

PERNAMBUCO

*essa pérola com
certeza é escura*

LUÍSA VASCONCELOS

ENSAIO INVESTIGA OS TERRITÓRIOS
CRIADOS PELA POESIA LÉSBICA NEGRA
por TATIANA NASCIMENTO



CARTA DOS EDITORES

Durante o processo de construção e acabamento da presente edição do **Pernambuco**, o Covid-19, novo coronavírus, se alastrou pelo Brasil. Nenhuma matéria desta edição contempla ficções ou realidades que toquem diretamente na questão. Ao mesmo tempo, toda esta edição participa disso: não como espaço de debate direto, mas como um *outro* espaço, próximo àquilo que na crítica se chamou “viagem pela leitura”. Estar em fixo em um lugar e alcançar um cosmopolitismo pelas palavras. Essa perspectiva se aproxima do desejo de compartilhamento representado pelos clubes de leitura: lê-se só, mas desta vez divide-se o saldo com outros nas redes sociais, e não presencialmente.

Nesta edição, temos uma capa que pensa territórios: que espaços tem criado a poesia de autoria negra e lésbica? tatiana nascimento parte de três poetisas para pensar o que se costuma esperar dessa poesia (morte, denúncia ou uma lesbianidade que só é reconhecida quando em situação de amor ou erotismo) e a complexidade que ela de fato figura, ligada, por vezes,

à imagem água em curso. O texto nos informa que estética é política por surgir em um estilo que, de cara, desloca quem lê e, ao expor a força de potências desejantes, interpela de forma interseccional nossos repertórios racistas, lesbofóbicos e misóginos.

Outros textos, outras reflexões: sobre poemas de Ingeborg Bachmann, nome forte da poesia em alemão, QUE VOLTARAM ao mercado em nova seleta; a releitura feita por Edimilson de Almeida Pereira de sua própria obra poética; como a escritora Djuna Barnes dialoga com as visões lançadas pela teoria queer; Dayse Nascimento fala das novas ações de seu projeto *Diálogos insubmissos de mulheres negras*, que estimula o protagonismo de escritoras negras; Ezequiel Zaidenwerger, vertido ao português por Simone Petry, pensa a tradução como forma exponencial de leitura, em mais um trecho de ensaios que publicamos da Zazie Edições. Além disso, nesta edição você lê a nova reportagem do projeto *Viagem ao país do futuro*, assinado por Isabel Lucas e desta vez centrado na obra de Lygia Fagundes Telles.

Uma boa leitura a todas e todos!

COLABORAM NESTA EDIÇÃO



Beatriz Regina Guimarães Barboza, escritora, tradutora e doutoranda em Estudos da Tradução (UFSC), autora de *with a leer of love*



Carolina Anglada, professora de Literaturas de Língua Portuguesa (UFOP)



tatiana nascimento, brasiliense palavrêra: cantora, compositora, poeta, ensaísta (@tatiananascimento)

Edma de Góis, pós-doutora em Estudo de Linguagens (UNEB), produtora e apresentadora do podcast *Margens da Palavra*; **Ezequiel Zaidenwerger**, poeta, tradutor e ensaísta, autor de *La lírica está muerta*; **Isabel Lucas**, jornalista, autora de *Viagem ao sonho americano*; **Iuri Müller**, escritor e doutorando em Letras (UFRGS), autor de *Luz em nevoeiro*; **Karina Freitas**, designer; **Leonardo Nascimento**, jornalista e mestre em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ); **Lubi Prates**, poeta, editora e tradutora, autora de *um corpo negro*; **Luisa Vasconcelos**, designer; **Sheyla Miranda**, jornalista, tradutora e doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP)

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



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

Redação: (81) 3183.2787 | suplementope@gmail.com

SUPERINTENDENTE DE PRODUÇÃO EDITORIAL
Luiz Arrais

EDITOR
Schneider Carpeggiani

EDITOR ASSISTENTE
Igor Gomes

DIAGRAMAÇÃO E ARTE
Hana Luzia e Janio Santos

ESTAGIÁRIOS
Eduardo Azerêdo, Filipe Aca e Nuno Figueirôa

TRATAMENTO DE IMAGEM
Agelson Soares

REVISÃO
Dudley Barbosa e Maria Helena Pôrto

COLONISTAS
Diogo Guedes, Everardo Norões e José Castello

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

MARKETING E VENDAS
Tarcísio Pereira, Rafael Chagas e Rosana Galvão

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



**A CONTINENTE
GANHOU MAIS
UMA VOZ.**

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



**OUA CONTINENTE NAS PRINCIPAIS
PLATAFORMAS DE STREAMING DE ÁUDIO:**

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

E para continuar apoiando o jornalismo cultural, acesse:

revistacontinente.com.br/assine

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



revistacontinente
RevContinente

BASTIDORES

Maya Angelou & todos nós & Maya Angelou

Tradutora comenta as urgências envolvidas no trabalho de verter ao português a obra completa de uma das grandes poetisas de língua inglesa

EDUARDO AZERÊDO



Lubi Prates

Foi com urgência que recebi o convite para traduzir a *Poesia completa*, da Maya Angelou (1928-2014). E foi com a mesma urgência que aceitei esse convite. Urgência. Muitos teóricos discutem o que é traduzir e quais as funções da tradução, mas nesse caso, traduzir a Maya, pra mim, foi honrar sua história, fazendo com que seus poemas possam ser conhecidos por mais e mais pessoas que, talvez, se identifiquem com eles, assim como já acontece com suas autobiografias publicadas no Brasil (*Mamãe & Eu & Mamãe, Eu sei porque o pássaro canta na gaiola* e *Cartas à minha filha*). Simplesmente, porque quando ela diz “eu”, está dizendo “nós”, como uma atualização da narrativa escrava (*slave narrative*) de Frederick Douglass, na qual se molha a ponta da caneta nas feridas do próprio corpo para criar, apesar dos acontecimentos, o roteiro de uma vida, para além das linhas da sobrevivência – algo que tem sido o objetivo de outras escritoras negras, na atualidade.

Urgência. Num momento tão frutífero, no Brasil, se tratando de publicações de traduções de escritoras e teóricas negras.

Urgência. No mesmo país, onde seguem matando Marielles, Cláudias, Marcos Vinícius, Agathas, Evaldos e encarcerando tantos outros, mesmo quando se reforça, discursivamente, uma democracia racial inexistente. Por isso, apesar dessa coleção compreender os livros *Apenas me dê um copo de água gelada antes que eu morra* (1971); *Oh, reze para que minhas asas me caiam bem* (1975); *E ainda assim eu me levanto* (1978); *Shaker, por que você não canta?* (1983) e *Eu não serei levada* (1990), e ser um mergulho profundo nos Estados Unidos da época, reconheço nos poemas a atualidade do que nós, negros, ainda vivemos no Brasil. Portanto, é uma publicação urgente porque está atrasada.

Urgência. Maya Angelou foi dançarina, cantora, diretora e escritora; uma artista completa. Mas, antes de tudo, foi e continua sendo uma mulher extraordinária, como afirma no poema de mesmo nome. E uma professora. A importância de termos todos os seus poemas traduzidos para o português dialoga com a importância que a palavra e a poesia tinham para ela. Aos sete anos, Maya foi estuprada. Por ter dito o nome do estuprador ao seu irmão e, dois dias depois, ele ter sido encontrado morto, ela acreditou que sua voz poderia matar; “melhor não falar”, pensou. E passou cinco anos nesse estado de mudez, até que uma senhora que morava na mesma cidade e que costumava levá-la à sua casa, para que a escutasse lendo poesia, disse: “Maya, você nunca vai gostar de poesia até que recite, até que a sinta rolar pela sua língua, sobre os dentes, através de seus lábios. Você nunca vai gostar”. Diante dessas frases, Maya foi para debaixo da casa e tentou recitar um poema. A poesia foi uma libertação e, através dela, como sua avó acreditou, Maya ensinou muita coisa

ao mundo. E essa relação com o poder da palavra perdurou ao longo de sua vida. Costumeiramente, ela reclamava com as pessoas que falavam palavrões ou usavam expressões vulgares.

Urgência. Por saber de sua exigência ao escrever seus poemas, durante meu processo de tradução, muitas vezes, eu parei e me perguntei: “Maya, é isso mesmo que quer eu faça?”. Algumas vezes, essa pergunta era feita através de uma lágrima que rolava pelo meu rosto. Em ambas as situações, não esperava respostas sobrenaturais, buscava reconhecer em nós alguma semelhança que possibilitasse transcriar seus poemas com as palavras que cabem na minha boca. E essa identificação sempre chegou, de uma maneira ou de outra, quando os poemas eram carregados da oralidade das ruas americanas, ou quando Maya falava sobre suas relações amorosas e familiares, ou sobre suas viagens, ou sobre o resgate de sua ancestralidade, pois o que atravessava todas essas circunstâncias era sua condição de mulher negra. Assim como eu. Mas o reconhecimento de alguma semelhança não se limita a raça ou ao gênero.

Urgência. Numa das últimas entrevistas que concedeu, Maya disse, em tom jocoso, que gostaria de transformar todos em afro-americanos pelo menos por uma semana, para que soubessem como é. Soubessem como é entrar no ônibus ou em qualquer transporte público e ver as pessoas te olhando como se tivesse roubado o leite do bebê. Olharem e virarem a cara. E ainda dizerem “Eu te perdoo. Eu não quero começar nenhum protesto racial, eu te perdoo e eu me perdoo”. Ouso dizer que Maya sabia que isso não era necessário para criar reconhecimento com a sua escrita. Pois sua obra resulta, sim, no que sempre buscou: que os leitores pensassem, depois de lê-la: “nunca pensei dessa forma antes”, já que ela conseguiu aproximá-los de suas experiências porque a convocação que fazia é geral e os benefícios da igualdade, na qual acreditava, para todos. Embora tenha nos mostrado, no poema *Sobre o proletariado progressista branco* (“Então, eu acreditarei na ajuda dos progressistas para nós / Quando eu vir um branco carregar a arma de um negro”), que apenas reconhecer a batalha pela igualdade não é suficiente.

Urgência, lembram? Que, com a mesma urgência com que eu recebi o convite para traduzir a *Poesia completa*, da Maya Angelou, e com a mesma urgência com que aceitei esse convite, esse livro seja lido. E pensado, como nunca antes.

O LIVRO



Poesia completa
Autora Maya Angelou
Editora Astral Cultural
Páginas 336
Preço R\$ 49,90

RESENHA

“Entre vozes perdidas, uma canção vidente”

Em antologia, Edimilson de Almeida Pereira “desafia” sua própria obra poética

Carolina Anglada

Uma antologia pode não apenas reproduzir, historicizar ou conservar valores que conformam o conjunto de uma obra ou o cenário de autores reunidos pelo gesto do organizador. Ela pode celebrar, sem ser tão só o encerramento da tradição. Uma antologia pode, se assim o desejar, desmontar, destituir, emaranhar o familiar; criar outros acessos ao que já foi publicado; oferecer ao leitor a sensação de adentrar pela primeira vez onde há muito já habita.

Na recém-publicada *Poesia +*, antologia da obra de Edimilson de Almeida Pereira, elaborada pelo próprio poeta para a Editora 34, o gesto desconstrucionista incide sobre o conceito de edição orgânica. Não encontramos, como se imagina, a tradicional recolha de poemas separados pelos títulos aos quais originalmente pertencem. A matéria poética publicada pelo escritor mineiro de 1985 a 2019, em mais de duas dezenas de livros de poesia que configuram o pujante e rigoroso trabalho de Edimilson, é reorientada de acordo com entradas pensadas especialmente para a antologia, espécies de nós temáticos intitulados “Esse corpo”, “Poesia +”, “Ideias do mar”, “Ondas do rádio”, “Imperfeito cantar”, “Palavra-pênsil”, “Casa-múndi”, e um último, “Inédito”, a reunir novos poemas. O que poderia se apresentar como uma reconfiguração cartográfica de obras, reavendo às mãos o que se esgotou ou o que não se encontra senão no labirinto do passado, revela-se um desafio ao mapa. Trata-se de um árduo e crítico trabalho de atualização do passado no presente, por meio do qual a tradição pessoal e coletiva se transmite em imagens do pensamento, a conceder outra origem à herança, ao legado, à ancestralidade.

Edimilson, além de poeta e autor de literatura infantil e infantojuvenil, é também professor na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e pesquisador das culturas populares e afro-brasileiras. Nesta, e para além das obras literárias do escritor, lemos a cifra de histórias atravessadas por políticas da morte (necropolíticas), em oposição às quais a justiça é reivindicada em forma de grito, canto e ritmo, mas, principalmente, em busca do direito à transformação. Como pontua Roberto Zular (USP) no prefácio, trata-se, sim, de poesia negra e/ou afro-brasileira, mas também da “difícil potência ética do dizer” (p.7). Se as genealogias culturais e simbólicas trabalham as palavras de Edimilson, elas também são mudadas pelo presente da enunciação e da evocação corporal e verbal. Não apenas os poemas são alterados pela posição insuspeitada que agora adquirem na antologia, estabelecendo imprevistas relações de vizinhança com poemas de outros tempos e circunstâncias. Também eles alteram o significado e valor de suas disposições e jogos originais, assim como pensou Borges ser inerente à literatura criar seus precursores, transfigurando do presente o modo como o passado nos olha.

Um de seus versos nos diz: “A primeira lição do arqueólogo é não se reconhecer nos ossos que recupera” (p. 40). Por lidar com a escavação em busca daquelas *Negras raízes mineiras* ou d’*A saliva da fala* (títulos de obras ensaísticas de Edimilson sobre o Congado e a poética banto-católica), pressente-se em sua poesia que a significação e a dignidade de uma cultura nem sempre se abreviam na antinomia entre achados e perdidos, tradição e modernidade, resistência e tragédia. “Esse corpo”, lugar de onde a antologia parte (e para onde se volta a cada corpoema), é uma profunda investigação sobre pactos, alianças e heranças, que fundamentam o que outrora fora descrito como as estruturas elementares do parentesco. Ou o que instigou Freud a apropriar-se do *unheimlich* (o estranho familiar dos românticos alemães), com o intuito de fazer justiça aos nossos complexos processos modernos de pertencimento e estranhamento. No poema denominado *Bodas*, em que se aborda as margens da comemoração, lemos: “O que se corta/ juntos,/ em duas metades/ diz muito.// Diz mais, no/ entanto,/ se ajuntado/ de outra maneira// depois” (p. 50), para então finalizar: “Eis o clã/ recomposto nas/ perdas,/ que são ganhos./ Saudemos, pois, em bodas/ a mão que emenda/ quando poda” (p. 51-52).

Diante da desunião, do esgotamento simbólico e corporal, do segredo e da recusa, dos processos de inclusão e exclusão que formam e deformam o familiar, a experiência de corte paradoxalmente



promove seu reverso: o da junção não como obrigação, mas escolha. “Não se quer do clã,/ quer-se” (p. 55). Realizando temática e estruturalmente um percurso desejante e reparador, *Poesia +* se configura como um acréscimo que retorna, um adiamento que desdobra, uma soma integrante ao que parecia já enraizado. Um suplemento, muito mais do que um complemento, porque não há falta que seja suprida com o mesmo, assim como não há sentido que em si não seja já diferença. Não se obriga alguém a ter hora marcada com o que não se calcula no tempo.

“Não recites, não receitas”, escreve Edimilson. Mesmo diante do livro sagrado, dos rituais tradicionais, dos valores ancestrais e dos lugares de culto, não convém entendê-los senão ambigualmente, com o necessário equívoco por serem códigos a decifrar. “Se houver tempo, devolve a poesia aos répteis./ Não leias como eles/ a escrita rupestre: começa a duvidar das leis/ que civilizam o bosque” (p. 77). Aos poemas antológicos importam mais as imagens indóceis, como a de uma “Cabeça de boi/ na enchente” que “tem o efeito das primeiras palavras” (p. 80). Em *Brasiliانا*, o poema intertextual transforma-se em metaobra, no qual o poeta ironiza: “Antologias brasileiras têm que exibir pássaros, além da poesia” (p. 107). Mas não é a partir desses animais tornados exóticos – tão demandados pelo olhar estrangeiro para domesticar e comercializar o infamiliar – que a poesia se alia à animalidade. Em *Agonia e sorte de Stela do Patrocínio*, escreve-se sobre essa espécie de força inqualificável, indomesticado animal que fere a sintaxe, e portanto abriga o nascimento comunitário da palavra: “O nada porém me recupera: reino dos bichos e animais é o meu nome” (p. 105).

Nesse sentido, o cálculo que informa a modernidade na poesia, o tão celebrado verso livre, se revela

PRISCA AGUSTONI / DIVULGAÇÃO



incalculável diante de um sem-número de omissões e violações. A liberdade com que se fantasia e a cesura que serve à identidade poética ocorrem às custas dos efeitos do corte, que são a exclusão e a invisibilização. Em Edimilson, o passo a mais é dar um passo pra trás, para denunciar os modos como a alforria (do verso, em verso, mas não só) provoca a criação de outras amarras, substituindo cordas por arames. Não somos tão livres como gostaríamos, nem tão presos quanto gostariam que fôssemos. Em poema dedicado a Artur Bispo do Rosário e João Cândido, sintetiza-se a fórmula: “Quem os prende e/ exila mais libera sua revolta” (p. 133). Os bichos estão aí, e nos lembram de todas as margens necessárias à restrita comunidade dos homens.

Mas não é só com o tambor e com o grasnar que o poeta aprende o ritmo da libertação. É também com o vendedor ambulante e seu “signo em rotação” (p. 187), que, se bem anunciado, garante a feira do dia. Por esse girar o signo, na voz, entendemos o difícil equilíbrio entre o comando do vendedor e o ser comandado pela fala automatizada, isto é, por padrões rítmicos da língua utilizada, capazes de acessar o que o controle não consegue. Entãoção, modulação e repetição são cruciais para que a poesia realize no corpo, e em movimento, seu objetivo que não é comercial, mas de sobrevivência biológica e sensível. Ou no caso de Bispo do Rosário, que não é de síntese, mas de excesso. A esses artistas e artesãos, soma-se o trabalho de Marcionílias, Sebastião, Antenores, Raimundos, remadores, mineradores, curandeiros, cujos ofícios são também lição das coisas, não aquela formal, exterior, mas aquela cuja informalidade não cessa de denunciar a reversibilidade entre precariedade e potência. Recusando serem tomados como pássaros exóticos, todos estes nomes próprios e

Poesia + é suplemento à obra de Edimilson por realizar, em temas e estruturas, um percurso desejante e reparador

quaisquer criam uma comunidade suplementar, ética e política. A exemplo do poema *Como desmontar*, a intersecção de reinos que deveriam permanecer à margem acaba por afrontar a lição colonial, e para isso “A mão torna ao desmanche// da herança: mesa, armário” (p. 88). É corajoso o poema que abre mão de suas marcas, fazendo do legado não a sua garantia futura, mas a experiência de um desapossar-se.

Para quem ainda não conhece a obra de Edimilson de Almeida Pereira, uma das vozes mais inquietantes e imprescindíveis do contemporâneo, *Poesia +* se oferece como oportuna experiência de inéditos acessos; mas, para quem já o acompanha, trata-se de um encontro imprevisto, justamente pelo sentido do mais, ou do a mais. Como no poema *Oitavo dia* – feito não de estrofes, mas de parágrafos

(ou versículos) – em que o dia suplementar é sinal de toda uma mudança de paradigmas, termina-se dizendo: “Tudo em verbos. O gênesis revisto e aumentado” (p. 131). O poeta em alguma medida altera a precursora obra própria ao incluir nos mitos e processos de criação os dias de destruição, no conjunto das criaturas as que foram eliminadas, na fala o silêncio – inclusão tão necessária para que entendamos que nas nossas narrativas há sempre algo por se fazer ou desfazer.

A soma no título de *Poesia +* não é, portanto, resultado, conta fechada, débito sanado: não poderia o ser porque os pesos ameríndios, africanos e ocidentais, além das medidas, são diferentes, e cobram em diferentes moedas. Não por acaso, participam dessa renegociação com a história e com a literatura dialetos crioulos, o inglês, o francês, o espanhol, o português, línguas desaparecidas ou transformadas. Muitas são as linguagens e as formas para tentar reposicionar a ferida – inclusive, é disso que se trata a substituição da cesura dos versos, tão característica da poesia de Edimilson nesses mais de trinta anos de escrita, pela espécie de poema em prosa, compacto, que configura os poemas inéditos, desejosos de, no contemporâneo que nos ameaça por todos os lados, “aumentar a área de atrito” (p. 335). O alarme agora prolifera sem poda, e entendemos por esta mudança de pulsão que nenhum tempo, mapa ou mitologia é irrevogável. Que nenhuma poética é permanente. Afinal, uma voz antiga se torna inédita se corajosamente aceita não só revirar as águas, mas deixar-se revirar pelo que há de incompreensível nos familiares mares em que submerge. Um de seus mais incisivos poemas nos alerta: “Não/ tens/ que permanecer ao lado/ da estátua, // dentro do esquema./ O coração,/ que nada mede,/ é o mundo” (p. 216).

ARTIGO

Desejo além dos nomes e suas formas

Re-visões sobre o lugar de Djuna Barnes na literatura a partir da teoria queer

Beatriz Regina Guimarães Barboza



Em 1936, **Djuna Barnes** (1892–1982) publicou o romance *Nightwood*, reconhecido como um dos mais marcantes do século XX tanto por ser colocado entre os destaques modernistas estadunidenses de sua época quanto por tratar, com uma intensidade imensa, de personagens queer e marginalizadas. Em *Nightwood*, uma das frases que reverbera é “Sometimes one meets a woman who is beast turning human”, referindo-se a uma mulher que ama outras mulheres. A frase pode ser um símbolo da tradução: o encontro com uma mulher que é besta a tornar-se humana nos faz pensar nas mutações entre as formas de ser e as de dizer; a tradução que nos permite entender o que nos é estranho, mas guarda consigo as marcas de onde veio e, em nossa língua, passa a ser outra coisa. O animal que habita naquela que se torna humana e a humana que havia na besta e desperta nesse movimento contínuo – que língua é a que surge dessa vida? Não consigo não pensar em um verso da tradução que Sarah Valle fez dos *Vinte e um poemas de amor*, da Adrienne Rich, “Que tipo de fera faria da vida palavras?”. Sinto que se pode dizer que Djuna *agiu* como alguém desse tipo – e aqui o poema *Her kind*, da Anne Sexton, também ressoa.

A partir da proposta de re-visar a historiografia literária proposta por Adrienne Rich em *Quando da morte acordarmos: A escrita como re-visão*¹ para trazer à tona os nomes das mulheres que vieram antes de nós, acredito que escrever sobre Djuna seja importante para o desenho dessas linhagens.

A escritora estadunidense se dizia “a mais famosa desconhecida do século”. Como jornalista foi enviada para Paris nos idos de 1920 e lá permaneceu por vários anos como uma personalidade sinônima da vida noturna nos cafés e salões artísticos. Tornou-se conhecida no meio literário e por artistas modernistas ao lado de Gertrude Stein, assim como era próxima da Academia de Mulheres de Natalie Clifford Barney,² lugares em que artistas e escritoras lésbicas e bissexuais tinham espaço para inúmeras formas de troca. Nos Estados Unidos, estabeleceu-se no Greenwich Village em 1910. O Village ficou conhecido como bairro boêmio em Nova Iorque, onde proliferou a contracultura influenciada pela geração beat nos anos de 1950 e 1960. Djuna circulou muito antes de se tornar mais

reclusa: saía de seu bairro para a ele retornar. Por lá permaneceu até o fim da vida. No entanto, as obras que realizou em meio a quase um século de vida – em prosa, poesia, teatro e artes visuais – seguem desconhecidas para muitas pessoas ainda hoje, em parte por ter se isolado, mas muito pelo apagamento sistemático de escritoras (queers ou não) pelas tradições normativas.

