

O Odisseu

Vol. 3/ N 20/ Dezembro de 2024

ISSN 2966-0262



Narrativas da Ditadura 60 anos depois do horror

“É preciso dar um jeito”

Ensaio de Paulo Zan explora o fantasma da ditadura militar num país assombrado pela violência urbana institucional.

“Beatriz Nascimento e a guerra ao silêncio na ditadura militar”

Carol Antunes escreve sobre a atuação corajosa de Beatriz Nascimento e do Movimento Negro Unificado nos anos de chumbo.

“Ditadura Militar e a luta pela memória”

Ricardo L Živko vai de Marcelo Rubens Paiva a Walter Benjamin e Godofredo de Oliveira Neto para falar da necessidade de elaborar o trauma da ditadura.

ENTREVISTAS

Dalva Maria Soares,
Waldomiro J. Silva Filho
Marcio Meirelles e
Bianca Monteiro Garcia



Sumário

CADERNO 1 – Ítaca

EDITORIAL: “O lugar da dor nas narrações da ditadura militar”, por Paulo Zan – p. 4

ENSAIO: “Ditadura Militar a luta pela memória”, por Ricardo L Zviko – p. 6

CRÍTICA: “Memórias do golpe na Província”, por Vinícius Cardona – p. 8

ENSAIO BIOGRÁFICO: “Beatriz Nascimento e a luta contra o silêncio na ditadura militar”, por Carol Antunes – p. 11

ENTREVISTA COM WALDOMIRO J. SILVA FILHO: “Esquecer e Lembrar”, por Esther Dantas e Ewerton Ulysses Cardoso

ENSAIO: “A marca da bruxa”, por Ricardo Gusmão – p. 22

REPORTAGEM: “O Milagre da Fome”, por Pedro Henrique Rodrigues – p. 25

CRÍTICA: “Cadernos Negros em retrospecto”, por Naira Diniz – p. 27

ENTREVISTA COM MÁRCIO MEIRELLES: “O Vila Velha através do tempo”, por Ewerton Ulysses Cardoso – p. 28

CRÔNICA: “É preciso dar um jeito”, por Paulo Zan – p. 38

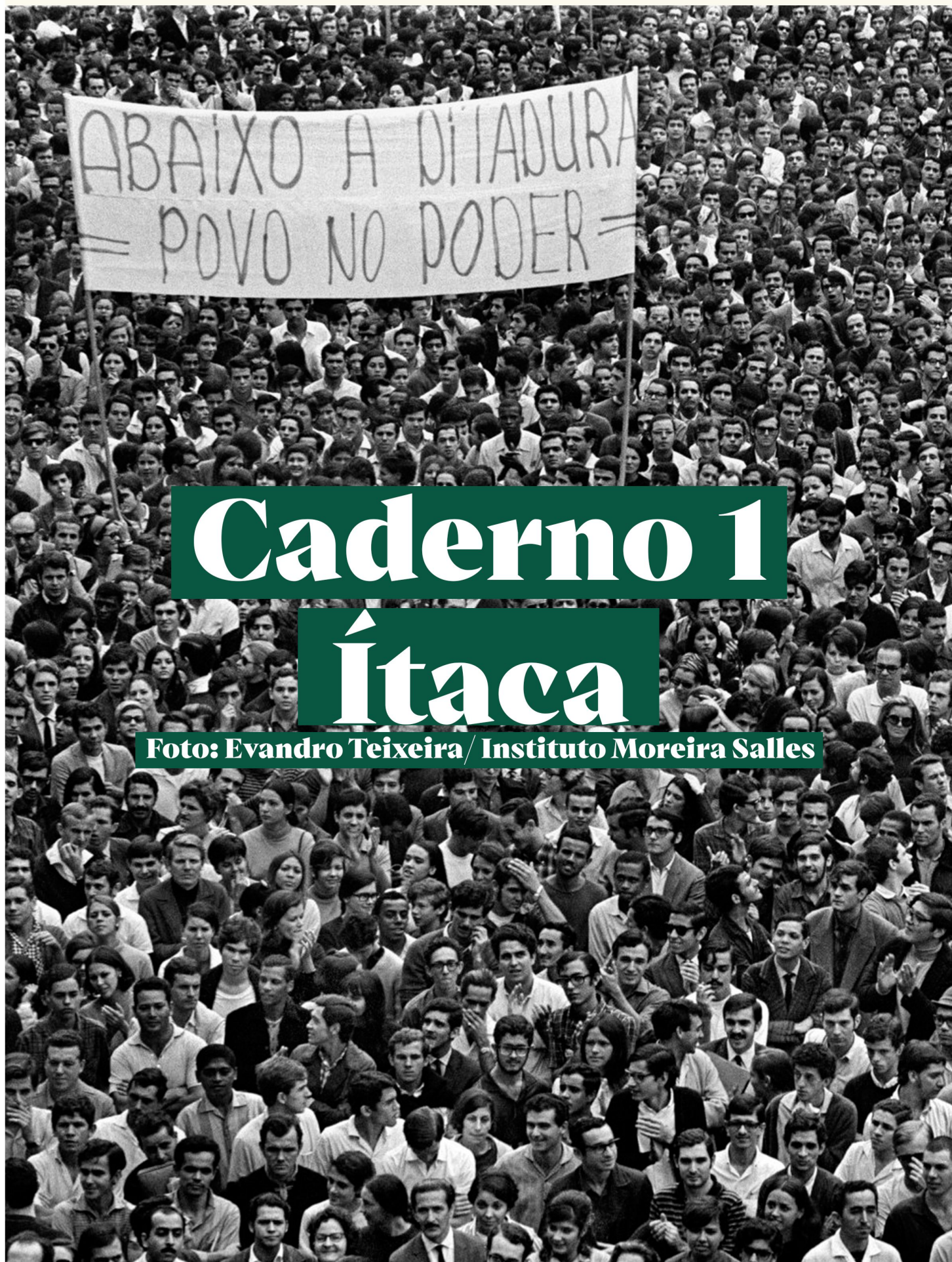
COLUNA ENSAIO: “Dzi Croquettes: o grupo que subverteu as regras em plena ditadura militar”, por Denni Sales – p.40

CADERNO 2 – Odisseia

ENTREVISTA COM DALVA MARIA SOARES : “Uma vontade de verdade”, por Aline Félix – p. 45

ENTREVISTA COM BIANCA GARCIA MONTEIRO: “Isso não é entrevista”, por Lili X – p. 50

EXPEDIENTE – p. 52



Caderno 1

Ítaca

Foto: Evandro Teixeira/ Instituto Moreira Salles

EDITORIAL

O espaço da dor nas narrações da ditadura militar

Paulo Zan

Graduado em Filosofia e mestrando em Literatura e Cultura pela UFBA, tem interesse em narrativas ficcionais da ditadura militar (1964-1985). Já publicou os livros "Linha tênue" (2022), "Trapaças" (2023), "A história de uma busca" (2024) e "Desaparecer" (2024). É Editor Assistente da Revista O Odisseu, além de apresentador do podcast Orgulhoso Cast.



Foto de Evandro Teixeira/ Instituto Moreira Salles.

"Toda narrativa é uma viagem — percurso construído pela imaginação para escoar possibilidades. Cada vez que alguém conta uma história, seja através de sofisticadas técnicas literárias, seja com a experiência dos velhos narradores, vai se fazendo um itinerário, trajeto a ser percorrido por aquele que lê ou que ouve. Nada impede que ele descubra atalhos junto ao caminho principal, ou que se demore na contemplação de detalhes quase irrelevantes; pode até se perder, ou simplesmente desistir. Isto porque a imaginação e a liberdade se sustentam mutuamente; e a narrativa pode ser uma viagem universal, mas permite ainda atingir o indivíduo naquilo que ele carrega de mais íntimo consigo." (Regina Dalcastagnè)

Flora Sussekind, em "Literatura e vida literária" (1985) fala que boa parte do que se produziu sobre a ditadura militar brasileira (1964-1985) foi para penitenciar uma culpa que a classe média sentia por ter apoiado o regime militar (Sussekind, 1985, p.44). Ela faz uma crítica ao caráter didático e pouco (ou nada) literário de alguns textos, como: *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira e *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, por exemplo, e, por outro lado, aponta textos que são [para ela] literatura. É o caso do conto "Pedras de Calcutá", de Caio Fernando Abreu, do qual ela aponta que "No seu caso o procedimento é bem outro. Não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de experiência vivida. Mas sim literatura." (1985, p. 47).

A crítica de Sussekind é ácida por ver um entremear de forma e conteúdo quando se trata de literatura. No entanto, ela não consegue antever, por exemplo, textos como *K. — relato de uma busca*, de B. Kucinski, ou *Não falei*, de Beatriz Bracher, que quebram essa linha de oposição que a crítica coloca entre documento e literatura [e outros textos, já no período em que ela escreveu o livro o faziam].

K. [personagem] parte em busca de vestígios de uma filha desaparecida durante a ditadura militar. Ela era uma professora universitária que tinha atuação militante, até onde sabemos na história, e somem ela e o marido. É a partir de "cartas a uma destinatária inexistente" que o personagem do pai vai à procura de alguma coisa que ainda possa ser feita mesmo tantos anos depois. Na esfera macro, o livro nos leva a refletir o que ainda se pode fazer. Questiona, narrativamente, se ainda podemos ter um momento de luto, se podemos dar descanso aos familiares das vítimas de desaparecimento, se pode-se colocar uma lápide de uma vez por todas nessa ferida aberta no país.

