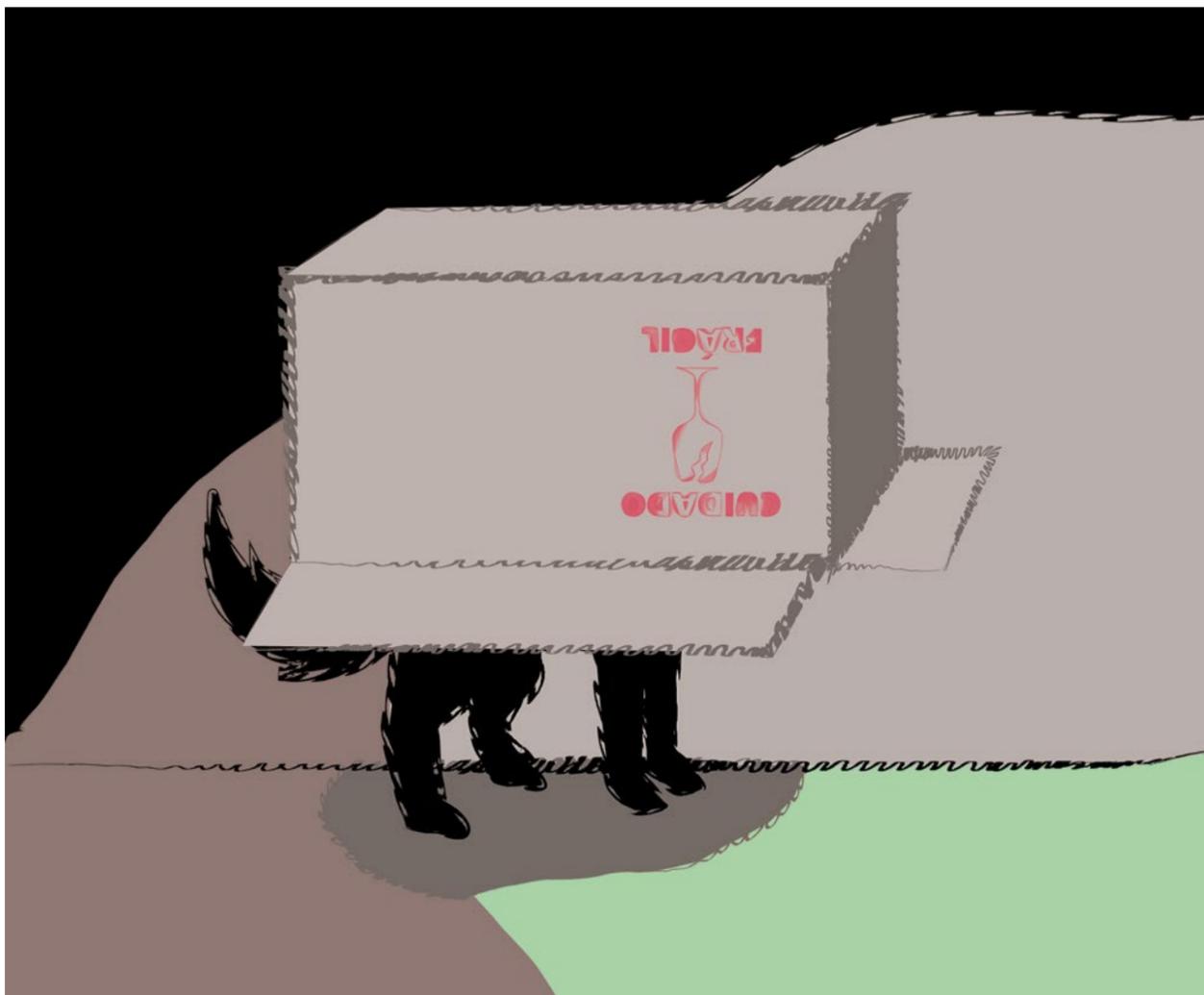


“Minha ciranda não é minha só, ela é de todos nós, ela é de todos nós”, ressoa a voz pela roda, em que giram pessoas de todas as idades e cores. Este mês, a revista **CONTINENTE** revisita a manifestação em que se dança juntando mão com mão. Uma reportagem que revê os primeiros acordes da ciranda, momentos em que ela se reafirma com mais força, perfilando cirandeiros e cirandeiros. Desde que se postulou “ninguém solta a mão de ninguém”, a ciranda se reveste de presença política.

[www.revistacontinente.com.br](http://www.revistacontinente.com.br)  
  /revistacontinente  
 /revcontinente

## BASTIDORES

HANA LUZIA



# Agudo rolante espumoso

Sobre um conjunto de ficções que fazem rir e aterrorizam ao abordarem nossas fragilidades. E de como a única verdade sobre o texto é nada além do próprio texto

## Veronica Stigger

1. Levei seis anos, quatro meses e um dia para escrever *Sombrio ermo turvo*. Quando digitei a última linha do último texto do livro, nevava em São Paulo.

2. O Eduardo e minha irmã são, respectivamente, meus maiores muso e musa inspiradores. Minha irmã se chama Helena, mas, desde pequena, é, para todos nós, Lena. Foi ela quem me contou a história da suruba na cozinha.

3. Por via das dúvidas, nunca bebi o sangue da minha irmã. Mas já bebi sangue de porco.

4. Eu, o Eduardo e minha amiga de infância assumimos nossa antiga relação a três e seguimos tocando o bar juntos. Este só não fica do outro lado do Atlântico, mas em Sanga da Toca. Na semana passada, incluímos morcilha e galinha de cabidela no cardápio.

5. Depois que o Eduardo abateu o boi a tiro, prometeu que me daria de presente a kalashnikov banhada a ouro que eu tanto queria.

6. Faz tanto tempo que eu e o Eduardo estamos juntos que, quando o vi pela primeira vez, ele usava um tênis cuja língua ia até quase o joelho. Era moda. Gamei no mesmo instante.

7. Um dia antes de irmos a Évora, eu e o Eduardo tiramos uma foto com o Franklin no carro do papa. Foi uma rapariga que passava quem bateu a foto. Ela levou um susto quando o Franklin a abordou.

8. Foi o Marcelo quem roubou minha camisa vermelha num sonho. Hoje, ele é *performer* em Portugal.

9. Não é a primeira vez que aparecem anões em meus livros. Mas é a primeira vez que menciono o creme Nívea.

10. Nenhum nome é verdade.

11. O pequeno barco enfeitado de luzinhas coloridas que aporta ao lado da antiga ponte romana existe de verdade e baloiça pelos canais de Veneza todo ano, na festa do Redentore.

12. A festa à qual se dirigem o Leão e o seu padrinho não tem nada a ver com a festa do Redentore. Esta se passa nas águas, a outra no céu.

13. Uma vez, o avô do Eduardo o levou para ver um leão que era criado nos fundos de um curtume em Caxias do Sul. O Eduardo tinha seis anos e tirou uma foto do leão. Gosto de imaginar que foi a primeira foto que ele fez. Mas não foi.

14. Meus pais contam que, na primeira vez em que fui ao zoológico, não queria sair da frente da jaula onde o leão e a leoa trepavam. Eles também contam que nenhum outro bicho me encantou

mais do que as formigas, que iam em fila de uma jaula para outra.

15. Quando o Eduardo visitou o Zoológico do Bronx, havia, dentro da loja de lembranças, um elefante preso com correntes pelos pés. Assim que ele viu o elefante, este o encarou. Tinha o olhar mais triste do mundo.

16. No dia anterior à neve de 1984, fui com a minha família a Canoas para comprar um filhote de *cocker spaniel*. Ele viveu 12 anos conosco e se chamava Nero. Sua pelagem preta e branca lembrava a do boi abatido pelo Eduardo.

17. A música que sempre costumava ouvir quando me dedicava a um novo projeto era *Clandestino*, de Manu Chao. Agora, escuto *Kátia Flávia*, de Fausto Fawcett. Quando não quero trabalhar com música, ouço, bem baixinho, a *Suite bergamasque*, de Debussy.

18. Nunca liguei para o telefone dos anúncios de concerto de gaitas espalhados por Porto Alegre. Nunca tive uma gaita. Nunca fiz um aborto.

19. Nenhum coração é verdade.

20. Há sempre alguém rezando nos meus livros.

21. Quando fiz a primeira comunhão, a hóstia grudou no céu da minha boca. Achei melhor não mexer. Assim, ela ali ficou por semanas.

22. Nunca tivemos *tupperware* em casa. Só potes de vidro. Tampouco tínhamos margarina. Só manteiga. Como nunca consegui espalhar a manteiga dura no pão de forma, meus sanduíches ficavam sempre esfarelados.

23. Não sei quem são as pessoas que estão debaixo da caixa. Nunca as vi. Talvez as tenha inventado.

24. Joel, o herói, nunca mais foi visto e Veronica Stigger continua desaparecida.

25. Quando conheci o Eduardo, ele dirigia uma Parati vermelha, embora ainda não tivesse 18 anos. Ele tentou me ensinar a dirigir, mas desistiu quando perguntei, guiando a 60 quilômetros por hora, qual era mesmo o pedal do freio.

26. As poucas aulas de direção foram realizadas na praia. Mas nunca entrei com o carro na areia.

27. Num poema, João Cabral de Melo Neto conta que, um dia, Clarice Lispector e uns amigos trocavam histórias de morte quando foram interrompidos por outros amigos que voltavam eufóricos do futebol. Assim que estes últimos finalmente silenciaram, ouviu-se apenas a voz de Clarice: “Vamos voltar a falar de morte?”.

28. Outro dia, minha irmã viu Pedro e os três sujeitos escondidos debaixo da caixa. “Um deles era uma mulher”, me confidenciou ela. “Isso não é um bom sinal”, pensei.

29. Uma semana depois da morte do meu avô, eu e minha irmã o vimos diante da televisão em preto e branco que ele havia nos dado. Era madrugada. Minha irmã chorou muito.

30. Minha mãe, como a Consuelo, tem o costume de ver mortos no supermercado.

31. Hilda Hilst não só falava com os mortos, como também os gravava. E Caio Fernando Abreu, seu amigo, fazia mapas astrais em seus cadernos esotéricos. Embora fosse de um signo regido pela terra, o elemento que mais dominava seu mapa astral era o fogo.

32. O Victor queria fotografar a lava fervente quando o vulcão de nome esquisito entrasse em erupção. Não havia santo que o convencesse do contrário. Por sorte, o vulcão teve a decência de esperar que fôssemos embora da Indonésia para começar a cuspir fogo.

33. O Eduardo e o Franklin serão os protagonistas do meu próximo livro, que se chamará *O Satanista*. Não sei qual é o signo do Franklin, muito menos o elemento predominante em seu mapa astral.

34. Antes de nos mudarmos para São Paulo, eu e o Eduardo costumávamos assistir ao seriado *Arquivo X*. Este tinha uma epígrafe: “A verdade está lá fora”.

35. Nenhuma verdade é verdade.

36. O bilhete escrito à mão, numa caligrafia de volteios, continua a ser a única verdade.

### O LIVRO



**Sombrio ermo turvo**  
Editora Todavia  
Páginas 144  
Preço R\$ 49,90

## RESENHA

# Do imaginário deslocado por Marlon James

Autor jamaicano lança no exterior 1ª parte de trilogia de fantasia afrocentrada

Virginia Siqueira Starling

*Se os deuses tudo criaram, não seria a verdade apenas uma outra criação?*

Marlon James em *Black leopard, red wolf*

**Griots são** os guardiões do passado e da história das civilizações africanas. Eram eles os responsáveis por perpetuarem a memória social através de narrativas, canções e poemas. *Griots* ainda existem em determinadas regiões da África Ocidental e mantêm-se como figuras essenciais à tradição oral do continente. Antes da dominação da língua escrita, a linguagem oral que usavam para garantir a preservação da história de seu povo fez dos *griots* agentes importantes nas cortes reais, como sábios conselheiros que conheciam o passado para auxiliar na vivência do presente e na construção do futuro. Em sua narração do épico africano *Sundiata*, o *griot* Mamadou Kouyaté revela que sua “palavra é livre e despida de toda inverdade”. A palavra de um *griot* é, portanto, confiável.

Para ler *Black leopard, red wolf*, primeiro livro de uma trilogia de fantasia escrita pelo jamaicano Marlon James, precisamos nos preocupar exatamente com o contrário, pois o narrador dessa história é extremamente ambíguo – e é essa a proposta do autor. Uma história não é necessariamente verdadeira porque quem a conta assim determina e um só ponto de vista dificilmente basta para dar conta de uma sucessão de eventos. Assim como uma só história não abarca a imensidão do imaginário e da cultura do continente africano: daí o trabalho de Marlon James em propor uma recuperação das narrativas, dos mitos, dos personagens e das paisagens da África. Essa é uma tentativa de revitalizar a relação entre tais elementos e os filhos da diáspora africana nos tempos contemporâneos, ao mesmo tempo em que subverte os parâmetros e arquétipos tradicionais do gênero fantástico – por tradicionais, leia-se de origem ocidental e branca. James orchestra uma segunda subversão, abalando as expectativas do público acerca do que um vencedor do Man Booker Prize, a mais respeitada premiação da literatura em língua inglesa, escreveria depois de *Uma breve história de sete assassinatos*, seu reverenciado romance. Laureados do Man Booker, afinal, não costumam optar pela fantasia.

Como um homem da diáspora africana, nascido e criado em uma família de classe média nos subúrbios de Kingston, na Jamaica, James queria uma história que não reduzisse o continente africano à marca da escravidão e, de quebra, provasse que há bastante espaço na fantasia para protagonistas negros e de outras etnias. *Black leopard, red wolf* foi a narrativa que ele decidiu escrever para explorar as ricas mitologias africanas em um ritmo turbulento e alucinante, que leva os personagens em uma missão fracassada por terras fantásticas inspiradas nos impérios da Idade do Ferro, como os de Etiópia, Mali e Gana. É aí que monstros alados e vampirescos soltam raios e andam à luz do dia, necromantes enfeitiçam pessoas vivas para se submeterem ao seu comando, portas levam o viajante que souber abri-las de um ponto a outro do mapa em segundos e um homem – nosso narrador – tem um olfato sobrenaturalmente aguçado, o qual ele usa para localizar pessoas temporal e espacialmente distantes e que lhe rendeu seu nome, Tracker. A palavra *tracker* se traduz literalmente como “rastreador”, mas talvez a sonoridade deste nome e o caráter ambíguo do personagem remetam ao *trickster*, um tipo de herói trapaceiro e contraditório que aparece com frequência no repertório narrativo de povos africanos e indígenas. Assim como Tracker, o *trickster* é tanto malicioso e astuto quanto pode ser tolo; é capaz de gestos bondosos e generosos, mas também destruidores e maldosos.

Em *Black leopard*, a verdade está invariavelmente em jogo e os leitores permanecem implicados nesse embate desde a primeira página. Tracker começa a contar sua história para um inquisidor que o interroga, e seu aviso inicial é surpreendente para um livro de fantasia cujo enredo se baseia em uma missão de resgate: deu tudo errado; o menino que deveria ter sido recuperado está morto; o próprio Tracker, ao que tudo indica, está preso; e, segundo ele, não há mais nada a ser dito. Mas é claro que há, senão não teríamos a história. Para nossa sorte, ele tece a narrativa e reconta a sua perspectiva dos fatos, detalhe que Marlon James ressalta em entrevistas, quando revela que a estrutura narrativa da trilogia *Dark star* não é feita de volumes que, juntos, complementam uma história cronologicamente. *Black leopard* revela um ponto de



vista; os dois próximos livros confessarão os seus, e James não soltará a sua versão definitiva. Cabe aos leitores a decisão de em quem (não) confiar, e *Black leopard, red wolf* é apenas o depoimento de um dos personagens que viveram a história.

Marlon James sabia que sua decisão de enveredar pela fantasia, logo após ter recebido o Man Booker, impressionaria público e crítica. O *establishment* literário, no qual preconceitos contra fantasia e ficção científica persistem – especialmente quando escrita por autores negros – começava a prestar a devida atenção em sua obra quando James anunciou que seu próximo projeto seria escrever um “*Game of thrones* africano”. É bom ir avisando, aliás, que *Black leopard* não é uma versão da saga de George R. R. Martin com protagonistas negros. James vai além de se inspirar nos cânones ocidentais do gênero e faz mais do que aproveitar a onda do sucesso bilionário de *Pantera Negra*, o filme dos estúdios Marvel sobre um super-herói que herda o trono de um rico, poderoso e oculto reino africano, que rendeu mais de US\$ 1.3 bilhão em bilheteria. O primeiro livro da trilogia *Dark star* é uma obra à parte, na qual personagens e situações deixam o leitor aturdido a cada capítulo, a violência brutal não cessa em provocar desconforto genuíno e onde James desenvolve sua reflexão de que personagens negros representam uma parte fundamental do passado e serão agentes essenciais à construção do futuro. A antecipação pelo lançamento do livro em janeiro deste ano era tal, que, apenas um mês depois, ele já tinha sido fisgado para uma adaptação cinematográfica, assinada entre a Warner Bros. e a produtora do ator estadunidense Michael B. Jordan, que fez especial sucesso em 2018 como o vilão de *Pantera Negra*.

Para tanto, James se apoiou nas bases mitológicas, geográficas, religiosas e linguísticas do continente africano: leu mitos, épicos, livros sobre clima, cosmologia e história, e buscou elementos reais das culturas africanas para incorporá-los ao seu mundo imagi-

JEFFREY SKEMP / DIVULGAÇÃO



nário. *Sangomas* são “antibruxas” que atuam como curandeiros entre o povo Zulu, da África do Sul, e as crianças Mingi são assassinadas pelas tribos nas quais nascem simplesmente por apresentarem características interpretadas como maldições. Os *griots* fazem parte da narrativa, desempenhando seu papel para revelar o obscuro ou desconhecido aos personagens, mas também ao leitor. James busca o conceito de *shoga*, relacionado a gênero e sexualidade não normativos – bastante presentes no livro, inclusive em relação a Tracker, um homem homossexual – e que em *swahili* quer dizer “homem afeminado” até hoje. E um ponto essencial do enredo retoma a orientação matrilinear de herança, que orientou tribos e sociedades africanas em contraste com a patrilinearidade da tradição europeia ao determinar que tanto terras e posses quanto a autoridade podem ser transmitidas através das mulheres, não apenas dos homens. No universo de *Black leopard, red wolf*, bruxaria não tem nada a ver com druidas e fadas, mas com o poder de ancestrais e espíritos, mediados por *sangomas* e sacerdotes que empreendem a conexão entre os vivos e os mortos.

A fantasia de Marlon James enfeitiça desde a primeira página, com sua composição narrativa inusitada. O enredo não é inesperado somente devido às fontes mitológicas não ocidentais nas quais o autor se inspira, uma vez que existe todo um movimento de escritores africanos e afrodescendentes no gênero da ficção especulativa – N. K. Jemisin, Octavia Butler, Tomi Adeyemi, Charles R. Saunders, para citar alguns –, que conduzem suas histórias a partir de culturas africanas. Nosso narrador Tracker deveria ter saído em busca do garoto, ao lado de um leopardo que se transforma em homem, um gigante que não gosta de ser chamado de gigante, um búfalo especialmente esperto, uma bruxa com tantos mistérios na manga quanto feitiços, um antigo desafeto, uma mercenária e um ex-soldado. Mas a “sociedade”, ao contrário da *Sociedade do anel* da também trilogia *O senhor dos anéis*, de J.

## James faz mais que dialogar com Pantera negra: pela fantasia, ele pensa sujeitos negros como agentes de futuro

R. R. Tolkien, se desbanda no primeiro instante em que se reúne, para que cada um siga seu caminho e seja a pessoa a ganhar a recompensa pelo menino sumido. E, antes mesmo de chegarmos ao primeiro encontro da sociedade, já sabemos que tudo deu errado; ao menos é isso que Tracker revela ao seu interrogador. Como ele chegou ali é mais um mistério e, embora o final da história nos interesse enormemente, o que mais importa é o processo, que culmina na morte do menino. São traições, desencontros, reencontros, desencontros, fugas desesperadas e muitos combates fatais que nos levam às revelações finais e um desfecho que, comparado a outras fantasias, ilude com a impressão de ser um grande anticlímax. Mas as emoções até ele foram inúmeras, e as tais revelações nunca terão sua veracidade determinada por inteiro, já que James montou sua trilogia para que as partes nunca completem um todo. Então Tracker, um traço contador de histórias ao estilo de Anansi, o

deus aranha, pode ter mentido o tempo todo. E nós, leitores, podemos nos ter deixado levar.

James surpreende em todos os alicerces que usou para conceber sua trilogia. Além dos épicos e mitos africanos e de sagas gregas e nórdicas, o autor retomou obras que marcaram sua juventude na Jamaica: as histórias em quadrinhos, como as séries dos *X-Men*, *Novos mutantes*, *Hellboy* e *Patrulha do destino*. James queria trazer as ruas para as disputas de poder entre herdeiros do trono e rumores de guerra, então entendeu que os épicos sobre grandes heróis seriam insuficientes para lhe ajudar a criar o cenário para um homem a serviço de pessoas importantes. Os dramas políticos são relevantes para a trama, mas Tracker é o cara comum que se envolve – relutantemente, é bem verdade – nas maquinacões dos poderosos. A relação de James com a cultura *pop* lhe rendeu muita inspiração para as dinâmicas de grupo desbaratado e cheio de desajustados, em uma crítica aberta à ideia de que personagens se uniriam sob um grandioso propósito coletivo até o fim, quando uma luta épica entre as forças do Bem e do Mal terminaria por recompensar os justos e punir os mal-intencionados – uma das tradições narrativas ocidentais mais comuns, sobretudo nesse gênero. Ninguém promete se sacrificar por ninguém: em *Black leopard, red wolf*, é cada um por seus interesses, inimigos podem facilmente se tornar parceiros no crime, escrupulos são raros, e infeliz do que se deixar atacar pelo caminho.

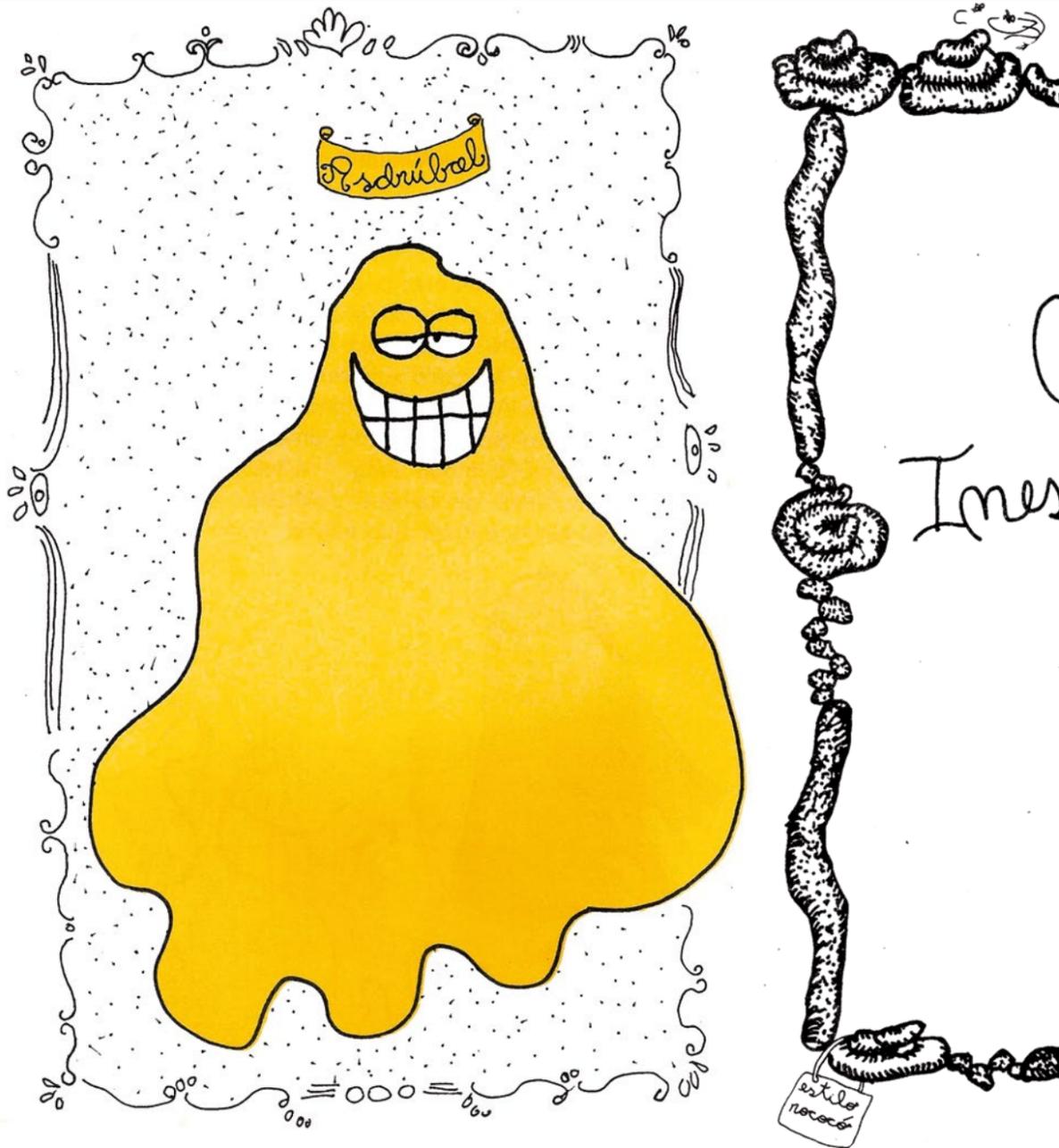
A jornada é a verdadeira história, a forma como cada personagem – em especial Tracker, nesse primeiro volume – modifica sua visão de mundo e se adequa para melhor responder às circunstâncias que regem o jogo. Se a missão fracassa, o processo é que conta. E James revela, enquanto isso, a humanidade profunda – e, em sua crueza, desconfortável e incômoda – dos personagens. Por mais mágicos e fantásticos que sejam.