Em 1990, Hank O’Neal usou uma frase de Djuna para nomear o livro que publicou a partir de relatos dela, *A vida é dolorosa, torpe e curta... no meu caso, apenas dolorosa e torpe*.³ Visitando-a em seu período de reclusão no Village, sabia-se que Djuna não sentia afinidades com a vanguarda poética que ali se reunia ao ponto de, como conta Phillip Herring,⁴ chegar a morar ao lado de e. e. cummings e apenas ligar para o vizinho por causa de um acidente que a fez precisar de ajuda. Cada vez mais avessa à exposição, mantinha distantes até pessoas com quem poderia estabelecer vínculos afins, como Susan Sontag, que a admirava imensamente e chegou a enviar a Djuna uma cópia de *Contra a interpretação* (1966). Ao saber do desejo de Susan de conhecê-la, escreveu-lhe: “Fui informada que, ao ver-me nas ruas do Village, você se conteve de dirigir-se a mim porque alguém te disse que eu era um demônio, de certa violência e invectiva. Por favor, dê-me o prazer de falar contigo na próxima vez”. Phillip comenta que, porque ambas agiam com tanta formalidade, elas nunca se encontraram.

Também em 1990, Judith Butler publicou um dos livros marco da teoria queer, *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Através de um estudo crítico a partir da antropologia estruturalista de Claude Lévi-Strauss, da psicanálise de Jacques Lacan – e das críticas a esta por Monique Wittig e Luce Irigaray – e do pensamento filosófico de Michel Foucault, Judith propõe uma compreensão do gênero como uma repetição estilizada de gestos, uma performance orientada pela indução e manutenção do desejo heterossexual não incestuoso. É essa norma que solidifica uma sociedade binária, na qual mulheres e homens sofrem condicionamentos para sentir, pensar e agir de acordo com determinados padrões para que se desejem e formem o núcleo familiar heterossexual. No entanto, Judith expõe como a lógica dessa norma se infiltra em nós de tal



HANA LUZIA

maneira que é possível que gays, lésbicas, bissexuais, pessoas trans e adiante tomem atitudes normativas, reproduzindo dinâmicas heterossexuais em nossas formas de viver. Portanto, afirma que não existem seres subversivos em si, mas fazeres capazes de subverter as normas sociais. É nesse ponto que uma fala de Monique Wittig,⁵ tradutora de Djuna ao francês, sintetiza o potencial queer de sua obra: “Djuna Barnes anula os gêneros ao torná-los obsoletos”. Aquilo que entendemos por humanidade e animalidade; por mulheres e homens; por hétero, bi, homo e mais; por cis e trans; tudo isso cai por terra e chama a noite em seu lugar, especialmente em seu romance *Nightwood*.

Djuna uma vez disse que *Nightwood* era “o solilóquio de uma ‘alma falando consigo mesma no coração da noite’”, matéria transformada de seu tempo em Berlim, mas principalmente em Paris. Em meio ao romance das protagonistas Nora Flood e Robin Vote, essa alma-voz que faz mediação/tradução é a de Matthew O’Connor, ginecologista que realiza abortos clandestinos e que transita do desejo por outros homens até o de ser mulher. Seus solilóquios analíticos sobre Nora e Robin – e as mulheres e os homens que desejam Robin, esta “beast turning human” – vão além delas e chegam a questionar a própria linguagem que não oferece espaço digno, a quem vive contra as normas, para poder nomear sua existência. Diante do desespero realçado por um humor ácido, as personagens de Djuna falam, falam em uma busca frenética por achar significado, como pontuou Deborah Parsons,⁶ assim como a escritora buscou narrar essas vidas reverberando a sua própria e a de tantas pessoas ao seu redor.

Mas Djuna Barnes não queria ser conhecida como a escritora de um romance lésbico. De fato, ela recusava até ser chamada de lésbica e afirmava que “havia amado somente Thelma [Wood]”⁷, não somente por preconceitos interiorizados da época, mas talvez porque ela suspeitasse do perigo das categorizações. Monique Wittig imaginou que fosse esse o motivo da rejeição de Djuna à categoria lésbica e ela desenvolve essa ideia no ensaio *O ponto de vista: Universal ou particular?*, em que fala desse tema a partir de Djuna. Nele, Wittig diz que, quando um texto é marcado pela sua diferença com relação à norma – cis-heteronormativa branca – e é “tomado como um símbolo ou adotado por um grupo político, o texto perde sua polissemia,

“Djuna Barnes anula os gêneros ao torná-los obsoletos”, afirmou Monique Wittig, sintetizando o potencial queer da obra da autora

torna-se unívoco”. O texto fala de uma realidade ampla, mas acaba lido como representante de uma visão exclusiva, a qual não se permite comunicar com outras que formam essa complexidade. Daí, surge o terrível hábito da literatura de nicho, que faz com que muitos homens não leiam mulheres, pessoas hétero e cis não leiam as LGBT+ e assim em diante, sendo que essas histórias dizem respeito a todo mundo.

É nesse sentido que a teoria queer olha com desconfiança para qualquer categoria fixa, reconhecendo que cada pessoa ou ser vivo pode agir de forma diferente a qualquer momento e sua vida não se restringe a essas categorias, ainda que possa partir do condicionamento que elas provocam, um efeito que também pode ser desconstruído.

Porém, que isso não recaia no extremo oposto que invisibiliza essas vidas, como acontece na crítica de *Nightwood* que o valoriza como romance modernista. Isso acontece no próprio prefácio à primeira edição do livro, escrito por um de seus maiores entusiastas, T. S. Eliot, quem Margaret Gillespie⁸ afirma “sanitizar o romance”. Enveredando nessa abordagem, Earl E. Fitz,⁹ professor e crítico literário, compara Djuna com Clarice Lispector e diz que a autora estadunidense é menos filosófica do que a naturalizada brasileira, porque não toma, como esta, a linguagem como tema central, mas como “mecanismo poético”.

Earl ignora que o desconforto e o desespero das personagens de Djuna pode reverberar a vontade de descentralizar essa linguagem em vez de mergulhar nela como Clarice faz, porque essa linguagem reflete a realidade material que rejeita as vidas queer. Esse tipo de crítica literária, por mais atenta e valiosa que possa ser em alguns sentidos, perde de vista o coração, a alma e o corpo de obras queer.

Que Djuna possa ser mais lida (e traduzida) para além dos nomes, mas sem os esquecer jamais, na busca por linguagens que expressem todas as vidas possíveis de serem imaginadas.

NOTAS

1. Adrienne Rich. “Quando da morte acordarmos: A escrita como re-visão”. Trad. Susana Bornéo Funck. In: Izabel Brandão et al. (orgs.). *Traduções da cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Editora Mulheres/EdUFAL, 2017 [1971], p. 64-84.
2. No Brasil, a cantora, escritora e ativista LGBT+ Vange Leonel escreveu uma peça sobre esse círculo, chamada *As sereias da Rive Gauche*.
3. Hank O’Neal. *Life is painful, nasty and short... in my case it has only been painful and nasty*. New York: Paragon House, 1990.
4. Phillip Herring. *Djuna: The life and work of Djuna Barnes*. New York: Penguin Books, 1995.
5. Monique Wittig. “The point of view: Universal or particular?”. *Feminist Issues*, n. 3, Fall, 1983.
6. Deborah Parsons. “Barnes’s hilarious sorrow: *Nightwood*”. In: _____. *Djuna Barnes*. Plymouth: Northcote House Publishers Ltd., 2003, p. 60-83.
7. Daí o jogo com o nome do livro, *Nightwood*, entre o sobrenome e a palavra para “bosque” (“Wood”). A poeta Maria-Mercè Marçal, leitora e admiradora de Djuna, também fez algo parecido ao escrever o livro *Terra de Mai*, dedicado ao amor e ao desejo entre mulheres, pois Mai foi a primeira mulher que amou, e a palavra “mai”, em catalão, significa “nunca”.
8. Margaret Gillespie. “‘The triumph of the epicene style’: *Nightwood* and Camp”. *Miranda*, n. 12, 2016, p. 1-14.
9. Earl E. Fitz. “Caracterização e visão fenomenológica nos romances de Clarice Lispector e Djuna Barnes”. *Travessia*. Florianópolis, (14): 136-147, jun. 1987.

Agradeço a Gabrielle de Castro Albiero pela revisão e comentários.

ENTREVISTA
Dayse Sacramento

Ler escritoras negras como um ato de insubmissão

Com base na ideia de que eventos literários são parte importante da crítica de literatura, pesquisadora fala de seu bem-sucedido projeto de tornar visíveis autoras negras

ISMAEL SILVA



Entrevista a **Edma de Góis**

Quem tomou conhecimento ou apoiou o abaixo-assinado pela candidatura da escritora Conceição Evaristo a uma vaga na Academia Brasileira de Letras em 2018 talvez não tenha atentado para o nome por trás da iniciativa: *Diálogos insubmissos de mulheres negras*. Mas, a bem da verdade, a ação está longe de ser desconhecida. Desde que surgiu, há três anos, o *Diálogos* tem lotação garantida em tudo que promove, o que dá a ver um público ávido por conhecer, ouvir e interagir com autoras negras mais ou menos comentadas no campo literário. Aliás, este diagnóstico foi um dos motivos que fez Dayse Sacramento – professora do Instituto Federal da Bahia (IFBA) e doutoranda em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia (UFBA) – criar o projeto. Em conversa com o **Pernambuco**, Dayse rememorou como tudo começou e contou também o que muda em 2020 com a ampliação das fronteiras do projeto por ações online. Leia a seguir trechos da entrevista.

O *Diálogos insubmissos de mulheres negras* deseja rasurar a lógica racista e excludente do mercado editorial. Explica como nasceu a proposta, que acabou por se transformar também em um projeto de doutorado.
O *Diálogos* começou como uma experiência de pesquisa de PIBIC no IFBA, realizada com a estudante Jilmara de Jesus, e finalizada em 2017. Nela refletimos sobre os dados de violência contra as mulheres negras divulgados pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada em 2016 e a representação deste imaginário na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo. Sem muitas expectativas, mas com o desejo de visibilizar o resultado da pesquisa para a comunidade fora da instituição, convidamos as pesquisadoras negras de Salvador Denise Carrascosa, Manoela Barbosa, Ana Carla Portela, Carla Akotirene, Cristian Sales, Lindinalva Barbosa, Samira Soares e Maiana Lima para discutir as questões da violência a partir dos contos. No primeiro encontro, em julho de 2017, contamos com a presença de cerca de 500 pessoas. Senti como esta demanda poderia ser traduzida de muitas

formas; entre elas, na carência de circuitos literários especificamente para mulheres negras, no seu protagonismo de fala, produção intelectual e produção artística. Além daquele, foram realizados outros três encontros, o último deles com a presença de Conceição Evaristo. A partir daí, senti a necessidade de mudar os caminhos da proposta inicial do meu projeto de doutorado porque desejava compreender as facetas da realização de eventos literários como ação fundamental da crítica literária e de que forma estas atividades podem impactar na cena literária. Afinal, é inegável o apagamento das escritoras negras e da sua produção intelectual, aliadas ao epistemicídio direcionado aos conhecimentos produzidos sobre esta produção literária. Além deste fato, o retorno do público reverberou imediatamente em convites para a participação de festas literárias e para a organização de atividades autogestionadas. Em três anos, foram mais de trinta eventos, o que revela duas questões que considero importantes. Primeiro, a manutenção de atividades protagonizadas por mulheres negras (com dificuldades ocasionadas pela escassez de recursos, pela “desconfiança” sobre a qualidade do que se produz com a iniciativa, juntamente com o racismo editorial e institucional) é uma incômoda rasura no que se impôs como literatura brasileira oficial. Segundo, há um silêncio ensurdecedor sobre a presença negra na cena nacional, como se o que até então foi produzido fosse reduzido de valor literário, com a acusação de ser [uma produção] esteticamente deslocada, desfocada, panfletária e todas as outras desonestas acusações que recebemos sobre o que parem nossas mãos pretas.

O *Diálogos* dá possibilidade de a audiência estar perto das autoras. Como essa proximidade pode causar impacto na formação leitora ou provocar uma mudança de repertório leitor nas escolas?
Rompemos com essa barreira entre o público e as escritoras e artistas negras que são tão de carne e osso como nós! Obviamente, mantemos e preservamos o respeito pelo lugar

“ É necessário ampliar a rede de citação de autoras negras e pensar em estratégias de solidariedade entre essas escritoras

de artista de cada uma delas, mas incentivamos o contato físico, o pedido de autógrafo, a escuta ao pé de ouvido, a *selfie* para rede social, a manifestação do afeto pelo abraço, a oportunidade de conversar sobre a obra, sobre o processo de escrita. Nós, pessoas negras, fomos historicamente desumanizadas e relegadas ao sofrimento das práticas violentas impostas por uma colonialidade decadente, mas que se ressignifica a todo tempo como eficaz tecnologia de opressão, produção de desigualdades e com a morte física e simbólica de sujeitos negros e do que produzimos artisticamente. A formação de público leitor é incentivada em combate a um dos primeiros impedimentos impetrados no mercado editorial: o acesso ao livro (o toque na capa, o cheiro do papel ao folhear). A circulação das obras, a possibilidade da aquisição e o aquecimento desse nicho de mercado editorial, ainda que seja uma rasura quase indetectável, são uma realidade que o *Diálogos* tem colocado em xeque.

A professora Florentina Souza (UFBA) diz que a produção literária das mulheres negras pode ser lida como uma estratégia de resistência ao epistemicídio. Porém, para além da produção, a circulação desses textos é outra demanda. Como você observa a abertura do mercado para essa autoria?
A gente tem um grupo de mulheres negras que têm destaque na produção, que têm visibilidade, mas elas não estão em grandes editoras. Exemplos de editoras menores que rasuram

e questionam o mercado editorial brasileiro são a Padê Editorial, com tatiana nascimento, e a Andarilha Edições, com Deisiane Barbosa. A Padê conseguiu publicar dezenas de livros de autoras LGBTQI+. Já Deisiane Barbosa é uma escritora do interior da Bahia que faz livros manuais. É um trabalho recente e que tem a ver com a sua própria experiência de publicação. Acrescento ainda a questão da autopublicação, o que me lembra a escritora baiana Jovina Souza. Todos os seus livros foram publicados por ela mesma. Jovina financiou e promoveu a circulação. Chamo atenção para o fato de que as dinâmicas de publicação dessas mulheres são bastante trabalhosas, engenhosas e de alguma forma encontram as mesmas dificuldades que relatamos durante toda a nossa vida. Para concluir, uma outra experiência interessante é a do Traduzindo Atlântico Negro, grupo de pesquisa coordenado por Denise Carrascosa (UFBA), que pensa as traduções dos livros de escritoras negras de fora, inclusive publicou um livro com o mesmo nome, pela editora soteropolitana Ogum's Toques Negros. As grandes editoras fazem as traduções, mas não dão a devida importância aos aspectos culturais e linguísticos da população negra nesse processo de produção, e muitas vezes transmuta a ideia da autora na tradução.

Na Flip 2016, Giovana Xavier (UFRJ) escreveu o manifesto Arraial da branquitude, reclamando a participação de mulheres e autoras

negras no evento. A seguir teve um momento de muita efervescência para as escritoras negras. O que você acha que mudou de lá pra cá?
Foi, sim, um momento de bastante efervescência, mas é bem verdade que a negação do clamor pelo nome de Conceição Evaristo demonstra que na verdade nós estamos em completa desvantagem nessa disputa de narrativas. De fato, foi muito significativo o *Diálogos* mobilizar um abaixo-assinado virtual, que contou com 22 mil assinaturas; mas Conceição não está lá, nós não estamos. Nunca tivemos uma escritora negra na ABL e as escritoras negras de grande alcance não estão no lugar de visibilidade a ponto de concorrer, por exemplo, a uma cadeira na Academia. A maior parte das escritoras com maior vendagem de livros também não está no Norte e Nordeste. A realização desse debate geopolítico é para ser trazida de forma incisiva para a gente pensar do que tem sido feito pelas mulheres que, ainda nesse contexto de silenciamento, conseguem alguma projeção, mas não devem ser as únicas vozes escutadas no cenário da literatura nacional. É necessário ampliarmos a rede de citação e pensarmos em estratégias de solidariedade entre essas escritoras negras para que se tenha outras produções e outras mulheres em lugar de visibilidade.

Uma das principais preocupações do seu trabalho é com a profissionalização e a organização burocrática de

“ O Diálogos pensará, neste ano, questões de formação, com conteúdo crítico no Instagram, cursos e clube de leitura

escritoras. Como o Diálogos pensa essas questões?
Grandes lições que recebi do *Diálogos* foram a partir da convivência com a escritora mineira Cidinha da Silva, que, além de ser a melhor cronista brasileira para mim, tem a carreira consolidada, com 13 livros já publicados. Ela segue esses ditames da lógica empresarial, exigida para uma profissional que presta esse tipo de serviço, o que não é uma prática comum para a maioria das escritoras negras. Longe de mim, tratar de forma pejorativa a falta de habilidade que alguns profissionais têm de lidar com essa máquina burocrática. Eu mesma precisei estudar muito e tenho me aproximado dos estudos sobre o afroempreendedorismo, buscando formação para lidar com esse gerenciamento cotidiano dos *Diálogos*. A profissionalização e a organização burocrática exigem conhecimentos mínimos de produção. A escritora em si nem sempre dá conta, porque mulheres negras precisam lidar com uma grande dimensão de atividades. São diversas questões, desde ter uma fotografia para a divulgação com qualidade num cartaz até a emissão de uma nota fiscal ou a possibilidade de ter um CNPJ. Essa experiência me obrigou a criar metodologicamente uma forma de lidar com essas carências e estar em espaços necessários. A gente não inventou a roda, existem outras experiências literárias acontecendo e dou destaque para outras duas: o *Lendo mulheres negras*, coletivo que se

reúne para discutir mensalmente a produção literária de escritoras negras, e o *Escritoras negras da Bahia*, realizado pela pesquisadora Calila das Mercês (UnB), um mapeamento fundamental desse circuito literário baiano.

O ano de 2020 é marcado por novos empreendimentos do Diálogos. Pode explicar esses novos projetos e o que mais está previsto daqui pra frente?
Neste ano, o *Diálogos* realmente extrapola a curadoria de eventos, para pensar questões de formação. Primeiro, a transformação do perfil no Instagram (@dialogosinsubmissos), no qual começaremos a postar conteúdo crítico especializado em literatura de mulheres negras. Já os cursos online são a respeito dessa historiografia dessa produção. Pretendo organizar esses cursos pensando no público geral, mas focando ainda mais no público docente, estudantes universitários que estão nas licenciaturas, porque a escola é um espaço importante para a formação da competência leitora, e a utilização dos nossos textos literários, das escritoras negras, é uma das possibilidades de ressignificação do contexto racial que a gente vivencia ainda hoje no Brasil. É um combate também à lógica colonialista, e ler mulheres, escritoras negras, é um ato de insubmissão. Até o final do ano, começamos o *Clube de leitura insubmisso*, inicialmente de forma virtual, mas que a gente quer transformar numa ação de estímulo à leitura mais ampliada.

Leia entrevista completa em suplementopernambuco.com.br



Everardo
NORÕES
esnoroes@uol.com.br

A Santa Casa de Misericórdia da literatura

Imaginar certos livros depositados em uma "roda de enjeitados"

No mundo ibérico, a Casa de Misericórdia é uma instituição cujo edifício mantinha antigamente na fachada uma “roda dos enjeitados”. É chamada assim no Brasil e em Portugal. Em Espanha, *torno* ou *rueda de los huérfanos*.

A “roda” é uma espécie de janela redonda, munida de uma bandeja giratória de madeira medindo em torno de 50cm de diâmetro. No meio, há uma separação que impedia a pessoa que depositava o recém-nascido de ser reconhecida por quem o recolhia. Visto de fora, assemelha-se a um grande olho: o que vigia e censura.

Durante vários séculos, por essa espécie de embocadura desembarcavam os chamados filhos de “boa família”, nascidos de mulheres que haviam ultrapassado os limites da “decência” imposta pelos paradigmas de então. Ou de pessoas que não dispunham de meios de subsistência para criar os seus.

O menino, saído do útero materno, era acolhido através daquele instrumento bizarro num lugar de grossas paredes cheirando a mofo, entregue às chamadas Irmãs de Caridade. Fadados a carregar, mundo afora o carimbo de “pais desconhecidos”.

A “roda” era uma espécie de símbolo de passagem do clarão do dia a um mundo sombrio. Tal costume deserta nossa imaginação, mas durante gerações foi prática corrente. A Santa Casa de Lisboa, por exemplo, possui no seu arquivo mais de 87 mil sinais e contrassinais, depositados por quem tinha a pretensão de, um dia, recuperar filho ou parente ali deixado. Eram objetos para servir de prova e ficavam devidamente registrados no livro de anotações dos chamados “expostos da roda”.

A Casa de Misericórdia de Barcelona também tem seu prédio secular onde se avista uma dessas “rodas”. O edifício está fincado no bairro antigo do Raval, no Carrer Ramelleres, Rua dos Ramalhetes. Uma ruazinha onde as vendedoras de flores preparavam suas mercadorias para vendê-las na Rambla, a principal via da capital catalã. A “roda” dessa Casa permaneceu ativada por quase quatro séculos, até 1939.

Curiosamente, no lugar do antigo edifício onde estava erguida a capela funciona, atualmente, uma grande livraria, La Central del Raval, um dos lugares *cult* da cidade. Conta, nas suas entranhas, com cerca de 100 mil títulos.

Informações como essas, associando livros à “roda” dos meninos enjeitados, acabam por provocar associações curiosas.

Por exemplo:
– Quanto uma “roda” poderia ser útil ao mundo da literatura?

É possível imaginar como ela se prestaria para a recepção de apenas “enjeitados”. Ali, seriam introduzidos sem carimbo de paternidade ou maternidade. Desembocariam, desprovidos de batismo ou de padrinhos, em mãos de críticos e leitores. Prefácios e orelhas elogiosos seriam dispensados.



Restariam a tais obras duas alternativas: o sucesso da recepção pelo público leitor ou o descarte num depósito de lixo reciclável.

O rigor dessa triagem obrigaria o candidato a escritor a refletir duas vezes antes de mergulhar na “roda” a sua obra. Convertido em ser anônimo, não teria como fazer a eventual cobrança de direitos autorais. Em consequência, as edições findariam com menor custo, mais acessíveis. Sem tais regalias, a disputa entre eventuais herdeiros de poetas e prosadores defuntos cairia em desuso. Sem obstáculos, seus livros voltariam a circular livremente. Ninguém mais seria processado por editar poema em torno de algum passarinho voando sobre as ruas do Recife, nem por realizar filme com enredo sacado de romance de sucesso.

Com a “roda” do livro não haveria pudor em reconhecer simpatia por *Viagem ao fim da noite*, de Louis-Ferdinand Céline, pelo fato de o autor ter sido banido por convicções nazistas. Nem em considerar obra-prima *A cavalaria vermelha*, de Isaac Babel, vinculado ao poder soviético. O mundo letrado acabaria por ser um território despovoado

Diogo Guedes

MERCADO
EDITORIAL

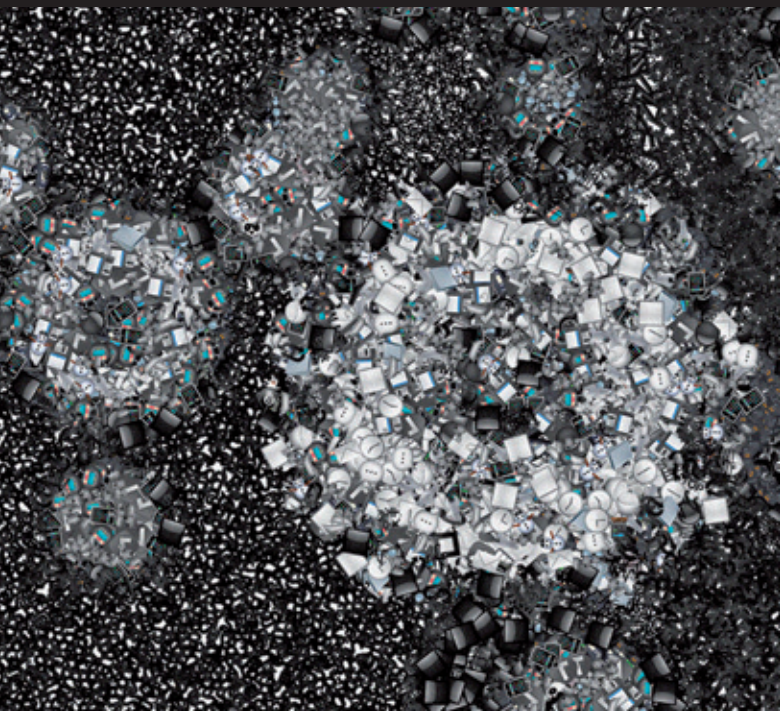
CRISES

As distopias e o marketing da realidade

Os bons leitores de ficção especulativa são acostumados a cenários vertiginosos. Afinal, as distopias voltaram à moda, carregadas por uma das melhores campanhas de marketing possíveis: a realidade. A oferta de possibilidades é ampla: aquecimento global – a mais anunciada e ignorada –, crises econômicas, potenciais guerras, censura de livros, autoritarismos e alusões ao

nazismo e, desde janeiro, uma epidemia. Em todos os casos, claro, a etapa ainda é a anterior: a verdadeira distopia costuma ser uma catástrofe já realizada, instaurada no cotidiano. Se a ficção pode ensinar algo é que a prosa futurista costuma ser, como diz Fredric Jameson, uma “nostalgia do presente”, uma saudade de quando era possível intervir nos rumos desesperados do mundo: hoje.