As narrativas têm esse poder. O poder de fazer com que não esqueçamos o nosso passado. Ou seja, se não podemos mudá-lo, se não podemos fazer com que ele se apague, é possível trazê-lo à tona, lidar com ele, ao menos. É possível abrir uma via para nos reencontrarmos com a intensidade que é a experiência da memória coletiva.

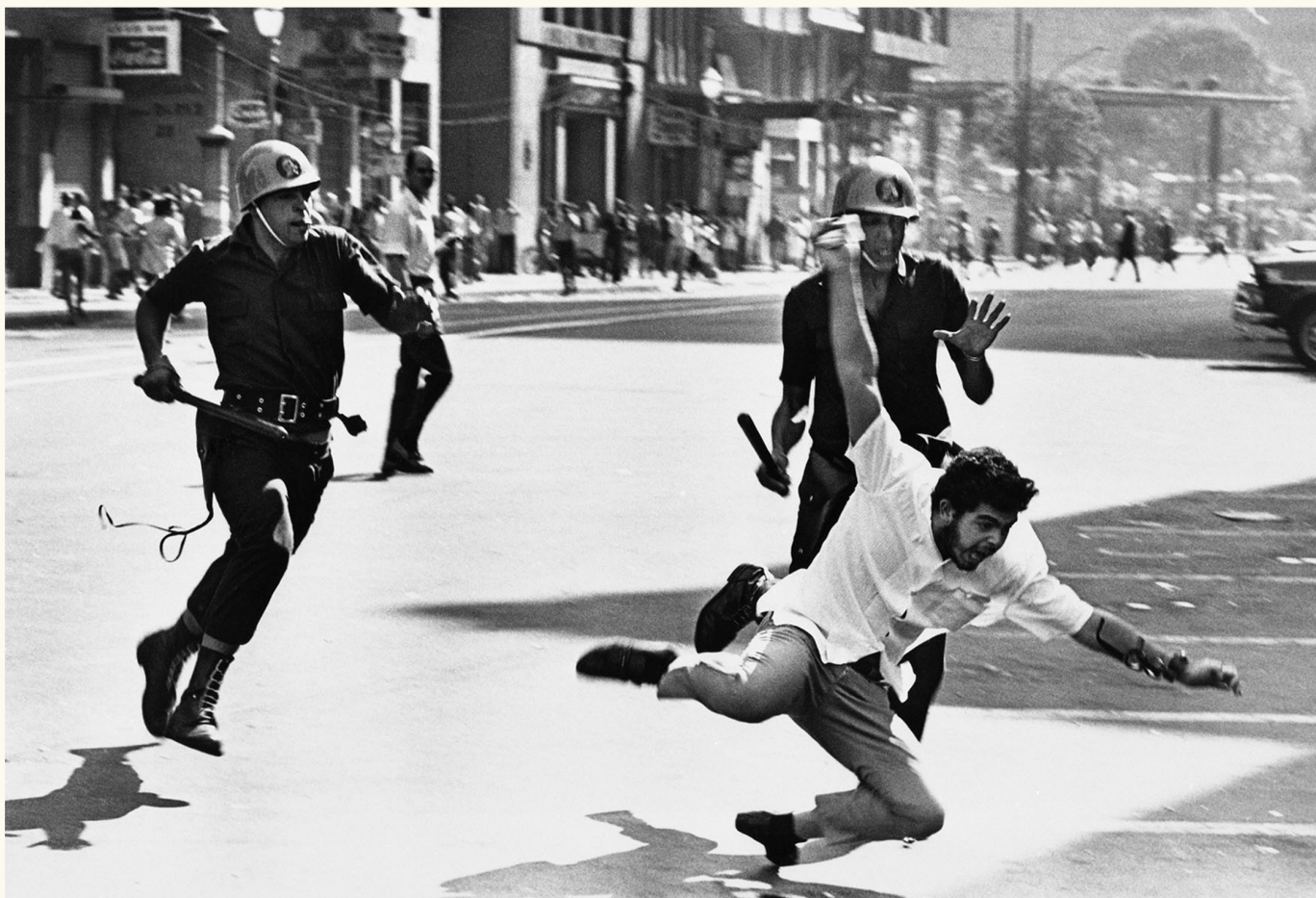
Como afirma Regina Dalcastagnè:

EDITORIAL

"Em 21 anos de ditadura foram tantos os mortos, os torturados, e os humilhados que faltaria espaço onde refugiar toda essa dor. [...] No Brasil, foram os escritores que entalharam esse espaço acolhedor. É nos romances que vamos reencontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país. (Dalcastagnè, 1996, p. 15).

Nesse momento da história em que estamos, onde a própria ideia de "narrativa" foi colocada em questão por movimentos de extrema direita, é preciso pensar a literatura produzida acerca das questões políticas envoltas nessa ferida [ainda] aberta do nosso passado. É pensando narrativas como Ainda estou aqui, de Marcelo Rubens Paiva, O corpo interminável, de Claudia Lage, Os dias, de Waldomiro José da Silva Filho, No fundo do oceano, os animais invisíveis, de Anita Deak, A eternidade da maçã, de Marcus Vinícius Rodrigues, Os tempos da fuga, de Giovana Proença, etc., que podemos reencontrar um lugar para o trato dessa dor ainda latente.

Foto: Evandro Teixeira/ Instituto Moreira Salles



ENSAIO

Ditadura Militar e a luta pela memória

Ricardo L Živko

Um brasileiro-esloveno apaixonado por livros e literatura em geral, baixista, professor, eclético e que adora conversar sobre poesia, contos, romances, filmes, séries e músicas.



Fernanda Torres no filmer "Ainda estou aqui", de Walter Salles.

O lançamento do filme "Ainda estou aqui", dirigido por Walter Salles e que conta com Fernanda Torres, Fernanda Montenegro e Selton Mello em seu elenco, é um ótimo mote para discutir a memória sobre a ditadura militar no Brasil. Apesar dos prêmios ganhos e dos que podem vir, do sucesso no exterior e agora também no Brasil, com uma estreia que lidera a bilheteria nacional, o principal para este texto é outra coisa: o boicote organizado por perfis da extrema-direita na internet.

Não é novidade o boicote de grupos de pessoas de extrema-direita a filmes, séries, atores, músicos e outros artistas ou suas obras. Qual é a motivação deles? A resposta é muito simples e talvez pareça até mesmo ridículo discutir isto. A sua motivação é anular um discurso, falsificar memórias, silenciar pessoas, esquecer as violências cometidas e também a resistência a elas, seja de indígenas, escravizados ou vítimas da ditadura militar. Não basta violentar o corpo, matá-lo, isto não sacia o ódio, é necessário violentar também as histórias destes corpos, silenciando verdades e impondo um esquecimento que não elabora os traumas individuais e coletivos da ditadura militar, mas os recalca, jogando os por debaixo dos panos. Isto é resultado de uma política de reconciliação nacional que impede a culpabilização e a condenação dos algozes. Deste modo, ocorre a manutenção de estruturas repressivas herdadas da ditadura militar, possibilitando a manutenção da sombra da ditadura e de sua violência na sociedade atual e em suas instituições.

Walter Benjamin, um alemão judeu, perseguido pela violência da extrema-direita na Alemanha nazista, pouco antes de seu suicídio, escreveu várias teses conceituando a história que podem nos auxiliar no entendimento da nossa sociedade, 84 anos depois. Na sua sexta tese, ele diz que "Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la." O que podemos entender desta frase? Que nós nos acostumamos, deixamos-nos levar pela sensação do progresso e nos tornamos preguiçosos, vivemos com uma visão confortável do mundo, portanto é necessário que alguém grite, escarre, escandalize, fazendo-nos perceber que não, não está tudo bem. É por este motivo que Marcelo Rubens Paiva, após 23 anos, revisita a escrita autobiográfica, se em Feliz Ano Velho ele apenas menciona de modo sucinto sobre o sofrimento de sua mãe perante o desaparecimento do marido.

“Não basta violentar o corpo, matá-lo, isto não sacia o ódio, é necessário violentar também as histórias destes corpos”

ENSAIO

Em 2015, com a obra *Ainda Estou Aqui*, transforma a mãe Eunice Paiva em protagonista e conta todos os detalhes de sua história e da história de Rubens Paiva, seu pai, um dos primeiros políticos cassados pela ditadura militar, um deputado federal preso e morto pela ditadura em 1971. É também o mesmo motivo pelo qual agora o livro se tornou filme, nas mãos de Walter Salles.

No entanto, assim como há essa busca por arrancar a sociedade do conformismo, há também a busca de anular esta luta. Continuemos a leitura da tese 6 de Benjamin: "Pois o Messias não vem somente como redentor, ele vem como vencedor do Anticristo". O objetivo, então, não é apenas o de revisitar a história para buscar a redenção das vítimas da ditadura militar, a reparação da injustiça passada por eles, mas também para vencer aqueles que se opõem a este objetivo. Trata-se essencialmente de uma luta antifascista.

Por fim, Benjamin conclui a sua tese de modo cirúrgico: "O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer". Os mortos não estarão seguros, pois como dito anteriormente, ainda é possível uma segunda morte, a morte de sua memória, da história de seus feitos. Não são os corpos enterrados que são revolvidos em seus túmulos, ou ainda aqueles descartados, não entregues para mães, pais, esposas, maridos, filhos e filhas. Não são os corpos profanados, sem a possibilidade de uma missa, de uma última reza. Mas sim, as memórias destes corpos. Não basta prender, torturar e matar, necessário invalidar a sua luta, desonrar a sua história. E é isto que o inimigo continuará a fazer, sempre. É isso que tentam fazer ao boicotar um filme que retrata a ditadura militar, com suas prisões, torturas e assassinatos e os reflexos destes nos familiares das vítimas. É uma luta constante e com dois lados. Aqueles que buscam resgatar a memória daqueles que lutaram e morreram na ditadura militar do Brasil e aqueles que buscam silenciar esta memória.