## ARTIGO

# O monstro amarelo não se leva a sério

Obra infantil de Elvira Vigna merece um trabalho de reedição

Laura Erber



*El humor es algo parecido a la felicidad, a la revolución y al amor.*  
Roberto Bolaño

**Nenhum adulto** tem acesso pleno à criança leitora que foi um dia, pois, como já afirmou Cecília Meireles, a infância é um “reino que começamos a desconhecer desde que o começamos a abandonar”. O afastamento desse reino tem sérias consequências, e a presunção de, longe dele, definirmos “o que é bom para as crianças”, se sustenta certamente em mais de um ponto cego. Porém, há livros lidos na infância que nos marcaram de tal maneira, que, revisitados mais tarde, reavivam sensações da primeira leitura com estranha nitidez. É o meu caso com as histórias de Asdrúbal, o Terrível, escritas e desenhadas por Elvira Vigna.

Começo por levantar a pergunta: o que tanto teria me atraído nos livros que contam as aventuras do monstro amarelo dito Asdrúbal? Lembro-me – mas posso estar inventando – de tê-los achado cômicos: os desenhos eram brutos e faziam rir, e ainda havia comentários que perseguiam e criticavam as ações desajeitadas de Asdrúbal ao longo das desventurosas tentativas de ser terrível. Disso gostei mesmo, e não invento: era uma história que ria e zombava do próprio personagem; ria, aliás, também da própria ilustração – um pequeno balão à esquerda da página 6 do segundo livro diz assim: “Não poderiam ter arranjado um desenhista melhorzinho?”. E por fim isto: o amarelo Asdrúbal se dirigia várias vezes ao leitor, rompendo o espaço narrativo com cartazes de protesto que carregava pelos jardins. Asdrúbal era ambicioso e desastrado, ranzinza e simpático. A criança que fui adorou isso.

São quatro livros: *A breve história de Asdrúbal, o Terrível* (José Olympio, 1978); *A verdadeira história de Asdrúbal, o Terrível* (José Olympio, 1979); *Asdrúbal no museu* (José Olympio, 1980); e *O triste fim de Asdrúbal, o Terrível* (Miguelim, 1983). Os livros percorrem a história do monstro Asdrúbal em suas, em geral, malogradas tentativas de praticar monstruosidades. Sabemos que Asdrúbal é amarelo, tem vários pés e uma voz horrível. Odeia borboletas, mas não sabe assustá-las como se deve. É um destruidor pouco feliz em suas investidas contra a natureza. Embora o último volume tenha sido

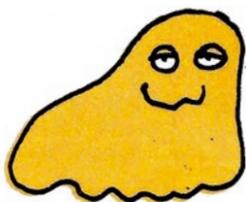
editado pela Miguelim, o projeto gráfico e o formato se mantiveram.

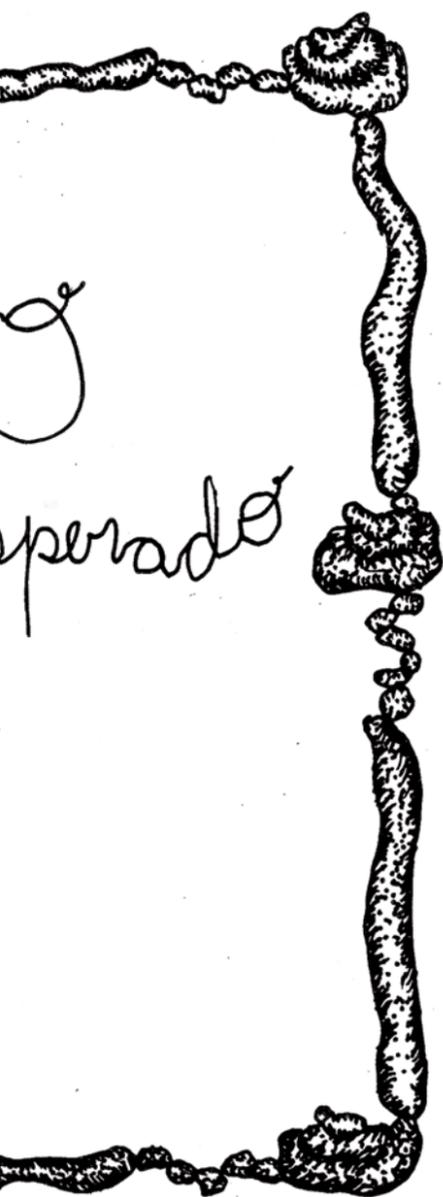
Na breve história do primeiro livro, Asdrúbal é humilhado pelos animaizinhos que deveria assustar, decide parar para “pençar” e é corrigido pela narradora. Asdrúbal chora de frustração, e seus pais decidem que é hora de a família se mudar para a Argentina. Com eles, vai a barata de estimação de Asdrúbal, sempre disposta a comentários enervantes. Os animais do jardim dançam uma ciranda, comemorando a partida da família monstro. A história é retomada no segundo volume, que começa com um simpático “Lá vamos nós”. A escrita de Elvira Vigna de fato convida a embarcar numa viagem sem rumo claro. Não sabemos por onde vamos, mas zarparamos com a narradora em direção ao inesperado, e depois, de repente, de volta a nós, isso quando ela não nos lança abruptamente ao rés do chão da realidade da leitura e do livro.

No terceiro volume, Asdrúbal vira obra rara do Museu Dum-Dum, de onde tentará escapar lançando mão de estratégias vergonhosos. Acho que foi esse o primeiro livro a me apresentar a ideia de que as obras de arte ou artefatos expostos em museus têm vida própria, independentemente da presença e do olhar do espectador. Essa outra vida do museu é diferente daquela que conhecemos como visitantes. E Vigna não nos poupa de sua crítica irônica ao tédio que alguns museus podem produzir, tédio que as crianças conhecem muito bem. No último livro da série – o meu predileto, confesso –, acompanhamos a tentativa de Asdrúbal de se tornar imortal escrevendo uma autobiografia. Já nos agradecimentos ele empaca: dedica para o Aníbal com saudades, depois com lembranças, depois exclui as opções anteriores e acaba por dedicar ao amigo Aníbal sua modesta e presunçosa obra. Testa diferentes possibilidades. Empaca de novo. Olha o ar. O livro da sua vida vai se chamar *Minha Lufa-Lufa*. E, no percurso, Asdrúbal descobre que essa coisa de sucesso vicia, que vai passar o resto da vida procurando o próprio nome no jornal.

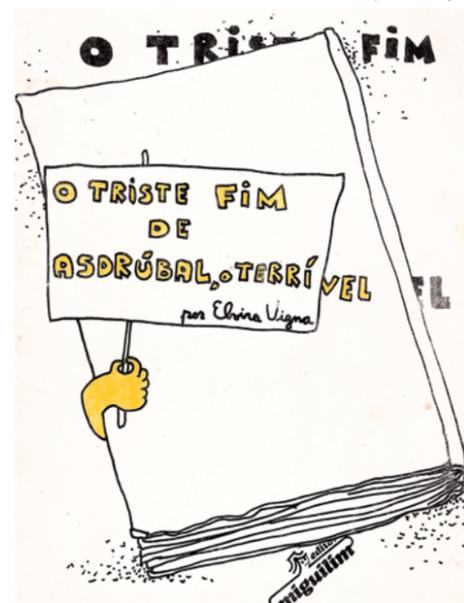
Vigna fazia nesses livros algo que foi se tornando cada vez mais raro na narrativa infantil. Escreve com rédea solta. Não controla muito a leitura. Não faz questão de marcar os diálogos com inserções de adjetivos e

Lá vamos nós.

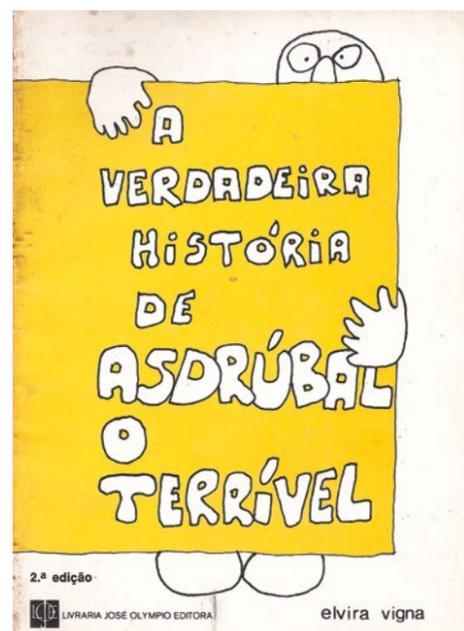




voce  
nao vai  
gostar



Os monstros estavam todos.



qualificações que supostamente “ajudariam” a criança leitora a compreender a narrativa, produzir imagens mentais e dramatizar as emoções. Aliás, Vigna quase nunca parece assumir que seus leitores precisem da “ajuda” do autor para ler corretamente e entender o que leem. Considera os leitores cúmplices críticos do seu processo, por isso talvez o recurso constante à autoironia e à derrelição.

**DESCONTROLE E DISPARATE**

Essa espécie de descontrole narrativo comparecia em outros textos destinados às crianças de minha geração. Há livros de Sylvia Orthof cujo enredo evolui de maneira intempestiva e inexplicável. Algo mudou nos últimos anos? Difícil afirmar. Somente uma análise cuidadosa da literatura infantil publicada em português nas últimas duas décadas poderia revelar as reais mutações na escrita literária e na concepção de criança e de literatura por trás dos livros.

Em *Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear* (Annablume, 1996), Myriam Ávila questiona a noção de *nonsense* em literatura. Como situa a autora, o *nonsense* surge em um contexto em que era necessário corroer as normas vitorianas que regiam a sociedade, os costumes e a linguagem. O *nonsense* não seria a ausência de sentido, mas, sim, uma corrosão da lógica que sustenta a sua construção. Há momentos nos livros de Asdrúbal que parecem saídos de um texto de Qorpo Santo, estes versos poderiam integrar as observações do monstro amarelo: “Tão lindas as aranhas/ Tão belas, tão ternas/ Pois caem do teto/ e não quebram as pernas!”.

**UMA ESCRITA PELO DIREITO DE NÃO PRECISAR CONTER E CONTROLAR O RISO**

Não se deve confundir descontrole narrativo com falta de cuidado ou de labor, nem acreditar que desenhos toscos são sempre desprovidos de engenho plástico. É do lado do humor e no flerte com o *nonsense* que se deve buscar o entendimento dessa escrita e dessas imagens. Mais uma pergunta: o humor voltado à criança mudou de sentido? Desconfio que sim. As narrativas parecem agora mais insistentemente pedagógicas, reinvestiu-se na regra do ensinamento útil fantasiado

*Vigna fazia nesses livros algo que foi se tornando cada vez mais raro na narrativa infantil: escreve com rédea solta*

de divertimento leve. Nessa conta, o humor paga um preço ou fica menos importante, rir é coisa séria e pode até ser polêmico. Melhor rir mais baixo, ou sorrir apenas. É mais seguro. Decerto temos ainda Eva Furnari em plena atividade e podemos contar com o traço simpático e irreverente de Mariana Massarani – que, aliás, já conseguiu salvar diversos textos do naufrágio na banalidade e no tédio. Tivemos ainda a alegria de conhecer o Sapo Ivan, de Henfil, figurinha indisciplinada e carregada de um humor distante da cultura da piada *prêt-à-porter*, tão próxima da publicidade. O humor literário parece pender hoje mais para a irreverência e a paródia, sobretudo em livros estrangeiros traduzidos que retomam as fábulas e suas imagens para desfigurá-las, o que nem sempre resulta interessante.

Não seria descabido levantar a hipótese de que a vinculação – e mesmo a dependência – do universo editorial infantil ao ensino através das grandes compras governamentais, muitas hoje infelizmente interrompidas, possa ter produzido interesse menos expressivo por narrativas abertas e de estrutura mais sinuosa e descontínua. Penso em certos livros de Sylvia Orthof que se desenvolvem à maneira de viagens sem destino em contraste com uma literatura estruturada à maneira

de um roteiro edificante, em que cada elemento precisa ter função clara, ou seja, precisa ser claramente “útil” à economia da narrativa, e esta, por sua vez, para ser “útil”, precisaria abraçar critérios didáticos: quanto mais conseguir ensinar, melhor. A ideia de que o livro ensina algo é certamente potente, mas levada ao extremo pode significar uma homogeneização da linguagem literária.

Não que os livros de Asdrúbal sejam desprovidos de forma, mas a narrativa ganha forma de maneira não previsível e não premeditada. Não parece que estamos diante de um narrador que conta à criança uma história que ele dominaria, mas, sim, diante de uma história que se constrói performativamente, enquanto se escreve. Nesse sentido, Asdrúbal seria uma figura dessa *performance* da linguagem em seu percurso incerto, rumo a um desconhecido núcleo de sentido.

Ilustração e poema não representam uma cena de instrução, mas uma cena contraditória que se auto-critica no momento mesmo em que se desenvolve. Assim, liberada da obrigação de ensinar, esse tipo de escrita deixa de encarar a criança como receptáculo dos saberes adultos, e o que temos então é um adulto jogando com a linguagem, nos limites da narratividade. Disso, resulta um texto fortemente vinculado ao inusitado e à vertigem, à possibilidade sempre iminente de que a narrativa se perca de si, ultrapassando o limiar do sentido. O humor comparece precisamente aí. Ele nos salva de nossa presunção e nos leva ao museu.

**CONSIDERAÇÃO FINAL OU À MANEIRA DE ASDRÚBAL: CURTA E GROSSA**

Nascida em 1947 e falecida em 2017, Elvira Vigna ficou mais conhecida como escritora de romances e contos para adultos a partir da publicação de *O assassinato de Bebê Marté* (1997), pela Companhia das Letras. Desde então, as notas biográficas e os perfis que a apresentam passaram a minimizar a importância de sua produção infantil. Gesto previsível, mas lamentável, que demonstra um forte preconceito em relação à literatura infantil, sobretudo quando se trata de elaborar as tramas da consagração de um autor respeitável, neste caso autora.

E, por favor, reeditem o Asdrúbal.

## ENTREVISTA

## Angela Teodoro Grillo

# Por uma leitura não incolor do Modernismo

Pesquisadora localiza manuscrito até então inédito de Mário de Andrade, no qual o autor pensa questões étnico-raciais no Brasil – incluindo reflexões sobre o racismo

ALINE FÁTIMA / DIVULGAÇÃO



## Entrevista a Edma de Góis

Faça um teste rápido com a pessoa que está ao seu lado. Peça para ela dizer o nome de uma obra de Mário de Andrade (1893-1945) que lhe vem à mente. Em uma suposição infundada, digamos que ela responderá *Macunaíma* (1928). Já um leitor que conheça com mais profundidade o modernista poderá escolher um dos estudos sobre música, mas dificilmente citará um texto cuja força motriz está nas questões raciais. A suspeita se deve ao fato de que a crítica, em sua maioria, opta por trazer à superfície outros aspectos de sua produção, daí a relevância de *Aspectos do folclore brasileiro* (Global Editora, 2019), organizado pela pesquisadora do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), Angela Teodoro Grillo. A obra faz justiça à trajetória do autor, ao trazer para o público textos inéditos em que ele trata das questões étnico-raciais no país. Em entrevista ao **Pernambuco**, a pesquisadora explica por que *Estudos sobre o*

*negro*, uma das partes do livro dadas como inexistente por pelo menos 60 anos, é uma das mais valiosas reflexões do modernista sobre o racismo no Brasil.

### Por quais motivos os *Estudos sobre o negro*, originalmente nomeados pelo autor como *Preto*, demoraram tanto para serem localizados no arquivo de Mário de Andrade?

Prefiro explicar por que ele foi encontrado. O primeiro motivo que me fez chegar a esse manuscrito foi fazer parte de uma pesquisa científica dedicada à organização, catalogação, análise e democratização dos manuscritos do escritor. Desde 2005, realizo minhas pesquisas no acervo de Mário de Andrade no IEB-USP. Meu mestrado estava inserido em um projeto temático dedicado aos arquivos da criação do escritor, coordenado pela professora Telê Ancona Lopez. Competia-me fazer a classificação de 10 manuscritos, entre eles o dossiê intitulado *Preto*. Quando cheguei a ele,

dei-me conta de que estava diante de um documento muito importante e até então desconhecido. Percebi ali o pesquisador da cultura brasileira preocupado em compreender a presença da cultura negra. O segundo motivo foi meu interesse pela presença da cultura de matriz africana na obra de Mário. Se estamos diante de um intelectual modernista que se preocupa com o encontro das três raças, para usar os termos da época, para compreender a identidade brasileira, me perguntava onde estaria a contribuição da cultura negra na obra dele.

### Há também a questão da nomeação do manuscrito, de acordo com a lista deixada pelo autor...

Ainda que a mudança de título *Preto* para *Estudos sobre o negro* não tenha sido feita por Mário, a análise e a interpretação dos documentos permitiram a identificação da segunda parte do projeto vislumbrado pelo autor. Pouco antes de morrer, ele deixou uma lista de suas *Obras completas*, no total de 20 volumes. Em relação ao volume 13, ele indicou que *Aspectos...* deveria ser constituído de três partes: *O folclore no Brasil*, *Estudos sobre o negro* e *Nótulas folclóricas*. Oneyda Alvarenga, discípula de Mário, após a sua morte, encontrou a primeira e a terceira partes, porém não localizou a segunda e substituiu o número 13 por *Música de feitiçaria no Brasil*. A parte tida como inexistente foi por mim identificada no manuscrito *Preto*, composto de 356 documentos – notas de trabalho/leitura; dois artigos e uma conferência preparada para as comemorações do Cinquentenário da Abolição por ele organizadas enquanto diretor do Departamento da Cultura da municipalidade de São Paulo, em 1938. A publicação de *Aspectos...* viabiliza, portanto, a edição de uma obra planejada e interrompida pela morte do escritor.

**Portanto, não procede dizer que Mário de Andrade se esquivou em alguma medida dessa discussão, exatamente no momento**

“ No meu mestrado, localizei um manuscrito de nome Preto. Me dei conta que estava diante de algo importante

“ Na pesquisa, confirmei que Mário de Andrade não se resumiu a um “mulato” que não quis se assumir negro

**em que se discute sobre as três raças no país?**

Como outros intelectuais brasileiros e latinoamericanos, Mário procura entender o que nos torna singular em relação ao europeu, por exemplo. Ele tem ideias que muito antecedem o que conhecemos hoje como “estudos culturais” e “pós-coloniais”. Quando pensamos em cultura brasileira, evidentemente a cultura de matriz africana está presente e o interesse por ela pode ser identificado em toda sua obra seja como pesquisador, crítico ou artista. Há a presença negra também nos estudos que realiza sobre outras manifestações artísticas, como o ensaio sobre Aleijadinho, em que destaca que estamos diante da obra de um gênio *mulato*, termo recorrente na época. Por isso, considero que Mário não se esquivou. Ao contrário, sua obra afirma a valorização da cultura de matriz africana e a denúncia da violência contra o negro.

**Mas, no seu livro *Sambas insonhados* (2016), é sugerido que Mário não assumia a cor. Queria que comentasse esse aspecto a partir dos manuscritos a que teve acesso.** Desde o período escravocrata, o “negro” era o desobediente; não à toa, Aimé Césaire, contemporâneo de Mário de Andrade, substitui *noir* (preto) por *negre* (negro) em seu conceito de *négritude* (negritude). Toda a ambivalência desses termos e suas inversões semânticas

devem ser levadas em conta ao lermos a passagem em que Mário de Andrade afirma que toda pessoa no Brasil de “cor duvidosa” é insultada como “negro!”. Ele mesmo, ao ouvir o insulto, responde “vou passando bem, obrigado!”. Francisco Lucrecio, um dos fundadores da Frente Negra Brasileira (FNB) e conferencista convidado por Mário para as comemorações do Cinquentenário da Abolição, em depoimento, interpreta que essa resposta é um não assumir a cor. No entanto, em um dos poemas por mim analisados, *Reconhecimento de Nêmesis*, de 1926 mas só publicado em 1941, identifiquei um eu lírico negro. É um longo e belo poema que pode ser lido como autobiográfico, visto que nos últimos versos o eu lírico registra o endereço do poeta: “Nesta Rua Lopes Chaves/ Terá um homem concertando/ as cruces de seu destino”. “Concertando” é grafado com “c”, ou seja, é na arte, é no concerto do destino que o homem vai resolver seus conflitos com essa criança negra que ora ele acolhe, ora ele repele. O estudo permitiu-me confirmar a hipótese de que foi em projetos no campo da cultura e em produções literárias, não em declarações individuais, que ele lutou pelo reconhecimento e valorização da contribuição do negro para o Brasil.

**Se há esse empenho em trazer as questões raciais, podemos dizer que a “manipulação” está**

**na crítica, ao focalizar outros aspectos de sua obra?**

É interessante notar que, salvo a crítica da literatura negra e/ou afro-brasileira, há uma tendência da crítica brasileira em ser “incolor” em relação aos nossos escritores. Procuro sempre compreender as questões étnico-raciais em Mário de Andrade de forma semelhante ao que ocorre com escritores afrodescendentes, como Machado de Assis ou Cruz e Sousa. É preciso estar atento aos textos em que esses elementos aparecem de formas mais cifradas. Nessa discussão étnico-racial, refiro-me a Mário como uma voz que não grita, nem se cala, pois não se trata de um escritor militante como entendemos a partir dos anos de 1970 com os *Cadernos negros*. Não é uma literatura engajada nesse sentido.

**Em *Linha de cor* (1939), a defesa de que existe racismo no Brasil, chamado por ele de “preconceito de cor”, é feita a partir da análise de provérbios, lendas e cantigas populares. Como explicar a metodologia de trabalho do autor?**

A terceira parte de *Aspectos...*, chamada *Nótulas folclóricas*, expõe sua metodologia. Mário, além de leitor contumaz, ia a campo e recolhia informações. Registrava também, no caso de músicas, em partituras. Além disso, enquanto diretor cultural, sua metodologia foi usada por um grupo de pesquisadores que viajaram pelo país recolhendo sons, imagens e anotações para compor um dos acervos mais

ricos de expressões culturais do país. Mário não só dizia o que fazer, mas como fazer. A partir de um pensamento etnográfico, ele entende o folclore como uma forma de compreender a sociedade, em diferentes linguagens artísticas e no próprio cotidiano. Como pesquisador, não interessa a ele apenas identificar elementos que valorizem a cultura negra, mas também aqueles que servem à compreensão da violência.