HANA LUZIA





de vaidades de quem imagina que a condição de escritor é mais importante do que a do homem que faz casas ou a do gari que recolhe nossos dejetos madrugadas adentro.

E o que aconteceria com o leitor? Logo se livraria de certos autores incensados por amizade ou conveniências subalternas. E deixaria de dizer que leu Guimarães Rosa ou Machado de Assis ou Euclides da Cunha. Simplesmente iria referir-se aos títulos de *Grande sertão: Veredas*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou *Os sertões*. Assim, até seria poupado de alguma contrariedade. Caso de alguns admiradores do autor de *Os sertões* que o cultuavam enquanto personagem e, de repente, deram-se conta que era melhor nunca terem sabido de sua tragédia enquanto gente. Sobre tudo, após terem lido um pequeno livro intitulado *O pai*, escrito por Dirce de Assis Cavalcanti, filha de Dilermando de Assis, o jovem militar que matou Euclides da Cunha em legítima defesa. Romance, depoimento ou memória, em quaisquer dessas formas em que ele for taxado pela crítica, o esmero da narrativa chama a atenção pela qualidade literária, ao mesmo tempo que nos

obriga a repensar o quanto é danosa nossa mania de criar e disseminar mitos na política ou nas letras. Em passadas aulas de Português, análises sintáticas de passagens do “sertanejo é antes de tudo um forte” ou a do estouro da boiada eram tormentosas. Apesar do desconforto das construções e termos embarcantes e dos termos complicados, a descrição da terra onde brotou o Antônio Conselheiro, dos espécimes vegetais da caatinga, da geografia das cercanias do Monte Santo eram percorridas com fascínio.

A escrita de Euclides rivalizava com a dos poemas de Augusto dos Anjos, de recitação obrigatória. Muitas vezes, as intervenções dos professores levavam-nos aos episódios da tuberculose de Augusto ou à morte de Euclides tratada como crime de lesa-pátria. E a aura criada em torno de algum autor acabava por ofuscar a própria obra.

Enfim, a “roda dos enfeitados” liquidaria, de uma vez por todas, as constantes querelas de festivais.

Em vez de questiúnculas em torno de nomes de bacanas das letras, motivos de gosto e desgosto, finalmente seriam enfrentados temas maiores, susceptíveis de iluminar nossas alegrias ou nossas desgraças.

FICÇÃO

A constante tentação do presente

Ao mesmo tempo, diante da perspectiva do desastre – político, social, ambiental – não faltam tentativas de rapidamente produzir o seu melhor retrato. A ficção ou poesia sobre o agora é sempre um desafio. Ela pode ser criada com mais facilidade, talvez, porque a sua relevância, para o autor e para aqueles que o leem, é mais óbvia, urgente. No entanto, cada vez mais parece que o presente se

apresenta melhor quando ligeiramente deslocado (até mesmo temporalmente), quando consegue ser identificado mais nas suas periferias temáticas do que nos seus traços mais grotescos. O presente parece ser elusivo: é mais possível encontrá-lo, como um objeto perdido em um quarto, quando a busca é por outra coisa, inclusive pela própria linguagem.

VÍRUS

O mercado internacional

É um detalhe diante da gravidade do cenário, mas também o mercado editorial internacional tem tido baixas com o coronavírus. As impressões e a produção de papel da China já haviam sido afetadas. Alguns eventos, como a Feira do Livro de Londres e viagens internacionais, foram cancelados. São efeitos menores, mas uma prova da escala do vírus.

A Cepe – Companhia Editora de Pernambuco informa:

CRITÉRIOS PARA RECEBIMENTO E APRECIÇÃO DE ORIGINAIS PELO CONSELHO EDITORIAL

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

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

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

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

III Os textos devem ser entregues em duas vias, em papel A4, conforme a nova ortografia, em fonte Times New Roman, tamanho 12, com espaço de uma linha e meia, sem rasuras e, ainda, enviados no formato PDF para o *email* conselhoeditorial@cepe.com.br, contendo, quando for o caso, índices e bibliografias apresentados conforme as normas técnicas em vigor. As páginas deverão ser numeradas.

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

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

VI Os originais apresentados para análise não serão devolvidos.



Secretaria da Casa Civil



GOVERNO DO ESTADO
PERNAMBUCO
MAIS TRABALHO, MAIS FUTURO.

CAPA



diz/topias

Que território criam
as línguas da poesia
lésbica negra?

tatiana nascimento

“[...] meus olhos me seguiram até mim, me
[tocaram
como um lugar, uma outra vida, *terra*. Eles
[dizem que esse lugar
não existe, então, minha língua é mítica. Eu
[estava aqui
antes.”
(dionne brand)

há um giro paradigmático irreversível em curso na literatura de autoria negra/lgbtqi+, um giro de proporções cosmológicas; y ainda que de raiz revanchista, de frutos emancipatórios. frente às expectativas/estereótipos coloniais de que o teor dessas obras se ativesse, formalmente, com relação ao seu sistema expressivo e de conteúdo, a um caráter denunciasta/reativo, a produção que avança a década de 10 do século XXI se apresenta cada vez mais anunciasta/criativa, montando, desde as autoras várias que a têm escrito, *lugares possíveis* frente ao *impossível colonial*, seu silenciamento racista heterocisnormativo, sua limitação poética. creio que vá ainda muito além: revoga assunções maniqueístas da própria oposição entre utópico/distópico ao misturar em si um pedaço de cada y assentar-chão no dizer, inventar lugares [topias, tropos] pelo que é enunciado, pelo que se diz. por isso estou pensando, nesse ensaio, poesia de autoria lésbica negra como *diz/topias*, então. essa produção tem superado a estreita definição do que pudessem ser poesia de autoria negra lgbtqi+, há até não muito tempo postulada quase que exclusivamente por elites dominantes de pensamento/teoria/crítica, amarrando tal produção aos paradigmas da trilogia dor/denúncia/resistência como condição de inteligibilidade e pertencimento. penso que, de alguma forma, questionar tal ordenamento temático/formal questiona a colonialidade em si. y

ao recusarmos o lugar estreito que ela define pra nós, também a deslocamos de seu pretenso centralismo canônico. por outro lado, se há alguma verdade na assunção de que “o que não é falado nem existe”, me interessa perguntar: será então que algo pode ser materializado a partir do que se diz? com relação à poética lésbica negra, há materialização de lugares específicos pelos seus enunciados? que tipo de *feitura* faria aquilo que é dito nessa poesia? em busca de impossibilidades rompidas, escape *drapetomaniaco* aos estereótipos da mirada colonial, re-*yinvenção* de nossas/novas histórias, nesse ensaio bem apaixonado investimento, a partir da reinauguração mitológica de lesbiandade negra que dionne brand sugere com o poema *X de hard against the soul*¹, outros três poemas feitos por autoras lésbicas negras brasileiras: *Correnteza*, de cidinha da silva, e os poemas *pérola marrom* e *Rio*, de nina ferreira, pra esboçar uma cartografia dos territórios que nossas palavras fazem existir em declaração mítica, antes y depois, especialmente depois, saravá depois, do aqui colonial.

X
Então é simples assim. Eu senti o desordinário romance de / mulheres que amam mulheres pela primeira vez. Ele explodiu na / minha boca. Alguém disse essa é sua primeira amante, você / nunca vai querer deixá-la. Eu tinha na mente que eu / seria uma mulher velha contigo. Mas talvez eu / sempre tenha tido na mente apenas ser uma mulher velha, / escurecendo, em algum lugar com outra mulher velha, / então, eu decidi que era você quando você me achou naquele / apartamento tomando whisky de café da manhã. Quando eu vim / de volta de Granada e fiquei louca por dois anos, aquela / vez quando eu podia ouvir qualquer coisa e minha pele / ardia como um nervo e os muros eram como papel / e meus olhos não podiam fechar. Eu de repente senti você / no final do meu quarto esperando. Eu vi suas costas curvadas / contra essa

LUÍSA VASCONCELOS



cidade que habitamos como guerillas, eu esfreguei minha / mão, consciente, contra sua barriga macia, despertando.

Uma vez eu vi essa mulher num outro poema, sentada, / jogando água na cabeça dela na pele de uma praia / afastada enquanto ela se ia até seu centenário. Vendo ela, / nenhuma parte de mim ficou confortável consigo mesma. Eu a invejei, / tão velha e assentada, um certo hábito lavado de seus / olhos. Eu devo tê-la reconhecido. Eu sei que eu assisti a / ela ao longo da beira das ondas prometendo a mim mesma, uma mulher / velha está livre. Nos meus nervos algo como / desembaraçando, e ela era um lugar para ir, creia-me, / contra rajadas de masculinidade mas naquele então, ela era / masculina, mulher velha, pássaro velho de soslaio na / asa da água sobre a cabeça dela, jurando sobre a respiração / dela. Eu tinha ideia de que ela seria graciosa em mim / e ela poderia ter sido se eu não tivesse ouvido você / rindo em outro tempo e levantado minha cabeça do charme / seco dela.

Você talhou o mundo aberto para mim. Alguém disse essa / é sua primeira amante você nunca vai querer deixá-la. Meus / lábios não podem mais dizer mulher velha escurecendo, ela / é a paz de uma outra vida que não aconteceu e / não poderia acontecer em minha carne e não era paz mas / voo adentro mulher velha, prece, aos santos de minha / ancestralia, as mulheres que levando cuia e balde / batiam seus peitos em pedra descamando prole e / sorriso. Eu sei desde aquilo que uma mulher velha, escurecendo, / se arranca de limbo a limbo, se drena branca, / correndo, pele rota e crua como uma bola de luz brilhante, / voando, até mulher velha. Eu só agora sei que meu / anseio por essa mulher velha era anseio para deixar a / mirada aprisionada dos homens.

É verdade, você passa os anos depois dos trinta questionando / a sugestão de que você tem sido uma imbecil, / ouvindo finalmente todas as palavras que te atravessavam como ar, / como tanta diversão, ou todas as palavras que devem ter / existido enquanto você estava ouvindo outras. O que / eu ia

“que espaços temos
criado com nossas
palavras-de-ocupar
mundos que trazem,
em sua gênese,
planos pra nossa
inexistência?”

querer com essa sentença que você diz largando / pra lá... e de novo às vezes você era enganada, / poemas postos deliberadamente no seu caminho. Às onze, a / estrofe de um vestido amarelo me sentou de pernas cruzadas no meu / sexo. Era a festa de aniversário abrupta de um menino. Um vestido / amarelo pra um tomboy, a punhalada ritual da feminilidade pega / na cintura. Ela tá que nem um menino de vestido, minha irmã / maior diz, uma correção lírica e feminina de uma / tia atenta, não diga isso, ela está ótima e linda. / Ótima e linda, dum jeito que te lasca, pra que nunca, / até que é quase tão tarde que não importa você agarrar / uma parte, algo faltante como uma asa, algum / fragmento do seu eu real.

Mulher velha, aquele era o fragmento que eu peguei no / seu olho, aquele era o olhar por que me apaixonei, o pedaço / de você que você guardou, o seu pedaço deixado, a lésbica, / a inviolável, sentada numa praia em um tempo que não / ouviu seu nome ou então teria te afogado dentro do / mar, ou você,

ouviria aquele nome e você mesma andaria / voluntariamente para o azul emudecedor. Em vez disso você sentou e eu / vi seu olhar e persegui um olho até ele chegar ao / final de si mesmo e então eu vi o outro, / o fragmento ardente.

Alguém disse essa é sua primeira amante, você nunca vai / querer deixá-la. Há santos dessa ancestralia / também que eles mesmos riem como periquetes no / prazer de suas pernas e carinhos seus sexos em espelhos. / Eu me tornei eu mesma. Uma mulher que olha / para uma mulher e diz, aqui, eu achei você, / nisso, eu estou enegrecendo do meu jeito. Você talhou o / mundo cru. Foi como se uma outra vida explodisse na minha / cara, brilhando, tão fácil a frente de uma asa / tocando a beira, tão fácil eu vi meu próprio corpo, ou / seja, meus olhos me seguiram até mim mesma, tocaram mim mesma / como um lugar, uma outra vida, terra. Dizem que esse lugar / não existe, então, minha língua é mítica. Eu estava aqui / antes.

esse é o poema X da coletânea *hard against the soul*, que traduzi como “duro contra a alma”, da sapatão negra canadense dionne brand. comecei a traduzi-la nos anos finais do meu doutoramento em estudos da tradução na universidade federal de santa catarina (onde estudei de 2011 a 2014). os poemas dessa coletânea específica, a qual está em *No language is neutral* (1998), livro composto por três conjuntos de poemas, me cativaram por terem sido o primeiro texto que li, em minha vida, abordando lesbiandade, negritude y mar num contínuo metafórico próprio. sua escrita tanto em prosa quanto em poesia dedica um olhar poético investigativo, curativo e reflexivo às histórias da diáspora, sua forja, os mecanismos de criação (econômicos, políticos, culturais, os contrangimentos coloniais, a linguagem) que a elaboram. vejo esse poema específico como terreiro fértil sobre o qual lanço aqui minhas bases de enunciação como sementes, em busca de algumas perguntas, & as possíveis respostas que podem frutificar: como

CAPA

a produção poética de autoria negra na diáspora, especialmente aquela feita por dissidentes sexuais, com ênfase em lésbicas negras, tem criado espaço pra ocupar o mundo a partir da palavra? mais: que espaços temos criado com nossas palavras-de-ocupar mundos que trazem, em sua gênese, planos sólidos pra nossa inexistência? parto de uma percepção do racismo colonial como um projeto de silenciamento (alcance simbólico), y também morte (alcance físico). se existe um panorama histórico, cultural, político, econômico, mas também relacional, psíquico, a definir que algumas existências não podem ocupar lugar no mundo a não ser dentro de uma noção muito estreita, constrangida y coercitiva de extermínio, parece que o que conseguimos dizer cria sim outros lugares para que possamos ocupar e então existir, assim nos desobrigando (minimamente que seja) da constante resistência dos cativos. tenho pensado na importância de compartilhar essa impressão com outras pessoas: porque a mirada colonial é tão viciante y imperativa, funciona tão adequadamente, que ela convence a quase todo mundo de que realmente não podemos ocupar outros lugares senão esses predefinidos. como ocupar um lugar que é de inexistência, de morte? qual é o tipo de malabarismo subjetivo que temos que fazer pra realizar essa tarefa, se é que conseguimos realizá-la? nossa produção literária indicia isso? muitas de nós somos levadas a acreditar que é próprio das existências negras o lugar da morte, e/ou inexistência, e/ou silenciamento, ainda mais drasticamente no que concerne a algumas existências negras, aquelas sexual-dissidentes y/ou desertoras de gênero, ou lgbtqi+. o que tem significado, pra nossa literatura, lidar com essa grande expectativa social de que não podemos sair do lugar da morte, do sofrimento, da denúncia? por um lado, não é que possamos simplesmente ignorar todos os processos de opressão que constantemente nos açoitam. muito menos que não possamos jamais refletir ou pensar sobre esse episódio derradeiro natural às vidas que fazem jornada da matéria. o que me aresta é a sensação de que nada mais nos caiba: como se a gente só pudesse falar de sofrimento y morte, como se o tempo todo tivéssemos que temê-la ou declará-lo, o tempo todo nos prepararmos pra sua indesejada e inevitável chegada, enfrentarmos seu inexorável fardo. mais: me causa um tanto de incômodo parecer que toda nossa produção estética, especialmente a poética – a que estudo mais, por ser poeta – toda vez que tenta desorbitar essa condição, toda vez que ousa falar de qualquer lugar outro ou propor novas abordagens, corre o risco de ser ininteligível, de não ser sequer compreendida ou considerada enquanto produção negra, “negra mesmo”, “lésbica mesmo”. assim, tenho compartilhado um conjunto de ferramentas interpretativas de discursos, construído na leitura de alguns poemas específicos, pra ver se formas novas ou questionadoras da mirada colonial se espalham mais, pra que aprendamos coletivamente novas miradas pra significar essa produção. miradas que não estejam mais tão contaminadas pelo ordenamento genocida e epistemicida da colonialidade racista. quero falar aqui sobre alguns poemas, começando por esse de dionne brand, porque para mim é ele quem inaugura a percepção da língua mítica das lésbicas negras especialmente na poesia. o mesmo poema que sugere ter sido dito a lesbiandade negra não existir enquanto lugar é esse que diz que uma mulher negra olha outra e enegresce do seu jeito, na recusa de “rajadas de masculinidade”. se esse lugar não existia, então a língua dela é mítica: cria esse lugar como terra numa narrativa fundacional fantástica – no sentido de propor algo absurdo frente ao projeto colonial de nossa inexistência: reconhecerno-nos y falarmos-nos. há outros projetos de inauguração mítica da lesbiandade negra fundados por outras poetisas lésbicas negras quais são os espaços, temas, as imagens, as metáforas, quais são os versos, como organizamos estrofes? essas aqui ferramentas de leitura y inteligência, importantes y simples, podem mostrar outras formas de estar no mundo, primeiro, y também, ainda, formas de reconhecer o estar de outras pessoas no mundo, enfaticamente estares subjugados à inexistência pelo silenciamento: “disseram que esse lugar não existe”. no poema *Correnteza*, da mineira cidinha da silva, 53 anos, que lugar é esse que sua língua cria? destaco que *Canções de amor e denço* é seu

único livro de poesia, uma ilha em meio a muitas publicações em prosa. cidinha costuma dizer que cometeu esses poemas.

CORRENTEZA
Quando ela quer
Quer com a força de uma queda d’água
Incontestável, indomável, irresistível
Mergulho
No abismo de água doce
E um vazio com gosto de mel
Toma conta de tudo

a literatura de cidinha da silva aborda diversos aspectos da orixalidade no brasil. em seu poema, a água é um espaço de inauguração do mundo: o lugar que seu poema cria é a água. me aproximo dele para me lembrar da água como o começo do mundo, assim como Oxum, relacionada aos começos da vida, Orixá (uma tradução ancestral pra “deusa”) da água doce. o mergulho nesse abismo de água doce que

parece forjado pela força incoercível do querer dela, força de cachoeira, traz um vazio melífero onipresente. Oxum também é reconhecida como uma Orixá extremamente cuidadora, “toma conta de tudo”, mas a forma com que o poema se inicia declarando sua força de queda d’água sugere um deslocamento inicial das noções coloniais (con)sagradas que atrelam feminino a cuidado e a delicadeza. é nítida a referência que conjuga entrega (aos reinos de Oxum) e cuidado, doce como mel, outro dos elementos que ela rege y/ou representa, além das águas doces. essa coexistência de doçura e força também é um furo nos sistemas interpretativos coloniais binaristas que atribuem às subjetividades negras femininas o lugar incessante da dureza. é imprescindível compartilhar aqui um itan, mito ou história fundacional própria da cultura iorubana, em que Oxum mesma corre até o rio y mergulha nas águas doces pra escapar da fúria de Oyá após um término conturbado do caso que tiveram e estabelece ali, assim, seu reinado. mergulhar o abismo / água doce, experimentar a



fundura, pode simbolizar então um avesso das expectativas heterocisnormativas de servidão afetiva e sexual dos corpos tidos como mulheres ao desejo dos homens, y ainda significando ocupar o vazio, receber o vazio, o lugar da representação que não existe, com a promessa de que uma doçura melíflua há de tomar conta de tudo, e de alguma forma garantir que há uma recompensa de vida importante pela ousadia da jornada: na poesia erótica lésbica, é constante o uso de metáforas de água para simbolizar prazer y gozo sexual do sexo entre mulheres. tanto por essa referência clássica quanto pela alusão ao itan citado, “Oxum seduz Iansã”, leio *Correnteza* como um poema que articula o escape à mirada aprisionada dos homens, à inexistência colonial programada pra gente, pela enunciação da água como lugar que permite todos esses níveis de ocupação/subjetivação: de repouso a gozo. Oxum é também considerada a mãe das cabeças que não falam ainda, a mãe das crianças y cabeças muito jovens: a mãe de antes da palavra expressa. nesse curto poema, num outro nível inter-

pretativo é latente o convite a pensarmos a substância da água como substância inaugural da palavra. se lembramos que a água, pra muitas culturas y visões de mundo (inclusive a astrologia) é associada às emoções, ao que se sente y ao saber o que se sente, à senciência portanto, essa abertura do poema me encaminha à proposta feita por audre lorde, também lésbica negra, de um pensar a poesia como parte de um processo de produção teórica que é suscitado pelo reconhecimento dos sentimentos: “Os patriarcas brancos nos disseram: penso, logo existo. A mãe Negra dentro de nós – a poeta – sussurra em nossos sonhos: eu sinto, portanto eu posso ser livre. Poesia cunha a linguagem para expressar e empenhar essa demanda revolucionária, a implementação daquela liberdade.” (no ensaio *poesia não é um luxo*, que traduzi em minha tese de doutorado). esse olhar pra dentro, organizar, entender, propor um processo expressivo poético a partir disso pode ter significação própria pros povos na/da diáspora. y Oxum, Orixá tão amada, aquela mesma que cuida dos Oris, das

cabeças de quem ainda não aprendeu a falar, é ainda o rio, paço livre por onde as emoções fluem, correm. sua superfície permite a reflexão, mas além disso Oxum carrega um espelho. uma parte importante do exercício de estabelecimento e manutenção do racismo colonial é definir o que pode ser dito sobre as pessoas, mas especialmente sobre as pessoas subalternizadas, racializadas como negras. esse ordenamento interpretativo costuma definir que a Orixá carrega esse espelho por ser vaidosa. vaidade tem sido considerada tanto como característica fútil, desimportante, quanto como típica do feminino. assim, essa interpretação que atribuiu o espelho, o Abebe segurado por Oxum como necessariamente um símbolo de vaidade propõe um desmantelamento de quão profundo pode ser o significado do autoconhecimento representado numa deusa que é o rio, sua água, nascente, um manancial a partir do qual possamos nos compreender e propor nossa expressividade. seu espelho, o qual me parece nitidamente reforçar a talha subjetiva que permite domínio

LUÍSA VASCONCELOS



“o que tem significado, pra nossa literatura, lidar com essa expectativa de que não podemos sair do lugar da denúncia?”

sobre o processo de reflexão, de autoconhecimento (inconstante nas águas do rio a depender de sua agitação, seu movimento), é tratado pelo racismo colonial como algo fútil. como femininamente fútil. é isso que a mirada colonial faz: criar estereótipos que negavam traços culturais, a despeito de sua importância efetiva. inexistir. narrativas hegemônicas que contaminam inclusive as nossas. nada muito novo, no entanto, se lembramos que esse é um indício do funcionamento esperado da mirada colonial: criar sentidos rasos, definir de fora o outro que subalterniza, racializa. esse é seu âmbito de especialização e é a partir daí que tal mirada executa seus projetos de aniquilação simbólica. por isso escolhi poemas sobre a água, por isso comecei com o poema em que dionne brand desenha o retrato de uma lésbica negra que observa uma mulher negra velha molhando a cabeça na água do mar. me interessa muito ressaltar de que forma o eu poético se expressou encantado, profundamente deslumbrado com essa imagem, a ponto de desdobrar-se em uma autocompreensão que alcança até a compreensão da presença de uma cônjuge que, alheia ao deslumbramento, não assiste aquela que assiste a velha, como sugere o contraste entre os versos “[...] Eu tinha ideia de que ela seria graciosa em mim / e ela poderia ter sido se eu não tivesse ouvido você / rindo em outro tempo e levantado minha cabeça do charme / seco dela. [...]” e “Uma vez eu vi essa mulher num outro poema, sentada, / jogando água na cabeça dela na pele de uma praia / afastada enquanto ela se ia até seu centenário. Vendo ela, / nenhuma parte de mim ficou confortável consigo mesma.”, criando um jogo de espelhos e reconhecimentos complexos. até o processo de projeção do próprio envelhecimento surge no espelho dessa presença impactante, negra velha que lava os cabelos nas águas salgadas do mar; e também é nesse espelho refletida a própria infância que, versos adiante, vai surgir em uma rememoração da obrigatoriedade de usar vestido, “roupa de menina”. o lugar que não existe, sugerido no final do poema, é o lugar em que uma menina negra não pode se vestir como quer, nem uma mulher negra amar outra mulher negra até envelhecerem juntas. mas um lugar outro efetivamente é construído ao longo do poema, significativamente entre os versos “e ela era um lugar para ir” e “dizem que esse lugar não

CAPA

LUÍSA VASCONCELOS



existe”. o espelho reflete as pares e refrata a mirada externa, invisibilizadora, que não reconhece essas subjetividades; a mirada que alega não existir o lugar que em sua própria experiência material essas três personagens emblemáticas do poema o são. é a língua da poeta que as cria como um lugar, terra. daí seu caráter mitológico, fundacional. a própria água ser tratada aqui como espelho vai contra todas as admoestações que séculos de proibicionismo narcisista consolidaram em imaginários hidrófobos que são, muitas vezes, correspondentes a subjetividades a que o auto-olhar é interditado. em seus versos, o poema de dionne brand me sussurra a água como metáfora-chave à leitura de obras de lésbicas negras a partir dessa conjuração entre reflexão > mergulho > autocompreensão > expressividade, um movimento com ciclos de introspecção e extroversão expressiva. acolho suas águas na elaboração dessa argumentação em que nossa palavra cria novos lugares para que estejamos fora do plano ressecado, estéril, refratário da colonialidade. nossas palavras nos permitem existir além do confinamento das perspectivas subjetivas e/ou literárias que tal mirada ordena. nos poemas *Rio* e *pérola marrom*, de nina ferreira, poeta brasileira, 30 anos, as alusões à água que começam no título (mesmo que muitas vezes quase esqueçamos pérola como um machucado que a concha abraça, tão dominado está nosso imaginário pelo joalheirismo do capital) ganham mais volume.