A luta é longa e persiste. As sucessivas tentativas de elaboração do passado, de resgate da história e da reparação de danos causados às vítimas ainda não obtiveram êxito. Portanto, é necessário continuar, seja com reportagens, obras literárias, pesquisas históricas, projetos governamentais, bem como com pesquisas acadêmicas, principalmente no campo da literatura e da história, que trazem para a discussão a análise de livros contemporâneos que retratam a ditadura militar no Brasil, mantendo a atualidade e a necessidade do tema.

Da minha parte, contribuo analisando a obra *Amores Exilados* de Godofredo de Oliveira Neto na minha pesquisa de graduação em Letras - Português e Espanhol da Universidade Federal da Fronteira Sul. Oliveira Neto é um escritor nascido em Blumenau, morou também em Florianópolis, Rio de Janeiro e Paris, sendo esta última a cidade para a qual se exilou durante a Ditadura Militar de 1964 e onde se graduou e

“É necessário continuar, seja com reportagens, obras literárias, pesquisas históricas, projetos governamentais, bem como com pesquisas acadêmicas, principalmente no campo da literatura e da história, que trazem para a discussão a análise de livros contemporâneos que retratam a ditadura militar no Brasil, mantendo a atualidade a necessidade do tema.”

fez mestrado em Letras pelo Instituto de Altos Estudos Internacionais da Sorbonne. O professor universitário, doutor e escritor é considerado um dos grandes expoentes da literatura brasileira contemporânea, tendo recebido várias condecorações, como a medalha Euclides da Cunha e a medalha Cruz e Sousa. Além disso, recentemente foi eleito membro da Academia Catarinense de Letras e por último membro da Academia Brasileira de Letras. É dono de uma vasta obra, ora histórica, ora repleta de intertextualidades, ora esteticamente inovadora, mas sempre aclamada pela crítica e estudada no Brasil e no exterior.

Amores exilados conta a história de Fábio, Lázaro e Muriel. Fábio é um barriga-verde nascido e criado na capital catarinense, com uma família estruturada, mãe rendeira e pai marceneiro, pobre mas não miserável, que aprendeu com a família a não tolerar injustiça, característica que se intensifica com a entrada no curso de Ciências Sociais, o trancamento da matrícula para se engajar na Aliança Socialista Libertadora, a transferência para o Rio de Janeiro, e culmina na expropriação bancária em nome da revolução social, prisão, fuga, exílio em Paris. Lázaro é um baiano que, assim como Fábio, se engajou na ASL, participou de expropriações bancárias e se exilou na França, sendo estes laços que os une, assim como as frustrações e a desilusão com os métodos da luta armada da ASL. Os dois amigos se apaixonam pela mesma mulher, em momentos distintos (ou não), uma francesa de família pobre nascida no interior da França, que é apaixonada pelo Brasil e estuda literatura brasileira na Sorbonne. Com o contexto da ditadura militar e do exílio, a trama se desenrola entre os três com amor, paixão, ciúmes e violência. Um ótimo romance, com características testemunhais e fragmentárias e que narra as tentativas de Fábio na busca da superação de seus traumas, com a ajuda de seu melhor amigo Lázaro e da sua amada Muriel.

CRÍTICA

Memórias do golpe na província

Nelson Cerqueira narra como o golpe militar de 64 ditou os rumos da vida nacional e redefiniu a sua própria existência

Vinícius Cardona

Poeta e ensaísta. Pesquisador independente. Advogado público.



Forte do Barbalho. Antigo centro de repressão e tortura da ditadura militar em Salvador. Foto: Reprodução (Internet)

Bloco de chumbo. Bitola. Insalubridade. Tóxico. Micropoder do designer. Autoridade. Chumbo. São esses os signos que marcam o início de um relato autobiográfico emocionante, um verdadeiro thriller, digno da memória não apenas de um indivíduo, como também da memória coletiva dos brasileiros, em geral, e dos baianos, em particular, nestes 60 anos do golpe de Estado civil-militar que venceu para sempre a História nacional, como um ferrete em brasa, cujas feridas ainda estão por cicatrizar.

Regime militar e além: retrato e identidade de um jornalista (Editora Porta), foi lançado pelo Prof. Nelson Cerqueira no último dia 18 de abril, na sala da Congregação da Faculdade de Direito da UFBA, onde tive oportunidade de ouvi-lo, ladeado por companheiros jornalistas da época como Luis Guilherme Tavares, com quem rememorou fatos e interpretações dos anos de chumbo, especialmente os atos de censura, intimidação e violência que se abateram sobre os profissionais da imprensa.

Nelson Cerqueira, jornalista, professor, pesquisador, crítico, ensaísta, romancista e poeta, membro da Academia de Letras da Bahia, dispensa maiores apresentações, enquanto baluarte intelectual, artista e educador de sucessivas gerações de estudantes. Tive o privilégio de integrar em 2007, como

mestrando, a primeira turma da disciplina Metodologia da Pesquisa, por ele ministrada enquanto colaborador do Programa de Pós-Graduação em Direito da UFBA, ao lado do Prof. Rodolfo Pamplona Filho, uma parceria que tem ininterruptamente formado inúmeros pesquisadores desde então. O curso, em verdade, para além de questões metodológicas, termina por proporcionar uma densa formação filosófica e sociológica. Foi ali que, pela primeira vez, ouvi do Prof. Nelson algumas lições preliminares sobre o pensamento de Husserl e Heidegger, as quais me marcaram profundamente e que, anos depois, me levaram aos estudos em Filosofia, primeiro na Universidade Federal de Pernambuco e, mais recentemente, no programa de pós-graduação em Filosofia da UFBA.

Sua longa e produtiva vida mereceu o recorte que podemos encontrar na breve, porém intensa, narrativa sobre o golpe de 1964 na Bahia, entremeada com fatos de sua própria existência. Assim é que retorno ao início desta resenha, para ressaltar as expressões e palavras manejadas pelo narrador no primeiro capítulo, em que nos dá um panorama de como funcionava o mundo analógico de um jornal e os processos de sua edição em 1964. Algo estranho, estrangeiro mesmo, para as novas gerações do mundo digital, especialmente os nascidos na década de 90 em diante. Enquanto millenial, nascido nos anos 80, ainda na transição histórica entre o mundo analógico e a era digital, pude haurir do relato a abissal diferença entre a produção de um jornal em papel, naqueles idos, e a quase instantânea produção de um jornal ou revista em formato "pdf", quer quanto aos instrumentos técnicos, quer quanto ao trabalho humano. Isto apenas no intervalo de 60 anos. Não posso deixar de lembrar "A questão da técnica", seminal ensaio de Martin Heidegger, pensador que colocou o problema da tecnologia em termos ontológicos, situando a técnica como a grande manifestação do ser do Homem, em nosso momento histórico.

Nelson Cerqueira nos mostra, *pari passu*, as etapas da edição, produção e circulação de um jornal. Conscientemente, ou não, as referências aos produtos químicos, instrumentos, linotipia, diagramação e revisão, através das palavras destacadas no início deste texto, se relacionam, de certa forma, com os anos de chumbo, a autoridade, o poder, o ambiente tóxico e insalubre que a época militar parece fazer soar aos

CRÍTICA

ouvidos de quem não viveu aqueles tempos. "Uma época fedorenta", nas palavras do autor, que evoca J-P Sartre ao rememorar a ocupação nazista da França: "Víamos aquele rosto imundo...", aludindo aos cartazes e retratos de Hitler, espalhados por Paris.

Na escola, minha geração parecer ter aprendido sobre aqueles anos como algo de um passado longínquo; a tortura, a censura, os exílios e assassinatos como barbaridades quase fantásticas. Coisas que não voltariam a se repetir jamais, afinal, após a redemocratização, supostamente estaríamos num ambiente de normalidade institucional e, quem sabe, contínua evolução social e econômica. Esperávamos o encontro do Brasil com seu destino histórico de país do futuro. Contudo - como público, nunca como povo, como nos definiu Lima Barreto - assistimos perplexos e paralisados aos fatos políticos entre 2016 e as recentíssimas revelações, neste novembro de 2024, acerca das movimentações de parte da caserna, que fazem março de 64 parecer noticiário da semana passada.

Pois, na fatídica noite de 31/03 e madrugada de 1º/04 de 1964, um jovem estudante de Filosofia e jornalista em início de carreira, de apenas vinte anos de idade, estava escalado como plantonista do Jornal da Bahia, veículo de imprensa simpatizante do governo de João Goulart e que se posicionava contra o golpe em andamento. A manchete daquela edição, intitulada "Rebelião Contra Governo", dava o tom. As instalações do jornal, na Barroquinha, foram invadidas por um general e uma guarnição de militares, que exigiu a imediata substituição por um longo título elogioso à intervenção militar: "A nação que se salvou a si mesma do jogo comunista". Com habilidade, tato e muita conversa, convenceu o militar de que o título não caberia. A capa acabou sendo rodada sem manchete principal, no espaço em branco, uma solução salomônica que atendeu ao reclame dos criminosos de farda e, num só tempo, resguardou a reputação do jornal, dos seus editores e do proprietário, o que rendeu loas ao jovem.