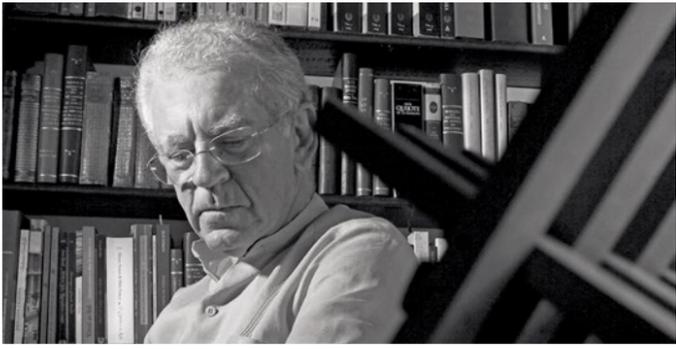
**Além de *Reconhecimento de Nêmesis*, que outros textos são emblemáticos dessa preocupação com a temática racial?**

Cito a biografia romaneada *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, outra obra interrompida, que hoje conta com a edição estabelecida e estudada por Maria Silvia Ianni Barsalini (editado pela Nova Fronteira, 2013). A pesquisadora compreende que Padre Jesuíno é um *alter ego* do Mário de Andrade, o que contribuiu para análise de *Reconhecimento de Nêmesis*. O padre biografado não pode alcançar postos mais elevados na igreja por causa de sua cor, mas enquanto pintor de tetos das igrejas barrocas da cidade de Itu, no momento em que olha suas mãos, escurece propositadamente a pele dos anjinhos barrocos. É algo semelhante ao processo de criação de *Reconhecimento de Nêmesis*, em que os versos são escritos em um momento de raiva, quando Mário de Andrade e Menotti Del Picchia brigavam abertamente em publicações de jornais.

**Você acredita que a publicação desses inéditos irá mudar a relação da crítica estabelecida sobre a obra do autor?**

Considero que o trabalho de pesquisa dedicado a resgatar as comemorações do Cinquentenário da Abolição, realizadas, porém interrompidas, foi um dos momentos mais gratificantes para mim em relação a este livro, pois confirma que Mário não se resumiu a um “mulato” que não quis se assumir. As consultas em jornais da época e em seu acervo mostraram que, para o Cinquentenário, ele organizou 15 dias de consciência negra, para usar os termos de hoje, convidando intelectuais negros e brancos para um ciclo de conferências no Palácio do Trocadero. Mário planejou a apresentação da Congada de Atibaia, que bem conhecia como etnógrafo, para o encerramento. Deixou tudo isso escrito e, segundo o roteiro, o prefeito deveria coroar o rei, evidentemente negro, ao final, “isso se ele tiver coragem”, escreve. O que ele chamou de “superstição da cor preta” (que chamamos hoje de *racismo*) infelizmente venceu, pois a parte final do plano foi cancelada no momento em que, coincidentemente ou não, Mário foi afastado do cargo. Assim, espero que esta obra contribua para a crítica a respeito desse que foi um profundo conhecedor, um intérprete do Brasil.

Leia a entrevista completa em [suplementopernambuco.com.br](http://suplementopernambuco.com.br).



## Everardo NORÕES

esnoro.es@uol.com.br

# O poeta e o louco martelo da noite (2)

Outra volta com o poeta Jarkko Heikkinen, desta vez com os astros e F. Pessoa

*O Diabo ofertou-me trinta poemas e foi embora fazendo graça fingindo-se de Fernando Pessoa. (J. H.)*

### – “Aonde me levam os astros?”

Ao celular, Jarkko larga-me a pergunta, sem explicação. Logo sugere que nos encontremos no mercado de Campo d’Ourique, às 15. Está de visita à Casa de Fernando Pessoa, no mesmo bairro. Campo d’Ourique é conhecido por ter sido esquecido pelo tsunami que devastou a cidade em 1755. Mas, segundo Jarkko, não se livrou de outro tão grande quanto: o provocado pelo autor do *Livro do desassossego* que carrega na mochila.

– “Estou pelo Chiado. Chego já!”, respondo.

Fica pairando no ar a pergunta dele sobre os astros.

Entro no “elétrico” 28 abarrotado de turistas.

Três franceses comentam o ridículo do presidente Macron numa estação de esqui, enquanto Paris pega fogo com os coletes amarelos. “*Paris ce n’est plus Paris...*”, escuto. No jornal *Le Monde*, da véspera, fotos de fachadas dilapidadas da Apple, Louis Vuitton, Longchamp e outras casas que provocam *frisson* em turistas brasileiros e chineses. E eu pensando no tempo em que Charles Aznavour, o armênio, cantava o coração vazio de tudo como Paris no mês de agosto; Yves Montand, o italiano, entoava o tempo dos lilases. Tempo em que uma baguete com café creme era alegria matinal de estudante no Quartier Latin.

Desço em frente à Igreja do Santo Condestável ou São Nuno, o santo e herói, estrategista militar que nunca perdeu batalha, a quem Camões se refere no verso “ditosa pátria que tal filho teve”. Avisto Jarkko do outro lado da rua, à porta do mercado, jeito *hippie*. Até parece o gringo John, de São Paulo, que dá aulas de conversação em inglês andando pelas ruas e comentando livros de Faulkner ou pinturas de Kandinsky.

Sugiro a Jarkko umas voltas pelas lojas de queijos, azeites, frutos secos. Ele poderia provar um figo na farinha. Pergunta-me se é fruta cultivada no Brasil.

Conto o episódio de um secretário de governador, demitido por ter associado a fruta ao sexo feminino durante um almoço “oficial”.

– “Acho esquisita a forma ‘latina’ como vocês observam essas coisas. De um lado, sexo sem problemas; do outro, o pecado medieval. E o jeito como tratam as crianças, como se fossem brinquedos! Namorar uma brasileira ajudou-me a perceber isso.”

Comento um encontro de escritores nórdicos ao qual assisti. A uma pergunta sobre literatura infantil, um deles respondeu de forma rude não existir diferença entre literatura para gurus ou outra qualquer. Havia apenas Literatura. Ponto final!

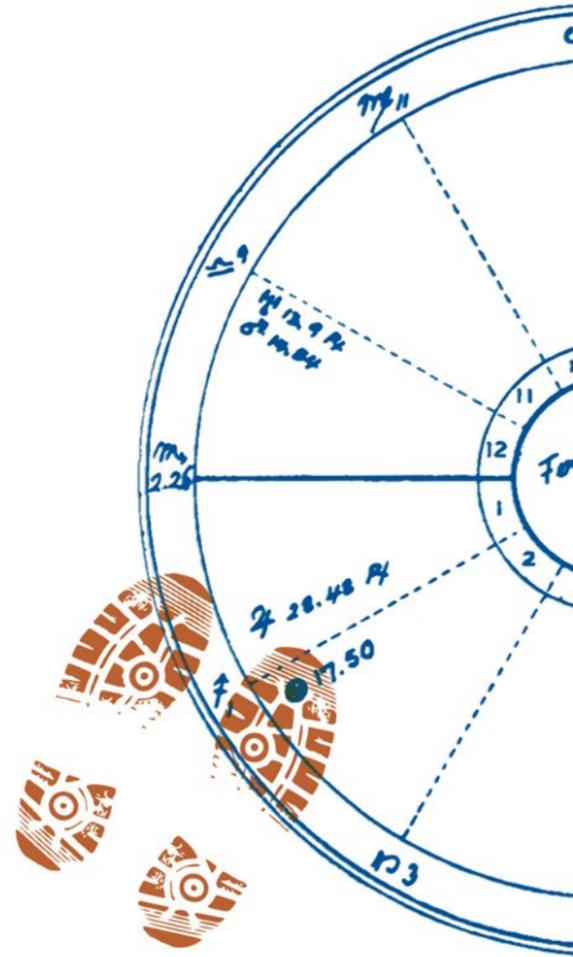
Numa lojinha do mercado, o vendedor dá a provar um figo na farinha. Jarkko abre-o, cheira,

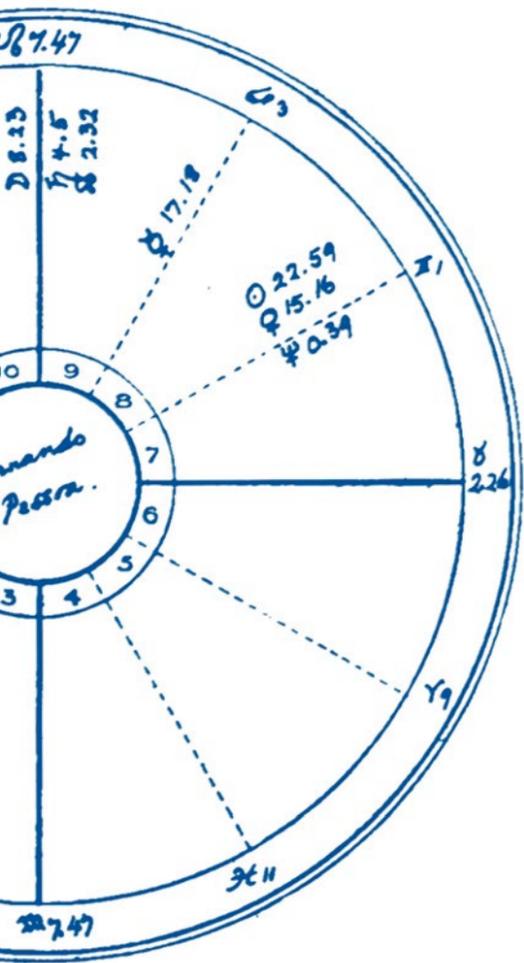
fragrância de flor. Antes de provar, comenta:

– “É uma reprodução sexual diferente, flor invertida, ovário bem-nutrido! Se as coisas continuarem como estão no país de vocês, em breve figo vai ser proibido!”

Sentamos para o café e ele recita Alberto Caieiro:

*A espantosa realidade das cousas  
É a minha descoberta de todos os dias.  
Cada cousa é o que é,  
E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,  
E quanto isso me basta.*





ferir mais fundo se tivesse cheiro. Quando sentir de novo este cheiro de figo, vou pensar neste mercado e, por inferência, no Pessoa.”

Aviso a Jarkko para ter cautela.

– “Por quê?”

– “Há os que chamo de ‘poetas vampiros’. Os críticos literários certamente devem ter classificações para eles. O poeta vampiro toma conta da alma dos candidatos a poeta que o apreciam. No nosso caso, toda uma geração foi ‘dominada’ por João Cabral de Melo Neto. Uma espécie de vírus para o qual não havia recurso. Escreveu numa forma diferente. Um tanto inspirado em Gonzalo de Berceo, autor espanhol do século XIII. Versos que lembram o cordel do nordeste brasileiro. A *cuaderna* de Berceo acabou virando título do *Quaderna*, um dos livros de João Cabral. Foi o nosso vampiro mais perigoso. Mas Fernando Pessoa é um caso à parte! Ele afeta não apenas poetas. Há gente que passa a vida a vasculhar armários e baús atrás de alguma coisa que poderia ter sido usada por ele. E os achados nunca findam!”

– “Soube até que escreveram sobre medidas antropométricas do poeta! Como se a *Ode marítima* tivesse a ver com alguma ordem anatômica!”, comenta. A risada dá por findo o café.

– “Ainda não entendi a pergunta *Aonde me levam os astros?*”

– “Na visita à Casa, vi um mapa astral desenhado na soleira da porta. Tomei um susto ao imaginar aquelas linhas e signos emaranhando-se nos neurônios, interferindo na minha escrita. Pesquisei no computador sobre os mapas astrológicos dos heterônimos feitos por ele...”

– “E então?”

Ri e comenta que buscaria desvendar que astros haviam anunciado seu livro *Ääretön valkoinen (Infinito branco)*.

– “Sabes algo de astrologia?”, pergunta.

– “Nada! Mas tenho um amigo que conhece uma senhora dos lados de Alvalade. Talvez consiga o número de telefone para marcar consulta! Quer que tente?”

Abro os contatos do celular. Ligo para o Nuno. Peço-lhe o número da senhora que fez palestra sobre o tema numa das livrarias da Baixa.

Jarkko anota num papelzinho verde que tirou de dentro do livro de F.P., no qual há uma frase de Picasso, em inglês: *I would like to live as a poor man with lots of money*. Brinde oferecido por Maria, uma menininha que acompanha a mãe num trabalho voluntário na livraria solidária Associação Déja Lu, praça Luís de Camões, Cascais.

Despeço-me.

Do lado de fora, os 18 graus com sol sugerem a caminhada.

Digo-lhe que, em breve, veremos o aceno roxo dos jacarandás.

– “Penso como Fernando Pessoa”, continua. “A imagem poética é sempre uma ‘translação do sentido’. Por isso, marco meus encontros em cafés ou mercados públicos. Para sentir cheiros que condensem a saudade. Como o odor da resina do pinheiro de nossas florestas! Não sei se você sabe, mas o *muguet* é nossa flor nacional. Quando se lê um poema, os versos invadem nosso cérebro e o levam à morada dos sentidos. Mas um cheiro ou um sabor navegam em direção contrária. Vão direto à nossa sensação. Tocam-nos com mais sutileza do que um texto literário. Um poema poderia nos

## ESCRITORES

### “É a vaidade, Fábio...”

Prove que alguém que se diz baterista não o é: peça que execute, uma parte do solo de *Moby Dick*, do Led Zeppelin. Comprove a incompetência do ministro: veja-o trocar Kafka por “Kafka”, ou ser um economista e não saber a regra de três – ok, o exemplo nem é bom, milhões ainda não perceberam. E com escritores? Ah, essa “rosa, que da manhã lisonjeada, / púrpuras mil, com ambição dourada, / airosa rompe, arrasta presumida”.

## LIVROS

### “Call me Ishmael”

Dunning e Kruger provaram com seus experimentos que “a ignorância gera confiança com mais frequência do que o conhecimento”. O fervor religioso com que alguns escritores e escritoras defendem sua obra é incompatível com o amor à literatura. Quem imagina que para ser escritor basta ser alfabetizado e escrever relativamente bem não percebe que há mais diferenças entre

“Me chame Ismael” e “Meu nome é Ismael” – como trazem algumas más traduções – do que sonha sua vã filosofia; que esse outro *Moby Dick*, o de Melville, condensa séculos de literatura, milênios da tradição judaico-cristã num arranjo singular, e que o arranjo é um dos segredos, enfim. Mas como falar de arranjo – de um romance ou de um solo de bateria – com quem ignora o princípio das notas?

A Cepe – Companhia Editora de Pernambuco informa:

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

- I** Os originais de livros submetidos à Companhia Editora de Pernambuco – Cepe, exceto aqueles que a Diretoria considera projetos da própria Editora, são analisados pelo Conselho Editorial, que delibera a partir dos seguintes critérios:
1. Contribuição relevante à cultura.
  2. Sintonia com a linha editorial da Cepe, que privilegia:
    - a) A edição de obras inéditas, escritas ou traduzidas em português, com relevância cultural nos vários campos do conhecimento, suscetíveis de serem apreciadas pelo leitor e que preencham os seguintes requisitos: originalidade, adequação da linguagem, coerência e criatividade;
    - b) A reedição de obras de qualquer gênero da criação artística ou área do conhecimento científico, consideradas fundamentais para o patrimônio cultural;
  3. O Conselho não acolhe teses ou dissertações sem as modificações necessárias à edição e que contemplem a ampliação do universo de leitores, visando à democratização do conhecimento.
- II** Atendidos tais critérios, o Conselho emitirá parecer sobre o projeto analisado, que será comunicado ao proponente, cabendo à diretoria da Cepe decidir sobre a publicação.
- III** Os textos devem ser entregues em duas vias, em papel A4, conforme a nova ortografia, em fonte Times New Roman, tamanho 12, com espaço de uma linha e meia, sem rasuras e 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

## CAPA

# Porque a roda é o avesso da torre

Das potências reveladas pela leitura em conjunto de romancistas negras

Fernanda Miranda

**Sob quais parâmetros**, sob quais reveses, podemos pensar o narrador no mundo de hoje? Este mundo, em que a História pulou da torre, rompeu a cúpula das capitâncias hereditárias, desterrou os barões assinalados, olhou bem ao redor, e foi lavar acúmulos de roupa suja escondida nas camadas do subsolo? Este mundo mesmo, em que todos formulamos nossa própria dose de autoficção e metanarrativa em *status* e *stories* de redes virtuais que se propõe comunidade, arregimentando novos sentidos para o verbo compartilhar? Qual o lugar da ficção no mundo atual? No qual *fake news* derrubam, aprisionam e elegem chefes de Estado, e os discursos dos chefes das instituições recorrem cada vez mais a fábulas e vocabulários controlados, enquanto a ficção *scripta*, a ficção científica, os romances, são cada vez mais requeridos e necessários para o entendimento do tempo-espaço em que nos movemos? Quais histórias hoje nos instigam, nos explicam, quais nos conectam, nos desorganizam? Quais nos removem do lugar e nos permitem experiências de outros centros, outras sensibilidades? Qual é o lugar do romance em um mundo em que, acima de (quase) tudo, disputamos narrativas, significados?

No clássico ensaio *O narrador*, Walter Benjamin pensou as condições dissolventes da narrativa como possibilidade de acesso e contato em um mundo capitalista, que se tecnicizava e cada vez mais focava no indivíduo em detrimento da comunidade. O jornal e o romance foram, para ele, os eventos responsáveis pela queda da “capacidade de intercambiar experiências”, promovida no momento de repartir narrativas. O **declínio da roda** – isto é, a perda da possibilidade de partilhar a voz e a escuta, tornada mais rara no mundo das máquinas e suas velocidades, se aprofunda, para Benjamin, também como substrato do trauma da guerra, que produziu silêncio sem palavra, calando fundo. O jornal e o romance – pela emergência veloz da informação rasurando tempo e espaço e pela condição isolada da leitura, direcionada ao mundo fechado do sujeito burguês – constituíram, segundo o filósofo, o desequilíbrio na capacidade humana de contar, impedindo a proposição de uma *comunidade entre vida e discurso*.<sup>1</sup>

*Foi preciso que a herança de Vô Vicêncio se realizasse, se cumprisse na irmã para que ele entendesse tudo. (...) Compreendera que sua vida, um grão de areia lá do fundo do rio, só tomaria corpo, só engrandeceria, se se tornasse matéria argamassa de outras vidas. Descobriria também que não bastava saber ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que, por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. A vida era um tempo misturado do antes-agora-e-depois-ainda. A vida era a mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser. (Conceição Evaristo, Ponciá Vicêncio).*

A possibilidade dessa comunidade, decaída, para Benjamin, com a assunção do romance, se alça, pelo oposto, a prenúncio, no olhar mais recente da romancista Toni Morrison, quando ela diz que “o romance é uma forma necessária para o povo negro”.<sup>2</sup> Entre Benjamin e Morrison, um Oceano Atlântico, no mínimo. Mas em ambos há noções de narrativa como ponte, caminho e cognição, como linguagem que sustenta nossa continuidade e reconhecimento enquanto seres

sociais. Para Toni Morrison, o poder fundamental de criar/contar/armazenar narrativas pode encontrar regalo justamente na plataforma romance.

*Antigamente isto aqui não era assim. Quero dizer, era e não era. O engenho está no mesmo lugar e trabalha como antes. As árvores são as mesmas – eucaliptos subindo a ladeira que vai até a casa do administrador. Na refinação é aquele barulho de sempre: maquinaria rodando, correame dando chicotadas no ar e engrenagens se entrosando. O mesmo caminho sobe torcido, corcunda de nascente, varando a serra desde os começos, embaixo, na fazenda, volteia o cabeça e vai dar, no outro lado, em terras de Maria da Fé. E os burros descem, como sempre desceram por ele, carregados de cana caiana e cana-rosa. Pode ser que sejam os mesmos burros. (Ruth Guimarães, Água funda)*

Fértil como terra preta é o romance, pois o mundo também é feito da carne das estórias que cultivamos: narrativa implica vida, porque constitui nossa potência de significar, compõe parte resistentemente humana da nossa condição. Observem a passagem do romance *Um defeito de cor* em que a avó de Kehinde, ao perceber suas netas lbejis a ponto de se perderem para sempre diante da captura colonizadora, faz o impossível para ir junto com elas, e ali no navio, na travessia de um mundo (África) em que Kehinde era pessoa para um sistema (Brasil) em que passaria a ser escravizada, a velha vodúnsi narrou tudo que podia antes de morrer, tornando o futuro (humano, não escravo) possível à menina.

*Durante dois dias ela me falou sobre os voduns, os nomes que podia dizer, as histórias, a importância de cultuar e respeitar os nossos antepassados. Mas disse que eles, se não quisessem, se não tivessem quem os convidasse e colocasse casa para eles no estrangeiro, não iriam até lá. Então, mesmo que não fosse através dos voduns, disse para eu nunca me esquecer da nossa África, da nossa mãe, de Nanã, de Xangô, dos Ibêjis, de Oxum, do poder dos pássaros e das plantas, da obediência e respeito aos mais velhos, dos cultos e agradecimentos. A minha avó morreu poucas horas depois de terminar de dizer o que podia ser dito. (Ana Maria Gonçalves, Um defeito de cor)*

Através da forma romance, é possível ver retinidamente a literatura brasileira como uma arena de disputa por narrativas, especialmente notável quando abordamos o gênero levando em conta a autoria. A autoria, pensada como os atravessamentos e *posicionalidades* que configuram a voz que escreve, é uma ênfase que permeia os exercícios contemporâneos de reflexão sobre o literário. Como escreveu Judith Butler, “há uma vida corporal que não pode estar ausente da teorização”. É interessante pensar que no caso da literatura brasileira, o “quem escreve” compõe o literário canônico desde sempre, embora a pergunta sobre “quem escreve” só tenha passado a *incomodar*, a ser entendida como problema sociológico e não literário, quando o sujeito enunciativo privilegiado da literatura brasileira tornou-se objeto de contestação. A representação nacional arregimentada pela voz que enuncia o romance brasileiro comparece na clássica obra *Formação da literatura brasileira*, de Antônio Candido, em que o fundamento do romance não está nem na “transfiguração da realidade” operada pela poesia, nem tampouco na “realidade constatada” da ciência, mas, sim, na “realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano – em concor-

KARINA FREITAS



## CAPA



rência com a vida”. Para o crítico, o romance é vitorioso quando esses elementos aparecem em equilíbrio, e ele se mantém fiel “à vocação de elaborar conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável”. Um sistema imaginário eurocêntrico, tendo em vista que a história do romance no Brasil também tangencia a formação da elite letrada nacional.

*Movidos por um natural sentimento de solidariedade humana e pelo orgulho de sua raça, os negros se mantiveram altivos, indiferentes, revelando um destemor que não passou despercebido ao senhor da casa-grande. O coronel percebeu que não poderia insistir. Ficou petrificado, sentindo que os negros o envolveram subitamente num círculo estreito, encurralando-o. O medo dominara-o. Não tinha coragem de encarar os escravos. Furtava-se e olhá-los. A custo se mantinha de pé. Os braços cruzados sobre o peito, a cabeça baixa, o olhar comprido vagueando sobre o assoalho. A respiração lenta, pausada, quase imperceptível.* (Anajá Caetano, *Negra Efigênia, paixão do senhor branco*)

Romances com autoria negra na literatura brasileira constituem um quadro de poucas obras, um quadro rarefeito. Em minha pesquisa de doutorado, na USP, arrisquei fazer um mapeamento preliminar para possibilitar uma visão panorâmica da cartografia da forma. Não localizei sequer uma centena de títulos, e encontrei apenas 14 autoras com romances publicados. Esse mapeamento, cabe dizer, já parte do princípio (esperança) da falha, isto é, de que existam muito mais obras e autoras do que o que está visível neste momento. Oito dessas obras compõem a roda que costura minha tese<sup>3</sup>, dedicada ao estudo de um conjunto de romances escritos por autoras negras brasileiras, em que teço um recorte temporal de 1859 a 2006, por serem estes dois anos paradigmáticos: o primeiro, porque funda o *corpus*, com o pioneiro *Úrsula*, o segundo, porque o assenta, com *Um defeito de cor* – destacando que, desde o livro de Maria Firmina dos Reis, no século XIX, até a publicação da obra de Ana Maria Gonçalves, apenas 11 romances de autoras negras foram lançados no país. Mas, depois do lançamento de *Um defeito de cor* até o outono de 2019 (isto é, no período de 13 anos) foram publicados 17, o

que aponta, podemos conjecturar, um cenário futuro de caminhos mais abertos para a forma.