“em seus versos, o poema de dionne brand me sussura a água como metáfora-chave à leitura de obras de lésbicas negras”

pérola marrom, poema homônimo do livro de mesmo título (2018), tem sido um dos que mais tenho trabalhado em palestras e ensaios; nele, nina escreveu sobre a morte de luana barbosa, assassinada pela polícia de ribeirão preto, sp, em 13 de abril de 2016 enquanto voltava da escola de seu filho. mas diferentemente do que pode parecer ser a temática central de um poema que é nitidamente sobre lesbocídio, a sagacidade da poeta está em recusar-se a reduzir-se pelo tripé colonial de intelectção da subjetividade e/ou literatura negra: dor, denúncia, resistência. mesmo que se espere de nossa literatura fincar-se nesse eixo paradigmático; mesmo que escrever sobre aquele tripé seja praticamente condição para que um conjunto de poemas seja compreendido como “literatura negra mesmo”. está nítido para mim que essa expectativa de adequação a tais perspectivas é um lugar muito importante à manutenção da mirada colonial, pois é ela que, profundamente sádica, deseja nos manter num plano restrito de existência, quer nos atar a narrativas poucas sobre os povos escravizados, nos subsumir aos estereótipos de samba, bunda, sexo; um projeto epistêmico porque produz conhecimentos sobre nós. e é um projeto epistemicida, porque depende que muitas formas de produzir símbolos e imaginários sejam contidas nessas interpretações hegemônicas, pra que poucas ideias/vozes/corpos sejam compreendidos como produtores culturais, de imaginário, de literatura, de arte, enfim. esse projeto tão comum, alastrado e tão funcional se assenta num pensamento central à colonialidade: de que não podemos pensar. só podemos pensar, aliás, em esquemas de fuga, só podemos elaborar respostas, resistência, ou o que se relaciona diretamente com a matriz do racismo, cistema que espera que só existamos em função de servi-lo. e pra isso temos que morrer, que ser escravizados, ser não-sujeito, ser não-pensante, não podemos ter soberania imaginária, tampouco definir os termos

de nossa produção artística, intelectual, simbólica. querem impedir que exerçamos o direito ao pensamento livre. em minha leitura do poema *pérola marrom*, me interessa mostrar em qual extensão estamos ainda tangenciadas pela dor porque ela é real. o racismo é um sistema físico de sofrimento, injustiça, dominação, coerção. assassinato. constrangimento. incesso. então, em muitas medidas, ainda temos e teremos por algum tempo que lidar com a raiva, com a dor, com a angústia, com o medo. viver numa sociedade que não é feita para habitar-mos como sujeitos, a não ser em lugares muito determinados para manutenção dos próprios estratagemas de opressão exercida sobre nós. me encanta olhar nesse grupo de poemas que as poetas estamos habitando dois mundos, “tipo equilibrista”. um pé no lado da restrição, da violência, do sofrimento, da aniquilação imposta pelo mundo branco supremacista e seus sistemas de valores artísticos, culturais; outro pé, ou mesmo o plexo, o coração, plantados ali no outro lado, nas nuvens daquilo que pode vir a ser, na “saúde do futuro”, como nina ferreira menciona em *a neblina meu orí*, também presente no livro. *pérola marrom* é um desses poemas entre dois mundos ao abordar tanto um lesbocídio quanto a responsabilidade de viver com alegria que o eu-lírico assume para si:

PÉROLA MARROM

na verdade / todo esse tempo / eu tenho atravessado uma linha de constrangimento, / tipo equilibrista: / cum ferro e madeira na mão e / uma pérola impronunciável / dentro da boca.

[essa pérola com certeza é escura, talvez mais pra tinta dos meus olhos, uma vez disseram: “impossível ver sua pupila longe do sol”]

& sei / que meu corpo é equilibrado, sei / que é alongado sei / que é forte, embora flácido

[fortaleza distinta mas que guenta cada miligrama do chumbo olhar de desprezo guenta / não ser aquele que é demoradamente admirado guenta / o terror da chacina dura contra cada variação de tom da sua cor escura guenta / pouco afago / & / também sustenta lustrosa resposta: / brincar capoeira com as criança, ter o axé d’orixá que é árvore sagrada e / cantar.]

não que eu quisesse ser outro ou / outra

mas eu li / sobre o que fizeram co’a luana, / sapatão como eu, mais escura que eu / e pensei: não quero / sair de casa hoje.

e feito minha mente fosse / máquina fotográfica, / câmara full hd / eu me lembrei / do medo que eu sinto às onze no centro... / do meu constrangimento implantado / feito chip que eles botam nos pássaros / [com certeza eles sabem] / do pavor de que um homem armado, / honrado, / fardado / me veja como uma ofensa / à sua forma / e me olhe tanto / que eu suma me / grite tanto que / eu fique muda que / ele me faça / mal.

não que eu quisesse ser outra, outro:

cá dentro do meu orí, / tem um par de olhos ensolarados y / uma paramenta marrom / que canta, / diz / que é de axé que eu seja feliz / & luana também. / não só no orun, / mas aqui / [em todo lugar].

sua grande referência explícita à agua é mesmo o título, ainda que eu veja o poema como muito pertencente ao sistema de propor espelhos, possibilidades de mirada, reflexão, definidos pela enunciação da lesbiandade negra inclusive como recusa em ser outro, outra (sugerindo aqui um potente não-binarismo que ecoa o pressuposto de lesbiandade de monique wittig: as lésbicas não são mulheres). já *Rio* é um poema lésbico que dança perto dos sentidos esperados mais tradicionalmente do que se entende por poesia lésbica, e está cheio de ressonâncias aquáticas: sendo um poema pra uma amante ou sobre uma amante, entendendo a lesbiandade como duas, como par, a partir de desejo afetivo-sexual. *Rio* vem antes de *pérola marrom*, no livro. me parece que sua articulação assim próxima esboça um movimento de maré, alta/fora > baixa/dentro: primeiro, um poema incontestavelmente lésbico porque obviamente sobre lesbocídio. depois, um poema sobre romance lésbico, igualmente incontestável. mas dois poemas muito distintos, no sentido de qual projeção de negritude lésbica ou lesbiandade negra projetam. ressalto esse movimento de pensar dentro-e-fora que a organização dos poe-

mas no livro me suscita, enquanto recordo ainda de uma metodologia política difundida especialmente via feminismos no mantra “o pessoal é político”, pra esboçar que pode haver um nível interessante de sustentação das nuances de diferença entre “político-e-pessoal” (sendo aqui, talvez, diferenças relativas a racialização e orientação sexual que contestam as narrativas tradicionais sobre o sujeito do feminismo). creio haver naquele movimento de organização do poemas a sugestão de um contínuo espacial de esperança. pois *pérola marrom* finaliza demandando o direito de que uma lésbica negra seja feliz não só depois que morre, não só no plano imaterial; mas “aqui / [em todo lugar]”. até porque essa promessa de agruras na matéria e regozijo na desencarnação tem muito que ver com uma lógica católica evitada ostensivamente pelas metáforas e referências que bebem nas religiões de matriz afro-brasileira na obra de nina. pra algumas dessas religiões, a morte não é o lugar terrível do fim e não é a única ocasião em que é possível viver a felicidade. o projeto de bem-viver é central à subjetivação e constituição no mundo pra muitas pessoas adeptas dessas religiões, portanto, e é em larga medida a essa oposição que o poema alude, também. em *Rio*, a oposição é entre a eu-lírico e a amante:

RIO

essa barragem vibrando água / onde / cientificamente fica o meu plexo solar / {eu} / podia desabar e desmanchar / desaguar pro afluente dar / de enchente / bastaria / um relâmpago de você

[e não seria triste, nem um fruto podre do amor romântico, / mas a declaração mais honesta de como desatar a tecnologia / das bordas, de como misturar peles e órbitas – / anteriormente organizadas em mapa natal, ciclos / anuais e sinaestria]

essa barragem / você bem soube aquele dia / era a promessa de um rio

{mágico, / níger, / âmbar, / benfazejo e fundo, / preto} / e nesse rio / os peixes / brilhariam como flashes / na mesma rapidez irrefletida do vento / só pra te ver deitar / te receber / e à sua / pele suas / manchas seus / cílios

[mas você não sabia nadar]

assim como na poética de dionne brand, a água é metáfora da amplitude da negritude lésbica do sujeito enunciator do poema, contida, no entanto, como barragem frente à impossibilidade do romance: pois se uma é rio, enchente, desejo de transbordamento, enquanto a outra não sabe nadar. é pungente a subjetivação da voz poética enquanto água escura, ancestral (o rio é níger), curativa – que a amante recusa, da qual a amante evade, sequer pode compreender. o mergulho efetivado na correnteza de cidinha da silva é aqui promessa partida. o plano complexo que esse poema define, em extensão à responsabilidade de ser feliz que encerra *pérola marrom*, se finca na própria complexidade dos projetos de vida, felicidade e afeto que nós, sujeitas da diáspora sexual dissidente, experimentamos em toda sua amplitude. me pareceu um desfecho justo explicitar, com *Rio*, essa fuga a estereótipos também típicos da poética lésbica, inclusive a de autoria negra, que se criam em contraposição à hiper-tragedização de nossas histórias: a articulação entre felicidade e romance como condição de existência. em *Rio*, nina ferreira parece sugerir que nossos corações não precisam ficar parados em curva de rio nenhum, pois sipá seja da nossa natureza o fluir, derramar, próprio da natureza das águas: y não há barragem que dê conta.

NOTA

1. uso minhas próprias traduções de ensaios y poemas, disponíveis em meu blog (*traduzidas.wordpress.com*).

REFERÊNCIAS

- BRAND, dionne. “hard against the soul”. In: BRAND, dionne. *no language is neutral*. toronto: mccllelland & stewart, 1998.
- FERREIRA, nina. *pérola marrom*. brásilia: padê, 2018.
- SILVA, cidinha da. *canções de amor e dengo*. são paulo: me parió revolução, 2016.

pra querida natália borges polesso, com afeto y agradecimento por me inspirar a pensar nossas geografias alien.

ENSAIO

A tarefa do tradutor (de poesia)

Sobre levar versos a outras línguas como “forma exponencial de leitura”

Texto: Ezequiel Zaidenwerg
Tradução: Simone Petry

Em termos gerais, há dois tipos de tradutores de poesia: os que acreditam que a tradução deve ser uma ponte perfeita entre línguas e cosmovisões, capaz de reparar, ao menos por um instante, as consequências do desastre de Babel; e os que consideram que a tradução deve deixar que as marcas dessa separação sejam notadas, quando não diretamente expostas, dando ênfase à estranheza e à violência da passagem de uma língua à outra.

Todos os tradutores de poesia, em alguma medida, são religiosos: os iniciados desse grupo, que em geral não tiveram a oportunidade de descer ao nível da tradução assalariada, adoram uma divindade negativa, e suas especulações agorafóbicas tendem a encontrar em certas repartições acadêmicas sua melhor estufa. Dentro desse grupo de iniciados – que ambiciona dismantelar a torre pedra por pedra –, encontram-se os filólogos: são puristas, acreditam que o “sentido” ou a “verdade” poéticos estão encriptados no original. O caso extremo desse subgrupo são os tradutores de textos sagrados, para os quais uma tradução ideal deveria transmitir o significado de cada palavra. A última facção desse grupo são os próprios poetas, que acreditam numa espécie de céu platônico da poesia, onde os poemas existem como formas puras, independentemente de sua encarnação linguística particular. A tarefa do poeta tradutor é apreender essa forma ideal que transcende o “original”, despojá-la de todos os elementos que a prendem indissolúvelmente ao seu contexto de produção, e injetá-la na tradição poética da língua de destino – claro que, além de ajustar sintaxe e léxico, trata-se fundamentalmente de encontrar um novo ritmo. O resultado deve ser um poema autônomo por si só, um processo, aliás, não muito diferente da escrita poética “tradicional”, que supõe uma destilação da experiência.

Mentes agnósticas que desconfiam – talvez com razão – da existência desse céu platônico da poesia, quiçá tenham menos inconvenientes com uma ideia secular que, no entanto, é consequência lógica da anterior: se um poema em particular não é “obra” de um autor, sendo versão de uma forma preexistente que, por sua vez, não pertence a ninguém, então a poesia não é um conjunto de poetas, mas de poemas, e o que chamamos “tradução” apenas duplica a instância antológica.

Estava dizendo que o ritmo e a musicalidade são fundamentais em nossa experiência do poético, apesar de que, com a – necessária – demolição das instituições do bem dizer e a queda em desgraça do repertório métrico tradicional, ao liberar o verso de suas ataduras formais, o ritmo se converteu em uma prática estritamente pessoal, como se se tratasse de uma impressão digital da própria subjetividade, desligada dos repertórios tradicionais. Voltando à tradução de poesia, creio que os tradutores que não são completamente bilíngues ou falantes da língua de origem levam, paradoxalmente, vantagem sobre os que têm um domínio instintivo dela, porque isso os faz mais propensos a relevar descuidos e desarmonias linguísticas e rítmicas do “original” e, por consequência, facilita a imaginação – a percepção – dessa forma platônica do poema. Assim, a tradução de poesia se torna uma espécie de prótese musical. O que fica particularmente claro quando consideramos as letras de algumas de nossas canções preferidas, independentemente da música: quase sempre, essa corrente de energia que nos atravessa, ao escutar a canção, se apaga sem pestanejar – como é possível que essas palavras torpes e frágeis tenham estado sempre ali?

A propósito das letras de canções, permitam-me uma digressão para tentar refutar um lugar-comum muito frequente, talvez produto da natureza da tal autonomia da figura do escritor e sua inserção no mercado, que resultou particularmente traumática para os poetas. Contrariamente ao tão disseminado medo do desaparecimento da poesia diante do mercado, o séc. XX e, até esse momento, o séc. XXI têm testemunhado um espetacular reflorescimento, que devolveu à poesia o lugar de preeminência, entre os gêneros literários, que o romance lhe havia arrebatado de maneira efêmera. Em troca, no entanto, a poesia precisou pagar um preço que, para algumas pessoas, parece intolerável. Me refiro ao astronômico crescimento da música popular, cujo consumo – e os lucros que



ele traz – supera amplamente aquele de qualquer outra produção verbal.

Letras de canções também são poesia e, de fato, por estarem vinculadas a um compasso, devem seguir uma métrica bem menos “livre” que a dos poemas não musicalizados. Além disso, a prática da rima, que caiu em desgraça – com exceções – na poesia contemporânea, continua sendo bastante frequente na poesia musicada, e, de fato, alcança níveis paroxísticos em gêneros mais populares – como o rap, o hip-hop, o reggaeton etc. O objetivo dessa digressão, no entanto, não era apenas tentar resolver essa polêmica, mas antes mostrar que a poesia, longe de ser um produto marginal na cultura, é um dos mais difundidos e, enquanto tal, continua sendo um objeto não só relevante, mas particularmente frutífero para a crítica.

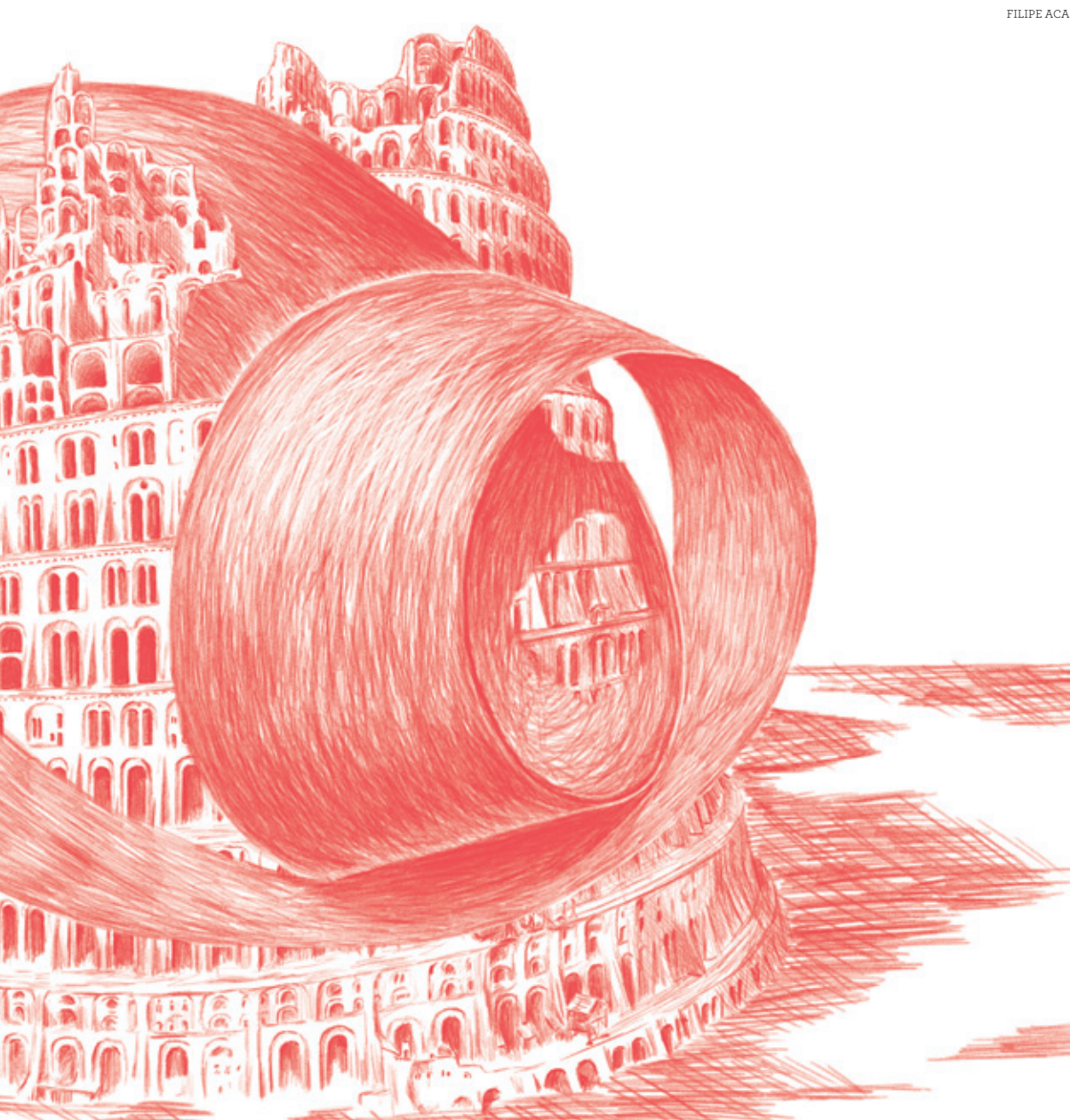
Nesse sentido, a tradução de poesia pode ser uma ferramenta para o exercício da crítica cultural. [...] Traduzir um poema se parece com o interpretar, em suas duas acepções – performática e hermenêutica –, uma peça musical. A partitura está ali, diante de nós para que a sigamos de perto, mas também para que tomemos distância – uma distância crítica. Traduzir é uma arte do subterfugio, é reinterpretar sem mudar uma linha do pentagrama. Em sua conferência *Juego y teoría del duende*, cujo título coloca justamente o interpretativo e o lúdico à frente do especulativo, Federico García Lorca explica-o da melhor maneira possível nesta passagem:

às vezes, quando o músico ou o poeta não são tais, o duende do intérprete, e isso é interessante, cria uma nova maravilha que tem na aparência, nada mais, a forma primitiva.

Não importa, aqui, o que o torna músico ou poeta – dissemos que a poesia era questão de poemas, não de poetas. O importante, pelo contrário, é a natureza dessa nova maravilha: subsidiária, sim, porém só na aparência da qual supostamente era apenas uma versão. Abundam na tradição poética exemplos que colocam num mesmo nível “original” e “tradução”, ou que simplesmente fazem desta a versão autorizada. Por exemplo, Safo escreveu um poema célebre cujo original se perdeu, e que chegou até nós em uma versão fragmentária que, traduzido para o espanhol, poderia soar assim:

SOBRE O TEXTO

Trecho do ensaio *A tarefa de tradutor (de poesia)*, do argentino Ezequiel Zaidenwerg, que será publicado gratuitamente pela Zazie Edições neste mês (em zazie.com.br). Zaidenwerg traduziu nomes como Denise Levertov, Joseph Brodsky, Anne Carson e Ben Lerner. As traduções para o castelhano e os versos em inglês foram mantidos porque é a partir deles que o autor tece suas reflexões.



FILIPE ACA

*Aprende, pues, de qué es capaz la suerte:
cede lo inamovible y quedan sólo
las cosas que se agitan sin cesar.*

Então, Du Bellay faz assim:

*Ce qui est ferme, est par le temps détruit,
Et ce qui fuit, au temps fait résistance.*

Ou seja, perdendo as aliterações, mas não a rima interna nem o metro:

*A lo que es firme, el tiempo lo destruye;
lo que huye, le hace resistencia al tiempo*

Francisco de Quevedo y Villegas, por sua vez, entendeu que o poema, para se aproximar um pouco mais de sua forma ideal – mais uma assíntota que um ponto de chegada – exigia este arremate em castelhano:

*huyó lo que era firme y solamente
lo fugitivo permanece y dura.*

Por sorte, essa história não se limita aos clássicos, nem a um cânone suspeito de vetusto e solene – muito menos a algumas ruínas empoeiradas transformadas em atração turística ou parque temático. A história continua. Por exemplo, na boca de Bono – o vocalista do U2, que mescla um ativismo político aspiracional e turístico com técnicas New Age de autocuidado –, filmado por Anton Corbijn ao lado uma mulher misteriosa e envolto por uma aureola de fumaça tão teatral que não convence estar saindo do cigarro que aparece nas imagens, One parece falar anedoticamente de uma relação amorosa, quando diz:

*We're one but we're not the same
We get to carry each other, carry each other.*

*Somos uno, aunque no somos el mismo.
Nos toca sostenernos los unos a los otros.*

Por outro lado, quando Johnny Cash, no final da sua vida, grava esses mesmos versos com sua voz cansada, o caso de amor um pouco melancólico de Bono, colocado na boca de um velho, já no fim da festa, transforma-se em uma reflexão angustiante sobre a tarefa, tão impossível quanto inevitável, de viver e morrer com os demais:

*Somos uno, aunque no somos el mismo
Nos toca sostenernos los unos a los otros.*

E falando de dor, há outra canção, *Hurt*, que o próprio Cash incluiu no mesmo disco de versões em que está gravado o cover de U2, e que pode ser encontrada em quase todo karaokê. O “original”, no entanto, é de Nine Inch Nails, um grupo que teve seus quinze minutos de fama, mas hoje praticamente saiu de circulação. Trent Reznor, o líder do grupo e compositor da canção, reagiu desta maneira ao escutar – e ver – Cash interpretá-la:

*I pop the video in, and wow... Tears welling, silence,
goose-bumps... Wow. [I felt like] I just lost my girlfriend,
because that song isn't mine anymore.*

(Coloco o vídeo e... uau! Jorram lágrimas, silêncio, me arrepio. Uau. Senti como se tivesse perdido minha namorada, porque a música não me pertencia mais.)