O professor doutor Nelson Cerqueira/ Foto: Academia de Letras da Bahia

Nelson achou-se naquela situação-limite apenas aos vinte anos de idade. Não há como deixar de anotar mais essa diferença geracional. Naquele antanho, um jovem escolarizado de vinte anos era um adulto no início de sua vida profissional e familiar, que já deveria dar conta de seus primeiros desafios na vida. Hoje, por um leque de razões culturais, um rapaz de vinte anos é um garoto que pode ou não ter escolhido seu curso universitário, ou pode mesmo trabalhar pela sua subsistência, mas ainda é visto como um recém-saído da adolescência, com expectativa de mais sessenta ou setenta anos de vida pela frente. O tempora o mores.

O livro segue, como pretendeu o autor, com recortes de sua biografia antes e depois daquele mês de março. Seu pretérito descortina como ele chegou àquela situação. Nascimento e infância em Irará, sertão baiano, terra do não menos genial Tom Zé. Conviveu próximo ao avô, Martins de Cerqueira, judeu sefardita português, imigrado de Braga, que se estabeleceu como pecuarista e comerciante naquela região entre o Recôncavo baiano o sertão mais profundo, próxima ao Curralinho, nascedouro do poeta dos escravos. A referência ao avô nos dá a pista sobre um dos mais recentes lançamentos de Nelson, "A poesia de Martin Liebovitch", seu heterônimo judeu tcheco, fugido da primeira guerra e radicado no sertão da Bahia.

Frequenta as feiras nas cidades circunvizinhas com o avô e pai, comerciantes. Forma-se na cultura sertaneja, ouvindo repentistas, poetas e contações de histórias sobre Lampião, herói em alguns relatos, bandido noutros. Ainda em criança, tantas contradições sobre os mesmos fatos já o impressionam e preparam o futuro hermeneuta. Ainda nos anos de formação, a influência determinante do compadre Julião, que lhe introduziu às primeiras letras filosóficas, levando-o a ler a Politeia, ainda em tenra idade. O aprendizado de Platão e Aristóteles cedo o leva à condição de aluno brilhante no Ginásio, em Salvador, abrindo-lhe as portas ao Colégio Central e à melhor educação local, à época. Integrou uma geração formada para brilhar, ao lado de Gil, João Ubaldo, Muniz Sodré e muitos outros. Contrariando o desejo do pai, que o queria geólogo na área de petróleo, vai estudar Filosofia na UFBA, na faculdade ainda situada em Nazaré (neste ano, completando 50 anos em São Lázaro).

"As recentíssimas revelações, neste novembro de 2024, acerca das movimentações de parte da caserna, que fazem março de 64 parecer noticiário da semana passada."

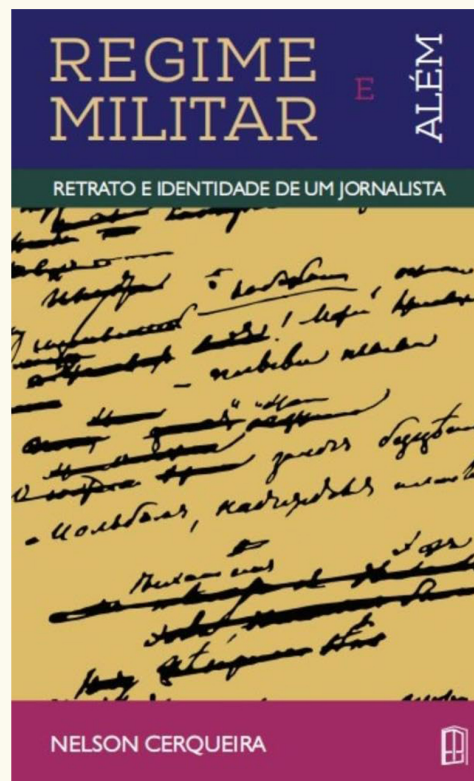
Caderno 1

CRÍTICA

Era o alto século XX, uma época de paixões, com a definiu Stefan Zweig, na qual as pessoas não tinham se definir ou como burgueses autênticos, ou como comunistas revolucionários, como o era o jovem e militante Nelson. Tudo isso antes da queda do muro de Berlim, antes do “fim da História” de Fukuyama. Naquele contexto de repressão após março de 64, o autor se viu premido em direção a um autoexílio. Ao narrar a perseguição de militares que o miravam em particular, somos também levados às paisagens de Salvador, como na referência ao agente que chegou a segui-lo até a porta do banheiro no Porto do Moreira, na rua Carlos Gomes, tradicional restaurante fundado em 1938.

O exílio o leva a Berlim, onde prossegue os estudos em Filosofia, mas também a Paris e Londres, por onde andou, denunciou a ditadura e clamou por anistia, ao lado de outros exilados. Após breve retorno ao Brasil, segue para os EUA. Como bolsista Fulbright, torna-se PhD em Literatura comparada pela Universidade de Indiana, Bloomington, com teses sobre Kafka, Graciliano Ramos e Faulkner. Esses anos nos Estados Unidos definem, então, seu futuro pessoal e familiar. Naquele período, compreende melhor as relações entre EUA e Brasil e os detalhes políticos e econômicos que ensejaram o golpe. Narra a boa vontade pessoal de John F. Kennedy para com o governo de João Goulart, a despeito das pressões do governo norte-americano, no seu todo, sobre a América Latina e a ameaça comunista. Os rumos da política e da economia brasileiras, as decisões do governo Jango, a morte de Kennedy e advento de Lyndon Johnson: o autor nos ilustra sobre todo um contexto que conduziu à ação dos militares brasileiros, com apoio velado dos EUA. Curiosamente, o estilo da narrativa revela o jovem jornalista Nelson, ainda em presença, de certa forma.

Para muito além da prazerosa leitura de um livro bem tecido, que costura história pessoal e fatos políticos, homem e mundo; para além da oportuna e urgente reflexão sobre o golpe de 64, neste sexagésimo ano da “intervenção”, não deixamos de nos perguntar o que leva alguém a narrar seus recortes de memória, suas lutas, vitórias, fracassos, mágoas e mesmo sua intimidade. Talvez uma maneira de evitar cair no autoencobrimento, no esquecimento de si pela enxurrada da existência, que “embrulha tudo”, como disse Riobaldo. Talvez escrever seja a melhor maneira de dizer a si mesmo: “ainda estou aqui”. Por tudo isso, a leitura de Regime militar e além torna-se mandatória neste conturbado ano de 2024. A Nelson, mestre de todos nós, gratidão pela sua presença e sua memória viva.



“Regime Militar e Além: Retrato e Identidade de um jornalista”, de Nelson Cerqueira
Editora Porta, 2024.
141p.

ENSAIO BIOGRÁFICO

Beatriz Nascimento e a luta contra o silêncio na ditadura militar

Carol Antunes

Escritora, poeta. Formada em Letras pela Universidade do Estado da Bahia-UNEB e, atualmente, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia.



Quem conta a história? E que história é contada?

A historiadora e intelectual Beatriz Nascimento. Foto: Reprodução.

Começar um texto com perguntas parece uma estratégia argumentativa inviável ou ingênua, mas, do ponto de vista dialético, proporciona ao interlocutor a possibilidade de pensar e exercer o senso crítico, uma vez que não ofereço respostas, muito embora seja óbvio que a história do Brasil, até hoje, é fruto de uma única forja: a do colonizador. O fio condutor da narrativa histórica do nosso país é branco-cis-hetero-patriarcal e exerce a ostensividade da sua posição a partir de uma crença na universalidade e oblitera, simbólica ou efetivamente, qualquer tentativa de fuga desse modelo epistemológico e conceitual. Têm-se, portanto, o nascedouro do que, por convenção, chama-se "História Oficial", com um H maiúsculo, demarcando o lugar que deve ocupar como única fonte possível para pensar o Brasil. No entanto, bem sabemos que a pretensa via de mão única é, na verdade, fruto de um contumaz processo de apagamento e silenciamento de grupos subalternizados que são constituídos, nesse ponto de vista, como polo passivo da história. A narrativa do vencedor pressupõe um vencido e, assim, esse "outro", sumariamente marginalizado, parece não existir a não ser como elemento apático e coadjuvante. Essa perspectiva estende-se, ainda, para todas as camadas de organização social e é o reflexo de um povo cujo passado colonial ainda paira fantasmagórico, dando lastro para os preconceitos que nos formaram/formam enquanto nação, incluindo o racismo sistêmico, estrutural e estruturante, que relega o negro às notas de rodapé e menções furtivas em datas específicas do calendário hegemônico.

Florentina Souza, em sua tese *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*, pontua como os "lugares e espaços" sociais destinados aos negros, de modo geral, se restringem à esfera de produção cultural, sendo alijados das discussões de caráter político "que definem tais lugares e espaços sociais". Em outras palavras, na perspectiva reducionista da visão colonial, o negro não pode transitar além do espaço do corpo e da festa, como se, nos momentos de ruptura, não tivessem integrado frente ativa de resistência e sido protagonistas, atuando, inclusive, no campo da produção intelectual, política e, claro, cultural do país. A história negra, contada a partir da perspectiva branca, rasurou a atuação ativa que o movimento negro ou os movimentos negros tiveram na Ditadura Civil Militar, que mergulhou o país em 21 anos de terror e intolerância e que, contundentemente, perseguiu o pensamento negro na figura de intelectuais como Beatriz Nascimento. Ela, historiadora, dentre outras coisas, afirmava a necessidade de uma história contada pelos negros sobre os negros e combatia, frontalmente, o "racismo cordial" brasileiro, fruto do "Mito da Democracia Racial". Por esse posicionamento, tornou-se alvo dos que tinham como projeto de poder a violência e a manutenção das desigualdades.