*Eu vi a força tão grande de gotas que rasgam fendas na terra – essa que ontem tinha sido tão dura e seca – e arrancam lascas dum barco que penso em amanhã esculpir.* (Marilene Felinto, *As mulheres de Tijucopapo*)

Deste corpo de romances emerge uma **roda insurreta**, que lança palavra contra o silêncio a que a História relegou, de um lado, pessoas negras e suas narrativas de si, e do outro, as narrativas do mundo. Uma roda composta por um corpo textual que vem secularmente disputando significados perante conteúdos que formulam e interpretam o nacional, o passado colonial e a sociedade presente exclusivamente a partir do eurocentrismo. A roda engendra outras vias de significação para pensar, por exemplo, as relações de poder e as heranças que nos configuram enquanto sociedade.

*O Coronel, não havia dúvida, nascera sob o domínio de uma boa estrela, pois até essa idade não encontrava empecilhos na vida, tudo era amplo, igual ao espaço. Via todas as aspirações realizadas, às vezes ficava pensando: “consigo tudo que almejo, tenho a impressão de que a felicidade é minha madrinha e me protege com seu manto”* (Carolina de Jesus, *Pedaços da fome*)

Textos que disputam narrativas desde o momento de formação das ficções de fundação. Disputam a narrativa de imaginação da nação e a narrativa da memória que seleciona o passado a ser lembrado, impondo-se ao arquivo pretérito que apaga o negro ou o mantém escravo. Disputa a História oficial enquanto projeção das elites dominantes, inscrevendo as temporalidades da experiência negra na narração da nação. Mas não só, evidentemente. Tece cotidianos, sumidouros, bifurcações.

*E agora eu preciso inventar o sonho que vou sonhar amanhã. (...) Nema, é assim que eu faço agora, aqui, para aguentar o meio-dia. Eu saio em sonho ao meio-dia. Sabe quando foi que primeiro eu sonhei? Quando era 1969 e eu pisei em São Paulo. Lá nessa cidade eu passei a precisar inventar sonhos. Passei a*

*precisar que o mundo se acabasse. (...) Nessa cidade de onde saio, essa cidade tão enorme de prédios e pessoas e carros e lixo passando e vida de cidade, as pessoas são jeitos perdidos. As coisas acontecem, as histórias se fazem aos milhares, mas as histórias se perdem também aos milhares, morrem onde nascem. Cada pessoa é uma história perdida.* (Marilene Felinto, *As mulheres de Tijucopapo*)

#### A TECNOLOGIA DA RODA

A roda é, antes de tudo, uma forma de leitura comparada, uma metodologia. O pressuposto da roda são as trocas, os atravessamentos daquele momento vivo. A roda é um prisma a partir do qual se pode pensar a literatura como experiência contemporânea de conexão e partilha, de comunidade. Gira nos clubes e círculos de leitura, por exemplo, que retornaram como nunca foram, populares, e alguns com declinação aparente do que se busca, como os “leia/lendo mulheres”, “leia/lendo mulheres negras”. Na roda não há hierarquia, o centro é móvel, contingente, transitório. A roda é o avesso da torre. A roda não é lúdica nem está à parte, pelo contrário, pode gerar uma inteligibilidade oxigenada para lermos nosso tempo.

A roda nos abre caminhos. De entender e se movimentar. Cada personagem, tessituras cujos sentidos dialogam com o real – e com os imaginários – que nos atravessa(m) agora. Um *corpus* ficcional, do qual emerge um pensamento que nos atualiza acerca do conhecimento do passado, pois a memória é um chão comum nos romances, levando-nos de volta à cena liminar da escravidão (*Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, *Negra Efigênia*, de Anajá Caetano, *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves), à cena difusa do pós-abolição (*Água funda*, de Ruth Guimarães, *Diário de Bitita*, de Carolina de Jesus, *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo), à cena fractal do contemporâneo permeado de fantasmas do pretérito (*A mulher de Aleduma*, de Aline França, *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto). Esses textos articulam continuidades num nexos enunciativo que abrange quase três séculos de confronto às narrativas que moldam a face da literatura brasileira sem dinamizar nela o seu princípio colonial. Isto é, afrontam a seletividade dos arquivos discursivos com os quais

KARINA FREITAS



se tem imaginado a nação, porque impõe a essa imaginação o componente fundante que, contraditoriamente, é mantido soterrado (na literatura canônica): a experiência histórica do negro.

Susana, Efigênia, Kehinde, Bitita, Maria Vitória, Rísia, Joana, Ponciá, personagens dos romances, numa roda. Pensando cada uma dessas mulheres de papel, vou imaginando conversas: ler é um ato vivo. Susana é a mais velha da roda, sua voz pavimenta caminhos e enunciações. Ela tem memórias intensas de sua vida na África, antes dos bárbaros a capturarem para ser escravizada no Brasil. Susana narra, sob o fluxo da água saindo dos olhos, aquelas outras águas, que a atravessaram quando sob elas passou dentro de um navio negreiro. Ela narra, e leitores do século XIX escravocrata puderam escutar assim: “Vou contar-te o meu cativoiro”. A partir desse momento, um universo representativo foi instaurado na ordem discursiva.

*Tinha chegado o tempo da colheita, e o milho e o inhame e o mendubim eram em abundância nas nossas roças. Era um destes dias em que a natureza parece entregar-se toda a brandos folgaes, era uma manhã risonha, e bela, como o rosto de um infante, entretanto eu tinha um peso enorme no coração. Sim, eu estava triste, e não sabia a que atribuir minha tristeza. Era a primeira vez que me afligia tão incompreensível pesar. Minha filha sorriu-se para mim (...). Desgraçada de mim! Deixei-a nos braços de minha mãe e fui-me à roça colher milho. Ah! nunca mais devia eu vê-la... Ainda não tinha vencido cem braças de caminho, quando **um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente** que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi embalde que supliquei em nome de minha filha que me restituissem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... a sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo de minha alma, só vós o pudestes avaliar... Meteram-me a mim e mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativoiro no estreito infecto*

## Lidas em roda, essas autoras interpelam, através dos tempos, o Brasil que sempre repete as mesmas engrenagens de opressão

*porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa (...). (Maria Firmina dos Reis, Úrsula)*

Afiando suas facas sob o peso do colonial que empareda, Efigênia é só escuta e espera – pantera no procedimento, comunicando um cenário distópico e totalmente realista, em que a escravidão termina, mas as desigualdades e hierarquias perduram. A abolição, no romance, não representa uma mudança de fato para as pessoas negras, nada indica que o 13 de maio garantirá à comunidade ex-escrava a ascensão à cidadania e igualdade; ao contrário, o romance termina sugerindo que a consciência do homem branco não seria realmente transformada com a mudança oficial de regime político: liberto da condição de senhor, mas não do lugar de poder que essa posição lhe conferia, essa consciência do senhor de escravos sobreviverá,

de alguma maneira, transposta a outros homens (no pós-abolição) pela permanência da colonialidade.

*– Meu filho – disse o coronel, se acercando dele – como me sinto reconfortado com a volta de mãe Benedita e Efigênia. Creio que estamos perdoados por todas as nossas faltas, por todos os nossos erros. Agora, eu creio que a fazenda do Tronco sobre a qual pesavam tantas e tantas maldições será para sempre a fazenda de Santa Isabel. Daremos liberdade plena a nossos escravos e sobre as nossas terras o trabalho será livre. Ao término de cada jornada de trabalho, depois do amanho da terra avara de seus tesouros, os nossos negros não mais terão como recompensa apenas, o bolo de fubá e o catre, ou a solitária onde purgavam suas faltas... Paulinho olhou-o com admiração, estarrecido. Ele jamais falara assim. Súbito, como se tivesse sido possuído por forças espirituais irresistíveis, o coronel Galdino num assomo de nervos como se houvesse enlouquecido, começou a gritar: – Para fora daqui! Sois livre! Puxa! Puxa Estais livres! Eu os libertei! Ao falar assim, afrontava a todos com gestos imperiosos, como se repelisse a negrada, procurando enxotá-la do terreiro. (Anajá Caetano, Negra Efigênia, paixão do senhor branco)*

Ponciá, gestando tantos elos rompidos, faz a ponte entre os tempos idos e as dores que paralisam hoje, realçando que evitar ou esquecer feridas históricas nos expõe a perigos, impedem a saúde do sujeito, da comunidade. Feridas que precisam ser fratura exposta, para depois de vistas, dar lugar à pele nova do futuro. Os círculos em torno dos quais Ponciá Vicêncio se enreda geram uma catarse que extrapola a personagem: a experiência das memórias que herdamos de nossos antepassados, articulada aos desafios do nosso próprio presente, é que pode descolonizar a vida.

*De todas as pessoas, Ponciá ouviu a mesma observação. Ela era a pura pareçença com Vô Vicêncio. Tanto o modo de andar, com o braço para trás e a mão fechada como se fosse cotó, como ainda as feições do velho que se faziam reconhecer no semblante jovem da moça. A neta, desde menina, era o gesto repetitivo do avô no tempo. Escutou também, por diversas vezes, a história dolorosa, que ela já sabia, da morte da avó pelas mãos do avô. Relembavam o desespero e a loucura do*

## CAPA

homem. Falavam também do ódio que o pai dela tinha por Vô Vicêncio ter matado a mãe dele. Ponciá sabia dessas histórias e de outras ainda, mas ouvia tudo como se fosse pela primeira vez. Bebia os detalhes remendando cuidadosamente o tecido roto de um passado, como alguém que precisasse recuperar a primeira veste para nunca mais se sentir desesperadamente nua. (Conceição Evaristo, Ponciá Vicêncio)

Rísia andou por nove meses à margem da BR-101, que liga São Paulo ao Recife, procurando no passado um futuro para nascer de novo, mas agora na placenta da revolução. Uma revolução interior, subjetiva, que envolve o retorno para a cena das “escolhambações” históricas que formam o sujeito no presente, e um mergulho na composição dos afetos, também eles, respondendo aos atravessamentos (de raça, gênero, classe social, geografia) que constituem a primeira pessoa da narrativa. O tempo, filtrado pela subjetividade da narradora, é um dos temas centrais da ficção. Passado e presente surgem como temporalidades amalgamadas, espirais, medi(a) das pelo sentimento, e pelos próprios fantasmas.

*Eu saí de São Paulo porque houve um homem que se morreu de mim e porque lá eu morava no subúrbio enquanto todos os meus amigos estavam bem estabelecidos no Higienópolis paulista. Então, muitas vezes os contatos eram impossíveis porque eu não tinha telefone. Eu nunca era avisada da morte de alguém, por exemplo. Os contatos ficavam difíceis. O Higienópolis paulista é onde se bebem os guaranás inteiros. É o onde estão as pessoas que já leram os livros que eu já li. E é isso que me dana. (...) É essa gente que depois discutirá a goles de Coca-Cola inteira no Higienópolis paulista. (...) Quando eu chegar lá, vou contar a Nema dos mil nomes científicos e não científicos que eles arranjaram para me definir e para provar a inocência deles na minha retirada. (...) Nema, você pensa que em São Paulo há um poema que rime com Nema? Não, lá é tudo dissonância (Marilene Felinto, As mulheres de Tijucoapapo).*

No caminhar da roda, corajosa e aguerrida, chega Bitita, dizendo do que permanece, do que a abolição prometeu e depois ninguém sabe, ninguém viu. Mulheres negras sendo presas sem razão (ou melhor, dentro de uma (ir)racionalidade racista) e a permanência do chicote – simbólico incontestado da opressão dos senhores de escravos. Carolina Maria de Jesus é uma intérprete da modernidade brasileira, uma fonte de água revolta. Suas narrativas nos ensinam a ler a sinonímia moderno/colonial, porém, não sem antes nos confrontar: Trouxeste a chave?

*Quando havia um conflito, quem ia preso era o negro. E muitas vezes o negro estava apenas olhando. Os soldados não podiam prender os brancos, então prendiam os pretos. Ter uma pele branca era um escudo, um salvo-conduto. (...) Os brancos, que eram os donos do Brasil, não defendiam os negros. Apenas sorriam achando graça de ver os negros correndo de um lado para outro. Procurando um refúgio, para não serem atingidos por uma bala. (...) Minha mãe lavava roupa por dia e ganhava cinco mil-réis. Levava-me com ela. O meu olhar ficava circulando através das vidraças olhando os patrões comer na mesa. E com inveja dos pretos que podiam trabalhar dentro das casas dos ricos. Um dia minha mãe estava lavando roupa. Os policiais prenderam-na. Fiquei nervosa. Mas não podia dizer nada. Se reclamasse o soldado me batia com um chicote de borracha. Quando o meu irmão soube que a mamãe estava presa começou a chorar. Rodávamos ao redor da cadeia chorando. À meia-noite resolveram soltá-la. Ficamos alegres. Ela nos agradeceu depois chorou. Eu pensava: “é só as pretas que vão presas.” (Carolina de Jesus, Diário de Bitita)*

Sob o som dos tambores, inventando espaços no imaginário para a existência plena, eis que surge na roda Maria Vitória, lá da ilha de Aleduma, um quilombo na Terra projetado por negros vindos de um planeta imaginário. Nesse romance, o histórico é inscrito como deriva do real, antecipando linhas afrofuturistas na narrativa. A ficção, científica para alguns, surrealista para outros, projeta uma comunidade de destino transnacional, *afropolita*<sup>4</sup>, que se encontra e conecta por uma mesma linguagem oral e corporal, o ijexá.

*O presidente do afoxé falou em voz alta: que esta febre apareça sempre em cada um de nós e com a voz embarçada de emoção gritou OXUM, OXUM, banhe a terra com suas águas abençoadas e que todos os cânticos em IJEXÁ traduzam nossas homenagens ao planeta ÍGNUM. E o Badauê cantou: “Oxum, Oxum, amenize a fúria de Ogum... Deixe Xangô, suas mulheres*



*amar. Obá, Obá... Deixem de guerrear... (Aline França, A mulher de Aleduma).*

Kehinde, filha de Oxum astuta e criativa, vem na roda mostrar os desenredos de seus caminhos atlânticos. Cruzando vários mundos no romance, sua narrativa torna prescritos múltiplos silêncios, abrindo espaço para uma rede intrincada de relações, linhas de fuga, atalhos e curvas, tornando tudo mais fundo e complexo, lembrando-nos a todo tempo a necessidade e a força do arquivo.

*Quando eu disse que me chamava Kehinde, o nosso dono parou de ficar bravo, e um dos empregados perguntou novamente, em iorubá, que nome tinham me dado no batismo. Eu repeti que meu nome era Kehinde e não consegui entender o que diziam entre eles, enquanto o empregado procurava algum registro na lista dos que tinham chegado no dia anterior. O que sabia iorubá disse para eu falar o meu nome direito porque não havia nenhuma Kehinde, e eu não poderia ter sido batizada com este nome africano, devia ter um outro, um nome cristão. Foi só então que me lembrei da fuga do navio antes da chegada do padre, quando eu deveria ter sido batizada, mas não quis que soubessem dessa história. A Tanisha tinha me contado o nome dado a ela, Luísa, e foi esse que adotei. Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde. O nome que a minha mãe e a minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nanã, por Xangô, por Oxum, pelos Ibêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto. (Ana Maria Gonçalves, Um defeito de cor)*

Por meio do seu intenso e longo fluxo narrativo, o romance *Um defeito de cor* possibilita uma experiência de pensamento e acesso a um arquivo, um mundo de conexões, representações e imagens sobre a escravidão; sobre a modernidade vista da diáspora; sobre a colônia; as relações sociais (entre homens e mulheres, negros e brancos, adultos e crianças, brasileiros e estrangeiros, livres, libertos e escravizados). O romance constrói uma narrativa para o cotidiano de uma mulher negra em suas relações, transições, negociações, buscas, frustrações, alegrias, amores, enfim, enquanto sujeito

que vive e resiste à morte (do corpo, da memória e da agência). Escrava, alforriada, fugida e livre, Kehinde experimentou todos os estados em que no passado se categorizou a vida da pessoa negra, e em todo eles produziu saídas e vias de existência. Nesse romance, a narrativa se potencializa como cognição, cuja cognoscibilidade produz, no ato da leitura, um conhecimento do passado que reverbera no nosso presente.

O corpo de romances de autoras negras no Brasil constitui a/constitui-se na literatura brasileira moderna e contemporânea, embora questione seus pressupostos formativos ao inscrever em seu território uma gama de problemáticas, em razão da potência que possui em acender fagulhas nos falsos consensos que historicamente foram sendo inscritos no arquivo discursivo nacional. Por exemplo, o de que somos um povo harmônico, sem conflito racial nem racismo.

Pelos seus conteúdos, o pensamento produzido nessa roda de romances retoma o passado e nos atualiza sobre o contemporâneo, ao elaborar de forma criativa a concepção de que no Brasil há uma lógica de poder atuante que sustenta ininterruptamente a colonialidade. Mas, se uma das ferramentas mais importantes da manutenção da ordem é o controle sobre o esquecimento de determinadas fendas, a sua enunciação na narrativa rompe o silêncio, propõe linhas de fuga, constrói a ruptura. Retém-se da leitura desses romances que a roda é substantivo espiral, produz um pensamento sobre o Tempo, sobre o que do passado permanece constituindo nosso presente, rareando nosso futuro.

Esses romances, visíveis e em circulação, interrogam o Brasil pela chave da espiral-plantation<sup>5</sup>, seu paradigma mais durável. Por isso, convergem tanto com o contemporâneo, nas dinâmicas notáveis de fortalecimento continuado dos mesmos círculos no poder, na repetição das mesmas engrenagens de opressão, no retorno a certo *modus operandi* já conhecido, nos retrocessos, em tudo que no nosso momento aquilata forças de caráter regressivo. Romance e sociedade são uma chave clássica de leitura nos estudos literários brasileiros, mas quantos trabalhos aproximam os romances de autoria de mulheres negras em suas interpretações?

KARINA FREITAS



Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume. Não é vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor-próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo.” (Maria Firmina dos Reis, *Úrsula*)

As frases do trecho acima foram as primeiras que o leitor do século XIX leu da pena da romancista precursora do Brasil. Assim mesmo, em duplo sentido: precursora do romance e precursora do Brasil. Não se engane com o tom, cara leitora do século XXI, este acento de justificativa era um código comum entre escritoras que ousaram publicar nos oitocentos. Zahidé Muzart<sup>6</sup> avaliou que a pretensa postura de humildade e inexistência no trato com a linguagem, revelada por mulheres escritoras nos prefácios de seus livros, constituía uma estratégia pela qual a mulher sutilmente conseguia transpor os limites a ela impostos. Mas, no caso da nossa precursora, subjazendo esse “pedido de desculpas” há uma altivez escancarada, interposta justo ali no duplo verbo *saber*. Maria Firmina dos Reis sabia. E já que sabia, adiantou-se. Entre o riso e/ou a indiferença dos homens da elite letrada, a primeira romancista do Brasil está (cons)ciente de seu próprio presente no que ele continha de barreira, e está alinhada ao seu devir no que ele contém de revide – no primeiro uso do verbo, a audácia lúcida: sabia das dificuldades de recepção, deu lume ao texto assim mesmo. No segundo verbo, a visão ampla: sabia que a *valorização* da obra literária acontecia em correspondência imediata com elementos extratextuais, como o gênero e a etnia do autor: sendo ela uma mulher negra, no século XIX escravocrata, enunciou e pronto.

*Úrsula*, da maranhense Maria Firmina de Reis, é um romance fundador da literatura brasileira. Escrito e publicado no momento em que as narrativas fundacionais da nação e do sujeito nacional estavam sendo elaboradas pela elite letrada. Embora tenha sido lançado no fim do ano de 1859, em 1857 já estava pronto e a caminho do prelo, o que indica que o romance

## De 1859 a 2006, apenas 11 romances assinados por mulheres negras foram lançados no Brasil. De 2006 até 2019, já são 17.

pode ter sido escrito antes ou concomitantemente a *O guarani* (1857), de José de Alencar.<sup>7</sup> Ambas as obras partilham do mesmo contexto histórico e político, mas, entre os significados para o passado e o porvir que comunicam, existem largas diferenças.

– Tu! Tu livre? ah, não me iludas! – exclamou a velha africana abrindo uns grandes olhos. Meu filho, tu és já livre? (Maria Firmina dos Reis, *Úrsula*).

No instante em que *Úrsula* foi lançado no mundo público, ficou inscrito um conteúdo que não existia na ordem discursiva nacional até então. O romance transgrediu o campo mapeado pela ficção brasileira, ultrapassando o limite das águas navegáveis pela imaginação e pelo pensamento no século XIX. Na obra, é do homem negro que brota a medida do humano, e da mulher negra que emerge um arquivo de memória cuja narração fratura o ordenamento colonial que organiza(va) a sociedade brasileira. Esse romance produziu uma *significação* (dentro e fora do texto) que não apenas confrontava a realidade que a literatura oitocentista produzia, mas que gerou também uma pergunta, e uma forma de perguntar, rastreada em outros romances, que alçam contornos

de uma comunidade entre discurso e vida, entre narrativa e experiência histórica, a partir da qual outra interpretação do Brasil emerge, fraturando a “comunidade imaginada” alimentada em diversos romances que compõem o cânone literário nacional.

No campo dialógico desse corpo de romances está composto narrativamente, isto é, com o mesmo padrão de tropos narrativo que molda nossa concepção de história<sup>8</sup>, a experiência/pensamento/perspectiva/existência do sujeito negro, a partir da qual outra narrativa do Brasil emerge.

*Estas coisas aconteceram em qualquer tempo e em qualquer parte. O certo é que aconteceram. E, como sempre se dá, ninguém apreendeu nada do seu misterioso sentido.* (Ruth Guimarães, *Água funda*)

### NOTAS

1. Jeanne Marie Gagnebin. “Walter Benjamin ou a história aberta” (Prefácio). BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
2. Toni Morrison em entrevista a Paul Gilroy. In: *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
3. “Corpo de Romances de Autoras Negras Brasileiras (1859-2006): Posse da História e Colonialidade Nacional Confrontada” (Letras, USP, 2019).
4. SELASI, Taiye. Bye-bye babar (or, what is an afropolitan?). *The LIP Magazine*, 2005.
5. O conceito de *espiral-plantation* trabalha com a ideia de continuidades nacionais que mantêm certos paradigmas de dominação intactos.
6. MUZART, Zahidé. “Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX”. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Ed. da UFSC, 1994.
7. A resenha pode ser acessada no precioso portal: <https://mariafirmina.org.br/>, idealizado pela pesquisadora Luciana Diogo, que disponibiliza diversos materiais sobre Maria Firmina dos Reis.
8. SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica - Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

## ARTIGO

# Para riscarmos nossos fósforos dentro da noite

O centenário de Ferlinghetti e a celebração de vida e obra voltadas para a insurgência

Marcelo Lotufo

*What are poets for, in such an age?  
What is the use of poetry?*  
Ferlinghetti, *Poetry as an insurgent art*

**Em março** deste ano, Lawrence Ferlinghetti, poeta, editor e ativista estadunidense, completou 100 anos. A efeméride, bastante celebrada nos Estados Unidos, especialmente em sua cidade, São Francisco, levou o mundo literário a revisitar a sua trajetória, uma trajetória única em diversos sentidos. Pela nossa conjuntura de democracia em ruínas, e também pelo estado belicoso do nosso pequeno mundo poético, vale a pena recuperar ao menos um dos aspectos que fez de Ferlinghetti uma figura central para a literatura e a contracultura norte-americanas: a sua capacidade de agregar artistas e ativistas diferentes ao seu redor, fazendo de sua livraria e editora um polo de discussão e resistência. Seus 100 anos, celebrados com a publicação de um pequeno romance, *Little boy*, um gesto de quem ainda acredita em literatura, são uma aula sobre o lugar que a poesia e os livros podem ocupar em tempos de crise; são um guia para pensarmos na nossa própria atuação nos próximos anos. “Ah, o mundo é um lugar ótimo / para nascer / se você não ligar tanto / para algumas mentes vazias / nos lugares mais altos / ou para uma ou duas bombas / jogadas aqui ou acolá / nas suas caras arrebitadas.” (*The world is a beautiful place*)

Há, em Ferlinghetti, uma recusa em se colocar em primeiro lugar, uma negativa de seguir o refrão “eu, eu, eu, eu, eu” que marca, segundo ele próprio, a cultura americana. “Yeah, por toda a América todo mundo correndo feito louco atrás da sua gratificação instantânea e por que não? O que mais existe para animar nossas vidas eu tenho de tomar o que é meu o que eu quero eu quero eu quero fazer um milhão da noite para o dia e ficar rico rapidinho e sair e ter amantes e quem liga para aquecimento global e foda-se tudo isso” (*Little boy*). Criar espaços de trocas e aprendizado, apoiar outros escritores e artistas, pode não parecer um ato radical, mas certamente teve e tem um poder transformador. Se dedicar ao coletivo é a concretização daquele “ninguém solta a mão de ninguém” que passamos a escutar desde as últimas eleições.