Me ocorreu que é isso que dizia Garcia Lorca quando falava do duende.

A tradução de poesia é uma ferramenta crítica e interpretativa – tanto no sentido hermenêutico como no outro: aquele que envolve o corpo e, assim, a toda a subjetividade, que inclui práticas que não são estritamente verbais e, no entanto, plenas de sentido.

Como o intérprete diante da partitura, a tradução de poesia faz conviver sem naufragar duas temporalidades antagônicas: a lentidão do pensamento, a súbita contração muscular.

A tradução de poesia é uma forma exponencial de leitura.

A tradução de poesia é uma ferramenta que envolve todo o corpo, porque inclui práticas que não são apenas verbais

A história da tradução de poesia é a história dessas versões que, não importando sua primogenitura, metem-se a conversar mano a mano. Também é a história das subversões que fazem do “original” – justiça poética – um mero subalterno. Janus Vitalis, um esquecido poeta renascentista italiano que escreveu em latim, deixou alguns dísticos elegíacos que, apesar de terem chegado até nós, só vivem realmente nas traduções de outros. Digo vivem, e não sobrevivem, porque souberam imaginar algo da força do poema ideal, que Vitalis só captou pela metade. Joachim Du Bellay, poeta francês da Pléiade, apropriou-se dele para transformá-lo em soneto. Como era de costume, Du Bellay – que morreu antes de completar trinta e oito anos – tropeçou antes de alcançar sua meta e, após introduzir uma rima interna (*détruit/fuit*) e de exaltar magistralmente a aliteração do *f* (*ferme, fuit, fait*) para sugerir o sopro espectral do compasso do tempo, em vez de dar o golpe de misericórdia limitou-se a fazer caber na estrutura rimada o dístico final,

*Disce hinc, quid possit fortuna; immota labascunt,
Et quae perpetuo sunt agitata manent*

que significa algo como:

*Semejante a los dioses me parece
ese hombre que, sentado frente a ti,
desde muy cerca escucha cómo le hablas
con dulzura*

*y te ve sonreírle, seductora:
eso me hace parar el corazón,
pues si te miro apenas un instante,
pierdo el habla;*

*la lengua, silenciosa, se me quiebra;
y un fuego delicado me recorre
la piel; no ven mis ojos y me zumban
los oídos;*

*me cae un sudor frío, y un temblor
se apodera de mí; me pongo pálida
como la hierba, y próxima la muerte
me parece.*

Pero yo todo lo soporto, porque...

Séculos mais tarde, Catulo interpretou em latim o mesmo (?) poema. Talvez, se tivesse sido escrito em castelhano por alguém na Argentina do início do século XXI se pareceria com isso:

*Me parece que a un dios es comparable,
y aun supera a los dioses, si eso es lícito,
el que sentado frente a vos te mira
sin cesar y te escucha*

*sonreír dulcemente. Y yo, por eso,
¡ay de mí!, pierdo el juicio: porque sólo
con verte, Lesbía, apenas puedo hablar
con un hilo de voz,*

*se me traba la lengua, un fuego suave
me recorre los miembros, los oídos
por su cuenta retumban y la noche,
doble, tapa la luz.*

*Es malo para vos, Catulo, el ocio:
cifrás todas tus ansias en el ocio:
a reyes del pasado perdió el ocio,
felices, y a ciudades.*

RESENHA

Poemas nas fronteiras da linguagem

Sobre a seleta poética de Ingeborg Bachmann recém-chegada ao mercado

Sheyla Miranda

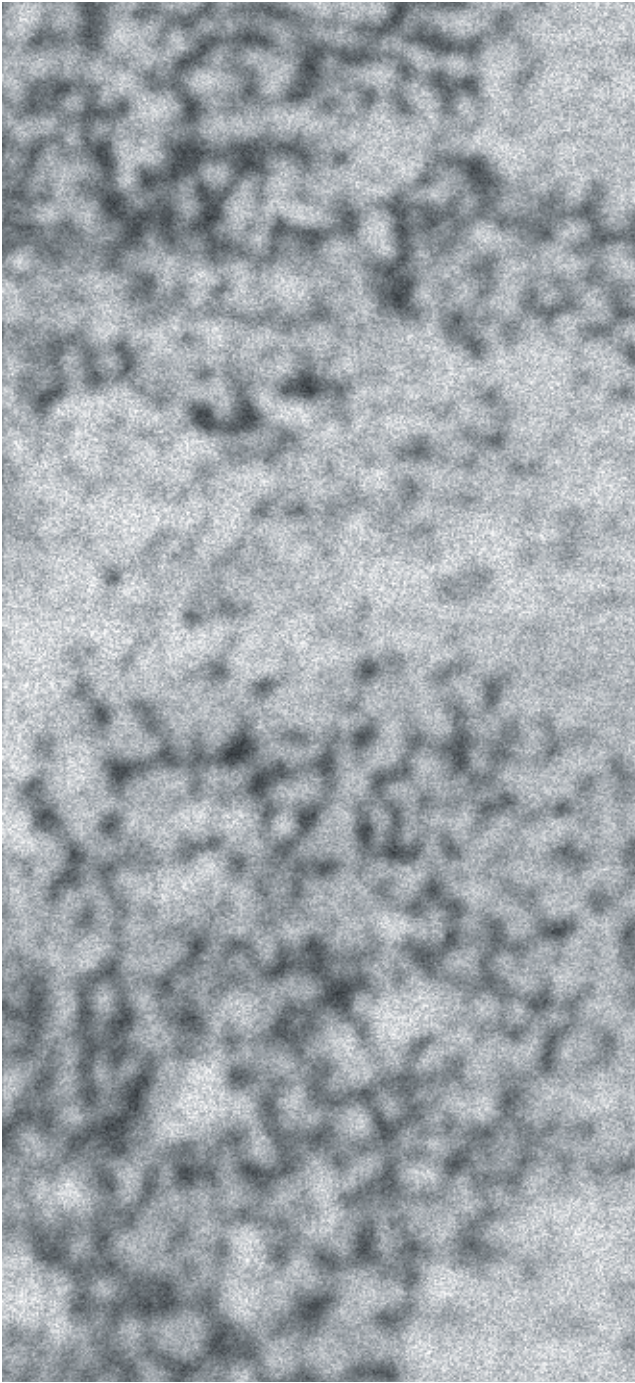
“**Se tivéssemos a palavra**, se tivéssemos a língua-gem, não precisaríamos de armas”, disse Ingeborg Bachmann em um discurso de 1959, seis anos depois de publicar seu primeiro livro, *O tempo adiado* (*Die gestundete Zeit*). Os 24 poemas da obra foram capazes de lhe conferir, já de saída, um lugar central entre os integrantes do Gruppe 47, formado dois anos após o fim da Segunda Guerra Mundial por autores ocupados em elaborar, na literatura, as questões derivadas do horror a que tinham sido submetidos. Bachmann tinha 27 anos quando publicou seu livro de estreia e 11 quando as tropas de Hitler avançaram sobre Klagenfurt, a cidade austríaca na qual nascera em 1926: “Foi algo tão terrível que minhas primeiras lembranças começam com esse dia: com uma dor precoce demais, numa intensidade como nunca depois iria experimentar. Essa brutalidade que podia ser sentida, a gritaria, a cantoria e a marcha – meu primeiro medo da morte”. Professor de escola primária, o pai de Bachmann já havia se juntado ao partido nazista austríaco anos antes, em 1932. A mãe, Olga, dividia-se entre a lida com a casa e uma pequena confecção de roupas.

Bachmann deixou sua cidade natal na Caríntia e a vida familiar campesina pela primeira vez aos 19 anos, quando seguiu para Innsbruck para estudar filosofia. Depois, continuou a carreira universitária em cidades maiores, Graz e, finalmente, Viena, onde também assistiu a aulas de germanística e psicologia – chegou a fazer uma espécie de estágio em uma clínica psiquiátrica para concluir esta disciplina. Ela voltaria a esse tipo de clínica de modo recorrente nos últimos dez anos de vida, não como estudante ou especialista, mas como paciente. “Quando a guerra acabou, fui embora, chegando com muita impaciência e expectativa em Viena, que em minha imaginação fora inalcançável”, escreveu no texto *Biografia*. Superada a fronteira geográfica, haveria outra com a qual a poeta lidaria ao longo de toda a sua trajetória, encerrada precocemente em 1973, depois de um incêndio em seu apartamento em Roma iniciado por um cigarro que ela, tendo pegado no sono, não apagou.

Até este momento pouco da obra de Bachmann havia sido editado no Brasil, com exceção de um volume da coleção “Ciranda de Poesia” (EdUERJ) lançado em 2013, com uma pequena seleção de poemas traduzidos e texto crítico assinado por Vera Lins, e do romance *Malina*, lançado pela Siciliano em 1993 – o livro fora publicado na Europa em 1971 e tornou-se, anos mais tarde, um texto muito estudado por teóricas feministas, já que a obra tem como temática central os abismos de comunicação entre os gêneros e a busca da protagonista por uma voz feminina em um ambiente dominado pela narrativa dos homens. A liberdade com que Bachmann conduziu sua vida – nunca se casou e deslocou-se entre Viena, Paris, Londres, Berlim, Zurique e Roma – fez também com que a admiração de suas leitoras e críticas extrapolasse o literário. A esses dois volumes soma-se o recém-lançado *O tempo adiado e outros poemas* (Todavia), antologia organizada e traduzida por Claudia Cavalcanti.

Por aqui, Bachmann costuma ser lembrada por sua ligação com Paul Celan, o outro polo fundamental da lírica do pós-guerra escrita em alemão. Conheceram-se em 1948 e permaneceram conectados, mais por sua intensa correspondência que por encontros presenciais, até 1970, quando Celan se suicidou, atirando-se no rio Sena. Há uma série de citações, mais ou menos cifradas, à obra de seu interlocutor amoroso e literário – aliás, é notável a habilidade de Bachmann em acoplar referências do cânone austríaco e alemão à sua poética – Goethe entre eles – sem no entanto desafinar o tom que lhe é característico. O diálogo entre Celan e Bachmann é também esmiuçado por Claudia Cavalcanti no ótimo pós-fácio à edição, intitulado *Ingeborgs*, texto que ilumina os muitos caminhos que se pode trilhar para se aproximar de uma obra tão enigmática quanto densa como a da autora.

O tempo adiado e outros poemas é resultado de um trabalho de mais de 20 anos da tradutora, que selecionou e verteu ao português os 40 poemas que compõem a publicação. Para o teórico francês Henri Meschonnic, é preciso “traduzir não o que dizem as palavras, mas o que elas constroem”¹ na língua. E é com maestria que Cavalcanti traslada o *tom* de



Bachmann ao português e trabalha a polissemia de palavras que se repetem em diversos poemas; a tradutora conseguiu que as torções sintáticas e a precisão das imagens criadas pela poeta não se perdessem no caminho entre uma língua e outra.

“VOCÊS, PALAVRAS”

A noção de ameaça constante e de futuro aniquilado, ou ao menos em suspensão, surge em imagens cortantes ao longo do primeiro livro de Bachmann: “Vêm aí dias piores/ O tempo adiado até nova ordem/ surge no horizonte”. Ou, como no poema *Quase meio-dia*: “Onde o céu da Alemanha enegrece a terra/seu anjo decapitado busca um túmulo para o ódio/ e te oferece o coração numa taça”.

Uma contradição essencial parece atravessar a obra da poeta, que também publicou prosa, ensaios, peças de teatro, libretos de ópera e doutorou-se em filosofia, com tese sobre a recepção da obra de Martin Heidegger: o paradoxo da linguagem. Se a língua alemã estava envenenada, se a partir dela havia sido possível estruturar um sistema ideológico de tamanha letalidade – “Sete anos mais tarde,/ num abatedouro/ os carrascos de ontem bebem/ toda taça de ouro” –, também o alemão era a via possível para a potência, dele se poderia desdobrar uma “língua da utopia”. Para Bachmann, a tarefa do poeta era a de “representar seu tempo e apresentar algo a que seu tempo ainda não conseguiu chegar”. Neste ponto ela encontra Adorno: para fazer frente ao horror, a arte deve se distanciar da estetização.

Num poema dedicado à poeta e dramaturga judia alemã Nelly Sachs, Bachmann enuncia: “Vocês, palavras, levantem, sigam-me!, e quando já tivermos ido mais longe,/ longe demais, iremos ainda/ mais longe, isso não tem fim”. Noutro texto dedicado a uma poeta mulher, Anna Akhmátova – e assim podemos conhecer outros nomes de seu cânone pessoal, além dos sempre citados Celan e Wittgenstein –, a autora sentencia: “Tornar sustentável uma única frase/ resistir no assombro

DR. HEINZ BACHMANN / DIVULGAÇÃO



das palavras”. A busca incessante por uma língua utópica – por um futuro utópico, bom e justo –, contém em si uma impossibilidade, um silêncio seminal, uma descrença difícil de ser superada: “Nada mais me agrada.// Devo/ guarnecer uma metáfora/ com uma flor de amêndoa? / crucificar a sintaxe/ sobre um efeito de luz?/ Quem despedaçará o crânio/ por coisas tão superficiais –”, questiona a poeta em *Sem delicadeza*, um dos últimos poemas que escreveu. Jacques Rancière investigou o duplo sentido do termo “resistir”, que significa tanto algo que perdura como algo ou alguém que se contrapõe ao *status quo*. A ânsia de construir sobre o que fora devastado – é precisamente na intersecção entre desejo e inexequibilidade que está o nó desta poética, que avança para depois retroceder na direção do amanhã.

Se elementos da natureza – a tília verdejante, as vísceras dos peixes, os gravetos e troncos e vespas – e marcadores da passagem do tempo são a todo tempo mobilizados em seus poemas, tanto os do começo de sua trajetória quanto os tardios, na obra de Bachmann não há lugar para a exaltação do bucólico, para o ciclo de renovação da vida concretizado na chegada de cada estação, e sim para o obscuro que está sempre à espreita, como em *Sob a tempestade de rosas*:

*Seja lá aonde formos sob a tempestade de rosas,
a noite é iluminada por espinhos, e o estrondo
da folhagem, tão silente nos arbustos,
segue-nos agora de perto.*

A experiência enfraquecida de futuro também surge em *Enigma*, escrito já na segunda metade dos anos 1960: “Nada mais vai chegar.// A primavera não virá mais./ Assim nos antecipam calendários milenares.// Mas também o verão – e tudo o que tem nomes tão bons/ quanto ‘veraneio’ –/ nada mais vai chegar.” Em nenhum momento de sua trajetória Bachmann adere ao discurso da ordem

Nome forte da poesia em alemão, Bachmann via no idioma a possibilidade de alcançar uma “língua de utopia”

recuperada, catalisada no “Milagre do Reno” – a reconstrução a toque de caixa e a ascensão econômica da Alemanha no pós-guerra, os prédios de linhas retas erguidos sobre escombros que, ainda que não aparentes, não saíram da memória nem do corpo da autora. A guerra também tem rosto de mulher.

Em seu segundo livro, *Invocação da Ursa Maior*, publicado em 1956, o corpo está mais implicado, até porque o vocabulário do amor – não o romântico, mas o de caráter universal, (*Explica-me, Amor* é o título de um dos poemas) – está mais à mostra, a vida de mão-dupla do eu lírico convertido em sujeito histórico e o eu histórico convertido em sujeito lírico. “Explica-me, Amor, o que não sei explicar:/ deveria eu lidar com o breve assombroso tempo/ só em pensamento e nada/ conhecer do amor e nada fazer com amor?”.

Em *Canções em fuga*, um dos poemas mais bem arquitetados do livro, que deixa ver sua estrutura rítmica marcada por aliterações, assonâncias e

repetições – o som alertando o sentido de que não há escape fácil, escreve Bachmann: “Dentro tua boca é um ninho emplumado/ pra minha língua prestes a alçar voo”, e de novo a autora se volta à língua, que aqui, aninhada em outra boca, dá pistas de uma dicção que se funda na relação, no contato com o Outro, ainda que ele seja um vetor de ameaça constante.

ARMA OU ALENTO

É extremamente oportuna a chegada de uma coletânea de Bachmann com este fôlego ao Brasil. Uma tradução ativa faz com que o pensamento poético continue habitando no presente, é o que o atualiza e reenvia a sua potência. “O pensamento poético é a maneira particular pela qual um sujeito transforma, inventando-se, os modos de significar, de sentir, de pensar, de compreender, de ler, de ver – de viver na linguagem. É um modo de ação sobre a linguagem. O pensamento poético é aquilo que transforma a poesia. [...] É isto que fica para traduzir”, escreveu Meschonnic². O trabalho de Cavalcanti alcançou traduzir este pensamento. Assim como as obras originais, as traduções têm sua própria historicidade e, diante do momento que o país atravessa, com as garras do fascismo a fustigar a nossa pele, pode ser uma arma ou um alento ter vertidos em nossa língua versos como “Na placenta dos horrores/ a escória procura novo alimento” e “Não competirá com o animal quem imitar seu grunhido”.

A poesia de Bachmann não nos deixa esquecer de que a semente envenenada – o fascismo infiltrado nos Estados e nas relações mais corriqueiras – não precisa de muito para se enraizar. É o que estamos vendo. É do que não podemos nos esquecer.

NOTAS

1. Henri Meschonnic. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. LXII.
2. Meschonnic, p. XXXVII.



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



HUMOR, AVENTURA E HISTÓRIA EM LIVROS PARA ADULTOS E CRIANÇAS



TALVEZ PRECISEMOS DE UM NOME PARA ISSO
Stephanie Borges

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

R\$ 20,00



REALIDADE INOMINADA
Lourival Holanda

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

R\$ 30,00



AGÁ
Hermilo Borba Filho

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

R\$ 50,00



VÁCUOS
Mbate Pedro

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

R\$ 20,00



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

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

R\$ 35,00



CEMITÉRIOS CLANDESTINOS
Samarone Lima

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

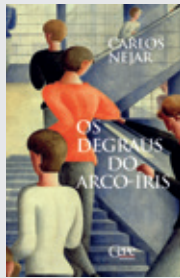
R\$ 25,00



DIÁLOGO DAS GRANDEZAS DO BRASIL
Caesar Sobreira

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

R\$ 60,00



OS DEGRAUS DO ARCO-ÍRIS
Carlos Nejar

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

R\$ 30,00



CONDENADOS À VIDA
Raimundo Carrero

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

R\$ 80,00



MIRÓ ATÉ AGORA
Miró

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

R\$ 25,00



AS MARGENS DO PARAISO
Lima Trindade

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

R\$ 35,00

Cepe
EDITORA

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



José CASTELLO

www.facebook.com/JoseCastello.escritor

FILIPE ACA



A parede ainda íngreme

A alguns livros, por motivos secretos, sempre volto. Um deles é a coletânea dos *Sonhos*, de Franz Kafka, que releio na tradução de Ricardo F. Henrique para a Iluminuras. A edição é de 2003, ano em que, muito assombrado, eu o li e anotei. Em 2005, o reli. Como sei disso? Dentro do livro, até hoje, encontro um cartão-postal que Lygia Fagundes Telles me enviou, de São Paulo, em junho de 2005, e que usei como marcador. Um cartão que ela comprou em Persépolis, a capital cerimonial do Império Persa, fundada por Dario I. Lygia visitou a cidade no ano de 1976.

Em um breve comentário sobre seus sentimentos durante a viagem, que misturavam a perplexidade e o esgotamento, Lygia rememora: “Pensei que estivesse deprimida”. Procurou um médico, que diagnosticou: “A senhora está exausta”. A beleza também exaure. Anota Lygia, em seguida: “Um dia, hei de achar o cartão do rei Ciro, fundador de Pasárgada, a amada Pasárgada do nosso Manuel Bandeira”. Nunca o achou, ou nunca me mandou. Hoje, levando uma vida reclusa, já é tarde demais.

Agora, diante do livro aberto, eu me pergunto: por que diabos guardei o cartão que Lygia trouxe da Pérsia dentro do livro de sonhos de Kafka? Dirão que a pergunta é tola, mas não estou bem certo. Também os sonhos de Kafka, selecionados por Luis Guzmán, provocam assombro e exaustão. Sonhos guardam o poder de rasgar o manto sereno com que, para sobreviver, encobrimos a realidade. Eles reviram seus subterrâneos. Com isso, desmascaram nossas mais enraizadas ilusões.

Através de Lygia, retorno aos sonhos de Franz Kafka. Eles são, quase sempre, pesadelos. Devassam a triste realidade do escritor, um homem que, apesar da genialidade, ou por causa dela, viveu em luta contra o mundo. Há nesses relatos, ditados desde zonas profundas da mente, alguma coisa que se parece muito com nossos miseráveis dias. Alguma coisa que poderia estar, ou que está acontecendo “exatamente agora”. Parece difícil negar que vivemos, hoje, uma espécie de pesadelo coletivo. A realidade nos assombra e esgota. Todos reclamamos de um cansaço que bei-

ra a tristeza e que, como Lygia descreve, se confunde com a depressão. Nunca tomamos tantos antidepressivos.

Reencontro um sonho que Franz teve com seu pai, o comerciante Hermann Kafka, em 1912. Os dois viajam de bonde por Berlim. A cidade está vazia e bloqueada por cancelas. Obstáculos, impedimentos, porteiros – caminhos cerrados, sem perspectiva. Ao descer do bonde, enfim, pai e filho conseguem cruzar um portão, mas ele leva a uma parede muito íngreme. Talvez um muro. Sem se importar com as dificuldades, Hermann começa a escalar a parede. Descreve Kafka: “Foi escalando quase dançando, com tanta leveza que balançava as pernas no ar”. Em vez de exausto – como Lygia em Persépolis, e nós mesmos, nesse Brasil atordoante –, Hermann parece até feliz diante de seu obstáculo.

Ao contrário do pai, Franz escala o muro com grande esforço. “Como se a parede se tornasse ainda mais íngreme sob meu corpo”, descreve. Apesar disso, segue o pai. Avança como pode, irritado com sua posição inferior, mas continua. Ao cansaço, se mistura o nojo: “Também era muito desagradável o fato de a parede estar coberta de excremento humano que ia grudando em mim”. Aos flocos, o excremento lhe gruda sobretudo no peito. Agita as mãos, tenta se limpar enquanto sobe, mas nada consegue.

Quando Franz consegue enfim chegar ao topo do muro, imundo e exaurido, reencontra Hermann, que, muito feliz, o abraça. O pai se veste com uma esquisita farda imperial, “fora de moda, estofada por dentro como um sofá”. Naquele momento, Hermann está saindo de um edifício, onde – como Lygia muitos anos depois – visitara um médico. “Esse Dr. von Leyden!”, ele exclama. “É um homem extraordinário.” Franz teme que o pai o mande visitar o doutor, mas isso não acontece. Até que, olhando para trás, vê um homem sentado em um aposento de vidro. Logo entende que esse homem é o secretário do Dr. von Leyden, e que o pai só havia estado com ele, e não com o próprio médico. Pergunta-se, espantado, como o Hermann poderia reconhecer

os méritos do doutor, se estivera apenas com seu secretário – um mero substituto. Entende não só o que há de falso – *fake* – na alegria do pai, mas também em todo o cenário. Posso imaginar a decepção de Franz ao entender que o pai se contentara com a presença de um representante; na verdade só uma imitação, ou uma cópia do verdadeiro Leyden. Uma mentira.