A HISTÓRIA "ESQUIZOFRÊNICA" BRASILEIRA

Maria Beatriz Nascimento, nordestina de Aracaju, mudou-se para o Rio de Janeiro com a família em busca de melhores condições de vida quando ainda era uma criança. Na década de 60, entra para a

ENSAIO BIOGRÁFICO

Universidade Federal do Rio de Janeiro para cursar história e é atravessada pelos movimentos políticos nacionais e internacionais que marcaram o período. O Brasil vivia uma ditadura militar que recrudescia a cada ano e tornou-se ainda mais intransigente e agressiva com a assinatura do Ato Institucional Número 5, o famigerado AI-5, que garantia ao Estado a liberdade necessária para cometer atrocidades em nome de uma ordem social baseada na perseguição de um inimigo imaginário.

Vale lembrar que, nesse momento, as discussões em torno do acesso à educação para a população negra ganham força, o que viabiliza o ingresso mais amplo de jovens negros ao Ensino Superior. No entanto, Maria Beatriz encontrou, nesse espaço, uma visão ainda estreita acerca do negro e de sua história, marca do racismo dissimulado que era característica de um Brasil que vivia/vive sob a sombra de uma “democracia racial” que, no entanto, é segregacionista. Ela percebe que a universidade ainda estudava a história do negro a partir do seu lugar de escravizado, de mão de obra e de mero produto da sanha capitalista. Como se não tivéssemos existido para além desse lugar: “Quando cheguei na universidade a coisa que mais me chocava era o eterno estudo sobre o escravo. Como se nós só tivéssemos existido dentro da nação como mão de obra escrava, como mão de obra para fazenda e para mineração” (Nascimento, 1989).

A partir daí, em seus primeiros escritos, na década de 70, ela propõe uma “história do homem negro”, enfatizando a necessidade de pensar a história dos negros no Brasil para além do prisma do processo de escravização e violência e propondo uma “visão de sua história de acordo com a sua experiência real de vida”, longe da áurea fetichista da narrativa colonial ou como mero pano de fundo para a dita “História Oficial”. Em uma entrevista concedida à Revista Manchete, em 21 de agosto de 1976, Maria Beatriz reitera a necessidade de pensar o negro como sujeito da história.

Além disso, sentia que não restava apenas um maior número de informações sobre o assunto. É necessário que a história seja reescrita de uma nova perspectiva, crítica, reformista, que se reavalie tudo o que se tem sobre história e sociologia do negro. Ao nível existencial, sendo negra, acho necessário que tudo isso seja analisado da perspectiva do negro, enquanto sujeito da história. (Nascimento in Revista Manchete, 1976).

Esse pensamento não apenas atinge frontalmente a narrativa vigente acerca do negro no Brasil, como dialoga com os movimentos em prol da libertação dos países da África do colonialismo que estavam em voga na década de 70. Os intelectuais brasileiros não estavam alheios a essas questões e Beatriz, que foi uma das poucas intelectuais brasileiras a conseguir viajar para um país africano, no período ditatorial, tinha plena consciência da importância de fortalecer a autoestima do povo negro, dando-lhe espaço para empreender uma luta contra a repressão crescente e que fazia parte da sua realidade muito antes da ditadura. A violência policial estava presente no cotidiano da população negra e gerava casos como o do jovem de 22 anos, Robson Luz, que foi brutalmente torturado e morto pela polícia em 1978. A série de protestos provenientes desse ato violento, impulsionou a criação do Movimento Negro Unificado-MNU no mesmo ano e denunciou o racismo do sistema prisional e da polícia, forjada para perseguir e supliciar a população negra.

Figura atuante e presente no movimento, Beatriz, como outros companheiros, tornam-se alvo do Serviço Nacional de Informações, órgão ligado à Presidência da República e responsável por monitorar a sociedade e municiar o governo de informações acerca de pessoas ou organizações consideradas suspeitas ou que pudessem ameaçar o que chamavam de “ordem social”. O SNI, criado em 1964, vigiou e perseguiu dezenas de pessoas, como provam documentos disponíveis no Arquivo Nacional e funcionou como mais uma ferramenta opressora do Estado.



PROTESTO DO MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO (MNU) EM 1978. FOTO: MEMÓRIAS DA DITADURA

ENSAIO BIOGRÁFICO

GUERRA AO SILÊNCIO

Em um dos compilados de documentos elaborados pelo SNI, disponíveis no Arquivo Nacional, que abrangem os anos de 1976 e 1978, o nome de Maria Beatriz Nascimento aparece pelo menos oito vezes, em situações diferentes. Um dos registros dá conta da entrevista para a Manchete, de 1976 e de um texto escrito por Beatriz para o Caderno B do Jornal do Brasil com o título “Zumbi- De N’Gola Djanga ou de Angola Pequena ou do Quilombo dos Palmares”, no qual discute a relevância do Quilombo dos Palmares como espaço de organização social. As duas matérias compõem uma lista de textos escritos e publicados na imprensa da época sobre a atuação dos negros em vários espaços e agregam nomes como o de Abdias Nascimento, a quem O SNI classifica como: “racista brasileiro”. No mesmo documento, registram a participação da historiadora no XXX Reunião Anual do SBPC-Sociedade Brasileira pelo Progresso da Ciência, ocorrida em julho de 1978, na qual apresentou o trabalho: Brasil - Abolição, Noventa Anos. Confronto. Vale registrar a observação feita pelo agente da SNI: “Apesar do pronunciamento ser considerado de limitada significação diante da envergadura do evento, atingiu a sua finalidade, que era estimular o conflito racial”.

O documento continua indicando o monitoramento constante de intelectuais negros e a preocupação do Estado com os desdobramentos que o movimento negro e as ideias propostas por esses pensadores poderiam ter no país, principalmente em um momento em que a sociedade começava a contestar, ainda mais, a atuação dos militares e a imprensa abria espaço para discutir assuntos como o racismo e a desigualdade racial. Com o fim do AI-5, revogado em 13 de outubro de 1978, pelo Ato Institucional Nº 11, a pressão pelo fim da violência dos órgãos de segurança amparada pelo Estado e o apelo crescente por mais transparência e por liberdade da imprensa, deixava o SNI em alerta para qualquer movimento que significasse a exposição das hipocrisias do regime.

Em outros registros, o nome de Beatriz aparece relacionado a sua atuação junto ao IPCN- Instituto de Pesquisas da Cultura Negra e ao Grupo de Trabalho André Rebouças-Gtar, da Universidade Federal Fluminense, do qual foi uma das fundadoras. Historiadora prolífera, Maria Beatriz Nascimento enfatizava o papel essencial dos Quilombos como primeiros espaços de organização social livre dos negros no Brasil e reforçava, constantemente, a necessidade de reescrever a história a partir de uma perspectiva crítica na qual o negro tivesse visibilidade e não fosse visto como mero sub-personagem. Suas falas contundentes e sua atividade junto a associações e espaços de pensamento negro, lhe tornaram alvo da paranoia sistemática do regime opressor, o que não a impediu de continuar seu trabalho de pesquisa e sua produção intelectual, que inclui artigos publicados em revistas e jornais, palestras, trabalhos acadêmicos, um livro e o documentário Ori, com direção de Raquel

Gerber e com narração e texto de Beatriz.

Além dessa extensa produção, uma outra faceta sua tornou-se pública em 2015, quando sua filha Bethania Nascimento Freitas e o pesquisador Alex Ratts reuniram diversos poemas escritos pela intelectual no livro Todas(as) distâncias: Poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento, publicado pela editora Ogum's Toques Negros.

MARIA BEATRIZ NASCIMENTO, PRESENTE

E o país urgentemente
Apagou da mente
A verdade que passou
Mas não é passado é presente
Pra que repetição?
É necessário que abafes
O ruído das sirenes
Que perturbam o ambiente
Dividindo os homens Entre bons e maus
Entre nós e eles
Entre vivos e mortos.
(Transgressão, Maria Beatriz Nascimento)

Em 28 de janeiro de 1995, Beatriz foi vítima de feminicídio e deixou, dentre outras coisas, um legado essencial para quem deseja pensar a história a partir de um lugar que não o do colonizador. Em tempos políticos instáveis, em que viúvas decrépitas flertam com o autoritarismo e vigiam, como urubus, a destemida ação dos que se recusam a morrer, lembrar Maria Beatriz Nascimento é não apenas essencial, como indispensável para aqueles que, nas miudezas do cotidiano, são vítimas constantes do racismo disfarçado de “caso isolado” e da violência que tem como alvo os corpos negros que locupletam as estatísticas torpes de um país que se recusa a aprender com a sua própria história.

REFERÊNCIAS

LIVROS

- NASCIMENTO, Beatriz. Uma história feita por mãos negras. Org. RATTTS, Alex. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2021.
NASCIMENTO, Beatriz. Todas [as] distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. Org. RATTTS, Alex e GOMES, Bethania. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2015.
SOUZA, Florentina. Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ARTIGOS

- NASCIMENTO, Beatriz. O movimento de Antônio Conselheiro e o abolicionismo. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Nº 25, p. 261- 267, Rio de Janeiro, 1997.

OUTRAS FONTES

- Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional- Consulta a entrevistas e textos de Beatriz Nascimento:
- O negro visto por ele mesmo, Revista Manchete de 21 de agosto de 1976.
- Zumbi -Den’Gola Djanga ou de Angola Pequena ou do Quilombo dos Palmares, Jornal do Brasil, 23 de novembro de 1976
Arquivo Nacional
-Documentos do Sistema Nacional de Informações
YouTube
-Documentário O Negro da Senzala ao Soul -Documentário produzido pela TV Cultura de São Paulo em 1977.