Ferlinghetti tornou-se conhecido ao publicar o icônico *Uivo* (*Howl*) de Allen Ginsberg em sua pequena editora de poesia; uma publicação que o levou, em finais de macarthismo, às cortes norte-americanas. Foi em um sarau na cidade de São Francisco – a famosa leitura da Galeria Seis – onde o poeta *beat* apresentou pela primeira vez o seu famoso poema para o público. Impressionado pela maneira com que Ginsberg captava algo das transformações sociais que a contracultura começava a representar, Ferlinghetti escreveu ao poeta convidando-o a publicar o trabalho por sua recém-inaugurada editora: a City Lights. “Felicidades em uma bela carreira que se inicia! Quando recebo o seu manuscrito?”

A importância do livro, hoje, é difícil de mensurar. Ainda assim, passados mais de 60 anos, sabemos que conhecidas editoras norte-americanas haviam lido o manuscrito de *Uivo* antes de ele chegar às mãos de Ferlinghetti, mas prevendo o custoso caso judicial que se seguiria à sua publicação, resolveram não levar o projeto adiante. Foi Ferlinghetti, um pequeno editor independente, quem resolveu comprar a briga. Ele se associou à Liga pelas Liberdades Civis dos Estados Unidos e esperou ser processado, como de fato aconteceu. Como poeta, sabia que valia a pena correr riscos; sabia que era ali, nas margens, que a verdadeira literatura acontecia, onde a luta para definir o mundo que gostaríamos de viver se passava. Essa foi uma decisão que rendeu dividendos morais (e também financeiros) aos envolvidos, além de uma curta temporada de cadeia para Ferlinghetti e o gerente de sua livraria, Shig Murao.

O processo, que até pouco pareceria absurdo, hoje parece ter ganho novamente ares plausíveis. A perseguição à universidade e ao pensamento, o medo do diferente, a aversão ao erótico e ao sensual, retornaram com força nos últimos anos e nos obrigam novamente a nos posicionar enquanto artistas, editores, leitores e cidadãos. “Você diz que este livro não é pornográfico” perguntou o juiz a um dos nove críticos literários convidados a ser testemunhas no processo. “Então que tipo de



livro você acredita que ele é?” Sincero, o crítico respondeu: “o livro seria melhor descrito como um livro à maneira dos livros proféticos da Bíblia, particularmente o de Oséias, com o qual se assemelha em muitas partes”. Em tempos de crise, não basta editores fazerem cartas pedindo para comprarmos mais livros; eles precisam se arriscar publicando o que não querem que leiamos. Os livros “perigosos” são os que contam e transformam, mesmo quando não dão lucros. Nos próximos anos, será preciso insistir que nossas pautas continuam relevantes, que mesmo que não haja financiamento para nossos projetos, eles irão acontecer. A outra opção, como já sabia Ferlinghetti, é capitular e deixar de acreditar que outro mundo é possível.

Ao aproximar-se dos escritores *beats*, Ferlinghetti também publicou poetas como Diane di Prima e Gregory Corso, além do romancista Jack Kerouac, e viu a sua própria poesia ganhar o ar despojado e por vezes messiânico do movimento. Dois anos depois de publicar *Uivo*, Ferlinghetti publicava o seu próprio *Um parque de diversão da cabeça* (1958), um dos grandes sucessos de público da poesia estadunidense; um livro que se tornou porta de entrada para gerações de leitores daquele país encontrarem a poesia. Sua obra, de certa forma, também procura agregar, habitando entre o erudito e o popular, e convidando o seu leitor a passar de um para o outro sem precisar vestir-se com ares presunçosos, ou assumir um tom de superioridade. Ninguém gosta de um babaca diplomado te dizendo o que fazer. A poesia de Ferlinghetti não era só para iniciados. É possível passar uma tarde em um estádio esportivo com os amigos, pensando em poesia, falando de política, sem se incomodar com a algazarra, ignorando a sisudez do cânone e da escola, “assistindo *baseball* / sentado sob o sol / comendo *popcorn* / lendo Ezra Pound / desejando que Juan Marichal / rebatesse a bola bem em cheio / na tradição anglo-saxã” (*Baseball Canto*).

Ainda assim, Ferlinghetti resistiu chamar-se de poeta *beat*, ou tornar a sua uma editora *beat*, capi-

FILIFE.ACA



talizando no sucesso explosivo que o movimento tivera. A resposta, às vezes atribuída a Gregory Corso ou a Gary Snyder, quando questionados sobre sua participação na geração *beat*, poderia pertencer também a Ferlinghetti: “três escritores não fazem uma geração.” Algo do desejo “automitologizante” desses escritores, que funcionava tão bem na literatura, acendia um alerta para Ferlinghetti na vida real. O “eu, eu, eu, eu, eu” que parecia assombrar o estilo de vida norte-americano, também espreitava o mundo da cultura. Em tempos de Instagram, a vontade de nos projetarmos é ainda maior; mas se deixarmos ela definir nossas ações culturais e de resistência, se deixarmos ela pautar aquilo que escrevemos, estaremos reproduzindo a própria lógica que está nos afundando como sociedade. Diferentemente dos *beats* que gostavam de não gostar de tudo que não fosse aquilo que eles mesmos faziam, Ferlinghetti acreditava que uma maior variedade de temas e interesses, uma atenção às questões político-sociais do seu tempo, seria central para transformar a sua comunidade.

Na sua correspondência com Ginsberg, fica claro o seu desconforto com a mitomania do seu amigo; assim como a sua tentativa de tergiversar os pedidos dele para que publicasse o seu círculo de amigos. Uma editora de amigos não é uma editora, é um clube. “Você é um movimento em si mesmo”, ele escreveria à Ginsberg. “Mas carrega esta pequena gangue de adutores com você em uma espécie de portfólio de candidatos à revolução... Eu não estou neste mundo para editar poetas que escrevem como Allen Ginsberg.” Não interessava, ao poeta, investir em uma mitologia *beat*, ainda mais enquanto a Guerra do Vietnã pegava fogo e a luta por igualdade de direitos civis da população negra dos Estados Unidos enfrentava a política racista do Estado. Era preciso abrir espaço para novas vozes, era preciso ampliar as redes de convivência e poesia; era preciso ser solidário às lutas dos outros e fazê-las também nossas. Foi assim que nomes tão diversos e importantes como os poetas Bob Kaufman, que era

## O poeta acreditava que a variedade de interesses e a atenção à política poderia transformar sua comunidade

negro, e Denise Levertov, ativista contra a Guerra do Vietnã, entraram no catálogo da editora. Fugindo do niilismo *beat*, Ferlinghetti tornava-se uma figura cada vez mais engajada. Foi assim, também, que Pier Paolo Pasolini e Ernesto Cardenal, além do soviético Ievguêni Ievtuchenko, em plena Guerra Fria, chegaram ao público americano.

Aqui, vale abrir parênteses e apresentar um poeta menos conhecido no Brasil, mas que também teve uma importante influência sobre Ferlinghetti: Kenneth Rexroth. Ferlinghetti, ao chegar em São Francisco no início dos anos 1950, antes dos *beats* aportarem por lá, encontrou uma cidade que já pulsava. A cena poética era vibrante, capitaneada por Rexroth, e nela circulavam Dylan Thomas, Kenneth Patchen e outros. Uma cidade viva culturalmente foi o que possibilitou, em partes, que a explosão *beat* ganhasse tração e que a contracultura questionasse a ordem das coisas. Nada acontece do dia para a noite. Egresso do movimento sindical dos anos 1930, Rexroth acreditava na importância de se encontrar para debater política e literatura. Era

assim que se formariam os quadros da revolução futura, ou da resistência presente. Em momentos de crise, esses espaços são preciosos e precisam ser valorizados.

Uma cena literária não podia florescer sem livrarias abertas após as cinco da tarde ou nos finais de semana. Foi esta a missão que Ferlinghetti, junto a Peter D. Martin, assumiu ao abrir a sua livraria e editora. Não lhes interessavam livros caros e espaços restritos. Eles queriam fazer livros (e ideias) circularem, queriam que livros fossem carregados em bolsos e prolongassem os debates e trocas que alimentavam seus encontros. Era preciso fortalecer estes debates, primeiro dentro da própria comunidade, para depois expandi-los. E foi isso que fez Ferlinghetti, criando, a partir de São Francisco, uma grande rede de trocas que, em tempos de Guerra Fria, abarcou países como a China e a Nicarágua, além da própria União Soviética.

A poesia de Ferlinghetti, como alguns de seus críticos gostam de apontar, é uma poesia popular, por vezes beirando o *hit* da música *pop*. Pode ser. Ou, talvez, ela seja uma poesia que se aproxima da música de protesto, sem perder certo lirismo, ou deixar de ter um caráter reflexivo. Não é à toa que foi ali na sua livraria que Bob Dylan conheceu alguns dos poetas que influenciaram suas canções mais engajadas. *É uma poesia para se ler e escutar ao som de jazz*, ao lado dos amigos, ou quem sabe no caminho de mais uma manifestação que, espero, serão mais e mais comuns nos próximos meses. É uma poesia que, assim como o próprio Ferlinghetti, procura congrega e não dividir. É o tipo de poesia que talvez estejamos precisando para resistir aos anos que temos pela frente. E mesmo que seja por mais 100 anos, continuaremos resistindo. “Ainda nem tudo despedaçado / nem tudo perdido para a escuridão / tudo ainda amarrado / a algum centro estável / até mesmo agora / neste começo quase incendiário / enquanto mais outro / rebelde queimando intensamente / risca o seu fósforo / dentro da nossa noite.” (*The rebels*)

## ENSAIO

# Outras formas de ser na modernidade

Os corpos e as críticas que habitam a obra da escritora uruguaia Armonía Somers

Priscilla Campos

**Em troca de missivas** com Julio Payró, crítico de arte argentino, Juan Carlos Onetti afirma que aprendeu, ao longo de sua vida até ali, mais com a pintura do que com a literatura. Essa afirmação tem me causado inquietações no que diz respeito às estruturas estéticas dos textos uruguaiois, em especial os que surgiram nas décadas de 1940 e 1950. Nesse recorte histórico-cultural, as letras do país passaram por um processo de ruptura com a escola conhecida como “do Centenário”, o que culminou na formação do pensamento da Geração de 45, entendida como parte de uma paisagem da modernidade latino-americana tardia.

A partir de breve contexto cronológico, entende-se que a produção do Centenário – atravessada pelo viés ideológico de Jose Batlle y Ordoñez, presidente do país de 1903 a 1907 e, depois, de 1911 a 1915 – surge em um momento no qual a classe média uruguaia entra em ascensão e o liberalismo, proposto por Batlle, está em seu auge também como motor da produção literária e de difusões artísticas. Assim, na década de 1940, a sociedade entra em uma espécie de apogeu econômico pós-guerra e pré-ditatorial. Destaco, desse período, as seguintes publicações: *Nadie encendia las lámparas* (1947) e *Las hortensias* (1949), de Felisberto Hernández; *La vida breve* (1950), de Onetti; *La mujer desnuda* (1950) e *El derrumbamiento* (1953), de Armonía Somers.

Os autores citados, assim como Idea Vilariño, Marosa di Giorgio e Mario Benedetti, formam uma geração que se coloca como elite intelectual do país, típicos cidadãos de Montevideu, sujeitos resultados da cidade letrada latino-americana de que falou o crítico Ángel Rama. Dessa forma, é importante o registro de que o espaço ocupado pela Geração de 45 era um tanto quanto “confortável”; oponente à política liberal do passado, por exemplo, porém baseado em todos os benefícios urbanísticos e sociais de um desenvolvimento que perpassou os países do continente.

Dito isso, observo tal contorno como um espaço-tempo no qual foi possível a constância de desvios em vários eixos: temáticos, de linguagem, de autoria e de estrutura textual. Nesses termos, parece-me natural o comentário de Onetti sobre a importância das pinturas, pois é no gesto da imagem que se conjuram duas figurações muito importantes para esses escritores: as alegorias fantasmagóricas e os corpos. Representações essas que têm como base desviante o ato de ver; é por meio da visão que se pode falar.

Seleciono, então, a escrita de Armonía Somers (1914 – 1994), pseudônimo de Armonía Liropeya Etchepare Locino, como objeto foco para pensar as características, incluindo as contradições, da Geração de 45. Nascida na cidade de Pando, a escritora tornou-se nome de referência, em especial, no gênero conto e na ação feminista. Seu pai era um comerciante anarquista e anticlerical e, sua mãe, muito católica. Foi professora e pedagoga; dedicou-se, principalmente, a estudos sobre criminalidade entre os jovens. Publicou quatro novelas – entre elas, como visto, *La mujer desnuda* (1950) e *Un retrato para Dickens* (1969), espécie de releitura do clássico *Oliver Twist* – e antologias de contos.

Sobre a sua obra, Ángel Rama afirma: “Somers não parte de uma linha da literatura fantástica em que reside unicamente num tipo de oposição ao realismo dominante – segundo o esquema cultivado pela crítica argentina.” Para o teórico, a autora “apela” aos elementos fantásticos e os utiliza “a serviço” de um afã em explorar o mundo. “Com maior rigor, estaria falando de uma literatura imaginativa”, escreve Rama. Assim, de início, entende-se que a obra de Somers não é uma resposta ao cânone, ao patriarcado e ao passado de sua tradição nacional – como se pode imaginar, de forma rasa, a partir da leitura de *Un retrato para Dickens*, por exemplo. O que a autora propõe é um tipo de linha disruptiva entre o que pode ser construído narrativamente, por uma mulher, em um recorte de intenso experimentalismo e novas concepções literárias.

O lançamento de *La mujer desnuda* foi tido como um “choque” em sua recepção e leitura. O público e a crítica não sabiam de quem era a autoria do relato de Rebeca Linke, mulher que acaba de completar 30 anos e chega, de trem, até uma casa de campo. Durante o caminho, o seu corpo torna-se despido, volta a certo tipo de grau zero, ao nada, ao corpo nu em um espaço fora do sistema citadino, letrado, capitalista. Aqui, o “ápice poético da vida das mulheres”, como escreveu Honoré de Balzac, no século XIX,



em *A mulher de trinta anos*, faz parte da ordem de um corte preciso em relação aos tipos de deslocamentos admissíveis ao corpo da mulher.

Diante da literatura imaginativa de Somers, penso em dois caminhos de investigação. O primeiro parte da perspectiva do corpo; o segundo reflete sobre como a sua obra pode ser lida a partir das relações entre autoria e gênero. Nos tópicos a seguir, relaciono as duas frentes com a ideia da imagem, da pintura: o motor do processo criativo da literatura uruguaia concebida durante o recorte cronológico da Geração de 45.

### OLHA-SE O CORPO

No início de *O que vemos e o que nos olha*, Georges Didi-Huberman fala da “inelutável cisão do ver” por meio de um trecho de *Ulisses*, de James Joyce. No fragmento a seguir, ele analisa de que forma se dá esse entendimento de que o corpo é um estado de continuidade diante do olhar: “É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos. In *bodies*, escreve Joyce, sugerindo já que os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar, obstáculos contra os quais ‘bater sua cachola’; mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazio, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexo, talvez o próprio olho”.

Para a interpretação do que Joyce fala no parágrafo do capítulo de abertura do romance, o crítico de arte destrincha uma ideia do corpo como constante a ser tocada e, também, como algo que atravessa os olhos. No corpo, então, encontra-se a chance do palpável e de ser apenas visto (como um fantasma). Em uma das cenas de *La mujer desnuda*, a personagem corta a sua própria cabeça que gira “pesadamente, como um fruto”<sup>1</sup> e, depois, coloca-a de volta “de um golpe duro como um casco de combate”.

Assim, os corpos nos livros de Somers não mais podem ser acariciados – o que, para um corpo de mulher, na estética patriarcal, seria a ação “natural” a seguir; o corpo a serviço do toque – pois o que pode ser alcançado aqui faz parte de um processo de mutilação, corte e fragmentação. Um corpo que

ARTE SOBRE REPRODUÇÃO



busca os pedaços para que, dessa maneira, compreenda o que pode ser interpretado como tangível e, ato contínuo, o que pode aparecer, torna-se foco.

Em *O corpo impossível - A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, Eliane Robert Moraes analisa a prática de alguns gravuristas franceses que representavam, no século XVIII, a figura humana por meio de retratos de guilhotinados. De acordo com a pesquisadora, as palavras “fragmentar, decompor e dispersar” encontram-se na base de qualquer espírito que se diga moderno. Nesse aspecto, as imagens do corpo, em Somers, estão ligadas a um tipo de identificação moderna. Porém, o recorte moderno pressupõe um tipo de apreço ao efêmero, ao que permanece em estado de suspensão.

Aqui está a chave de leitura que nos interessa: sim, as personagens de Somers encontram-se em estado de deslocamento constante – como os modernos –, mas não reivindicam esse instantâneo para obter espaço dentro da tradição. E não acreditam na ideia de que se constrói uma narrativa na qual persiste a perspectiva de olhares detalhados e momentâneos. “E, ao dobrar uma esquina, começou o fenômeno: sentir que já não estava no solo, mesmo que a uma curta distância da terra, é certo, mas sem apoio”, trecho de *Un retrato para Dickens* no qual o ato de levantar é atribuído à personagem. Assim, que não corresponde somente à característica de um grupo, mas ecoa como força de imagem, e de potência dos corpos.

Tal implosão interna proposta por Somers, assim como por outros escritores da Geração de 45, faz parte da ordem da imagem que se molda no fragmento e esbarra nos órgãos, membros, cavidades. O corpo “visto”, descrito por meio de lacunas, só é possível porque persiste em aparecer também pelo nosso próprio: retina que se faz, no mesmo instante, palavra e forma conjuradas. Dessa maneira, são esses corpos remontados, em sua maioria, de mulheres, que vão formar o universo literário uruguaio nas décadas a seguir.

#### OLHA-SE A ÉPOCA

Joan Scott, em suas pesquisas voltadas à história da mulher, observa uma espécie de filtro de gênero

## As personagens de Somers estão em deslocamento constante; são modernas sem crer no detalhe ou no efêmero

que tem como potência a transformação de nossas percepções de mundo. A autora de *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* observa o termo como uma categoria social. Afirmar o gênero e suas tensões com a autoria, então, é também questionar-se sobre formas de romper sanções sociais.

No registro do escândalo diante do lançamento de *La mujer desnuda*, tem-se um clássico episódio de recepção opressora patriarcal de determinada obra. Pela linguagem “excêntrica” e por suas cenas eróticas, o livro, lançado em 1950 ainda de maneira clandestina, foi remetido a um autor pois, como uma mulher ousaria publicar tamanha obra disruptiva? Somente nos anos 1960, Somers vai assumir totalmente sua autoria e o relança junto com a novela *De miedo en miedo* (1965).

A figura da autora, desde a sua formação anarquista aos estudos pedagógicos, também dialoga com uma preocupação em organizar a literatura a partir de rupturas com o sistema vigente. Dessa forma, tem-se a experiência de uma mulher atravessando o projeto estético – e, neste ponto, lembro a sequência constante na história das mulheres: *apagamento* seguido de *quebras de representação*. Como visto em

*Calibã e a bruxa - mulheres, corpo e acumulação primitiva*, de Silvia Federici, a participação do corpo feminino como membro ativo do sistema capitalista foi sendo manipulada ao longo dos séculos.

Quando Somers, Marosa di Giorgio, Delmira Agustini e outras escritoras do cone sul propõem uma espécie de *segunda voz* – termo visto por Alicia Genovese em sua pesquisa do final dos anos 1990<sup>2</sup> –, seus textos estão contorcendo expectativas e premissas opressoras que permeiam todos os recortes literários, não só o da Geração de 45. Muitos são os ensaios de fortuna crítica, voltados para essas autoras, escritos por homens (a ver, como citado aqui, o de Angel Rama, por exemplo). Eu os vejo, para além da legitimação que faz parte do machismo estrutural, como movimento de leitura importante para época. Essas mulheres estavam sendo lidas entre si, pelo público, pela crítica e pelos homens. Ocupavam espaços de *performance*, de discussão e de captura de um recorte geográfico-histórico.

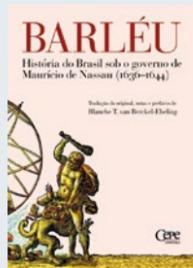
Assim, volto aos corpos monstruosos, divididos e, ao mesmo tempo, inteiros de Somers para observar como o seu mundo em quatro partes – terra, mar, deserto e seres – está fincado na percepção de totalidade imagética que só se torna possível por meio da incerteza constante desses quatro elementos. Como reescreveu Dickens, Somers também reescreve *Guernica*, de Picasso: uma obra que marca o seu tempo porque o entende através do formato de seus atravessamentos, e não de maneira cronológica ou medida exata. Como escreve a personagem de *Un retrato...*: “Me movo no aro para contar o tempo. Ainda que na realidade nunca faria falta saber o quanto ele é, mas, sim, que sucede e como sucede”.

1. Armonía Somers, assim como muitas autoras da Geração 45, não foi traduzida no Brasil. Todos os trechos de seus livros, aqui presentes, foram traduzidos por mim a partir de edições da El Cuenco de Plata, editora argentina.  
2. Trata-se do livro *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*, publicado em 1998 com o intuito de mapear, em especial, a poesia argentina, escrita por mulheres, nos anos 1980 e questionar o que se entende como clássico dentro das poéticas hispano-americanas.

# 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.

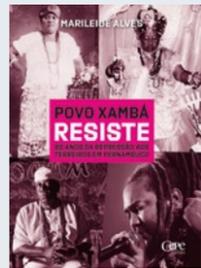
R\$ 90,00



**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 cultuar 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 menininho 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 Alphonsus 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.