Franz interrompe bruscamente o relato. Tento sintetizar seu sonho. Depois de tanto esforço, depois mesmo de se ver obrigado a conviver com a sujeira e a repulsa, ele reencontra um pai que se contenta com uma falsificação. Talvez por isso a subida lhe pareceu mais leve. Satisfeito com a cópia e com a falsidade, o pai se sentia bem. Enquanto isso, ele, o filho insatisfeito, depois de uma escalada difícil, sentia agora um grande incômodo. O sonho expressa a grande preocupação de Franz Kafka com o tema da verdade. A verdade dói e decepciona, mas dela não podemos desistir. Não podemos nos iludir com miragens, ou mentiras.

Penso em nossos dias – em que mais tenho para pensar? Diante da intolerância, do fanatismo, da misoginia, do racismo, da LGBTfobia que se espalham ao nosso redor, dá mesmo vontade de fugir e se contentar com as falsificações que nos vendem. Elas nos parecem limpas e benignas. Aceitando-as, temos a sensação de que somos “homens de bem” e que estamos salvos. A mentira se parece com a salvação.

Volto a Lygia. Em seu cartão, ela me diz que procura um segundo cartão, de Pasárgada – a lendária cidade da Pérsia, hoje um sítio arqueológico do Irã, que Manuel Bandeira immortalizou. Diz que busca o segundo cartão para me enviar também. Como disse, nunca o recebi. O mais provável é que Lygia nunca o tenha encontrado, ou sequer o tenha comprado. Sem o cartão, fico com *Vou-me embora pra Pasárgada*, o belo poema de Bandeira. “Vou-me embora pra Pasárgada / Aqui eu não sou feliz”, diz o poeta. Diante de nosso violento real, dá também vontade de fugir. Não devemos, porém, nos entregar a essa vontade. O mais sábio é ficar e lutar.

VIAGEM AO PAÍS DO FUTURO

Isabel Lucas

KARINA FREITAS



Perdão pelas ruínas

Como olhar o outro na imensa cidade que é São Paulo? Como chegar a ele sem o profanar, o excluir, lhe incutir medo? O que é ter um corpo diferente, ser negro, mulher, pobre, refugiado? A histórias de três jovens ficcionadas na São Paulo de 1970 cruza-se com a de um homem real na cidade de hoje num tempo que parece circular e cheio de pistas para o Brasil actual, um país sempre em construção ou sempre em ruína? Talvez uma coisa e outra, como referem Caetano e Fúks.

Jé, cabelo crespo quase rapado, pele morena quase negra, bigode como o de um malandro, calções coloridos, blusão verde e chinelos nos pés, põe a chave na fechadura e abre a porta da casa onde mora numa condição muito diferente daquela onde cresceu. “Toda a minha vida, até à idade que tenho hoje, vivi em dois cómodos, eu, o meu pai, a minha mãe e o meu irmão, todo o mundo morava num quarto só; era quarto, cozinha e banheiro. Isso aqui é um palácio. Nunca tive um quarto só para mim”, diz aos 37 anos, junto ao prédio de três pisos, um dos mais baixos do quarteirão, e dos poucos sem porteiro nem segurança, mas onde tem agora um quarto, sala, cozinha, casa de banho e um pequeno pátio. Na verdade é um recorte quadrado de onde pode ver a lua quando ela está a pique.

Jé é estudante de Ciências Sociais na USP (Universidade de São Paulo), dramaturgo, actor, encenador, um homem negro de uma favela da periferia há dois anos a viver num dos bairros mais prósperos de São Paulo: Pompeia, na zona norte da cidade. Ali, sente-se muitas vezes um estrangeiro quando caminha na própria rua. “Na favela, querendo ou não, as pessoas são parecidas comigo, dá para ser mais invisível”, diz enquanto aprende a lidar com uma visibilidade que desconhecia, a de ter um corpo negro num lugar de brancos privilegiados. “É. Quando eu passo tem muito contraste.” Jé caminha como quem dança, passos largos, o tronco oscilante, a cabeça a acompanhar uma espécie de ritmo interior que contamina o corpo todo; leva um guarda-chuva na mão e de vez em quando o indicador ajeita os óculos. A tarde chega ao fim, os pais esperam as crianças à saída das escolas, há um burburinho de fim de semana. Neste cenário, Jé já foi muitas vezes olhado como ameaça.

“Perdão pela ordem, pela limpeza, perdão pelo requinte e pelo supérfluo mas aqui reside uma cidadã civilizada da mais civilizada cidade do Brasil.” A placa que Lorena idealizou para a sua “concha” podia estar erguida naquela e em muitas outras comunidades de São Paulo. A personagem do romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, ironizava sobre a sua condição de privilegiada face a Ana Clara, a drogada quase prostituta, que sonhava em ser rica, ou face a Lia, a baiana filha de alemão, deslocada, revolucionária. As três são brancas, estudantes universitárias com a matrícula trancada e partilham uma residência dirigida por freiras católicas num período de contestação estudantil à ditadura militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985. Nesses anos, São Paulo era cada vez mais urbana, acolhendo gente muito diferente, com expectativas diversas em relação à geografia e ao lugar que cada um pretendia ocupar nela. Lorena, Ana Clara e Lia, as protagonistas, são mulheres em formação, como parecia em permanente formação o país em que viviam, como está também em formação Jé Oliveira ao confrontar-se, na mesma cidade, com a estranheza que a sua presença causa e como depois transporta essa perplexidade para o seu trabalho artístico.

O ESTRANGEIRO

O livro de Lygia Fagundes Telles é de 1973. Estamos em 2020 e na Pompeia, quando Jé caminha para casa, “há senhoras que se assustam, gente que guarda o celular, que atravessa a rua, muda de calçada, essas coisas. À noite, se um farol dá em mim, sinto medo. Já estou ca-lejado, infelizmente”. Sem pausas, conta uma história exemplar neste contexto. “Vou ali ao mercado comprar as minhas coisas e uma vez percebi que estava sendo

seguido. Pensei: ‘não vou deixar barato!’ Cheguei ao caixa, paguei primeiro, e pedi para chamar o gerente. Ele veio, branco, e eu falei: ‘Venho aqui quase toda a semana, sou morador, e pela primeira vez percebi um funcionário da segurança me seguindo. Sei que vai dizer que isso é comum, que trabalham pela redução de danos e que ele estava cumprindo o trabalho; só que também sei que não é todo o mundo que é seguí-do. Se quiserem me seguir não deixem eu perceber, porque da próxima vez que eu perceber vou chamar a polícia, porque isso é discriminação. Exijo um pedido de desculpas.’ Ele pediu. E eu então falei: ‘Eu não vou deixar de vir aqui, porque moro perto, tenho direito de estar aqui e não quero ser importunado fazendo as minhas compras. Se quiserem me perseguir não deixem eu perceber, porque da próxima vou chamar a polícia’. Por que é que eles só seguem algumas pessoas? Isso é discriminação. E isso é a minha vida toda, na periferia também.”

O medo de Jé Oliveira não é aquele de que se costuma falar quando se refere à criminalidade numa grande metrópole como São Paulo. É um medo novo, sentido por quem sempre viveu na margem e é olhado como diferente, um outro temível numa comunidade que o nota como potencial ameaça. “Por ser um negro da favela”, justifica. E como sabem que é da favela? “Pelo meu jeito, o meu modo de ser.”

Quando anda pela sua rua, Jé Oliveira só não tem de seu o bigode de Jasão, personagem de *Gota d’água*, o musical da autoria de Chico Buarque e Paulo Pontes, que ele adaptou agora para o Coletivo Negro, o grupo a que pertence e que “tenta entender a trajectória das pessoas negras dentro do teatro, no Brasil e no mundo, e como formular aí as nossas questões”, explica. Chamou à peça de Chico *Gota d’água (Preta)*, modo de enegrecer um trabalho de um artista branco, reconhecido, fortalecido. Por isso, há quem critique a opção de Jé em adaptar a peça de Buarque. “Muitos veem nisso quase um contrassenso; se a gente está falando tanto de se fortalecer, para que é que vai pegar um autor branco que já é fortalecido em todas as instâncias? Porque politicamente ele é um cara coerente com as nossas questões de esquerda; não de raça, porque não é essa a bandeira dele, mas quanto a posicionamento político é um dos mais legítimos, não foge da luta, não se furta de se posicionar e sofrer as consequências. Depois porque no *Gota d’água* trata de questões que são nossas, da nossa vivência, e sem arrogância. O professor Salloma Salomão (especialista em história africana) falou que a gente está a fazer um favor para o Chico em enegrecer a obra dele porque foi o que ele tentou fazer e, pelas limitações raciais, não conseguiu.”

Gota d’água é a história, em verso, de Joana, uma mulher pobre, lavadeira, e de Jasão, compositor de sambas, o homem que ama e a abandona para casar com a filha de um homem rico, é uma alegoria à tragédia do povo brasileiro a partir de *Medeia*, de Eurípedes. A acção decorre numa favela do Rio de Janeiro e centra-se no quotidiano dos habitantes da Vila do Meio-Dia. Sozinha, sem meios de subsistir e vingando o desprezo de Jasão, Joana mata os dois filhos e suicida-se. Os corpos estão aos pés de Jasão, no dia em que vai casar com Alma, a filha de Creonte. Na encenação de Jé Oliveira, o chão onde tudo se passa é uma bandeira do Brasil ensanguentada, “metáfora para o Brasil actual”, diz o encenador. Depois entram as palavras de Chico na canção: “Já lhe dei meu corpo, minha alegria/ Já estanquei meu sangue quando fervia/ Olha a voz que me resta/ Olha a veia que salta/ Olha a gota que falta pro desfecho da festa/ Por favor/ Deixe em paz meu coração/ Que ele é um pote até aqui de mágoa/ E qualquer desatenção, faça não/ Pode ser a gota d’água”.

Na introdução à *Gota d’água*, os autores contextualizam a urgência da palavra, que a peça se propõe ajudar a restabelecer – numa altura de conformismo. “A partir da década de 1950 um contingente cada vez maior da intelectualidade foi percebendo que a classe média de um país como o nosso – colonizado, desviado do controle sobre seu próprio destino – vive dilacerada, sem identidade, não se reconhece no que produz, no que faz e no que diz. Ela só tem chance de sair da perplexidade quando se descobre ligada à vida concreta do povo, quando faz das aspirações do povo um projeto que dê sentido à sua vida. Isso porque o povo, mesmo expropriado de seus instrumentos de afirmação, ocupa o centro da realidade – tem aspirações, passado, tem história, tem experiência, concretude, tem sentido. É, por conseguinte, a única fonte

SOBRE O TEXTO

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

VIAGEM AO PAÍS DO FUTURO

Isabel Lucas



de identidade nacional. Qualquer projeto nacional legítimo tem que sair dele. Pouco mais de quinze anos de democracia foram capazes de gerar o processo de intercomunicação entre as classes sociais não comprometidas com a expropriação da riqueza nacional, e um setor cada vez mais amplo da classe média se unia às camadas populares para formar um perfil do povo brasileiro ideologicamente mais complexo. Povo deixava de ser, assim, o rebanho de marginalizados; politicamente, povo brasileiro era todo indivíduo, grupo ou classe social naturalmente identificados com os interesses nacionais. Em contato direto com as classes subalternas, a intelectualidade, raquítica e litorânea, ia percebendo que era, também, povo, isto é, que tinha uma história a fazer, uma realidade para transformar à sua feição, tinha responsabilidades, aliados, tinha, enfim, sentido.”

O original é de 1975 e passou na censura depois de negociados alguns cortes. A adaptação de Jé Oliveira é de 2019. “A presença feminina no *Gota d’água* é muito forte e me soava muito propício esse momento fortalecer a figura feminina preta como a base da sociedade e a Joana representa tudo isso, e tem um cuidado feminino entre elas na peça muito bonito. Isso já é do texto, não inventei. Agora, quando coloco isso na boca de corpos pretos, ganha outra dimensão”, afirma Jé Oliveira que se reconhece no contexto, e fala a palavra tantas vezes interdita. Preto. Quem pode? Quando se pode? Pode? “Acho que pode se se criar uma empatia, se tiver um pouco mais de afecto é aceitável, mas numa relação formal não é bem visto. O movimento negro lutou muito tempo para trazer a palavra negro como oposição ao jeito pejorativo com que se chamava alguém de preto. Então, também entre a gente, a gente traz o ‘preto’ para ressignificar um jeito mais afectuoso. Tem mais a ver com carinho. ‘Ah minha preta! Meu preto! Precisa de uma certa intimidade. Politicamente, ‘negro’ é mais higiénico.”

Jé Oliveira fala sentado no sofá, de frente para a estante, ao lado da secretária onde passa parte dos dias a ler e a escrever. O ruído de fora entra pelo vidro, é um rés-do-chão que deixa ver quem passa, fantasiar acerca dos pedaços de conversas que se escutam, palavras soltas sílabas que se cruzam com o universo interior do dramaturgo e o contaminam, naturalmente. Há um copo de água fresca na mesa onde os olhos vão pousando enquanto a conversa ocorre. É na cidade a cheirar a pêssego fantasiada por Lorena que tem pretensões a escritora e explora sensações urbanas para dar cor à sua narrativa. A mesma que parece não abrigar toda a angústia, contradição e ambição de Ana Clara, a quem as amigas chamam de “Turva”, quando

sai da casa do amante. “Apanhou o cigarro queimando no cinzeiro, fechou no peito a gola do casaco e saiu devagar pisando em ziguezague mas aprumada, a cabeça erguida. Na rua, acelerava-se o movimento sob a garoa engrossando o chuveiro. Ela apertou os olhos contra o céu tumultuado. ‘Merda de noite. Merda de cidade’. – resmungou esboçando um gesto na direção dos carros que passavam com a velocidade da mão única, os faróis altos, as buzinas atropelando os mais vagarosos. Acenou para um táxi que não parou. Acenou mais vivamente para um segundo, protegendo com a bolsa os olhos ofuscados.”

É fácil perder a percepção do que é real no meio da cidade gigante. O que é real? “Na realidade a miséria é abstrata. No auge ela é abstrata. Sabe aquele abstrato no estômago?” Ana Clara sabe do que fala. Ela veio da miséria, ao contrário de Lorena, e vive na numa Grande São Paulo onde a pobreza cresceu 35 por cento em 2018. Faltam estatísticas mais recentes. A cidade aonde os pobres sempre foram chegando, sobretudo do Nordeste, massa de gente sem qualificação, para as fábricas, para trabalho doméstico. Lia, a revolucionária, a comunista, era quem trazia o assunto, e Lorena ironizava, outra vez, quase sempre. “O vinho ela aceita. Também aceita a lagosta, fala lagostim. Mas precisa lembrar a estatística das criancinhas morrendo de fome no Nordeste, esse assunto de Nordeste às vezes exorbita. Não sei até quando a gente vai ter de carregar esse povo nas costas, horrível pensar isso mas agora já pensei e estou pensando ainda que se Deus não está lá é porque deve ter as suas razões.”

CAMINHAR CONTRA A NORMA

Se até Deus abandonou o Nordeste, porque é que a má consciência de uma certa classe continua a ter o Nordeste tão presente, nem que seja para incomodar, parece perguntar Lygia Fagundes Telles, de uma forma tão artilosa que escapou à censura num dos romances mais críticos ao sistema. Era o terceiro romance de uma escritora que se notabilizou pelos seus contos, entre eles *Antes do baile verde*, de 1970. Os seus escritos incidiam sobre a classe média branca, aquela em que a escritora nasceu em 1923, no bairro de Santa Cecília, em São Paulo, e na qual cresceu e foi educada. Estudou Direito, numa altura em que poucas mulheres saíam das funções domésticas, quis ser escritora, casou, separou-se, voltou a casar provocando escândalo, quando não exista divórcio o Brasil. Fez parte do grupo que assinou o Manifesto dos Intelectuais em 1977 contra o regime militar, foi grande amiga de Hilda Hilst e de Carlos Drummond de Andrade. Quando criou Lorena, Lia e Ana Clara foi capaz de fazer uma

KARINA FREITAS



síntese sobre o paradoxo da opressão e do privilégio que continua a ser um dos temas a suscitar debate apaixonado na sociedade brasileira, e questionando, com elas, um regime violento.

Sublinhe-se: a censura deixou passar. Ela brincou com isso em entrevistas. Contava que o censor leu o livro até a página setenta e se aborreceu. Abandonou-o sem dar conta da sua complexidade nem saber o que iria perder. Três jovens narrando-se e às suas hesitações civilizacionais durante uma greve de estudantes que punham em causa esse mesmo regime. E entre elas um narrador impessoal. Diz Lia à Madre Alix, a responsável pelo pensionato: “O Bezerra de Ouro está instalado na praça e a senhora me fala em espiritualidade. Os adoradores não são espirituais porque são adoradores, entende? O povo não é espiritual porque o povo quer fazer parte da adoração e não pode nem chegar perto, está desesperado, aquele brilho, aquele exemplo de conforto, gozo. Esses desastres, esses crimes, tudo isso é desespero, o povo está sem esperança e nem sabe. Então fica subindo nos postes, dando tiro à toa, bebendo querosene e gasolina de aflição. Medo. Eu estava assim desorientada. Agora sei o que fazer”.

Lia responde à interpelação da madre acerca da violência que vai nas ruas, fala de um povo brasileiro dividido. A mesma argumentação que surge na voz de Jé Oliveira quando sai de casa, caminha pelo bairro, as ruas ladeadas de árvores. “Bairro que tem uma certa estrutura é bairro que tem árvore, se não tem árvore é porque o bairro já é mais pobre. Isso é muito louco”, comenta, já no topo de uma colina. Dali parece que se abarca a cidade toda. Grande ilusão. A cidade toda é um milhão e quinhentos mil metros quadrados de chão e doze milhões de habitantes – não contando com a área metropolitana, e cada um desses habitantes com a sua história, o seu olhar sobre a cidade, a sua ilusão de cidade. A sua diferença. Cada pessoa com quem os cruzamos nessa cidade cumpre um papel nesse jogo da polifonia ensaiado por Lygia Fagundes Telles. As suas vozes vão entrando nos referentes de quem com elas se cruza, interferindo nos seus pensamentos, sem licença, um distúrbio. Bom ou mau, não importa. É mais uma vez a existência do outro. Incômoda, surpreendente, humana. Como acontece a cada uma das meninas na complexa rede de vozes em que se elas articulam e que serviu à escritora para mostrar a complexidade do seu mundo naquele tempo.

No topo, a rua parece desabar tal a inclinação. Ao fundo, intui-se a existência de favelas. Depois das torres altas do centro, para Sul. Jé confirma. É lá longe, de onde ele veio. Compara-as com as do Rio de Janeiro. São diferentes no linguajar, mas muito parecidas na

Cada habitante de São Paulo tem um papel no jogo da polifonia ensaiado por Lygia Fagundes Telles em As meninas

forma como vivem a racialidade. Outra diferença é a configuração. “Em São Paulo não tem tanta favela de morro, por causa da geografia. Onde eu nasci são morros mesmo, num lugar chamado Zaira 2, um complexo de favelas que vai até ao Zaira 6. Barracos de madeira, chão de terra. No Rio há a proximidade com a praia, com o centro. Se quer olhar o Cristo Rei tem de enfrentar a favela; as pessoas pelo menos estão unidas no mesmo ar, estão no centro. Em São Paulo, se não tiver muita intenção de se deslocar, não vê uma boa parte da cidade, uma boa parte da pobreza da cidade. Acho isso aqui mais cruel, esse véu invisível, muito potente, de segregação. Só não é apartheid mesmo porque não é institucionalizado.”

Conta que a criminalidade diminuiu nesses lugares, principalmente os homicídios, por conta do PCC, sigla de Primeiro Comando da Cidade, uma facção criminosa ligada ao tráfico de droga, rapto, homicídio, que surgiu dentro das prisões estaduais de São Paulo. “Intelectualmente são muito articulados, criaram algumas instâncias institucionais dentro da facção de julgamento de crime”, espécie de milícias. “Só que não subjugam tanto a população quanto a milícia. O negócio deles é o poder armado para agir. Nada revolucionário. Mas é uma busca por justiça dentro do sistema carcerário e eliminar a presença da polícia para fazer o acerto.” Ou seja? “Não se mata mais à toa. Para matar uma pessoa dentro de uma favela de São Paulo hoje, tem um julgamento antes; todo o mundo senta, pergunta porque quer matar, todo o mundo ouve e tem um juiz que decide se vai matar ou não. Isso fez com que os homicídios

caíssem. O estupro também não é bem visto, nunca foi. Curioso, né? Mas é a lei do cão.” Refere a série televisiva, *Sintonia*. “Ela tem muitos problemas, mas é sobre o fascínio do funk, em São Paulo. Assente em três pilares: a Igreja, sobretudo a Evangélica, o tráfico de droga e a música. É como se aquelas pessoas tivessem esses três caminhos. E tem testemunhos de ex-presidiários, conhecimentos dos ritos. Dá para entender como funciona.”

Um mundo distante do olhar de quem vive entre os Jardins, Pompeia, Higienópolis, Vila Mariana, Lapa ou Pinheiros, os bairros de classe média alta de São Paulo. Dos museus, dos restaurantes, das lojas. Dois milhões de pessoas vivem nas favelas de São Paulo, cerca de onze por cento da população da grande cidade que tem mais de vinte milhões de habitantes. É também a cidade do Brasil com maior número de favelas. A maior é Paraisópolis, na zona Sul de São Paulo, nome de telenovela, lugar onde em dezembro de 2019 nove pessoas morreram e ao menos 20 ficaram feridas na sequência de intervenção de militares num baile funk.

Em 1973, Lygia Fagundes Telles levava isso à ficção. Na voz de uma das meninas, Lia, quando se dirigia a Pedro, um aspirante a jornalista. “Falar em subdesenvolvimento não é só falar nas crianças, depois dou o número exacto das que morrem por dia. Tem o analfabetismo. A multiplicação das favelas. Os restaurantes, dê um passeio pelas rodoviárias, escute o que essa gente fala. Vendedores ambulantes com pentes, lápis, giletes. O lixo estourando nas ruas, como se chamam essas bocas que se abrem entupidas nas calçadas? A sujeira dos cafés, restaurantes, privadas, a sujeira apoteótica dessas privadas, a começar pelas da Faculdade, ô, Pedro! Dê uma ligeira volta por aí e o artigo se faz sozinho no acessório e no principal, como diz a minha amiga em latim (...).”

A descrição parece ter atravessado o tempo e assentar nessa cidade das margens que entra pelo centro todos os dias. Lá estão os vendedores de pentes, de gilete, de meias, de quase tudo. E de droga, negócios que só na Cracolândia – onde moram milhares de viciados em drogas – rende R\$ 9,7 milhões por mês, segundo artigo da *Folha de São Paulo*. Continuamos com *As meninas*. Ainda Lia, agora para Lorena: “Nossos índios se sifilizando, os meninos todos caindo de drogados, favelados e ratos, multiplicação de putas e diminuição de pães”. Tudo acontece a uma escala gigantesca diante dos olhos escondido dos olhares, ali, na maior cidade da América do Sul, símbolo de um país que não desata. Palavra de Jé, favelado que anda agora por Pompeia.

VIAGEM AO PAÍS DO FUTURO

Isabel Lucas



“Aqui não vê criança na rua, tem muito carro, é muito movimentado, tem muita grade. As crianças não interagem entre elas. Não vejo criança jogando bola, brincando na calçada, uma coisa que para mim é comum. No lugar onde eu cresci há o tempo todo. No verão todo o mundo coloca a cadeira na calçada e senta e interage do portão para fora. Isso aqui nunca vi. Estranho muito isso, é como se a vida estivesse presa, não tem interação com a diferença. As pessoas têm medo. Além da falta de tempo. As pessoas só trabalham. Olha o tamanho da varanda! O princípio da varanda é esse, um pouco do privado indo para o público. Isso forma o bairro.” Sorri, o tom é sempre calmo. Saúda um segurança. “É, quando chego de madrugada, fico apreensivo. É fácil eu ser visto como um não morador.” Desde os anos 1970 de Lygia e de Chico o tempo parece circular. A conversa também. O corpo que não cabe na norma. Aqui, na norma de Pompeia, a cidade classe média, média alta. “Tem a ver com a cor, o modo de se vestir o jeito de andar.” Tudo em Jé parece uma linguagem estrangeira neste lugar.