ENTREVISTA

Esquecer e Lembrar

Entrevista com Waldomiro J. Silva Filho - Autor de "Os Dias"

Esther Dantas Gomes

Estudante do curso de Letras Vernáculas com Inglês na Universidade Federal da Bahia e colunista da revista O Odisseu.



Ewerton Ulysses Cardoso

Comunicador, designer, editor-fundador da revista O Odisseu. É ficcionista com contos publicados em antologias e graduando em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal da Bahia.



O escritor e professor Waldomiro J. Silva Filho em Colônia - Alemanha, cidade em que se passa parte de seu livro "Os Dias"/ Foto: Acervo Pessoal.

"Os Dias" (Patuá, 2023), romance de estreia de Waldomiro J. Silva Filho é um romance arrebatador que consegue demonstrar o mal-estar provocado por uma ditadura não resolvida. O personagem principal, um andarilho pelas ruas de Colônia (Alemanha), num estado de transe após se vingar do torturador de seus pais, representa bem a figura da própria identidade nacional nauseada, inquieta com uma realidade de violência que não foi sanada.

O romance foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura deste ano e, quando conversamos com Waldomiro na conversa que você vê a seguir, ainda não havia o resultado do prêmio (que foi para "Louças de Família", de Eliane Marques, na categoria de estreia). Na ocasião Waldomiro conversou sobre como a nomeação ao prêmio foi uma importante validação para si mesmo, o reconhecimento da própria obra literária.

O autor, que é professor de filosofia na Universidade Federal da Bahia, já é ensaísta renomado, conhecido no Brasil e fora dele por suas contribuições ao debate atual. A estreia na prosa ficcional (esperamos que ele não pare por aí) nos mostrou uma outra faceta de um intelectual admirável. Confira agora a entrevista que fizemos com Waldomiro!

Ewerton: Eu gostaria de começar de fato pelo começo. Este é o seu primeiro romance publicado. Mas você já tinha escrito ficção?

Waldomiro: Não, não, eu só escrevi até agora ou trabalhos técnicos no campo da filosofia, trabalhos que circulam pouco, que são para comunidades muito específicas, tanto no formato de artigos como de livros. Alguns livros que eu publiquei têm um caráter de divulgação, porque são coletâneas de ensaios e artigos também temáticos em filosofia. Antes disso, eu tinha publicado dois livros que são ensaios. Um ensaio. Um ensaio, que é mais uma questão filosófica, que é sobre a ideia de conhecimento e tal. E um outro sobre guerra, chama-se "A Calamidade" que é um ensaio, que tem um aspecto, diríamos, literário também. Mas como ficção, não. Essa é a primeira coisa publicada.

Ewerton: E por que agora você escreveu a ficção?

Waldomiro: Os problemas, as questões que realmente me incomodam, eu tento abordá-las do modo que eu tenho recursos para fazer isso. Então, todos os trabalhos de filosofia foram tratando de questões que me incomodam.

ENTREVISTA

Então, quando eu escrevo, não é para apresentar uma teoria, um filósofo, uma coisa assim. É para abordar um problema. Mas alguns problemas não se submetem. Não se submetem à argumentação. O argumento não é a melhor maneira de tratar de alguns problemas. E nos últimos anos, alguns assuntos passaram a se tornar muito intensos para mim.

Sobretudo a questão da violência, da crueldade, questões ligadas ao modo como as pessoas se sentem, por algum motivo, justificadas por razões ou crenças, a praticar atos cruéis. E a rigor sempre é assim mesmo. Nenhuma pessoa cruel age por insanidade. Age porque imagina que está na posse de uma crença que justifica isso. A filosofia que eu estudo sempre acha que nós nunca temos razões suficientes para nenhuma crença. Nada justifica, fundamentalmente, nenhuma crença, nenhuma atitude radical. Muito menos uma crença que seja suficiente para você praticar um ato de crueldade. Então isso me incomoda. E eu sei que eu, nem ninguém no universo, tem poderes para conter isso na vida humana. Tanto que de todas as coisas que nós fazemos, a coisa que nós sabemos fazer melhor é ser violentos, é ser cruel.

Isso é o que nós sabemos fazer melhor. Você vê que em qualquer lugar do mundo há práticas eficientes de crueldade. Você pode até não encontrar práticas eficientes de solidariedade. Mas de crueldade você encontra em todo lugar do mundo. E isso não dá para você criar um argumento contra ou a favor. Dá para tentar sentir que experiência é essa. E o período da pandemia foi muito, muito, assim, demandante para mim ter que ficar pensando nessas questões. Porque via na minha frente a prática deslavada da violência. E aí eu vou abordar essa minha questão por outro meio que é o meio da literatura. Eu sempre gostei e quis fazer isso, né. Mas por algum motivo narcísico eu tinha receio de não fazer uma coisa de boa qualidade.

Porque as minhas exigências acadêmicas sempre foram muito elevadas e as minhas literárias também. Para mim escritor é uma coisa assim MUITO, tá? Eu só gosto de grandes escritores. Então eu fiquei com medo de fazer uma coisa mal feita. Então eu tive que trabalhar o meu narcisismo para poder fazer uma coisa que eu quero fazer. Se ficar bom ou não, o tempo irá dizer.

Esther: Eu queria falar sobre isso, a violência, mas especificamente a ditadura militar. O que fez falar desse assunto, dessa mancha da nossa história?

Waldomiro: Na verdade, na verdade, há um ponto de partida, para mim, para essa narrativa. E esse ponto de partida, para mim, ele tem a ver com todo um arco de questões. Que tem a ver com o modo como a política brasileira e a sociedade brasileira andou. Eu sou da geração anterior de vocês, né. Que viveu o final da ditadura e a redemocratização. E para quem está na minha posição, tudo para frente era conquista. Tivemos uma constituição bacana, partidos políticos, eleições periódicas. Direitos, todos os direitos fundamentais foram consumados. Questão de racismo, sexismo. Violência contra a mulher. Homofobia. Direito à terra. Tudo isso foi resolvido no campo dos direitos, né. Até que tem um episódio, que para mim, talvez, é um episódio que me

marcou muito, né. Que é na votação do impeachment de Dilma.

Bolsonaro vai, vota e declara o voto dele em homenagem a um monstro. O que é um monstro? Não era apenas uma pessoa que apoia a ditadura, não. Ele era um monstro. Ele montou uma estrutura de tortura e de assassinatos que era uma coisa que você vê em filme. O cara foi capaz de pegar uma mãe, torturar a mãe e levar as filhas, os filhos dela, para ver a mãe torturada. Completamente suja, de fezes. Tanto que a filha perguntou: "minha mãe, por que você está azul? Essa mulher está viva, é a Amelinha. Então um monstro total. Aí vai o Bolsonaro em pleno Congresso Nacional, que é o lugar da proteção da política, o lugar mais forte da política, e homenageia esse cara.

E não acontece nada. Pelos ritos da casa, ele deveria ser inquirido e deveria perder o mandato ali, porque o ato dele é um ato de crime. É apologia à tortura. Não aconteceu nada. Não só não aconteceu nada, como passa algum tempo e ele vira presidente. Entendeu? E aquele foi um momento de inflexão para mim. Então, a ideia maluca que me veio é a seguinte. Se Bolsonaro é capaz de ressuscitar o Ustra, que tinha morrido um ano antes, eu vou matar. Vou criar uma situação para matá-lo. Aí ficou na cabeça isso: Vou matar o Ustra. Eu quero matar esse povo, simbolicamente. Aí, eu sou professor associado de um centro de pesquisa na Alemanha, em Colônia. Em 2017, eu fui para a Colônia, no final do ano. Para ficar um período de três meses lá. Quando eu cheguei lá, cheguei na sexta-feira. Aí, no sábado, fui caminhar pela cidade. Eu gosto de mapas, eu lembro dos mapas.

Eu fui caminhar pela cidade. Fui lá na catedral. Aí, quando eu estou passando debaixo de um viaduto, eu vi um cartaz anunciando um show no, é, como é que era? Opera House. Aí, quando eu vejo lá: puta que pariu!. Foi aqui que aconteceu o concerto de Colônia, de Keith Jarrett. Sim. Que é a música que eu mais gosto. Eu ouço aqui todos os dias. Está aqui na minha rede. Eu ouço todos os dias essa música. Adoro. Adoro completamente. Puxa. Aí, eu me lembrei. A opera. O concerto de Colônia foi feito em janeiro de 75. Eu tenho isso porque eu tenho o disco.

“Se Bolsonaro é capaz de ressuscitar o Ustra, que tinha morrido um ano antes, eu vou matar. Vou criar uma situação para matá-lo.”

- Waldomiro J. Silva Filho

ENTREVISTA

Eu tenho o disco vinil lá. Tudo. Ai, a ideia começou a se articular. Pensei: O que que estava acontecendo com alguém que, como eu, estivesse passando aqui em 75? Ai, eu pensei: Sou brasileiro. Estou fugido. Ai, as coisas foram se articulando. Então, foi, de um lado, essa impressão de estar ali em 75. E, do outro lado, essa angústia que o ato democional tinha me causado. Ai, as coisas foram se misturando até que eu encontrei uma narrativa para isso. Uma história para isso. Então, a ditadura militar é incidental. Qualquer situação parecida poderia ter sido. Choar. Gaza. Ucrânia. Tudo me motivaria a fazer uma coisa como essa. Não é exatamente a ditadura militar. Mas, a instituição da violência que aconteceu também no Brasil. Porque a ditadura foi isso.