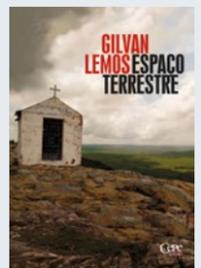
R\$ 80,00



**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.

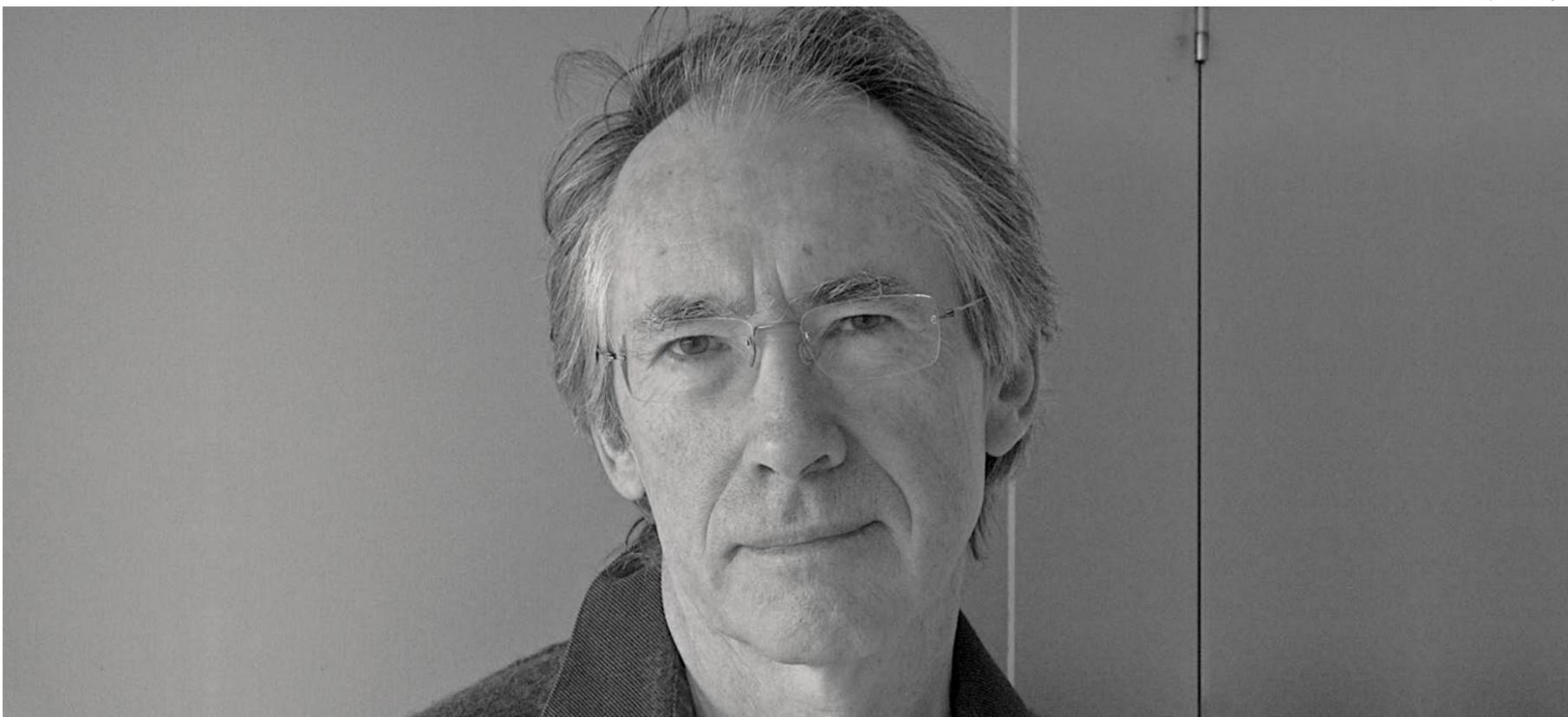
R\$ 30,00

**Cepe**  
 EDITORA

FAÇA SEU PEDIDO **0800 081 1201** [livros@cepe.com.br](mailto:livros@cepe.com.br)

## RESENHA

ANNALENA MCAFFEE / DIVULGAÇÃO



# A versão perfeita de nós mesmos

Em *Máquinas como eu*, Ian McEwan cria um robô que provoca humanos não pela ameaça de extermínio, mas por trazer à tona desconfiança e insegurança

Ana Rüsche

**Adão possui** o pulso forte e as pernas firmes de um marinheiro. Entende de vinhos, desfila um vocabulário de Shakespeare, aprimora-se sozinho. Corre 17 km em duas horas sem precisar de recarga e seguirá funcionando por 20 anos. *Máquinas como eu*, novo romance de Ian McEwan lançado no Brasil pela Companhia das Letras, apresenta uma narrativa de suspense a respeito de um triângulo amoroso em que um dos vértices é um robô, Adão. O autor britânico sugere que o futuro seguirá chegando para nos assombrar. Até pode existir alguma tragédia no caminho, mas nunca o tédio.

O livro é um arcabouço de tensões. Não é de hoje que McEwan se vale de uma terceira parte para trazer à tona uma crise já anunciada. Como analisa Julian Lucas na *The New Yorker*, o autor é o mestre das querelas domésticas e, geralmente, intensifica a crise de um casal com a introdução do terceiro elemento: em *Reparação*, uma criança precoce; em *Amor sem fim*, um estranho armado de uma paixão instantânea e obsessiva.

Agora, esse terceiro elemento é fruto do puro desejo: Adão chega ao recôndito doméstico do narrador Charlie, motivado por uma obsessão antiga deste por criações eletrônicas. O protagonista pega todo o dinheiro de uma herança e decide comprar o robô de última geração. Uma das aquisições mais caras da vida de Charlie, que paga £86,000 em 1982, em uma Londres alternativa, algo hoje em torno de um 1,5 milhão de reais.

Página a página, mostra-se o verdadeiro custo dessa brincadeira. A narração em primeira pessoa, tão volúvel e machadiana, desfila reflexões de Charlie, bacharel em Antropologia, cuja ocupação é apostar na Bolsa. Aos 32 anos, filho único de um pai músico e mãe enfermeira, procura estabelecer um relacionamento estável com a vizinha de cima: Miranda, uma estudante encantadora, dez anos mais jovem.

Charlie tece sua própria armadilha: quer que Miranda usufrua ao máximo de sua nova aquisição. O rapaz deslumbra-se fazendo planos longevos em um relacionamento que parece só estar começando.

Então, será o recém-chegado robô que trará uma notícia perturbadora sobre o passado de Miranda. O triângulo da tensão está formado. Não há como não ler tudo até o fim.

## O FUTURO AINDA NOS ASSOMBRA

Ian McEwan declara não enxergar esse livro como uma obra de ficção científica, causando discussões acaloradas em redes sociais. A partir de critérios da crítica literária especializada, não há motivo para impasses: em *Máquinas como eu*, aparece o *novum*, elemento exigido por Darko Suvin para categorizar uma ficção científica; a inovação tecnológica impacta relações pessoais; há a preocupação em se detalhar aspectos técnicos, como o mecanismo de busca da Árvore de Monte Carlo e

competências de autoaprendizagem de algoritmos. Há até uma citação, na íntegra, da Primeira Lei da Robótica de Isaac Asimov, que cunhou o termo *robótica*.

Estaria Ian McEwan blefando com essa afirmação que o livro não seria uma ficção científica? O britânico mostra ser bastante conhecedor de algoritmos. É possível que imagine que o número de menções ao livro aumente em redes sociais com alguma boa polêmica. Em se tratando de um autor mestre em criar querelas, essa possibilidade não deve ser descartada.

O livro apresenta uma Londres alternativa em 1982. Marcada pela nostalgia, lá estão Margaret Thatcher, a Guerra das Malvinas e os Beatles ainda juntos. Entretanto, há *e-mails* e muito da lógica do mundo imaterial de hoje. A antecipação tecnológica, no livro, é justificada pela sobrevida de Alan Turing (apenas para lembrar, o cientista da computação foi condenado à castração química por ser homossexual em 1952, falecendo em 1954). No romance, Sir Alan Turing é herói do protagonista.

Ironicamente, o narrador bem nos avisa: seres humanos artificiais já eram um clichê bem antes de terem chegado – assim, quando finalmente vieram, trazem também a marca do desapontamento. O robô tem uma forma *retro*: bípede sensual, com duas pernas bem-torneadas e braços fortes, bem distinto das imateriais Alexia e Siri ou das tendências de algoritmos como o projeto AlphaGo Zero.

Adão não veio para nos exterminar e talvez isso nos desaponte um pouco. Adão veio para confrontar Charlie e Miranda, apontar o mais cruel e terrível dos recônditos de vontades, lugar onde a desconfiança e a insegurança vicejam. Mary Shelley, em *Frankenstein*, amplifica o horror do cientista quando confrontado com a visão de sua própria criação, espelhamento distorcido de si mesmo. Em *Máquinas como eu*, Miranda desejaria que Mary Shelley estivesse ali, observando de perto, não um monstro, mas esse Adão, um jovem bonito que vem à vida. Nada mais ambíguo. Afinal, é terrível estar diante da perfeição, a versão aprimorada de nós mesmos.

O autor confronta nossos sentimentos diante de uma máquina cuja evolução ocorre anos-luz mais rápida que a nossa própria. O quão inseguros podemos ser diante desse Outro que nos deve obediência pré-programada? O quão ameaçados e desprezíveis somos diante do que criamos?

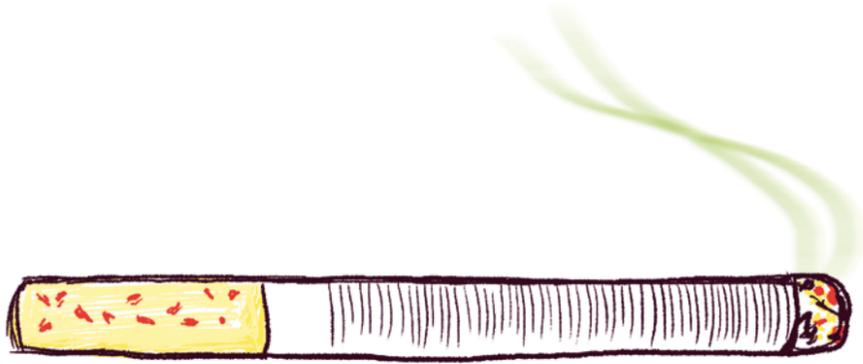
Ian McEwan completou 70 anos. Um sorriso de canto é comum na fotografia do homem de lábios finos, a pele branca vincada por vivências cosmopolitas, uma infância na Alemanha, Líbia e Singapura. Uma vida adulta com publicações há quatro décadas, além de filmes como *Desejo e reparação* (*Atonement*, com James McAvoy e Keira Knightley, 2007 – baseado no livro *Reparação*). É esse homem que nos fita agora, em seu 15º romance.

*Máquinas como eu* traz uma prosa amarrada e suspense de página a página. Adão nos conquista, nos engana. O futuro e a ficção não cessam de nos surpreender.

# INÉDITOS

Bertolt Brecht

Tradução e nota: André Vallias



## Sobre a canseira

1

A gente fuma. Suja-se. Bebe até se entortar.  
A gente dorme. Tira sarro de uma cara nua.  
Meu caro, o tempo morde e arranca nacos devagar!  
A gente fuma. Caga. E um poema efetua.

2

Fizemos voto de pobreza e incastidade.  
A incastidade adoça às vezes a inocência.  
O que se faz embaixo do sol do Senhor se há de  
Purgar na Terra do Senhor, segundo a crença.

3

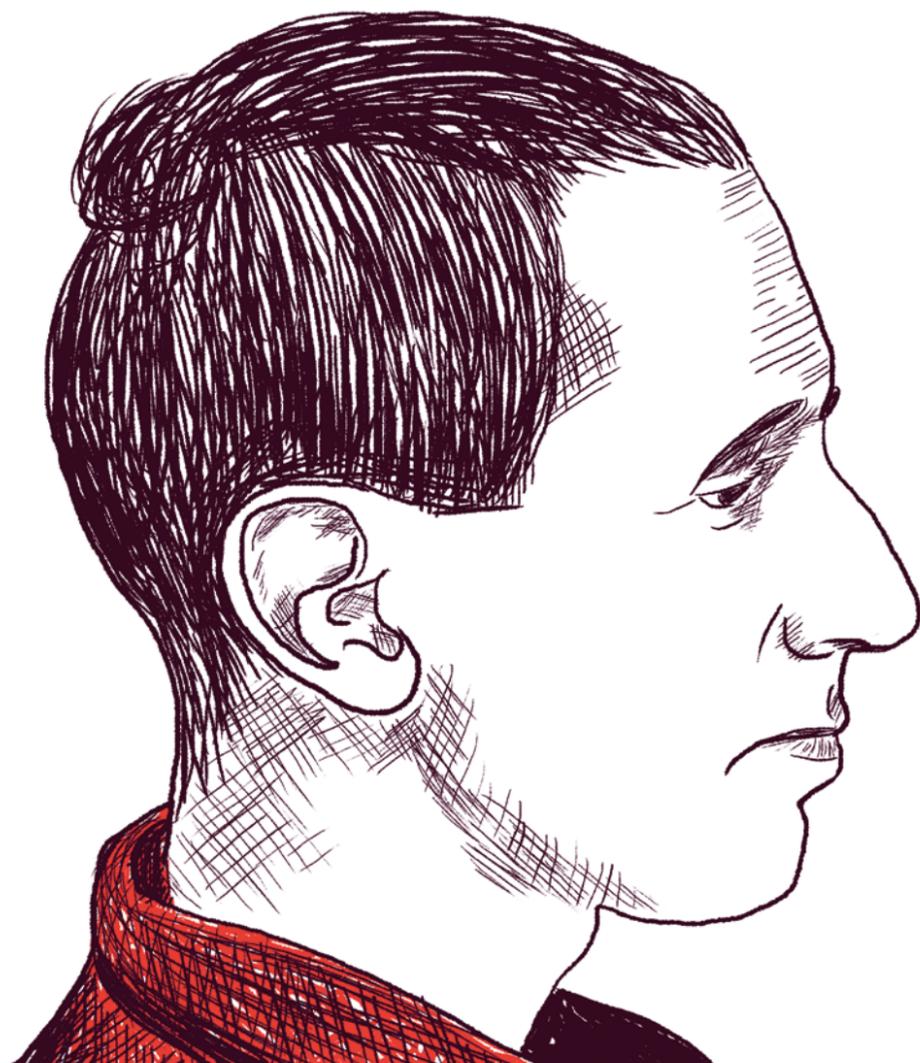
As delícias da carne o espírito dissipa  
Desde que as garras amputou da mão peluda.  
As sensações do sol não chegam mais à tripa  
A pele é um pergaminho opaco e não ajuda.

4

Ó ilhas verdes dessas zonas tropicais:  
De manhã, sem maquiagem, que feição decrépita!  
O inferno das visões, branco demais  
É um barracão de zinco em que a chuva penetra.

5

Das nossas noivas, como conquistar o amor?  
Carne de zibelina? Não, melhor com gim!  
E o coquetel lilás de um ardente licor  
Com moscas afogadas e amargas ao fim.





6  
Beberam tudo, até alguns desodorantes.  
Birita é com café bem preto que se serve.  
Isso de nada adianta, ó Maria, antes  
Crestarmos essas peles gostosas na neve!

7  
Com a cínica pobreza dos poemas rasos  
E, ao gelo, um amargor com gosto de laranja!  
Um cabelo pichado à moda dos malásios  
No olho!, ó fumo de ópio que se arranja.

8  
Nas vento-alucinadas choças de papel  
De Nanjing, ó amargalegria do mundo  
Quando a lua, animal branco e dócil, do céu  
Tão mais frio, despenca e se perde no fundo!

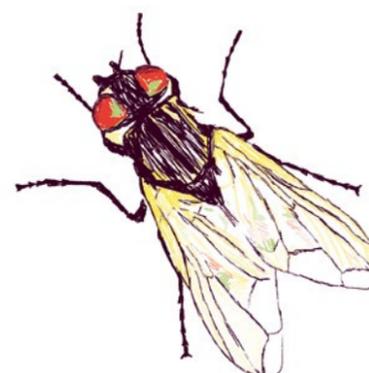
9  
Ó fruta celestial da maculada conceição!  
O que avistou, irmão? Tudo ok pra depois?  
Festejam com licor de cereja o próprio caixão  
Levando lanterninhas de papel de arroz.

10  
De manhã, acordando, flor que não se cheira  
Um sorriso de escárnio o fumo azedo esbanja.  
E a língua esboça, entre bocejos de canseira  
Por vezes um sabor amargo de laranja.



**ESTROFE ELIMINADA NA VERSÃO FINAL:**

Pileque leve (põe-se o etílico pra fora  
Como aguardente) não é perigo ou atropelo:  
Nós só geramos mundos. Cresce-nos agora  
No crânio ébrio um bárbaro cabelo.



**Dezembro de 1923**, algumas semanas após a malograda tentativa de golpe de Estado contra o governo da Baviera, perpetrada pelo partido nazista, que redundou na prisão de Hitler e vários de seu correligionários. Bertolt Brecht estava com 25 anos de idade quando sua *Balada sobre a canseira* foi publicada na prestigiosa revista literária berlinense *Die neue Rundschau* (*Novo Panorama*), fundada em 1890 pelo crítico teatral Otto Brahm e o editor Samuel Fischer, que continua — pasme o leitor — em atividade até hoje.

O poeta, dramaturgo, escritor, crítico e diretor teatral já despontava no meio cultural, mas ainda não havia conseguido fincar os pés em Berlim. Suas diversas incursões à capital renderam bons contatos, três semanas de internação hospitalar devido à inanição e uma infecção renal, mas nenhuma fonte de subsistência. Continuava dependente da ajuda paterna, pendulando entre Augsburg, sua cidade natal, e Munique, onde granjeara a amizade e admiração de seus dois principais incentivadores: o escritor Lion Feuchtwanger e o crítico teatral Herbert Ihering.

A este último, deveu a mais importante distinção literária da República de Weimar — o prêmio Kleist —, recebido em novembro de 1922. Uma proeza em se tratando de um jovem autor que só havia finalizado duas peças, *Baal* e *Tambores da noite*, ambas escritas em 1918,

das quais apenas a segunda havia sido encenada. Mas já causara furor no meio literário com a publicação na revista *Der neue Merkur*, em setembro de 1921, do conto *Bargan deixa pra lá — Uma história de filibusteiros*, carregado de alusões bíblicas, cenas de violência (“foi tão desgraçadamente abrupto que Deus desviou a sua face para longe, a fim de ver a colheita no Brasil”) e uma ousada relação homoerótica entre piratas.

A *Balada sobre a canseira*, escrita para a atriz Gerda Müller em 1920, entraria — com o título abreviado, sem a penúltima estrofe e a dedicatória — na primeira e mais programática coletânea de poemas de Brecht, o *Breviário doméstico*, de 1927.

Parodiando o manual devocional de Martinho Lutero, mas também com referências à liturgia católica, o livro está dividido em cinco “lições”, um “capítulo final” e um apêndice. Inicia-se com uma “instrução de uso”: “Este breviário doméstico destina-se ao uso do leitor. Não deve ser devorado sem propósito. (...)”

O poema *Sobre a canseira* foi incluído na segunda lição: “A segunda lição (Exercícios espirituais)” — explica o autor — “dirige-se mais ao entendimento. É vantajoso proceder a sua leitura devagar e repetidamente, nunca sem ingenuidade. Através dos ditos ali ocultos e das dicas explícitas, uma pessoa pode ser capaz de obter esclarecimento sobre a vida”.

Há nele reverberações das invectivas *saint-simonistas* de Heine, no século anterior, contra a excessiva espiritualização do ser humano na cultura ocidental. O clima de fim de festa — com “sabor amargo de laranja” (alusão profética a alguma republiqueta “dessas zonas tropicais”?) — reflete a situação de uma cidade que estava prestes a ser asfixiada pela extrema-direita. Munique, que até a Primeira Guerra Mundial fora um dos principais centros artísticos da Europa Central, tornou-se rapidamente o soturno epicentro de um cataclisma político que forçaria a debandada de seus artistas e intelectuais progressistas. Nos anos seguintes, Berlim irá brilhar radiante como a metrópole mais arrojada do continente, ainda que inflada pelo crescimento vertiginoso e marcada pela miséria e os conflitos sociais.

Brecht, que se muda para lá em 1924, alcançaria o sucesso retumbante quatro anos mais tarde com *A ópera dos três vinténs*, em parceria com o compositor Kurt Weill e Elisabeth Hauptmann. Os anos efervescentes da “Berlim Babilônia” terminariam abruptamente com a ascensão ao poder de Hitler, em 1933.

*Sobre a canseira* é um dos 300 poemas que seleccionei e traduzi para a mais abrangente e primeira antologia bilingue da poesia de Brecht em língua portuguesa. Sairá pela editora Perspectiva, na coleção *Signos*, dirigida por Augusto de Campos, no segundo semestre de 2019.

# INÉDITOS

Patricia Hill Collins  
Tradução de Jamille Pinheiro Dias

## SOBRE A OBRA

Trecho de *Pensamento feminista negro*, importante obra da socióloga e ativista norte-americana Patricia Hill Collins que será lançada no Brasil em julho pela Boitempo Editorial.

Uma (...) característica distintiva do pensamento feminista negro diz respeito às contribuições essenciais das intelectuais afro-americanas. A existência de um ponto de vista comum às mulheres negras não significa que as afro-americanas, acadêmicas ou não, apreciem seu conteúdo, percebam sua importância ou reconheçam seu potencial como catalisador de mudanças sociais. Uma tarefa fundamental das intelectuais negras de diversas idades, classes sociais, trajetórias na educação formal e ocupações consiste em fazer as perguntas certas e investigar todas as dimensões de um ponto de vista das mulheres negras com as afro-americanas e para as afro-americanas. Historicamente, as intelectuais negras mantêm uma relação especial com a comunidade mais ampla de afro-americanas, uma relação que fez com que o pensamento feminista negro se tornasse uma teoria social crítica. A continuidade dessa relação especial depende, ironicamente, da capacidade das intelectuais negras de analisar seus próprios lugares sociais.

Tipos muito diferentes de “pensamento” e “teorias” surgem quando o pensamento abstrato se junta à ação pragmática. Impedidas em posições de pesquisadoras acadêmicas e escritoras que permitem enfatizar questões puramente teóricas, o trabalho da maioria das intelectuais negras foi influenciado por uma mistura de ação e teoria. A atividade de intelectuais negras do século XIX como Anna J. Cooper, Frances Ellen Watkins Harper, Ida B. Wells-Barnett e Mary Church Terrell ilustra essa tradição que funde trabalho intelectual e ativismo. Essas mulheres analisaram as opressões interseccionais que limitavam a vida das mulheres negras e também trabalharam pela justiça social. Criado por elas, o movimento de associações de mulheres negras foi uma iniciativa ao mesmo tempo ativista e intelectual. As mulheres negras da classe trabalhadora também se engajaram em uma combinação paralela de ideias e ativismo. Porém, como o acesso à educação formal lhes era negado, a forma desse ativismo e o conteúdo das ideias que elas desenvolveram diferiam daqueles das mulheres negras de classe média. As apresentações das intérpretes negras clássicas de blues na década de 1920 podem ser vistas como um importante espaço no qual as mulheres da classe trabalhadora se reuniam e compartilhavam ideias especialmente pertinentes para elas.<sup>1</sup>

Muitas intelectuais negras contemporâneas ainda recorrem a essa tradição, aplicando em nosso trabalho teórico ações e experiências cotidianas. A historiadora feminista negra Elsa Barkley Brown fala da importância das ideias de sua mãe para a sua produção acadêmica sobre as lavadeiras afro-americanas. Inicialmente, Brown usou as lentes fornecidas por sua formação como historiadora e analisou seu grupo de amostra como prestadoras de serviços desvalorizados. Com o tempo, porém, passou a ver as lavadeiras como empreendedoras. Levando as roupas até quem tivesse a maior cozinha, elas criaram entre si uma comunidade e uma cultura. Ao explicar a mudança de perspectiva que lhe permitiu reavaliar essa parte da história das mulheres negras, Brown observa: “Foi minha mãe que me ensinou a fazer as perguntas certas – e todos nós que tentamos fazer o que chamamos de pesquisa acadêmica sabemos que fazer as perguntas certas é a parte mais importante do processo”.<sup>2</sup>

Essa relação especial das intelectuais negras com a comunidade de mulheres afro-americanas corresponde à existência de dois níveis inter-relacionados de conhecimento.<sup>3</sup> O conhecimento trivial, naturalizado, compartilhado pelas afro-americanas, que provém de nossas ações e pensamentos cotidianos, constitui o primeiro e mais fundamental nível de conhecimento. As ideias que as mulheres negras compartilham umas com as outras de maneira informal, no dia a dia, sobre assuntos como penteados, características de um homem negro “bom”, estratégias para lidar com os brancos e habilidades para “deixar algo para trás” constituem a base desse conhecimento naturalizado.

Estudiosas ou especialistas que se originam e participam de determinado grupo produzem um segundo tipo de conhecimento, mais especializado. De classe trabalhadora ou de classe média, instruídas ou não, famosas ou desconhecidas, a gama de intelectuais negras discutida no capítulo 1 é um exemplo dessas especialistas. Suas teorias facilitam a expressão do ponto de vista das mulheres negras e formam o conhecimento especializado do pensamento feminista negro. Esses dois tipos de conhecimento são interdependentes. Na medida em que o pensamento feminista negro articula o conhecimento – muitas vezes naturalizado –



compartilhado por mulheres afro-americanas como grupo, a consciência das mulheres negras pode ser transformada por tal pensamento. Muitas intérpretes negras de blues cantaram sobre situações naturalizadas que afetam as mulheres negras estadunidenses. Por meio de sua música, elas não apenas descreveram as realidades das mulheres negras como também buscaram dar forma a elas.