A HISTÓRIA

Sempre a pé, é tempo de descer a colina que dá para a Vila Anglo Brasileira, conhecida simplesmente por Vila Anglo, já na zona oeste, entre Pompeia e Vila Madalena, um bairro mais popular de casas coloridas, gente sentada junto às portas, nos botecos, conversam uns, outros grelham carne em grelhadores de rua, o fumo a estender-se para o céu quando a meia lua brilhante já se distingue no cinzento das nuvens. Um carro quer passar, a curva é apertada no local onde uma laranjeira deixou cair frutos no chão, os pássaros num cantar desenfreado. De repente parece que uma aldeia foi esquecida nas traseiras da grande cidade. Nesse percurso entre a casa onde vive e a residência artística onde trabalharam *Gota d’água (Preta)*, como Lorena, Lia ou Ana Clara, Jé é o narrador dele mesmo. Conta a sua história como se abrisse aspas.

“A minha mãe é mineira, toda a família da minha mãe é mineira. Uma tia minha veio para São Paulo e

engravidou e a minha mãe veio para ajudar a criar. Ela tinha 16 anos, vinha bem do interior de Minas, da roça, de um lugar chamado chamada Teófilo Otoni, cidade bem pequenininha, com bastante área rural, pouca área urbana, bem simples; é quase Bahía, já. Fui uma vez. Tem só uma tia lá, de resto veio todo o mundo. Eles saem de uma realidade de roça, de pobreza, e chegam aqui e viram favelados, que é outra configuração. E toda aquela riqueza que eles nem sabiam que tinham, de criação (de animais), é mal vista quando chegam na favela; é o que tem de desprezível, criar galinha em São Paulo! A minha mãe falava disso e de que a coisa mais marcante foi o frio. Ela chegou no início da década de 1970. Ela nasceu em 1954, vai fazer 65 anos. O Brasil era tricampeão. Estava começando a urbanidade, tinha muito emprego nessa época nas metalúrgicas, as fábricas estavam começando.”

Instalou-se na região conhecida como a Grande ABC, ou ABCD que congrega as cidades de Santo André, São Bernardo do Campo (onde vive Lula da Silva) e São Caetano do Sul, e ainda Diadema. Originalmente católica, é uma área com mais de dois milhões e meio de habitantes que integra ainda Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra. Foi o primeiro grande centro da indústria do automóvel do Brasil e núcleo do movimento sindical. É aí, a uns 25 quilômetros de Pompeia, ou do centro de São Paulo, que a família de Jé Oliveira se instalou. Volta a abrir aspas.

“A minha mãe conhece o meu pai quando vai para lá. O meu pai era da região de Santo André, ele é mais velho do que a cidade; se conhecem dentro do trem indo trabalhar nessas metalúrgicas. Os dois eram metalúrgicos. A minha mãe já era mãe solteira de um filho de um mineiro, um cara branco que engravidou uma mulher negra e sumiu, meteu o pé. É o meu irmão mais velho, tem cinco anos mais do que eu. Nunca conheceu o pai. O cara só registou. Muito típico por aqui, o cara branco. O caso da minha mãe é exemplar.”

A mãe de Jé, e Lorena, Lia e Maria Clara, de *As meninas*, a Joana de *Gota d’água*, são contemporâneas,

KARINA FREITAS



reais e ficcionais, num Brasil ditatorial, que como todas as ditaduras, em todas as latitudes, põem a nu a fragilidade dos corpos. Os das mulheres e também o de Jé, no Brasil actual. A comparação entre os dois tempos, o contemporâneo e o da década de 1970, tem vindo a ser feita desde que o Brasil se polarizou nos últimos anos, os discursos e as políticas se radicalizaram. “A interseccionalidade entre o feminismo e a questão racial é muito grande. O medo de morrer, a vulnerabilidade do corpo. No caso das mulheres essa vulnerabilidade é ainda é sexual, e nas negras mais ainda. Heiner Muller dizia que a mulher é o negro do mundo. E Angela Davis sublinhou no *Mulheres, raça e classe* (original de 1983) que as escravizadas ainda tinham essa função, sexual.”

Em 1970, 1973, 1975, os anos da mãe de Jé, de Lorena, Lia e Maria Clara, de Joana, mulheres que dificilmente se teriam cruzado, havia uma revolta contra a norma; mais ruidosa ou mais camuflada ou conformada, se é que isso existe, revolta conformada. Uma metalúrgica negra do interior de Minas na periferia de São Paulo, três universitárias de classes sociais e aspirações tão distintas, uma lavadeira de uma favela do Rio de Janeiro, e uma escritora, Lygia Fagundes Telles que criou três delas de forma a fazer ouvir a diferença num momento em que, como em qualquer momento totalitário, a tentação é calar a diferença. “*As meninas* é um aviso sobre o valor de pensarmos em conjunto mesmo diante dos pactos frágeis entre pessoas diferentes”, escreveu Ana Rüsche no número do **Suplemento Pernambuco** que celebrou os 45 anos do romance daquela que é considerada a grande escritora viva do Brasil. Dizia ainda: “Há livros que parecem feitos sob medida para momentos históricos. *As meninas* alcança-nos hoje com exatidão. Diante de mais um momento tenso na história do Brasil, quando direitos assegurados há décadas podem se alterar a qualquer momento, o romance de Lygia Fagundes Telles é preciso. Ler *As meninas* é receber, por um túnel do tempo, uma correspondência íntima do outrora ao agora. Com o carimbo estampado: ‘urgência’.”

Na mesma edição, o editor e tradutor norte-americano Eric Becker tecia uma comparação entre o momento do livro de Telles e as tensões políticas e sociais vividas actualmente no Brasil e nos Estados Unidos. “Mais do que a afinidade pela força bruta, o que aproxima os discursos opressores do passado e do presente é a tentativa de nos vender uma visão nacionalista amparada na ideia de uma sociedade homogênea – ‘um povo só’ – que não permite a dissonância ou a diferença e, por isso, em nada corresponde à diversidade constitutiva do mundo humano”, afirmava, sublinhando o registo polifónico do livro que quis fazer uma ruptura com o chamado romances de mulheres. Aquelas mulheres eram a diversidade do Brasil e a sua autora uma inconformada com o estado das coisas. Diz ainda Becker: “O grande paradoxo do romance é a coexistência de um desafio às atitudes da época e da reiterada decepção que o leitor sente, por outro lado, ao ver as três meninas repetirem comportamentos e pontos de vista que reforçam os preconceitos de então. Nesse jogo de contraposições, está parte da genialidade do romance de Telles.”

Quando se aborreceu com o livro e o abandonou, o censor não chegou a um dos momentos mais contundentes do romance. É logo depois de Lia falar à Madre das frustrações do povo e da violência nas ruas. Lê-lhe o testemunho de um torturado, um botânico que distribuiu panfletos numa fábrica. A seguir foi preso. Conta ele, na voz de Lia: “Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam, traidor da pátria, traidor! Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. Iniciou-se ali um cerimonial frequentemente repetido e que durava três a seis horas cada sessão. Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram-me então alguns fios em redor dos meus dedos, iniciando-se a tortura elétrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes.”

O ator e diretor Jé Oliveira fala de si como de um colectivo; a sua história é a de muita gente que continua a viver em Mauá

“Depois, obrigaram-me a tirar a roupa, fiquei nu e desprotegido. Primeiro me bateram com as mãos e em seguida com cassetetes, principalmente nas mãos. Molharam-me todo, para que os choques elétricos tivessem mais efeito. Pensei que fosse então morrer. Mas resisti e resisti também às surras que me abriram um talho findo em meu cotovelo. Na ferida o sargento Simões e o cabo Passos enfiaram um fio. Obrigaram-me então a aplicar choques em mim mesmo e em meus amigos. Para que eu não gritasse enfiaram um sapato dentro da minha boca. Outras vezes, panos fétidos. Após algumas horas, a cerimônia atingiu seu ápice. Penduraram-me no pau-de-arara: amarraram minhas mãos diante dos joelhos, atrás dos quais enfiaram uma vara, cujas pontas eram colocadas em mesas. Fiquei pairando no ar. Enfiaram-me então um fio no reto e fixaram outros fios na boca, nas orelhas e mãos. Nos dias seguintes o processo se repetiu com maior duração e violência. Os tapas que me davam eram tão fortes que julguei que tivessem me rompido os tímpanos, mal ouvia. Meus punhos estavam ralados devido às algemas, minhas mãos e partes genitais completamente enegrecidas devido às queimaduras elétricas...”

Em entrevistas, Lygia Fagundes Telles referiu que esta é a única cena baseada em factos reais. Foi uma carta que um torturado lhe enviou e ela quis que estivesse em *As meninas*.

Era no tempo da grande explosão demográfica de São Paulo, o início do consumo massivo de drogas, o despertar para os direitos das mulheres, a consciência de que havia opressão, classe. As origens de Jé Oliveira estão aí.

“Depois de dois anos de casada com o meu pai, eu nasci. Antes da minha mãe ser metalúrgica, foi empregada doméstica. Ela saiu da metalúrgica para me ter, depois voltou a ser empregada doméstica quando eu cresci um pouco. O meu pai continuou metalúrgico a vida toda, se aposentou depois de muito custo e antes do Bolsonaro, e a minha mãe foi empregada doméstica durante muito tempo. Eu venho dessa realidade, do ABC, da metalurgia.”

Jé fala de si como de um colectivo; a sua história é a de muita gente que continua a viver em Mauá. “Antes de fazer teatro fiz o Senai, uma escola para ser operário. Era a minha perspectiva, o sonho do meu pai, o que ele não conseguiu ser. Ele não conseguiu estudar, foi aprendendo a fazer. O Lula fez o Senai, no Ipiranga, perto de onde eu fiz. Quando eu passei no Senai, para o meu pai... nossa! Foi o máximo a que eu podia chegar. Quando eu estava no ensino médio, a faculdade para mim era como se não existisse, porque ninguém de onde eu vinha achava que era coisa para nós. Nem os professores, acho que eles subestimavam tanto a gente que esse imaginário não era fomentado. Na minha família sou o primeiro a entrar numa faculdade pública, ainda mais a USP. Quando eu digo para o meu pai que passei na USP ele diz: ‘Meu filho, parabéns!’, mas ele não tem a dimensão. Do Senai ele tem. Quando eu comecei a fazer teatro lembro a minha mãe dizer que, se era o que eu gostava, achava bonito. ‘Se dedica, faz, mas você tem profissão.’, dizia. Agora já não fala isso. Ela viu as coisas acontecerem.”

Jé Oliveira começou a fazer teatro mais a sério em 2008, quando integrou o Coletivo Negro. Em 2016 escreveu e encenou *Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens*, uma homenagem ao Racionais MC’s, o grupo rap brasileiro fundado em 1989 por Mano Brown. “Se eu não os tivesse escutado não teria sido artista”, diz. Publicado em livro, é um texto sobre a questão racial nas grandes cidades brasileiras, que quis pensar como o corpo negro se movimenta na urbe. Estão lá medo, a violência, o preconceito, as frustrações. A crítica foi muito elogiosa. E em 2019 trabalhou na adaptação de *Gota d’água*. Com turnês em alguns dos principais teatros do Brasil, Jé ganhou uma

VIAGEM AO PAÍS DO FUTURO

Isabel Lucas

KARINA FREITAS





visibilidade antes impensável para alguém com as suas origens. “O acesso à universidade mudou muito, e o acesso ao conhecimento abre muitas possibilidades, o debate fica mais maduro. Tudo isso fez que surgissem muitas mais pessoas. Todos somos formados. Se compararmos com a história do teatro experimental do negro, que surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, as pessoas que queriam fazer aquilo não sabiam nem ler. Tinham de ser alfabetizadas, eram empregadas domésticas, operários. Hoje a gente já está numa outra condição. Já avançou muito nesse sentido por mais que a necessidade de ainda se ter um colectivo negro seja a mesma deles em 1944, o que é muito triste.”

O CLAMOR

“Sozinho na multidão/ Boa noite, São Paulo”, cantou Mano Brown. A cidade acende e apaga consoante é noite ou dia, mas tem um rugido a mostrar que está sempre viva mesmo nas horas de sono. Existe entre os passos acelerados de quem sai do metrô em direção a um escritório, ou da letargia dos que se encostam numa parede, se deitam num banco de jardim, ficam no chão. Têm todas as idades, desde a Sé, o bairro no centro onde a criminalidade atinge o pico, até à periferia. Parece um corredor de mazelas civilizacionais incuráveis dentro de uma normalidade tantas vezes escrita por contraste. Existe. Até existe no sonho dos que querem ir para lá. Tudo normal, como se lê, por exemplo, no conto de abertura de *A cidade dorme*, o mais recente livro de Luiz Ruffato. “Agora que estou terminando o primário, meu pai avisou que vai me inscrever no Senai, para eu aprender uma profissão. Ele quer que eu seja torneiro-mecânico que nem meu irmão, e sonha um dia ir para São Paulo trabalhar nas fábricas de carro, que é onde está o futuro, ele diz.” Ele é um rapaz do Nordeste, do interior, como Rufatto, como a mãe de Jé, como Lula, como milhões de retirantes que se

“Lula é um cara comum, que em uma realidade social que nem essa você encontra no bar. Bolsonaro também”, diz Jé Oliveira

instalaram numa altura em que se deu o chamado boom da verticalização de São Paulo. Os anos 1970. Bairros como Pinheiros, Liberdade, Avenida Paulista, Pompeia ou Santa Cecília exibem essa explosão demográfica na sua arquitectura. Lygia conhecia essa realidade. Ela nasceu precisamente em Santa Cecília, mas em 1923. Em 1973, tinha 50 anos e transportou esse clamor urbano para o seu terceiro romance. “Aqui também chegou a praga dos apartamentos”, dizia o pai de Lia numa carta, desde a Bahia. “Nosso bairro está sendo invadido mas resistiremos. Quando você chegar e encontrar uma única casa em toda a cidade, pode entrar que é a nossa.”

O clamor de quem se refugia e forma a grande urbe do presente? Como olhá-lo sem ser com o olhar estrangeiro, como os de Pompeia, por exemplo, olham Jé, ou os da favela olham os do centro? Julián Fuks, brasileiro natural de São Paulo, tratou o encontro com a alteridade da cidade onde vive no seu último romance, um livro nascido da urgência de pensar o presente do Brasil. Chama-se *A ocupação* e passa-se num edifício que já foi muito sumptuoso, um hotel de luxo nos anos 1950 e 1960 do século XX. O Hotel Cambridge.

O livro nasceu de um convite para fazer ali uma residência artística numa altura em que Fuks pensava num romance que aludia a *Os olhos dos pobres*, poema em prosa de Baudelaire, e iria chamar-se *Os olhos dos outros*. “Foi em 2016, achei que aquela experiência, de convívio e permanência naquele lugar se relacionava bem com o que eu ia construindo em *Os olhos dos outros*, ajudava a compor. Não era um olhar baseado nos encontros rápidos, fortuitos casuais pelas ruas, mas uma imersão naquele espaço. Um velho hotel, luxuoso e depois abandonado e que entretanto foi ocupado por moradores sem tecto. Essa ocupação foi-se oficializando, o espaço foi-se transformando e tornou-se uma ocupação bem

instituída”, refere Fuks sobre a génese do seu livro no mesmo local onde foi feito um filme, *Era o Hotel Cambridge* (2016). “A noção que tive daquele espaço e daquelas pessoas foi-se transformando. Minha atenção fixou-se no presente daquele espaço. Era uma premência, saber da colectividade. O outro já não era individual, mas um colectivo, a formação de um colectivo na contemporaneidade e de como nesse colectivo o desalento individual deste tempo se desfaz um pouco e torna-se resistência.”

Lá, o narrador escuta que todos ali são refugiados, “refugiados em país próprio ou estrangeiro”, precisa um dos moradores. “Eles nos querem vagabundos, nos querem bandidos, maltrapilhos, indigentes. Quem que nos falte tudo, país, terra, casa para viver, chão para morrer. Esse é o erro deles: não sabem que somos todos refugiados, não sabem com que força os refugiados se fincam na pedra, como chega fundo à raiz do desterro.”

O que é que esse espaço no centro histórico de São Paulo diz desta cidade? “Muito. Você chega num espaço completamente deteriorado no centro de São Paulo e o contraste entre riqueza e pobreza, entre permanência e deterioração é muito evidente. A riqueza do passado se enxerga ali, e a do presente também. O contraste é o que mais chama a atenção”, afirma Julián Fuks, mais precisamente sobre um prédio de 12 andares destruído, “imagem do destroço do centro da cidade de São Paulo. Aquela ocupação parecia muito teatral, o acto de ocupar aquele espaço; me parecia que nunca poderia ser transformado numa moradia de pessoas. Foi. E era como uma inversão da sentença de Caetano Veloso na canção *Fora da ordem*”. Referindo-se ao Brasil, Caetano cantou: “Aqui tudo parece/ Que era ainda construção/ E já é ruína”. Naquele caso, já era construção. Mas a metáfora de Caetano serve também a São Paulo. Parece construção e já é ruína, já é ruína mas parece construção. As duas coisas existem em simultâneo. “Uma cidade produz a outra. A quantidade absurda de prédios abandonados é fruto da especulação imobiliária”, salienta Fuks.

O que se passa no livro é também a história da transformação de um homem que existe numa espécie de mantra: “Todo o homem é a ruína de um homem”. Escrito numa linguagem que não quer ser a de um estrangeiro que olha. Esse parece ser sempre o desafio da coexistência. Quando se lê Lygia, se ouve Chico, se escuta Jé, quando somos leitores de *As meninas*, quando se espera que Carlinhos Brown chegue ao lugar da ocupação para animar um almoço de domingo, entre moradores, convidados, gente que dança de cerveja na mão. Ninguém parece estrangeiro ali, entre cartazes que reclamam o direito à moradia, num núcleo de um grupo que ocupou dez edifícios que pareciam a manifestação extrema da ruína e parecem ir-se transformando em mais do que retrocesso civilizacional.

Voltamos ao início, a Jé, ao seu espanto já atenuado sobre o Brasil de hoje e à explicação que vai arranjando para o justificar. “Gente da minha família, filho de empregada doméstica que nem eu, apoia Bolsonaro. Bolsonaro tem uma coisa que chega nas pessoas de um modo muito forte, que é muito parecida com o Lula. O que é que é o Lula? O Lula é um cara comum, que dentro de uma realidade social que nem essa você encontra no bar, na esquina, pode ser o seu tio. Bolsonaro também. Na loucura dele, é o tio. O tio que fala merda com quem todo o mundo dá risada e não leva muito a sério. Isso aproximou as pessoas. O mesmo processo que aconteceu com Trump nos Estados Unidos. E no Brasil tem essa coisa terrível: o pobre quer ser rico, a classe média quer ser rica. Não estou falando que as pessoas não têm que melhorar de vida. A pobreza não é boa para ninguém.”

Ana Clara também fugia mais do que de tudo da pobreza. Ela que deixou de sentir o amor, a paixão, travada os sentimentos. Era pobre, mas Lygia não fez dela um exotismo, como era comum na época. Chico também não fez isso com Joana. “Comadre Joana já saiu ilesa/ De muito inferno, muita tempestade”, diz Corina, depois de ouvir que “Joana é fogo”, que “Joana é o diacho”. Chico Buarque e Paulo Pontes queriam que a pela contribuísse para enriquecer a linguagem teatral, aprofundar o pensamento, permitir que essa linguagem fosse capaz de abarcar a complexidade do Brasil. Na introdução a *Gota d’água* escreveram: “Sejam quais forem os resultados artísticos desse trabalho – e temos consciência das suas limitações –, gostaríamos que ele fosse entendido, apenas, como mais uma tentativa, entre tantas que começam a surgir, de reaproximação do teatro brasileiro com o povo brasileiro.”

Jé, que também é Jazão e pode ser muitos outros, diz mais ou menos o mesmo, 45 anos depois. “O país não é de confiança, mas a gente tá aqui tentando.”

RESENHAS

QUIM LLENAS / COMPANHIA DAS LETRAS / DIVULGAÇÃO



Javier Marías se move em meio à dicção da espera

Em seu novo e ambicioso romance, o espanhol volta à sua obsessão pela espionagem

Iuri Müller

Em uma livraria de Oxford (Blackwell’s, no andar dos livros usados), Tomás Nevinson, um ainda muito jovem estudante da prestigiosa universidade local, folheia um volume de T. S. Eliot enquanto aguarda o encontro com um desconhecido que pode lhe salvar de um tremendo imbróglio. Muitos anos depois, em um apartamento de amplas sacadas em Madrid, Berta Isla se move entre textos de Melville e Dickens, livros que ocupam o tempo de uma espera infinita, a espera por Tomás, que depois dos versos de Eliot e do encontro em Oxford teve a vida bruscamente desviada. Entre leituras feitas ao acaso e leituras buscadas, encontros arbitrários e imensos, prolongados desencontros, se faz *Berta Isla*, o mais recente romance de Javier, publicado no Brasil pela Companhia das Letras em tradução de Eduardo Brandão.

“Cinza na manga de um ancião... O pó que no ar pairou marca o ponto onde um conto acabou”, lê Tomás Nevinson no livro que serve como signo de reconhecimento: assim estava combinado, que segurasse um volume de Eliot e aguardasse a abordagem do homem que poderia lhe salvar a pele. Estava acusado de um crime que não cometeu, o assassinato da jovem

com quem se relacionava intermitentemente em Oxford, ela uma trabalhadora de outra das livrarias da cidade, e precisava da ajuda de um certo Mr. Tupra, recomendação de um dos *dons* da universidade. Mas os favores naquela Inglaterra do começo dos anos 1970, ao menos para alguém com as capacidades de Nevinson – um brilhante estudante, exímio na transmutação dos idiomas e dos sotaques, bilíngue, em espanhol e inglês, desde o nascimento – custam demasiado caro e então os dias de Tomás já não seriam os que havia esperado ou mesmo desenhado para si.

Em Madrid, por aquele então, à espera, se encontrava Berta Isla, às voltas com o ocaso do franquismo, as passeatas que enfim ocupavam as ruas da capital espanhola, com bruscas iniciações amorosas e principalmente com a expectativa do retorno de Tomás, com quem dividia os planos de vida adulta desde a adolescência e com quem se casaria anos depois, tão logo tivesse fim a experiência inglesa de Tom. Mas esse é um dos primeiros desencontros, e o embrião dos desencontros futuros, do romance que leva o nome da sua protagonista. Ocorre que Tomás não volta, ao menos nunca por inteiro, e a que levará a seguir

será uma literal vida dupla, entre a rotina em Madrid, com trabalhos junto à embaixada inglesa, e longos serviços no exterior, em paragens nunca nomeadas, sob o mando dos serviços secretos do país que escolheu como o seu, e que o demanda sem cessar, desejoso do seu vigor e das suas tão peculiares capacidades.

Javier Marías opera algumas sortes de retorno em seu último livro, como já é comum para os que acompanham detidamente uma obra que se desloca por preocupações e temas nítidos e reiterados. Em *Berta Isla*, o motor da narrativa é a engrenagem (tentacular, sempre perene) dos serviços secretos, questão que já havia sido transposta à sua literatura na trilogia *Seu rosto amanhã*. Também estão presentes, novamente, como em quase todos os seus livros, os fragmentos de Shakespeare, desta vez evocado quando da discussão entre Tomás e Berta sobre a natureza do engano e os limites da dissimulação; para tanto, comentam e citam passagens de *Henrique V*. E, como outras vezes no universo já caudaloso do autor, *Berta Isla* é um livro que se recolhe e se expande para outros livros, romance sobre a leitura, as chances da interpretação e mesmo sobre a força da citação.

Tal como uma das últimas leitoras catalogadas por Ricardo Piglia, Berta Isla se refugia nos textos tanto para preencher a morosidade do tempo presente (um tempo sem Tomás e sem a vida que imaginava poder viver) como para emprestar sentidos aos fatos e ocorrências que a tocam ou rodeiam – isso desde a pormenorizada leitura da imprensa quando da Guerra das Malvinas (para onde imaginava que o marido fora enviado como espião a serviço das tropas britânicas) às releituras de Charles Dickens que parecem querer dizer que a problemática do acesso ao universo do outro não se limita ao que não sabe sobre Tomás, mas se estende a qualquer experiência afetiva se perscrutada com a devida exigência. Mas, se de outros livros se trata, a presença intertextual mais carregada no romance é a de T. S. Eliot, cuja primeira e acidental leitura permanece a rondar a memória e a dicção de Tomás e Berta, e serão abundantes as passagens que retomam os versos do autor de *Little Gidding*.