A ditadura foi uma instituição. No romance está muito claro. As pessoas estavam numa boa. Não é uma guerra como foi em Colônia, que as bombas caíam e tudo parava. Não. O Iate Clube funcionou. O futebol domingo funcionando. As festas funcionando. Tudo igual. A desgraça estava acontecendo ali. Mas, tudo igual. Entendeu? Então, essa situação de uma guerra, ao mesmo tempo velada, cruenta e aceitável. E, alguém que está dentro dessa máquina.

Ewerton: Enquanto eu lia, eu ficava pensando bastante sobre as feridas abertas da nação brasileira. Eu tenho lido bastante Grada Kilomba, ultimamente. Ela fala muito do colonialismo como uma ferida aberta. A ditadura no Brasil também é uma ferida aberta, não é?

Waldomiro: É. Eu tinha a impressão, que foi se alterando um pouco recentemente, que havia pouca coisa dita sobre a ditadura militar. Não é verdade. Há uma literatura muito intensa, sobretudo ali nos anos 80, muita literatura sobre isso, de excelente qualidade, desde Inácio Brandão Loyola, que tem talvez as obras mais impactantes, até autores que temos usado mais recentemente, como o Bernardo Kuczyński. E tem muita teatro sobre isso. Há muito cinema sobre isso, há muita poesia sobre isso, há um discurso forte sobre isso. Mas só que teve um problema importante com a ditadura militar brasileira, que diferente das outras ditaduras, inclusive na América Latina: ela nunca foi encarada de frente. O primeiro

momento para encará-la de frente foi no governo de Dilma, quando é montada a Comissão Nacional da Verdade.

Qual é a função da Comissão Nacional da Verdade? Nós tivemos uma anistia que liberou todo mundo, então não há culpado. Uma anistia que foi desenhada por quem cometeu os crimes, mas que perdoou todo mundo também, dos dois lados. Só não foram perdoados os que foram mortos e desaparecidos, mas só que nunca houve a situação na qual os criminosos dissessem os seus crimes. Isso é o que a Comissão Nacional da Verdade faz. O modelo ideal da Comissão Nacional da Verdade foi feito na África do Sul, em que Mandela, na transição, conseguiu negociar com todas as forças, e dizer o seguinte, olha, nós não vamos praticar nenhum ato de revanche, desde que vocês falem a verdade. Se vocês não falarem a verdade, aí vai ter revanche, vai ter cadeia, vai ter revolta popular e ninguém sabe o que vai acontecer."

É possível que se exploda violência novamente. E aí as forças políticas cederam. A sorte que na África do Sul tinha uma liderança que era moderada, não era um extremista de apartheid. Então houve essa situação, vamos fazer, não um julgamento, mas um depoimento por parte dos criminosos. Aconteceu isso na Argentina, de um modo mais forte, não como Comissão da Verdade, mas como julgamento. Então ele tem esse filme, o filme de "1985", que é perfeito. E aquilo aconteceu de fato, aquilo ali. No Chile isso aconteceu, como Comissão da Verdade. No Brasil isso não aconteceu, entendeu? Então fica esse, usando a expressão da psicanálise, essa coisa fica um recalcado que fica ali por baixo. Tanto é que apareceu o Bolsonaro. O Bolsonaro pra mim é o retorno do recalcado mesmo.

E você vê centenas de milhares de pessoas aderiram facilmente ao discurso de volta à lutadora, militarização, armas na mão. Em 2023 estavam invadindo o Congresso, entendeu? Então há de fato uma ferida aberta que foi causada, primeiro, um ato de leniência, mas uma certa acomodação mesmo das placas tectônicas aqui no Brasil. Isso é muito grave, porque a gente não conseguiu, depois de Bolsonaro, fazer política de novo. Não se fez uma política, né? Ai se extremou. Nós temos hoje quase 50% da população que facilmente votaria nele. E talvez forte, novamente, se ele tivesse ele disponível, né? E carregando essas fantasias. Então, sim, eu acho que tem feridas que eu não sei como é que a gente consegue lidar com elas.

Eu vejo que cada vez mais elas se agonizam, elas se aprofundam. Você vê que, aí você fala de Grada Kilomba. Grada Kilomba é uma das autoras que, de alguma maneira, alimenta o outro lado, ou seja, o lado dessa posição mais identitária que vai na mão de que os opressores, tal, tal, precisam ser confrontados e derrotados. E aí você gira essas bolsões de impossibilidade de diálogo. Porque o que acontece é que quando as posições estão tão consolidadas, tão firmes, a tendência é calcificar as posições e não existir mais política, não existir mais espaço de negociação. Então, a principal ferida eu acho que é essa, ou seja, é difícil conversar, as pessoas só conversam com seus iguais agora. Se você é preto, o preto fala com o preto, o preto, o preto. Se você é evangélico, o evangélico fala com o evangélico. Fica um mundo lá. E o espaço público é deteriorado, é corrompido completamente.



Opera House de Colonia. Foto: Reprodução.

ENTREVISTA

Esther: Deu para perceber que o senhor usou muito a discussão do livro “A Calamidade” no romance. Então, como é essa relação da filosofia com a ficção?

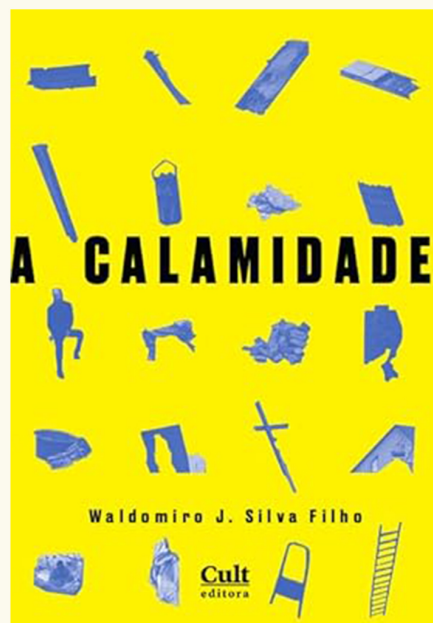
Waldomiro: Na verdade, foram três livros que eu escrevi simultaneamente. Um chama-se “Procurando Razões”, que é um livro só de filosofia. “A Calamidade” e “Os Dias” em um quarto, que virá daqui a uns dias. E todos abordam o mesmo problema. Tanto que existem frases, parágrafos inteiros, que estão nos três livros. Está no livro de filosofia, está na Calamidade, está na literatura. E no outro livro que virá também. Porque é uma maneira pessoal de elaborar. São estratégias e públicos e leitores possíveis, que são muito diferentes.

O principal obstáculo para alguém com meu perfil, que vem de uma área acadêmica, para escrever ficção, é não escrever um livro de ficção, mas sim um livro de pensamento, um livro de teses, de teorias. Um livro de ensaio, um romance e tese. “Os Dias” não é um romance tese. E é uma coisa que eu abomino. Eu odeio quando eu abro um romance, estou lendo lá e vejo a pessoa defendendo uma tese. Isso não pode. Para mim, o meu ideal de escritor é Dostoiévski. É um livro com uma literatura polifônica, que você não sabe quem pensa o quê, para onde vai. Você não tem uma teoria. É o contrário, você tem várias posições de conflito.

Se você pega o irmão Karamazov, você tem toda a cultura filosófica, sociológica, política da época. Está ali dentro, mas ele não está defendendo tese nenhuma. Ele está colocando pessoas dentro do olho do furacão. Esse foi um grande desafio para mim. Todas as vezes que no romance estava pendendo para um ensaio, eu pego esse aqui, que eu não posso jogar fora, porque é o meu pensamento, e jogo no ensaio. Toda vez que vai ocorrendo um argumento, eu jogo lá para o livro de filosofia. Ainda que vocês leiam momentos no livro em que ele discute tese filosófica, sobre autoconhecimento, mas ali é feito, refeito, refeito de novo, para tirar todo o impacto do peso de seu argumento filosófico.

Tanto que o narrador, ele não gosta disso, ele quer distância de qualquer tipo de especulação. As especulações teológicas, por exemplo, se é Deus que está adorando tudo ou não, se é o céu ou a casa, então, é isso, não é um livro argumentativo, não é um romance tese. E todas as minhas inclinações para isso, quando acontece, eu pego para lá, para onde é o livro de ensaio. Esse novo, que eu terminei de escrever agora, que começa o período de revisões, ele vai junto com o outro, que é pura filosofia, que o tema é mais ou menos o mesmo, então vai ser jogado. Então eu vou brincando, porque essa é a vantagem da literatura, você tem a opção, a liberdade para poder fazer o que você precisa fazer.

No trabalho acadêmico não, no trabalho acadêmico você tem paredes muito bem firmes, e eu gosto disso. Existem regras, existem técnicas, existem formas argumentativas, logística, modos históricos de argumentação, referências, citações, não pode dizer nada que não tenha a ver referida, está tudo muito encaixotadinho, e eu acho isso muito bom, mas literatura é isso, literatura é outra coisa, tem muito mais.



“A Calamidade”, de Waldomiro J. Silva Filho
Editora Cult, 2022
136 p.

Ewerton: Eu já vou falar do Dostoiévski daqui a pouco, porque eu já vinha pensando sobre falar dele, enquanto eu lia o livro. Sim. Eu também concordo com isso, de (Os Dias) não ser um romance em tese, ensaio, mas ele ilustra muito o teu pensamento filosófico, algo como Camus, em “O Estrangeiro”, talvez?