Por terem tido mais oportunidades de se alfabetizar, as mulheres negras de classe média tiveram mais acesso a recursos para ingressar na pesquisa acadêmica feminista negra. A educação não precisa implicar uma alienação dessa relação dialógica. As ações de mulheres negras instruídas dentro do movimento de associações simbolizam essa relação especial entre um segmento de intelectuais negras e a comunidade mais ampla de afro-americanas:

*É importante reconhecer que mulheres negras como Frances Harper, Anna Julia Cooper e Ida B. Wells não eram figuras isoladas da genialidade intelectual; elas se formaram dentro de um movimento mais amplo de mulheres afro-americanas, que elas também ajudaram a construir. Com isso, não quero dizer que elas representavam todas as mulheres negras; elas e seus pares fizeram parte de uma elite culta, intelectual; mas uma elite que tentou desenvolver uma perspectiva cultural e histórica que mantivesse uma relação orgânica com a condição mais ampla das mulheres negras.<sup>4</sup>*

O trabalho dessas mulheres é importante porque ilustra uma tradição que combina produção acadêmica e ativismo. Como muitas vezes moravam nos mesmos bairros que os negros de classe trabalhadora, as mulheres que se envolveram com o movimento de associações na virada do século (XIX para o XX) viviam em um tipo de sociedade civil negra na qual era mais fácil estabelecer essa relação dialógica. Elas viam os problemas. Participavam de instituições sociais que incentivavam a proposição de soluções. Fomentavam uma “perspectiva cultural e histórica que mantivesse uma relação orgânica com a condição mais ampla das mulheres negras”. As intelectuais negras contemporâneas enfrentam desafios semelhantes para incentivar o diálogo, mas em condições sociais muito distintas. Se, por um lado, a segregação racial nos Estados Unidos se constituiu para manter os negros em situação de opressão, ela fez florescer

certa forma de solidariedade racial nos bairros negros. Em contraste, agora que os negros vivem em bairros economicamente heterogêneos, chegar ao mesmo nível de solidariedade racial gera novos desafios.

As intelectuais negras são centrais para o pensamento feminista negro por várias razões. Em primeiro lugar, nossas experiências como afro-americanas nos proporcionam uma perspectiva única sobre a condição feminina negra, uma perspectiva que não é acessível a outros grupos, caso adotemos. É mais provável que as mulheres negras, como membros de um grupo oprimido, tenham uma compreensão mais crítica de nossa condição de opressão que as mulheres que vivem fora dessas estruturas. Uma das personagens do romance *Iola Leroy*, de Frances Ellen Watkins Harper, publicado em 1892, expressa essa percepção com uma visão própria daqueles que já experimentaram a opressão:

*Senhorita Leroy, pensadores e escritores devem vir de sua própria raça. Autores da raça branca escreveram bons livros, pelos quais sou profundamente grato, mas parece ser quase impossível um homem branco se colocar plenamente em nosso lugar. Nenhum homem sente de fato o ferro que perfura a alma de outro homem.<sup>5</sup>*

Somente afro-americanas ocupam esse centro e “sentem de fato o ferro” que perfura a alma das mulheres negras; afinal, ainda que as experiências das mulheres negras se assemelhem às de outras, elas continuam únicas. A importância da liderança das mulheres negras na produção do pensamento feminista negro não significa que outros não possam participar disso. Significa apenas que a responsabilidade pela definição da realidade de cada um cabe sobretudo a quem vive essa realidade, a quem realmente passa por essas experiências.

Em segundo lugar, as intelectuais negras, acadêmicas ou não, são menos propensas a se afastar das lutas das mulheres negras quando os obstáculos parecem gigantescos ou as recompensas por persistir não são atraentes. Ao discutir o envolvimento das mulheres negras no movimento feminista, Sheila Radford-Hill enfatiza a importância de agir em nome próprio:

*As mulheres negras estão se dando conta de que parte do problema do movimento era nossa insistência para que as*

*mulheres brancas fizessem por nós ou conosco o que devemos fazer nós mesmas e para nós mesmas, isto é, construir nossa própria ação social em torno da nossa própria agenda de mudanças. (...) O direito de se organizar em nome próprio é fundamental para esse debate. (...) A crítica das feministas negras deve reafirmar esse princípio.<sup>6</sup>*

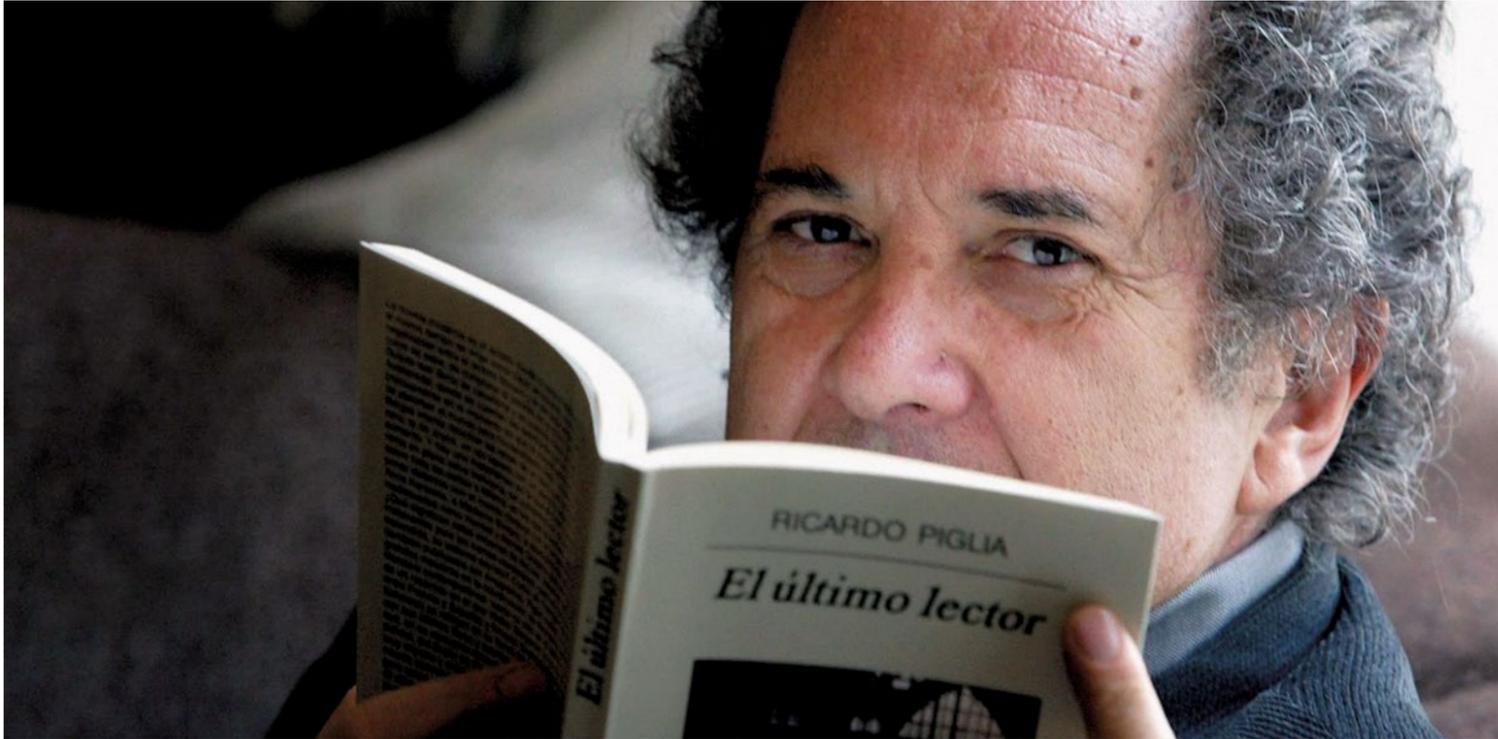
Para a maioria das mulheres negras estadunidenses, envolver-se com a pesquisa e com a produção acadêmica feminista negra não é uma moda passageira – essas questões afetam tanto a vida cotidiana contemporânea quanto as realidades intergeracionais. Em terceiro lugar, as intelectuais negras de todas as esferas da vida devem enfatizar veementemente a questão da autodefinição, porque falar por si mesma e elaborar uma agenda própria é essencial para o empoderamento. Como afirma a socióloga feminista negra Deborah K. King, “a autodeterminação é essencial para o feminismo negro”.<sup>7</sup> O pensamento feminista negro não pode fazer frente às opressões interseccionais sem empoderar as afro-americanas. A autodefinição é a chave do empoderamento dos indivíduos e dos grupos, de modo que ceder esse poder a outros grupos (não importa quão bem-intencionados sejam nem quanto apoiem as mulheres negras) reproduz em essência as hierarquias de poder existentes.

#### NOTAS

1. Angela Davis, *Blues legacies and black feminism* (Nova York, Vintage, 1998).
2. Cynthia Stokes Brown (org.), *Ready from Within: Septima Clark and the Civil Rights Movement* (Navarro, Wild Trees, 1986), p. 14.
3. Peter L. Berger e Thomas Luckmann, *The social construction of reality* (Nova York, Doubleday, 1966).
4. Hazel Carby, *Reconstructing womanhood: The emergence of the afro-american woman novelist* (Nova York, Oxford University Press, 1987), p. 115.
5. *Ibidem*, p. 62.
6. Sheila Radford-Hill, “Considering feminism as a model for social change”, em Teresa de Lauretis (org.), *Feminist studies/critical studies* (Bloomington, Indiana University Press, 1986), p. 162.
7. Deborah K. King, *Multiple jeopardy, multiple consciousness: The context of a black feminist ideology*, *Signs*, v. 14, n. 1, 1988, p. 72.

# RESENHAS

REPRODUÇÃO



## O duplo que sustenta a escrita de Ricardo Piglia

Os anos de maturidade do escritor argentino no 2º volume d'*Os diários de Emilio Renzi*

Bernardo Brayner

### DO TEMPO

Em uma quarta-feira, 4 de outubro de 2017, escrevi para este *Pernambuco* aquilo que foi o resultado da minha experiência de leitura dos três volumes de *Os diários de Emilio Renzi*, escritos por Ricardo Piglia. Passado um ano e meio, volto a ler um dos volumes, o segundo, *Os anos felizes*, que sai agora no Brasil pela editora Todavía. Uma das tarefas a que me proponho enquanto escrevo estas linhas é descobrir o quanto o tempo mudou minha percepção do livro.

Destaca-se, nessa segunda leitura, a segurança de Piglia no que estava fazendo. Há claramente um projeto literário que se consolida neste segundo volume. Um projeto que parte da forma do diário para pensar a literatura e fazer literatura. Anos felizes porque são anos de um escritor maduro: “apesar de tudo é uma época afortunada”. Seus principais interlocutores (reais e imaginários) são Jorge Luis Borges, Manuel Puig, David Viñas, Roa Bastos e Roberto Arlt. Mas não é só um projeto literário. É, também, um projeto de vida. Um escritor que tenta ganhar a vida como tal: “projeto absurdo e impossível neste país”.

### DOS DIÁRIOS

Nessas páginas que abarcam os anos de 1968 a 1975 são muitas as referências a dois diários: o de Kafka e o de Cesare Pavese. Ricardo Piglia os lê como romances com múltiplos personagens e é assim que constrói o diário do seu *alter ego*, Emilio Renzi. Aqui, cabe de tudo: ensaio, conto, crítica literária, sonho,

autobiografia, observações sobre o mundo: “Época estranha, paira no ar um astronauta, em sua cápsula”. O livro começa com uma digressão do narrador sobre o que é um diário, que, segundo ele, é a ordenação de um escrito por dias, meses e anos. Falar da escrita do eu, segundo Renzi, é uma ingenuidade, pois o eu é uma figura oca. O sentido deve ser procurado em outro lugar. No caso de um diário, por exemplo, o sentido deve ser procurado nessa classificação cronológica. Kafka dizia que só quem escreve um diário pode entender o diário dos outros. Enquanto Pavese escreveu: “Só quem joga com a ideia do suicídio pode escrever um diário convincente.” Como sabemos, o escritor italiano se matou em 1950.

Quem conhece a obra de Ricardo Piglia conhece também a sua obsessão pelo secreto, pelo complô, pela investigação. Esse é um outro elemento que embora não seja citado, está sempre presente nos diários de Emilio Renzi. Afinal, todo diário é até certo ponto secreto. É um romance secreto ordenado por dias que se escreve em silêncio. Em dado momento Renzi fantasia com a possibilidade de o diário ser descoberto por uma mulher. Esse seria um dos motivos de continuar a escrevê-lo.

Emilio Renzi lê livros, dá palestras e entrevistas, escreve artigos e contos: “O duplo que sustenta a escrita: o outro escreve e eu assisto ao seu trabalho”. Lemos passagens como: “Uma versão possível de Hamlet, que não se interroga sobre a presença do pai morto e seu fantasma, apenas duvida de sua própria realidade.

‘Estou vivo ou morto?’, pergunta-se o enlutado que se apoia na repetição do verbo *to be*”.

### ROMANCE SECRETO

Assim temos esse romance secreto de um escritor com consciência ainda maior do seu trabalho de escritor e um gênero literário com vasto território a ser explorado por seu autor. E isso ele faz bem. Vai das reflexões sobre a literatura ao retrato da Argentina do seu tempo. Do guia de bares de Mar del Plata e Buenos Aires ao esboço dos seus contos e romances. Uma autobiografia sempre se refere não ao que aconteceu, mas àquilo que deveria ter acontecido, escreve Emilio Renzi. Em uma das entradas há uma menção sobre o conto *O nadador*, de Piglia. No diário, vemos que narrar é como nadar. Os contos são a velocidade do *crawl*. Mas “há algum tempo quero escrever como quem nada no mar e não tem um limite, a não ser o próprio cansaço”. Talvez esteja aí uma boa definição para o projeto desses diários. Renzi, em outra entrada, escreve que a literatura nos mostra a opacidade do mundo porque nos permite conhecer as pessoas por dentro. “Eu conheço melhor Anna Karenina do que a mulher com quem vivo há anos”. Mais à frente, em 1973, Emilio Renzi trabalha em um ensaio sobre o romance. Anota uma observação a partir de Brecht: a obra de Kafka só é possível graças a leitura de uma passagem de *Os irmãos Karamázov*. Com uma chave e outra passeamos pela literatura tendo Renzi como guia.

“O que eu ia dizendo sobre o jornalismo cultural volta a reforçar minha

ideia de que a revista *Los Libros* deveria se dedicar a criticar a seção de resenhas dos jornais e revistas, analisar os suplementos culturais etc. Estamos na época da crítica da crítica da crítica.”

### DOS GOLPES

Da leitura deste segundo volume fica a certeza de um autor que ensina a pensar. Um professor. Um professor em meio ao terror que se inicia.

“Escutam-se marchas militares. Abro a janela, é como se um cerco se aproximasse.”

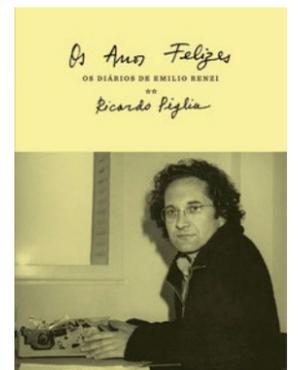
“Desço para comprar comida; na venda, clima de euforia; Levante na Aeronáutica, o golpe militar está em curso. Sensação de velhas catástrofes, primeiro pensamento: ‘fico em Paris.’”

“Estou em Mar del Plata rodeado pela família, vim ver minha mãe para as festas como todos os anos. Só faço ir ao mar.” Como se citasse Kafka: “A Alemanha declarou guerra à Rússia. À tarde fui nadar”.

Les esses diários é mergulhar nas suas centenas de tramas microscópicas, mas luminosas. O narrador e o nadador estão em uma obra grande como um oceano. A superfície é clara e límpida, mas o fundo dá medo.

À certa altura, Renzi escreve que seu ideal sempre foi ser Robinson Crusoe. A ideia do isolamento, do espaço intransponível. Ele recorda o efeito que a leitura do livro de Daniel Defoe provocou no seu pai. Ele lembra a fantasia que havia em viver em uma ilha deserta e a felicidade que isso trouxe.

“A inspiração é um modo de nomear a capacidade de o escritor se esquecer de si mesmo e passar para o outro lado (da linguagem).”



### NÃO-FICÇÃO

*Os anos felizes: os diários de Emilio Renzi*

Autor - Ricardo Piglia

Editora - Todavía

Páginas - 464

Preço - R\$ 84,90

## Cuida-se de plantas e da linguagem

*A vida submarina*, livro de estreia da poeta mineira Ana Martins Marques, parece ser algo como um inventário de imagens, ações, estados, situações – enfim, daquilo que veremos nos livros seguintes. Os ipês, nele e como em várias cidades, decoram jardins urbanos. As cores fortes e essa presença na geografia da cidade são vetores para que, no poema, seja pensada a linguagem e salvo o cotidiano. Também está lá o verão que vivifica memórias. E o fim de um jardim de inverno surge como *estúpida metáfora* do fim de uma relação. Nesse poema, *Jardim de inverno*, o sujeito lírico diz: *às vezes me pergunto / porque as pessoas instalam em casa / um quadrado em que as coisas morrem*.

Em *O livro dos jardins*, obra mais recente da poeta, o quadrado perde seu caráter limitrofe para ser espaço de um “lirismo acolhedor” e local onde se encontra viva a linguagem. Em suma, dá continuidade àquilo que as presenças marcantes dos mapas e

do mar (ou da água), para ficar em exemplos mais evidentes, ajudaram a representar em livros anteriores. Não é que estejam de todo ausentes o mar/água (o leitor lembrará do transbordamento pela presença do papel de arroz, por exemplo) ou a geografia (marcada nas modalidades de jardim: francesa, japonesa, inglesa); apenas não são estas as protagonistas.

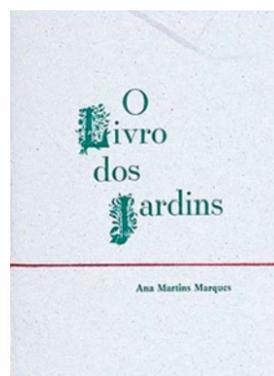
Nesse jardim, a primavera não existe. Poucas plantas são nomeadas e sem preocupação em fazer as imagens avancem com metáforas atípicas (a rosa continua a trazer reflexão amorosa e o girassol continua atento ao sol, por exemplo). Estão no jardim o mundo e a indiferença ao mundo, a relação ao mesmo tempo vazia e frutífera entre palavras e coisas e, também, lições tomadas das plantas: *Aprender / com certas flores / para quem ser / é espalhar-se / e que num sopro / se soltam*.

A força do livro está menos em proposições líricas de alta voltagem

poética (como em *O livro das semelhanças*) do que no exercício da tentativa do diálogo e no esforço empreendido na linguagem. Nesse caminho, sobressaem-se os poemas da segunda parte da obra, que são jardins para poetas que influenciaram a autora. Esses poemas revelam diferentes formas de tensionar a distância entre linguagem e experiência, entre signo e referente: *Nenhum jardim / é inocente*, como diz o inspirado em Ingeborg Bachmann; e *brilha a página / anterior à inscrição / limpa ainda de palavras / – como um jardim em branco*, lança o poema que acena a Orides Fontela; e, naquele que traz Alejandra Pizarnik, há tensão entre a presença dos elementos do jardim e a insistente recusa pelo envolvimento com eles, que são uma tentação à visceralidade do sujeito lírico. O jardim como cena interior, palco de uma intensidade que não será correspondida – e isso não vem em sugestão psicanalítica, mas na linguagem que

vê esses elementos sumirem, esses que *dizem nada / para ninguém*, mas que, continuamente, estão a dizer.

Das aparições do cansaço no livro, atreladas ao cuidado com as plantas (e a linguagem), chegam dois versos de um poema de *A vida submarina*, referentes a outra poeta, e que acolhem, às avessas, algo de *O livro dos jardins*: *O peso do mundo é leve / mas não há quem o carregue*. (Igor Gomes)



### POESIA

*O livro dos jardins*  
Autora – Ana Martins Marques  
Editora – Quêzô  
Páginas – 44  
Preço – R\$ 58

## Debates de gênero

Heloisa Buarque de Hollanda é uma intelectual que busca intervir em debates por meio de propostas de organização do seu presente. Essas propostas, não raro, são reuniões de vozes, sejam elas em antologias ou não. São exemplos *26 poetas hoje*, *Esses poetas*, as entrevistas com artistas e intelectuais no *Patrulhas ideológicas* (que ela assina com Carlos Alberto Messeder) ou, mais recentemente, o *Explosão feminista*, com artigos de diferentes autoras sobre as correntes do feminismo presentes no Brasil. Uma das antologias que lançou recentemente se debruça sobre conceitos fundamentais dos debates atuais e reúne textos que nem sempre são fáceis de achar no mercado ou fora dele. Centrada em textos alinhados aos estudos de gênero, que se impuseram de forma mais contundente nas discussões a partir dos anos 1980, a antologia de textos se divide em três etapas (o gênero

como método, o antes e o hoje das intervenções no debate). As autoras e autor (o único homem a assinar texto no livro é o filósofo Paul Preciado) são nomes conhecidos e lidos. Apesar de nem sempre trazer textos seminais das obras das teóricas, vale como primeira aproximação de algumas ideias e conflitos que hoje norteiam discussões de gênero. (I.G.)



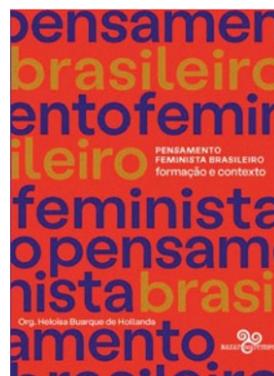
### CRÍTICA

*Pensamento feminista: conceitos fundamentais*  
Autora – Heloisa B. de Hollanda (org.)  
Editora – Bazar do tempo  
Páginas – 440  
Preço – R\$ 76

## Revisão feminista

Em *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*, a outra reunião de textos organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, destaca-se o viés histórico. O volume, que reúne autoras como Constância Duarte, Jacqueline Pitanguy, Sueli Carneiro e Beatriz Nascimento, cria uma visão panorâmica do desenvolvimento dos estudos feministas (como a autora chama no livro) no Brasil, contextualizados por Hollanda na introdução ao volume. O foco são as sementes lançadas pela geração que atravessou os anos 1970, e seus desdobramentos. Já aqui se insere uma diferença em relação ao anterior, no qual a perspectiva assume a nomenclatura do “gênero”. Talvez seja possível entender a visada proposta pela antologista como uma visão pessoal dos debates que preparam o terreno para interpelações mais

complexas como a Teoria Queer. A obra não mostra pretensão de esgotar todas as possibilidades de pensar uma arqueologia dos feminismos. Com todas as limitações de uma antologia, não deixa de ser suporte para quem deseja entender parte dos debates acadêmicos. E também aborda a participação da literatura na construção de uma tradição e imaginários feministas no país. (I.G.)



### CRÍTICA

*Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*  
Autora – Heloisa B. de Hollanda (org.)  
Editora – Bazar do Tempo  
Páginas – 400  
Preço – R\$ 65

## PRATELEIRA

### O QUE É RACISMO RECREATIVO?

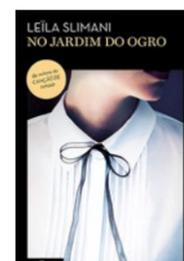
Obra que integra a coleção *Feminismos plurais*, coordenada pela filósofa Djamilia Ribeiro. Parte-se da seguinte pergunta: de que forma devemos classificar expressões humorísticas que reproduzem estereótipos negativos sobre minorias raciais? A pergunta importa cada vez mais graças à crescente conscientização de que ideias depreciativas sobre minorias políticas impede que esse grupos possam ter proteção jurídica e respeitabilidade social.