Com as extensas, volumosas ocorrências de *Berta Isla*, Javier Marías amplia um pouco mais as linhas de um dos mais relevantes projetos narrativos contemporâneos (um exercício que remontaao começo dos anos 1970, com *Los dominios del lobo* e *Travesía del horizonte*, e que segue em construção) e volta a desenhar o seu mapa autoral da cidade de Madrid. Entre os bairros de Chamberí, Argüelles, Goya, o saguão do Aeroporto de Barajas e as linhas de fuga para Oxford, Londres e o tão vasto como desconhecido território das atividades secretas, amplia-se, também nas cartografias, a tinta dessa ficção.



ROMANCE

Berta Isla
Autor – Javier Marías
Editora – Companhia as Letras
Páginas – 552
Preço – R\$ 89,90

Questões simples, respostas complexas

O que é um livro? A pergunta dá título ao ensaio de João Adolfo Hansen, professor aposentado da USP. Nele, o professor pensa o livro a partir de algumas categorias (historicidade, materialidade, leitura e autoria, por exemplo) que, se não são novas, no texto surgem articuladas em um tom próximo ao de uma aula, o que torna a discussão mais acessível. Neste caso, serve principalmente como introdução a uma determinada forma de ver e exercer o ato de leitura em uma forma crítica.

O ensaio é dividido em três partes: uma introdução em que o autor lança seus principais esteios, o da historicidade (de formas, palavras, relações com o texto) e o da leitura (baseado em teóricos como Jauss e Iser, ainda que os cite apenas *en passant*); um percurso histórico do livro como objeto e seu lugar na sociedade; e as visadas críticas necessárias ao ato de leitura (noção

do espaço imposto por distâncias no tempo entre obra e leitor, o ato de ler e ser lido pelo que se lê, o texto como encenação de modelos culturais, conhecimento da estrutura formal das obras etc). A visada toma base em exemplos teóricos e ficcionais canônicos, apontando para sua própria erudição e para esta como condição ideal para a leitura. O texto possui tom prescritivo, quase como um manual que aponta necessidade de competências mais complexas para ler literatura. Soaria elitista se não reconhecesse que essa realidade é inacessível para muitos e muitas, prejudicados por governos que não resolveram os problemas do ensino público. Então, opera num plano que se pode dizer “ideal”.

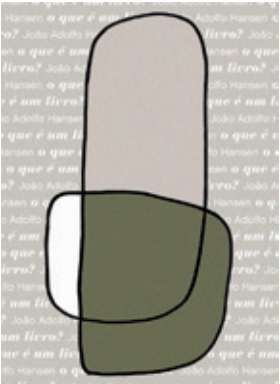
Por defender uma via única, ainda que larga e pontuada por questões importantes, o texto prescinde de experiências de leitura que não se configuram apenas na profundidade das análises que envolvem o plano

formal do texto. Refiro-me às experiências em que pessoas não eruditas, muitas vezes por questões de proximidade com o que está representado na e pela ficção, conseguem ler o livro de forma crítica sem necessidade de um repertório “bibliotecável”. É o caso, por exemplo, do projeto Leitura Liberta, conduzido pela professora Elisande Quintino no Centro Penitenciário de Hortolândia (SP). Resenhas produzidas pelos aprisionados está disponível no site da Editora Carambaia e há depoimentos da professora em matérias jornalísticas sobre o impacto positivo disso na ressocialização.

Esse exemplo, que não inviabiliza o que é dito pelo professor Hansen, serve tanto para cogitar se a noção de erudição também passaria por uma dimensão de corpo – no – mundo, quanto cogitar como uma leitura não erudita pode trazer ganhos para além das possibilidades desta ou

daquela articulação de instrumentos críticos ou de posturas pré-definidas.

Se questões lançadas em *O que é um livro?* não esgotam os sentidos do objeto e da leitura, ainda assim mostra como um crítico experiente concebe a ideia de leitura. O foco na historicidade e no domínio formal representa a consistência de sua formação crítica e aponta para seu percurso como estudioso do Barroco. (Igor Gomes)



ENSAIO
<i>O que é um livro?</i>
Autor – João Adolfo Hansen
Editora – Ateliê e Edições Sesc
Páginas – 72
Preço – R\$ 32

Ler, lidar com teias

Roland Barthes afirmou que texto também quer dizer tecido, sob o qual se esconde um sentido de verdade de uma narrativa. E continua: “se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (Hypos [do grego] é o tecido e a teia da aranha”. Essas palavras dão boa dimensão para pensar *Aranhas*, novo livro de Carlos Henrique Schroeder. O livro imprime uma ideia generativa de que o corpo do texto – do tecido, o todo – se constrói através de um entrelaçamento das curtas narrativas – que raramente ultrapassam uma página –, com temas, personagens e desenrolares inspirados a partir dos aracnídeos. E, perdido nesse tecido, Schroeder se desfaz como uma aranha que dissolve nas linhas construtivas da sua teia símbolos cadentes das casualidades mais cotidianas: amor, preconceito, inveja e reflexões sobre a morte são alguns exemplos dos temas do livro. Até Gregor Samsa, de *A metamorfose*, aparece, mas dessa vez

ele “acordou de sonhos inquietos, encontrou – se em sua cama metamorfoseado num aracnídeo monstruoso”. É interessante pensar no deslocamento de uma visão de unidade na presença da aranha, a uma outra que, ao final, nos faz ver uma estrutura mais elaborada que dá liga ao todo, para além da imagem da aranha, mas baseada nela; uma teia narrativa que liga todas as outras numa só. (Nuno Figueirôa)



FICÇÃO
<i>Aranhas</i>
Autor – Carlos Henrique Schroeder
Editora – Record
Páginas – 192
Preço – R\$ 42,90

As vidas concisas

Há escritores que são marcados por uma geografia. Cidades que se transformam em verdadeiras musas. Após o sucesso de do romance *Pssica*, o escritor Edyr Augusto retorna à violência da capital paraense, que aqui ganha o trocadilho de *Belhell* – um neologismo com o nome “Belém” e a palavra “hell”, “inferno” em inglês. A narrativa, que se debruça em jogos de azar, cassinos ilegais e em um *serial killer*, parece um trem descarrilhado. O ritmo frenético busca figurar as vidas de um submundo de violência; vidas impedidas de outras possibilidades do tempo presente, sempre submetidas a contextos impositivos e limitadores. No texto há frases que raramente têm mais de 10 palavras e que dão tom alucinatório à narrativa. As falas sequer alteram a linha, usadas sem travessão ou aspas: “Olhei pro relógio, ih, hora de almoçar.

Segui pela Presidente Vargas, até o restaurante Largo da Palmeira. Dei uma quebrada na Ó de Almeida, Primeiro de Março”. Sem sequer pincelar as subjetividades dos personagens, Edyr assume uma concisão que faz lembrar *Vidas secas*, explorando pela materialidade dos diálogos curtos, vidas de um (sub) mundo alheio ao seu, mas presente em contextos de violência, algo comum em todo o Brasil. (N.F.)



ROMANCE
<i>Belhell</i>
Autor – Edyr Augusto
Editora – Boitempo
Páginas – 152
Preço – R\$ 44

PRATELEIRA

IMAGENS DE CONTROLE

Winnie Bueno torna acessíveis ao público amplo as ideias de Patricia Hill Collins – uma das mais importantes teóricas da contemporaneidade, cuja obra é focada em raça, gênero e sexualidade. “Imagem de controle” é conceito fundamental dentro do pensamento de Collins por representar um instrumento imprescindível à imposição de violências simbólicas. Mulheres negras desautorizam essas imagens ao se posicionarem como sujeitas de conhecimento.



Autora: Winnie Bueno
Editora: Zouk
Páginas: 176
Preço: R\$ 50

QUESTÃO DE ÊNFASE

Mais uma obra de Susan Sontag (1933–2004) republicada pela Companhia das Letras, dentro do projeto de investir comercialmente na autora – iniciado em 2019 com a biografia *Sontag*, assinada por Benjamin Moser. Em *Questão de ênfase*, a ensaísta lança ideias sobre artes visuais, música, dança, teatro e literatura. Nesta, ela pensa trabalhos de diversos autores (Barthes, Borges, Elizabeth Hardwick e Machado de Assis, por exemplo). Tradução de Rubens Figueiredo.



Autora: Susan Sontag
Editora: Companhia das Letras
Páginas: 408
Preço: R\$ 44,90

DEMENTIA 21

Um dos *mangakás* – artistas criadores de mangás, os quadrinhos japoneses – mais celebrados da atualidade, Shintaro Kago conta nesta obra a história de uma cuidadora de idosos, em que a realidade surge com alienígenas, monstros, dentaduras possuídas pelo demônio e pessoas psicóticas. É uma das mais conhecidas obras do autor e demonstração de seu talento. A tradução, feita diretamente do japonês, é de Drik Sada.



Autor: Shintaro Kago
Editora: Todavia
Páginas: 280
Preço: R\$ 69,90

ESCRITOS SOBRE A POLÍTICA E AS ARTES

Organizado por Pedro Paulo Pimenta (USP) e traduzido a várias mãos, o volume concentra textos de Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) em que a filosofia política surge em relação profunda com teoria da linguagem e da expressão artística – elementos que, para o autor, são imprescindíveis a qualquer reflexão sobre o presente. Apesar das diferenças de estilo entre os textos, que são de origens diversas, a voz de Rousseau torna-se evidente durante a leitura.



Autor: Jean-Jacques Rousseau
Editores: Ubu e Editora UnB
Páginas: 656
Preço: R\$ 119

RESENHAS

DIVULGAÇÃO



A teoria, ela sempre virá depois da prática

O legado revolucionário da Autonomia italiana pensado por um de seus participantes

Leonardo Nascimento

Um piano nas barricadas: por uma história da Autonomia, Itália 1970, de Marcello Tari (GLAC edições & n-1), apresenta um panorama de um momento luminoso na história das lutas modernas, vivido pelo autor em sua juventude. Traduzido pelas Edições Antipáticas (Lisboa) e revisado por Andrea Piazzaroli, o leitor brasileiro recebe, em elaborada composição gráfica e rigoroso trabalho editorial, uma obra que vem despertando interesse em novas gerações que empreendem um *devir-revolucionário*.

A narrativa atravessa a incendiária Itália dos anos 1970, guiada por um texto de sensível beleza militante e alto teor literário. Para Tari, a transmissão de uma experiência de luta deve ser produzida na prática, ou através de uma comunicação poética “com meios que permitam a interrupção do cotidiano e a descontinuidade na língua”. Por isso, no prefácio à edição brasileira, mostra-se partidário dos ensinamentos de Rimbaud, Maiakovski, Breton e Isidore Isou, defendendo que “sem uma poética própria, a revolução é simplesmente impensável”.

Como descreve o autor, no final da década de 1960, as relações entre patrões e trabalhadores eram bastante tensas nas fábricas italianas, em particular na Fiat de Turim, que concentrava cerca de 150 mil funcionários. Em 1973, intuindo o crescimento da revolta, os sindicatos convocaram greves sincronizadas de poucas horas, sem qualquer impacto efetivo na produção. Conversando entre si, os operários

concluíram que as formas de luta deveriam ser produzidas *pela e na* ação, ao invés de direcionadas pelos inventores de consciências externas do proletariado (“*a teoria vem sempre depois*, não obstante o que dizem filósofos e policiais”).

Os autonomistas já não reivindicavam aumentos salariais, nem a conquista de melhores condições trabalhistas. Tratava-se, então, de afirmar uma revolução contra o trabalho e a sociedade nele fundada. Tal atitude, segundo Tari, não deve ser compreendida como um apelo ao espontaneísmo, e sim como uma autorreflexão prática e indelegável, que criava e determinava de modo imanente a atuação no interior da fábrica, “não para fazê-la funcionar melhor, mas para destruí-la enquanto agregação de exploração e domínio, de fadiga e de malefício”.

Ao perceber o que se passava, delegados do Partido Comunista e dos sindicatos procuraram difamar os envolvidos. Mas era tarde demais, e a ocupação da Fiat transbordou os muros da fábrica. Se o bloqueio durou “apenas” três dias, a experiência disparou uma transformação radical no imaginário de lutas. Os jovens já não queriam dedicar suas vidas a um “trabalho extenuante, repetitivo e, ainda por cima, socialmente inútil”, como declarou o filósofo Franco Bifo Berardi.

Na Itália, teve início um período em que a linguagem, o comportamento político e as formas de vida foram sacudidas por coletivos,

revistas, comitês, ocupações escolares e rádios livres que se espalhavam por todos os lados. A luta contra o poder não era uma disputa pela máquina estatal, e sim pela difusão de zonas nas quais se pudesse criar uma outra forma de vida, “contra o Estado, contra a produção e... contra a metafísica”.

A organização autônoma da vida estava baseada no contato entre os corpos, na circulação de afetos e no desfrutar material da cidade. “Um comunismo mais forte que a metrópole”, em que entravam em cena o feminismo, a homossexualidade, o proletariado juvenil e diversas outras transversalidades, através de uma mutação antropológica que unia subjetividades heterogêneas.

Os rebeldes se reconheciam mutuamente naquele paradigma subversivo que, por alguns anos, interrompeu a violenta ação do desenvolvimento capitalista. Ao mesmo tempo, ocorria o acirramento da repressão. O Estado começava a tratar como “terrorista” todos / as aqueles / as que experimentassem transformar o presente num sentido revolucionário, enquanto os partidos de esquerda pediam à polícia e à magistratura que dessem um jeito naqueles “vândalos”.

O estopim se deu em 1977, em Bolonha, quando um estudante foi mortalmente atingido por um militar. Barricadas foram erguidas ao redor da zona universitária,

e os manifestantes não se furtaram a responder ao fogo disparado pelos policiais. Lojas de luxo foram depredadas, e um dos restaurantes preferidos da burguesia, expropriado – vinho e comida foram servidos em praça pública a todos os presentes. Retirado de um bar, um piano foi posto ao lado de uma barricada... por entre as balas, as chamas e o fumo de gás lacrimogêneo, um jovem pianista começaria a tocar. (“Bêbados. Hoje ninguém comanda. Amanhã? Amanhã chegarão com os tanques. Seremos novamente expulsos. Mas hoje, por algumas horas, esta terra é livre. Chopin. Vinho. Raiva e gozo.”)

O comunismo desenhado pela Autonomia inuiu Marx e a antipsiquiatria, a Comuna de Paris e a contracultura, o dadaísmo e o insurrecionalismo, o operaísmo e o feminismo etc. Não era e nunca foi uma organização, mas uma multiplicidade em que diferentes autonomias surgiam e coexistiam. Para o autor, o erro fatal de alguns coletivos foi ter apostado, diante da repressão, numa nova unidade para se apropriar do poder, restabelecendo a dialética constitutiva abandonada nos anos anteriores. Entretanto, se o Movimento Operário oficial acabou sucumbindo à captura do Estado e do Capital, a história da Autonomia é a de uma aventura revolucionária cuja incandescência é hoje mais relevante do que nunca. Afinal, como nos lembra Tari, as revoluções sobrevivem imperceptivelmente no tempo como potência subterrânea. “O que é possível, escrevia Walter Benjamin, é fabricar a chave que abre aquela determinada sala do passado [...]. Ação que coincide com o habitar a distância entre o que foi possível e aquilo que vem.”



QUADRINHOS

Um piano nas barricadas

Autor - Marcelo Tari

Editoras - GLAC edições e n-1

Páginas - 384

Preço - R\$ 65

A mulher está sozinha, escurecendo

Há um momento em *A obscena senhora D* no qual a personagem principal, diante do escuro em que se encontra num deliberado confinamento no vão da escada de casa, lembra *A morte de Ivan Ilitch*, novela de Tolstói que é literal ao seu título. O funcionário público Ivan Ilitch morre e o corpo é velado com a certeza de que logo será sepultado, afastado e esquecido. É um livro sobre uma doença devastadora, um velório e mais nada. É a morte sem metafísica. “Por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo”, diz a senhora D.

O corpo de Ivan Ilitch nos é lembrado num livro em que tudo sobre o corpo é questionado. O corpo físico, aquele que ainda sente, deseja, sua, sangra e envelhece. E aquele outro, que já se foi, apodrecido, enterrado ou queimado,

mas que algo dele continua em algum lugar, como um incômodo. É o palíndromo que nós todos carregamos, o de que no corpo há também o porco. Mas o que fazer com cada um desses corpos, talvez a resposta esteja na letra “D” que nomeia essa tal senhora. É de “D” de “derrelição”, que implica abandono, desamparo. O juridiquês diz que a palavra define o “abandono voluntário de uma coisa com vistas a se desfazer dela”. É insuportável lembrar que se tem um corpo o tempo inteiro.

A obscena senhora D, romance de 1982, já havia sido relançado pela Companhia das Letras no volume reunindo a obra completa em prosa de Hilda Hilst. Mas agora fisgado como um livro solo, e nessa reedição acompanhado por ensaio crítico de Eliane Robert Moraes (USP), é possível pensar nele como um dos romances brasileiros seminais das últimas décadas. Hilda aprimora aqui tanto os seus experimentos dos anos 1970, como os de *Fluxo-floema*, e já lança algumas das questões que

apareceriam repletas de humor (ou às gargalhadas, como ela gostava de pontuar) na sua produção erótica, iniciada com *O caderno rosa de Lori Lamby* na década de 1990.

Em *A obscena senhora D* fica explícita a consciência de Hilda do quanto os gêneros literários são preguiçosos e que o trabalho do escritor precisa ser “físico” para fazer com que eles abandonem a inércia. E que voltem a fazer sentido. Escrever para varrer longe atrofias. Nas pouco mais de 100 páginas do romance escutamos as várias Hildas possíveis – a poeta fascinada com seu objeto de desejo e perplexa com o mundo, a política do seu teatro, o escárnio diante dos exageros do sexo e a cronista que mais tarde causaria escândalo nas páginas dos jornais. O gênero romance não está na linearidade das histórias que conta nem em seu número de páginas. Está na sua capacidade de ser depósito de mundos.

Quando Hilda virou personalidade da mídia nos anos 1990, não pela leitura massiva da sua obra, mas pelo escândalo

dos que diziam haver lido (e não compreendido) sua produção erótica, a palavra “obscena” foi grudada ao seu nome. Virou “a obscena senhora H”. Imagino o quanto ela deve ter rido, ou mesmo gargalhado, diante do chavão que passava longe do gênio maior que encontramos em *A obscena senhora D*. Ou como a própria HH disse uma vez: “Quem não entendeu meu corpo ou meu texto, *rent a pig*”. (Schneider Carpeggiani)



ROMANCE
<i>A obscena senhora D</i>
Autora – Hilda Hilst
Editora – Companhia das Letras
Páginas – 80
Preço – R\$ 44,90

Escuta aqui

Como escutar música clássica? Ou mais: como desfazer os preconceitos que a música clássica carrega, sobretudo o de ser algo elitista e distante dos tempos atuais? Essas são algumas das questões que a obra do músico e comentarista da Osesp (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) Leandro Oliveira procura responder nessa espécie de manual, voltado tanto aos leigos quanto aos iniciados. “Todos que gostamos de música clássica acabamos um dia por perguntar como organizar nosso conhecimento a respeito”, aponta. “Todos que adorariam gostar de música clássica buscam inevitavelmente pesquisar um modo de conhecê-la melhor, e procuram, muitas vezes, uma espécie de *minima moralia*, uma pequena ética de ouvindo dedicado”, continua. Para os iniciantes nesse universo, o autor procura também fazer comparações com música pop, lançando mão de clássicos populares de

nomes como Bob Dylan e do progressivo Pink Floyd dos anos 1970. E Oliveira destaca: “Se o ouvinte acha que música popular é reserva de anseios ‘baixos’ ou ‘vulgares’, é importante deixar claro: está ouvindo música popular errado. E se acha que toda música clássica eleva, talvez não esteja ouvindo bem.” Há também uma seleção com o título *O mínimo que você precisa ouvir para ouvir música clássica*.

ENSAIO
<i>Falando de música</i>
Autor – Leandro Oliveira
Editora – Editora Todavia
Páginas – 128
Preço – R\$ 44,90

Estar no Brasil

Cada vez mais percebemos o quanto o processo de pensar a redemocratização brasileira é dos mais tumultuados. Basta olhar os pedidos de intervenção militar que viraram comuns em muitas passeatas pelo país. O historiador Perry Anderson traça um panorama das nossas últimas décadas, tratando de períodos de ruptura como o Plano Real e o golpe parlamentar que tirou a presidenta Dilma Rousseff. Anderson não deixa escapar também o momento mais imediato dos nossos problemas políticos, tentando entender o presidente Bolsonaro, sobretudo a partir de pontuações com seu paralelismo mais direto, Donald Trump. “A autoconfiança arrogante do norte- -americano vem não apenas de um histórico familiar privilegiado, mas também de uma longa e bem-sucedida carreira na especulação imobiliária e no show

business. Bolsonaro, que nunca administrou nada na vida, carece dessa estrutura existencial. É muito menos seguro. Dado, como Trump, a todo tipo de explosão intempestiva, recua rapidamente, ao contrário de Trump, se as reações se revelarem muito negativas. As primeiras semanas de seu governo exibiram uma cacofonia de declarações conflitantes, retratações e desmentidos”, compara o autor num dos textos.

ENSAIO
<i>Brasil à parte</i>
Autor – Perry Anderson
Editora – Boitempo
Páginas – 192
Preço – R\$ 42,40

PRATELEIRA

Ó PA Í, PREZADA
Segundo livro da pesquisadora Carla Akotirene, fruto de sua dissertação de mestrado na UFBA. Partindo de uma perspectiva afrocentrada, Akotirene fez um estudo sobre a ausência de políticas públicas de gênero e raça em penitenciárias femininas de Salvador. O trabalho detecta o tratamento altamente precarizado das aprisionadas, expostas a diversos tipos de violência, e também expõe a presença de lesbofobia e da intolerância com religiões afro-brasileiras dentro das unidades.
Autora: Carla Akotirene
Editora: Pólen Livros
Páginas: 256
Preço: R\$ 44,90

O ROMANCE DE TRISTÃO
Traduzido por Jacyntho Lins Brandão (UFMG), que assina a apresentação, o volume traz a narrativa de Tristão e Isolda escrita na segunda metade do século XII por Béroul (ou Berox), de quem nada se sabe. A história de amor do casal, que integra os ciclos de histórias do Rei Artur e da Távola Redonda, surge entre a loucura e a bem-aventurança, numa estrutura rimada e metrificada. Brandão, um dos tradutores mais respeitados do país, verteu o texto diretamente do francês arcaico. A edição é bilingue.
Autor: Béroul
Editora: Editora 34
Páginas: 336
Preço: R\$ 68

O PRIVILÉGIO DA SERVIDÃO
Segunda edição revista e ampliada desta obra de Ricardo Antunes (Unicamp), que analisa as dinâmicas relativas à classe trabalhadora de 1988 até o início de 2019. O eixo central é a tentativa de entender a ascensão de um proletariado de serviços que opera de forma online e intermitente. Antunes vê na vitória da extrema direta (2018) o anúncio da mistura entre autocracia tutelada e neoliberalismo exacerbado que marca o governo Bolsonaro.
Autor: Ricardo Antunes
Editora: Boitempo
Páginas: 336
Preço: R\$ 69

SOCIOLOGIA DA LITERATURA
Introdução à sociologia da literatura criada pela socióloga Gisèle Sapiro. Esse campo de conhecimento pensa o fazer literário como fazer social – ou seja, a literatura como fenômeno social (do qual participam instituições e indivíduos que criticam e consomem as obras) e as representações de uma época e suas questões. Tradução de Juçara Valentino.
Autora: Gisèle Sapiro
Editoras: Moinhos e Contafios
Páginas: 160
Preço: R\$ 45

HÁ ALGO PODEROSO EM ESTAR ERRADO



Quais as alternativas e rotas de fuga numa sociedade fascinada por uma ideia de sucesso heteronormativa e capitalista? Em *A arte queer do fracasso*, Jack Halberstam investiga essas questões a partir de elementos diversos, como *Bob Esponja*, *Toy Story*, obras de Freud, de Sebald e filmes populares. O caminho é o da distração, do desvio, da perda e do reconhecimento de que a empatia com o vencedor sempre beneficia o dominador.

À VENDA NA LOJA ONLINE DA CEPE EDITORA E LIVRARIAS



Cepe
EDITORA

cepe.com.br/lojacepe



[cepeeditora](https://www.facebook.com/cepeeditora)