Autor: Adilson Moreira  
Editora: Pólen Livros  
Páginas: 140  
Preço: R\$ 19,90

### NO JARDIM DO OGRO

Segundo romance da autora franco-marroquina Leïla Slimani a chegar ao Brasil. A autora, que participou da *Flip 2018*, traz desta vez um enredo de um corpo feminino escravizado por seus impulsos. Adèle tem uma vida bastante feliz, de acordo com os padrões burgueses. Mas o tédio com essa vida chega e traz consigo a necessidade insaciável de sexo. Os dias passam a ser pensados em torno de casos extraconjugais. Tradução de Gisela Bergonzoni.



Autora: Leïla Slimani  
Editora: Planeta  
Páginas: 196  
Preço: R\$ 46,90

### MOÇA QUASE-VIVA ENRODILHADA NUMA AMOREIRA QUASE-MORTA

Amor e desejo se entrelaçam nessa novela de Evandro Affonso Ferreira, autor de *Minha mãe se matou sem dizer adeus*. Do romântico ao tom seco, é a linguagem que toma a frente do romance, pois é apenas nela que podem se amar o poeta e sua musa. É possível dizer que há pretensão, no livro, de atualizar histórias de amor, cada vez mais raras na nossa literatura.



Autor: Evandro Affonso Ferreira  
Editora: Nós  
Páginas: 120  
Preço: R\$ 40

### EU NUNCA FUI AO BRASIL

Esta coletânea, selecionada e traduzida por Myriam Ávila, apresenta o público brasileiro o poeta austríaco Ernst Jandl (1925-2000). Jandl fez parte de uma geração que escreveu em língua alemã e encontrou na experimentação literária uma salvaguarda contra o saldo ético e político da Segunda Guerra. Levou adiante as veredas abertas pelas vanguardas germânicas, associando essa influência a um humor e à seriedade existencial.



Autor: Ernst Jandl  
Editora: Relicário Edições  
Páginas: 168  
Preço: R\$ 39

# RESENHAS

BEATRIZ SANO / DIVULGAÇÃO



## Contra a identidade e a favor do sujeito

Sobre a subjetividade indócil e crítica que marca o livro mais recente de Reuben

**Gustavo Silveira Ribeiro**

O artista que assina *Um pensamento estranho atravessa o meu crânio e desce até as entranhas*, Reuben, inscreve o conjunto singular de textos que forma o livro no universo do provisório e da transformação – “a verdade mutante de todas as coisas” (p. 14). Há nele, informando tantas imagens e assuntos, o elogio de tudo o que é impermanente: em primeiro lugar, o movimento (a passagem gradual de um estado a outro, o deslocamento paciente e estudado, e também a fuga). Tudo o que importa para a vida, o livro parece afirmar, sai de si, muda de lugar, se refaz: “Movimentar-se ajuda a dar leveza: abrir espaço” (p. 10). E é de vida, de vários tipos de vida (a do próprio poeta em particular, mas não só), de suas circunstâncias e possibilidades moventes, que esse livro vai tratar. Hierarquias se desfazem, limites são postos em xeque; tudo pode se deslocar.

Num segundo momento, está no centro dos textos o corpo, “abismo lúcido” (p. 7) para o poeta – território perecível do sagrado e das sensações, ponto de fermentação para “uma centelha de rebeldia instintiva” (p. 9), que coloca toda a existência que se entrega ao seu controle (do corpo) à beira do desvio e do esplendor. Gaia ciência, afinal, parece ser o horizonte do livro:

um modo de pensar que encontra seu sentido e sua potência na matéria bruta da existência física.

Não se fixar num ponto, não se ater a uma linguagem só ou a um único referencial é manter-se livre, atento e insubmisso ao mesmo tempo: ao recusar significados prontos, o artista que se reconhece no precário, como Reuben, pode experimentar várias possibilidades, expressar-se e criar a partir de todas elas. O “autêntico escritor é quem rechaça o servilismo”, afirma o poeta, em diálogo com Bataille; é aquele que ultrapassa toda noção de “dívida ou disciplina” (p. 23), entregando-se a exercícios de escrita marcados pela deriva da palavra e do pensamento, indistintamente.

Dai os textos que compõem o volume terem sido feitos entre o pequeno poema em prosa, a autobiografia, o ensaio breve e o aforismo, permanecendo em aberto, inclassificáveis entre a poesia e o fragmento de extração filosófica. A porosidade da prosa inventiva, uma forma em metamorfose, é essencial ao livro, pois traduz, no plano da composição, elementos recorrentes que concorrem para delinear a tênue estrutura sequencial (quase narrativa) sobre a qual se apoia o traço da escrita e a trama conceitual que nela cresce e se expõe.

Dai, também, a presença do eu, do criador que se mistura e afirma em meio às reflexões que se sucedem no texto; o investimento autobiográfico era indispensável ao livro, bem como o despojamento que marca a linguagem e a abordagem de temas complexos. No limite, tudo neles é invenção e descoberta: o autor nos oferece um tipo muito particular de narrativa de si e de poética, segundo a qual o lugar da poesia e da arte é o cosmos, ao passo que o artista deve ser um corpo em disponibilidade, aberto à possibilidade de reconexão física, num sentido arcaico e místico, com a carnalidade do mundo: “a obra (é) um índice da simpatia entre o artista e a matéria” (p. 24).

Enquanto vai desvelando os dados de uma existência e de uma poética móveis, feitas da atividade concentrada da atenção extática e da prática dispersiva de um caminhar insistente, o poeta trata de lembrar como seu próprio nome, a assinatura que imprime nos trabalhos que faz, variou constantemente e ainda permanece em questão – como que a indicar a multiplicidade de vozes que o atravessa, a experiência da alteridade que lhe é fundamental. *Cavalodada*, um desses nomes, é, segundo o autor, “uma personagem semiótica” (p. 15) misturando em seu arranjo a figura mística da incorporação de outros espíritos e consciências (o cavalo), do corpo que é, em certos rituais religiosos, passagem e receptáculo, ao elemento aleatório e disruptivo do Dadaísmo.

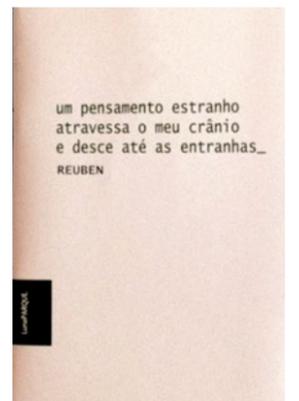
A recusa de uma identidade estável, burguesa e tradicional, que essa assinatura anômala sugere, mesmo que agora ela não seja mais repetida, guarda a chave de um procedimento poético e de uma concepção da linguagem e das possibilidades políticas da vida. O eu, como o texto ou o mundo, nunca é permanentemente igual a si; seria, antes, um “rádio onívoro girando solto entre todas as emissões” (p. 15), espécie de força descontínua sempre nova e distinta. Ficção em curso, o sujeito (e o texto que produz) procuram não repetir ou confirmar algo que já estava antes dado. Conforme diz o autor, em entrevista ao **Pernambuco**, a poética que desenvolve e o nome que carrega são transitórios, outros nomes ainda surgirão para se desfazer, num jogo de

acúmulo e apagamento, na medida em que nenhum deles se subtrai por completo, mas se projeta sobre os outros, em processo que pode acolher a palavra desse outro.

Trata-se de um texto autobiográfico que, no entanto, nega a ideia de um eu que se instale confortavelmente nos limites da subjetividade, que se feche num processo de individuação convencional. Reuben deflagra, em seus ensaios-poemas, uma operação paradoxal de grande significado político, especialmente se compreendida à luz do tempo presente, de individualidades e identidades fechadas sobre si.

O poeta constrói, em perspectiva lacunar, uma constelação em torno de si e de sua poética, formado por estilhaços de imagens e ideias que se ajustam umas às outras sem se completar em totalidade monolítica. Esse texto, ao invés de confirmar uma identidade, procura tornar fluidos os limites entre o eu e o mundo, aponta para várias origens possíveis e simultâneas, desfazendo, assim, qualquer ideal de pureza.

Interessado em desfazer a trama do idêntico e do automático, daquilo que se faz sem que o corpo esteja de fato presente, Reuben propõe, talvez, a criação poética assimilada à atividade sonora capaz da “dissolução da ênfase” (p. 13), isto é, da razão absoluta que submete às coisas ao seu método quase sempre feito de impessoalidade e violência. Contra as brutalidades do tempo acelerado que disciplina e regula os fluxos, a lentidão. A paixão do objeto, a proposta que reaproxima ética e estética: “Não tocar as coisas com a mão da agonia” (p. 23).



**FIÇÃO**

*Um pensamento estranho...*

Autor - Reuben

Editora - Luna Parque

Páginas - 48

Preço - R\$ 84,90

# Dez mandamentos do ativismo punk

A rápida passagem da banda Pussy Riot, recentemente pelo Brasil, com paradas no Recife e em São Paulo, deixou no caminho um documento importante em termos de proposições do que vem a ser isso que boa parte do mundo conhece apenas como “aquelas” mulheres russas vestindo balaclavas coloridas que foram presas após uma apresentação punk numa igreja em Moscou. *Um guia Pussy Riot para o ativismo* é, na verdade, uma tentativa de sistematização do pensamento, das ações e das intenções da mais famosa integrante do grupo: Nadya Tolokonnikova, que assina pelo livro.

É a partir de sua experiência enquanto ativista e os caminhos que percorreu desde a adolescência apaixonada por Maiakóvski até o momento de reflexão sobre os dois anos em que esteve presa num campo de trabalho forçado na Mordóvia, na Rússia, que Nadya costura uma narrativa de militância cruzada por referências de textos,

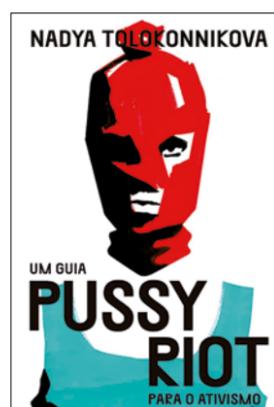
filosofias de ação e relatos autobiográficos.

Com tradução de Jamille Pinheiro Dias e Breno Longhi, o livro começa com uma contextualização da própria Nadya sobre em que cenário político suas palavras são publicadas. Ela cita a ascensão da extrema direita personificada por Trump, Orbán, Le Pen e por movimentos como o Brexit (as eleições no Brasil ainda não tinham ocorrido quando o livro foi escrito) e, portanto, de uma “quebra de paradigma do contrato social”, quando não se poderá mais viver no mundo sem que haja um envolvimento político direto com ele. Afinal de contas, por trás da frase “não me importo com fronteiras (embora as fronteiras se importem comigo)” há a revelação de que o estado generalizado de apatia, pela autora detectado como o maior inimigo da luta social, vai deixar muito em breve de ser uma opção viável à existência humana.

O livro é dividido em 10 capítulos-regras em que, a partir de uma estrutura subdividida sempre em palavras (teoria), ações (práxis) e heróis (referências), se propõe uma guia para outros coletivos ativistas no mundo. Naturalmente, Nadya fala de um lugar muito específico do planeta onde, por exemplo, o gesto de furto de uma loja em nome da luta social não está atravessado por questões de raça como estariam em um país como o Brasil. Mas há algo na ingenuidade e utopia do discurso do livro que pode ser muito útil para repensar de como podem ser reconfiguradas as militâncias de esquerda no mundo, particularmente aquelas da América Latina que, durante governos recentes liderados por partidos de esquerda ou centro-esquerda, baixaram a guarda acreditando em possíveis resoluções definitivas.

A utopia que serve à Nadya e ao Pussy Riot de forma geral é aquela mesma citada pelo

cinasta Fernando Birri, quando ele usa a ideia do utópico como algo sempre inatingível, porém força-motriz de uma movimentação incessante. “Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar”, falava Birri. Nadya, que passou por processos de tortura em seus anos de prisão – algo que ela menciona no livro – trabalha nesse mesmo terreno do pensamento. (Carol Almeida)



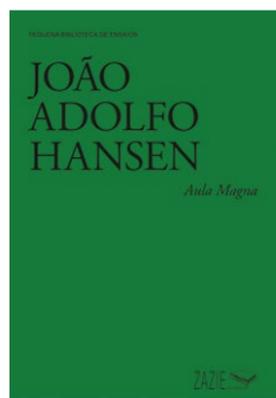
## ENSAIO

*Um guia Pussy Riot para o ativismo*  
Autora - Nadya Tolokonnikova  
Editora - Ubu  
Páginas - 288  
Preço - 49,90

# Disputa de sentido

A Zazie Edições publicou a transcrição da aula inaugural do atual ano letivo da FFLCH-USP, proferida por João Adolfo Hansen, um dos grandes especialistas em Barroco no país. A fala exorta os sujeitos à consciência histórica e, conseqüentemente, ao trabalho crítico. Convida o leitor a entrar nesse processo pela literatura. Por aí se encontra uma das importâncias da crítica literária hoje. O ensaio, entretanto, vai mais longe e informa, indiretamente, sobre as disputas de sentido que tomam conta do campo literário. Em uma passagem, Hansen mostra ranço pelos estudos culturais, hoje uma das principais vertentes de análise nas universidades, certamente sem notar que sua visada pode ser encaixada neles. Além da visão reducionista do campo de pesquisas citado, o que a passagem informa é a necessidade de acolher o entendimento de que noções antes

estáveis, como “a poesia contemporânea brasileira” estão em uma disputa de sentido que desestabiliza a conhecida visada totalizante dessa crítica, que historicamente analisa apenas obras de autores com perfis socioeconômicos hegemônicos. Os estudos culturais deslocam o olhar da crítica e dos leitores para a diferença. (Igor Gomes)



## ENSAIO

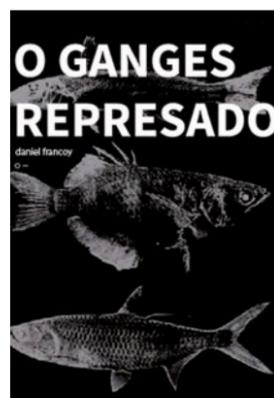
*Aula Magna*  
Autor - João Adolfo Hansen  
Editora - Zazie  
Páginas - 34  
Preço - Gratuito (em zazie.com.br)

# Poemas de fogo

O que pode um corpo? A pergunta que atravessa toda a história da filosofia da imanência parece ser também a que se faz presente na escrita poética, bem como no pensamento sobre essa escrita, de Daniel Franco. No seu novo trabalho, *Ganges represado*, o poeta de Ribeirão Preto – a marcação da cidade se revela importante – se mostra cada vez mais consistente na arte de dar sensibilidade às experiências do corpo como produção de pensamento e, simultaneamente, cada vez mais devoto à poesia drummoniana.

O livro é dividido em quatro blocos: “Deem-me um cadáver”; “Poemas domésticos”; “Uma carpa na água da fonte” e “A morte natural de um pássaro”. No primeiro, a cidade, seus espaços e a sensação de que Hiroshima e Napalm estão a uma janela de distância. Na segunda parte, anatomias domésticas de uma

sala de jantar em que “há noites que são o eco de um tiro de suicídio” e cozinhas em que o tempo “deposita um punhado mínimo de pó/ no fundo das taças sujas”. No terceiro bloco, o sujeito político vem toda força – “não quero lirismo que não seja incendiário” – e, por fim, um grupo de poemas, reflexões sobre o próprio fazer poético e a função de resistência de corpos-palavras que já morreram. (C.A.)



## POESIA

*O Ganges represado*  
Autora - Daniel Franco  
Editora - Urutau  
Páginas - 86  
Preço - R\$ 40

## PRATELEIRA

### JOGO DE CENA

Terceiro romance policial de Andrea Nunes, publicado pela Cepe Editora. Nele, um boticário francês morre numa cidade pequena. Isso desencadeia uma sucessão de crimes talvez provocados por assombrações do folclore nordestino. Para resolver os casos, a delegada responsável precisa se acertar com o filho de seu padasto, um historiador que renega suas origens e volta à cidade – agora tomada por um pânico coletivo. Espionagem, ação, suspense e crises históricas atravessam o romance.



Autora: Andrea Nunes  
Editora: Cepe Editora  
Páginas: 327  
Preço: R\$ 40

### MELANCOLIA DE ESQUERDA

Para o historiador Enzo Traverso a “melancolia de esquerda” caracteriza a sensibilidade de quem sabe que luta por causas justas, mas é atravessada por dúvidas: a história é imprevisível e os totalitarismos sempre podem voltar. Essa melancolia, presente em vários momentos históricos, é buscada por Traverso em autores ou artistas como Benjamin, Marx, Daniel Bensaïd, Gustave Courbet e Chris Marker. Assim, o autor desenha as questões de uma “cultura de esquerda”. Tradução de André Bezamat.



Autora: Enzo Traverso  
Editora: Áyiné  
Páginas: 495  
Preço: R\$ 79,90

### ARQUIVO DAS CRIANÇAS PERDIDAS

Crítica à tecnologia e representação dos problemas que envolvem imigração marcam este romance de Valeria Luiselli. Apesar disso, o centro da trama não é político: a obra se debruça sobre uma família que descobre sua própria crise em uma viagem de carro de Nova York até a terra dos Apaches. Elogiado pela crítica estrangeira, o livro faz um convite à necessidade de escuta, algo necessário na atualidade. Tradução de Renato Marques.



Autora: Valeria Luiselli  
Editora: Alfabeta  
Páginas: 424  
Preço: R\$ 79,90

### TRÊS OBJETOS

Traduzido por Lara Tizzot, o livro apresenta contos de Teresa de la Parra (1889-1936), autora cuja obra estimulou o surgimento de outras escritoras de língua espanhola. Os contos do livro, escritos em Caracas talvez entre 1915 e 1923, permaneceram inéditos até 1982. Neles, um objeto assume o lugar de protagonista para nos mostrar a prosa única da autora de origem venezuelana.



Autora: Teresa de la Parra  
Editora: Arte e Letra  
Páginas: 58  
Preço: R\$ 32



# José CASTELLO

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

HANA LUZIA



## Lógica da estupidez

**A brutalidade e o ódio** se espalham. Por todos os lados, cenas de agressão, de bestialidade, de ignorância. A realidade se torna tóxica. Seja qual for o lado desde o qual a observamos, ela se mostra, cada vez mais, inóspita e rude. Irrespirável. Busco uma palavra que sintetize nosso tempo. Em uma conferência pronunciada em Viena no distante ano de 1937, o escritor austríaco Robert Musil (1880-1942) me oferece, enfim, uma palavra que talvez possa dar conta do que vivemos. “Estupidez” – Musil me sugere. Autor do extraordinário *O homem sem qualidades*, livro publicado entre 1930 e 1943, ele foi um escritor que valorizava as palavras precisas. *Estupidez*: dessa odiosa palavra tenho que partir, eu decido.

Corro aflito ao Houaiss, que define a estupidez como “incivilidade, indelicadeza, grosseria, descortesia”. Parece muito pouco, parece ainda insuficiente, mas é a palavra que tenho. *Da estupidez* é o título da conferência de Musil, transformada em 1994, pela editora Relógio D’Água, de Lisboa, em um pequeno, mas precioso, ensaio. Musil adverte seus ouvintes, logo de saída, a respeito dos perigos em que a palavra o lança: “Quem quer que se decida a falar da estupidez corre hoje o risco de ser insultado: podem acusá-lo de pretensiosismo, ou de querer perturbar o curso da evolução histórica”. A advertência também me serve, mas não se pode escrever sem correr risco algum.

Alerta logo Musil – para quem na arte tudo se decidia – que a falta de sentido artístico de um povo “não se exprime apenas nas más épocas e sob forma grosseira, mas também nas boas e sob todas as formas”. Pensa, é claro, na estupidez, que se esconde sob uma grande variedade de máscaras. “Aquilo que nós chamamos de *bel esprit* (mente brilhante) poderia também ser qualificado de *bela estupidez*”, exemplifica. É preciso aceitar que a estupidez também pode ser bela, ou, pelo menos, em dadas circunstâncias, pode ser vista como bela. “Entre a repressão ou a proibição e os doutorados *honoris causa* (...) há apenas uma diferença de grau”, ironiza Musil, que observava com grande suspeita os títulos e as comendas.

Não é uma tarefa fácil definir a estupidez: eis uma palavra que, quase sempre, se transforma em uma armadilha. Podemos usá-la nas mais variadas circunstâncias e dentro das mais diversas perspectivas. Em si, ela talvez nada signifique – e isso é, logo, o mais chocante. O próprio Musil se adianta em dizer: “Prefiro, pois, confessar desde já a minha fraqueza diante do problema da estupidez: ignoro o que seja”. Trata-se de uma palavra que se assemelha a um pântano. Ou talvez ao barro: pode ser moldada em qualquer forma e por quaisquer mãos. De um extremo a outro da sociedade, todos acusam os adversários de “estúpidos”. A palavra se esvazia. “Quem quiser falar da estupidez (...) deve partir da hipótese de que ele próprio não é estúpido”, prossegue. “Quer dizer, proclamar que se julga inteligente, ainda que isso passe geralmente por um sinal de estupidez”. O círculo se fecha e a palavra sufoca, tornando-se apenas uma ofensa, ou um xingamento, que serve para tudo, mas, no fim, não serve para nada.

Acontece que este é justamente o ponto: pela via da estupidez não se chega a lugar algum. O barulho cresce, os nervos se esgarçam, os corações aceleram – mas a verdade é que nada se move. Tudo se torna insuportável, sem que a realidade se altere. O parentesco entre a vaidade e a estupidez, por exemplo, é direto. Ela pode ser camuflar em qualquer brecha. Seja como for, a estupidez conduz inevitavelmente à brutalidade. Recordo Musil do reverendo alemão Johann Erdmann, para quem a brutalidade é “a estupidez em ação”. Pela via da estupidez só chegamos ao ataque selvagem. Também não se deve reduzir a estupidez à incapacidade. Fazer isso, ele argumenta, “é uma das razões que explicam que a acusação recíproca de estupidez esteja hoje tão espalhada”. Prossegue: “Somos inclinados a classificar quase tudo o que não nos convém de *estúpido*”. Mais uma vez: agindo assim, não saímos do lugar. Prefere Musil pensar que a idéia de estupidez conduz não ao deboche, ou à ofensa, mas a uma “tendência para a fuga ou para atos de destruição desprovidos de sentido”.

Talvez aqui seja possível, enfim, pisar um chão firme: a estupidez se relaciona com a falta de sentido. Não existem argumentos, tampouco pontos de vista, ou razões, não existem provas – tudo o que importa é a acusação. Basta dar uma olhada em volta para verificar o quanto isso é verdadeiro. A estupidez prolifera, em especial, durante “as épocas em que se aprecia, particularmente, a energia e o punho”. Ela é tão violenta, mas também tão gratuita quanto um soco desferido por simples impulso, ou por um ódio selvagem. O pior é que a estupidez pode se esconder sob os mais diversos semblantes. “Não existe um único pensamento importante que a estupidez não saiba imediatamente utilizar; pode mover-se em todas as direções e assumir todas as aparências da verdade”. A estupidez é uma peste e, como tal, só leva ao extermínio.

No fim das contas, não interessa saber o que ela é, mas, sim, o que ela produz. Basta olhar em torno para verificar que a estupidez gera um mundo convulsionado, cada vez mais instável e incompreensível, ou melhor, desinteressado em qualquer tipo de compreensão. Ao nos observar nos espelhos, é bom não deixar de lado nossa própria estupidez, que se manifesta em detalhes irrelevantes, ou sórdidos. Olhando de relance, pode não parecer nada, mas pode estar ali o ponto de partida de uma explosão. Reconhece Musil que “todos nós somos, por vezes, estúpidos; por vezes, também, somos constrangidos a agir cegamente ou semicegamente, sem o que o mundo se deteria”. O reconhecimento de nossos aspectos selvagens, que datam desde o homem primitivo, não é um argumento, porém, a favor da estupidez. Isso seria naturalizá-la, e a partir daí qualquer brutalidade poderia se justificar. “Todos nós somos perversos e estúpidos”, reconhece Musil, antes que o julguem um estúpido esno-be. Ser humano consiste em manter os erros e as insuficiências dentro de certos limites. Apertar os freios que seguram o monstro que levamos dentro de nós. Ainda assim, o principal está sempre em outra parte.