Waldomiro: Camus? Acho que menos. O escritor que mais está presente nesse romance, como quando ele estava sem caminhos para resolver, chama-se Sebald, que é o W.G. Sebald, um escritor alemão, que faleceu em 2001, e que a história dele é a seguinte: ele tinha 14, 15 anos de idade, era uma cidade muito distante de onde aconteceu o caos da guerra, horas de distância, nem chegou lá, e quando tinha 15, 16 anos, ele descobre que houve a guerra, e aí ele ficou assustado, ele estava na escola, aí passou um vídeo, aí ele chega em casa e vai saber o que aconteceu, o pai dele foi soldado nazista, aí ele sai à busca de uma memória, que era e não era dele, que ele não tinha, estava nos outros, aí os livros dele são sempre de andarilhos. Por isso o personagem é um personagem que está andando, sempre está caminhando, está caminhando, está caminhando, para chegar não sabe onde, porque não sei, talvez não tenha onde chegar, então esse talvez seja o texto que me apoia. “O Estrangeiro”, menos, porque “O Estrangeiro” é a história de uma pessoa sem sentimentos, sem emoções. Não tem nada dentro dele, tanto que ele é indiferente com não só a morte da mãe, como a morte do cara que ele mata, como a própria morte. Ele é indiferente, homem sem sentimentos nenhum. Então, mas o Sebald com certeza é o cara que me fez encontrar as maneiras de falar de um personagem que tem e não tem memória, porque ele tem uma memória que está lá atrás e um buraco enorme.

Ele volta para a cidade e ele decide, e para ele seguir adiante, aí as coisas das metáforas, ele vai seguir a regra da cidade de Colônia, que é esquecer. Quase todo ano eu vou para a Alemanha e fico com muitos períodos na cidade de

ENTREVISTA

Colônia e não há resquícios. É uma cidade bonita, agradável, maravilhosa e por baixo dela um campo santo, entendeu? Então, isso é um pouco o dilema do narrador. Ele tem e não tem uma memória. Se ele perde a memória, ele perde coisas preciosas, como a imagem da mãe. Se ele tem a memória, ele tem uma coisa que é terrível, que é a lembrança da perda da mãe, do pai, da violência, toda essa briga com a memória e com o esquecimento. Essa é a dialética.

Essa dialética de memória e esquecimento também é muito representativa do momento que a gente vive enquanto memória nacional. E acho que as duas coisas precisam operar de alguma maneira. Esquecer é importante também. Porque o esquecimento envolve uma coisa que é... você é cristão?

Ewerton: Sim.

Waldomiro: Ela (Esther) não é, então ela não sabe o que é isso. Porque o cristão, a questão fundamental é o perdão. E o perdão é condicional no cristianismo, porque a gente precisa do perdão, porque estamos todos marcados pelo pecado capital, mas o modo de receber perdão é dar perdão. Está na prece lá do Pai Nosso: Perdoar nossas ofensas assim como nós, na mesma medida, perdoamos os outros.

Então, perdão envolve uma parte de esquecimento. De superação, de ir pra frente. Sem isso não dá pra ir pra frente. Então esquecer é importante também. Lembrar é importante, é uma coisa fundamental, porque nos dá o fio da identidade da gente. A gente não foi inventado agora, a gente está vindo de vários lugares. Mas a gente não pode ficar paralisado com as marcas do passado, porque é isso que acontece com esse personagem. Ele paralisou, ele não pode amar, ele não pode ter amigos, ele não pode desejar nada, nem tomar sorvete ele pode, porque pra ele tomar um sorvete, ele precisa estar relaxado, tranquilo, sentir o cheiro do sorvete de cajá, aquela coisa gostosa, geladinha.

Ele só pensa: matou minha mãe, matou minha mãe, matou minha mãe, matou minha mãe, matou minha mãe, e a busca da revanche, isso é inevitável. Então é uma dialética importante. Então não é nem bom, nem ruim esquecer, não é nem bom, nem ruim ter memória, né? Não é uma coisa moral o jogo, é uma condição nossa. Agora, pra seguir em frente, às vezes temos que esquecer.

Ewerton: O que, enquanto memória nacional, seria interessante da gente lembrar e esquecer?

Waldomiro: Cara, é muito difícil, né? Eu acho que existe um acervo de literatura histórica e existe um acervo de literatura literária mesmo. Acho que essas duas coisas precisam circular mais pra gente falar sobre o nosso passado.

Acho que isso é muito importante. Por isso eu ainda sou muito desses que acham que tem que ter educação, tem que ter escola, tem que ter literatura, tem que ter muitos estudos de literatura. Muitos estudos de história. Então eu acho que a história das nossas violências tem que ser dita. Tem que ser dita. E uma coisa que eu estava falando com meus alunos recentemente, é que eu estava lendo sobre

“Pra seguir em frente, às vezes temos que esquecer.”

- Waldomiro J. Silva Filho

da composição genética da humanidade. Estava lendo aquele Golding que é o Nobel, né? Ele tem um livro chamado “Os Herdeiros”. É um livro terrível. Porque ele é muito cruel. É muito cruel. E ele é muito pessimista.

Então você sabe que ele cria uma ficção em que os homo sapiens e os neandertais se encontram em algum momento. Você sabe o resultado da história, né? Os neandertais foram destruídos. Quem destruiu os neandertais foram os homo sapiens. Mais inteligentes, mais fortes, com armas. Mas não foi somente isso que aconteceu. Os homo sapiens e sapiens, eles estupravam os neandertais. Por isso que todos nós temos na nossa genética traços de neandertais. Não foram cruzamentos de machos neandertais com fêmeas, foram estupros. Nós somos resultado do estupro, da violência. E nós somos muito bons nisso. A história da humanidade é a história de guerras. E são guerras avassaladoras. Milhares e milhões e milhões de pessoas foram destruídas apenas para poder fazer parte das fileiras das guerras.

Agora eu tenho uma colega minha que é de movimento negro. Ela tem muito orgulho de pertencer a uma linhagem egípcia, dos negros egípcios. E ela diz que devemos achar bom que nós temos imagens poderosas que nos representem para a ciência. Para construir pirâmides, milhares de presos foram sacrificados. Escravos e escravizados. Então a história da nossa história é muito violenta. Muito violenta. De muito sangue derramado.

É uma briga constante. E vamos continuar enquanto estivermos nessa briga. No final, no final, seremos derrotados. Segundo meu querido amigo, Golding. Então, eu acho que nós devemos aprender e saber da história das nossas violências e nossas crueldades. Não apenas para ficarmos nesse discurso moralista. Não foram só os brancos, os europeus que foram violentos, nada disso. Todas as organizações humanas que tiveram capacidade de ter armas e de ter interesses foram violentas. Qualquer lugar do planeta. Você vai encontrar isso na África. Qualquer lugar você vai encontrar. Entre os indígenas, você vai encontrar isso. Os momentos de encontro e de apaziguamento, de intolerância, são muito raros. E são muito pequenos. Talvez a Europa tenha mais a ensinar sobre isso do que outros lugares do planeta. Quando se forma a ideia de iluminismo, ele é baseado na tolerância, na igualdade, em um estado que protege a individualidade. Então, talvez, ao contrário do que se pensa, a Europa tenha mais a ensinar a todos nós do que qualquer outro lugar do mundo. Porque, em geral, as espécies em todos os lugares do mundo é essa de que, quando há organização humana, há algum tipo de boa tecnologia, vão ser violentas com os mais fracos que tiverem o problema. Então, acho que tem que aprender com isso. Acho que tem que ter. E dos nossos heroísmos também. É importante que tenhamos os nossos bons heróis, os bons escritores, as pessoas que lutaram por

ENTREVISTA

nossos heroísmos também. É importante que tenhamos os nossos bons heróis, os bons escritores, as pessoas que lutaram por direitos humanos. Isso tem sido feito muito. Por isso que eu acho que o trabalho do pessoal de movimento negro, de mulheres, tem sido muito importante, porque tem trazido figuras que tinham desaparecido para o primeiro plano. Tem um livrinho que a Lili Schwarcz organizou sobre personalidades negras. A enciclopédia. Aquilo é maravilhoso. Você vê lá os artistas. É impressionante aquilo aqui. Que a gente não conhecia. É uma memória apagada. É uma memória totalmente apagada, totalmente apagada. E isso sim, isso precisa ser feito. E nós temos recursos para isso. A universidade tem recursos para isso. Por isso que tem que ter boa formação acadêmica para as pessoas. Não basta ser um bom militante, tem que ser um bom pesquisador. Porque só um bom pesquisador vai conseguir enxergar os documentos, vai fazer um bom texto, usar os recursos atuais de tecnologias digitais para colocar isso mais acessível. Então isso sim, perfeitamente. Por isso escola é uma coisa bastante fundamental. Não adianta só transmissão de informação.

Ewerton: Seguindo ainda nesse caminho a respeito da memória, só para a gente fechar realmente essa etapa, está saindo aí atualmente também uma série de obras sobre ditadura.

Waldomiro: Muita. Descobri agora também. Tinha muita coisa sobre ditadura. O filme está saindo agora, não é? Baseado em "Ainda Estou Aqui"

Ewerton: Sim. Saiu já está aqui em Salvador. Você tem achado isso simbólico?

Waldomiro: É simbólico. Eu fiquei surpreso quando eu comecei a ver a quantidade de literatura produzida sobre ditadura militar. Só no Prêmio São Paulo Literatura, das 20 obras, eu acho que 9 a temática é sobre.

Ewerton: Tem o "Outono de carne estranha".

Waldomiro: Não, é sobre um casal gay.

Ewerton: Sim, mas envolve.

Waldomiro: É, e vai num outro aspecto. Eu acho que esse é o meu favorito para ganhar. Eu acho que ele é o favorito. Porque além de ser muito bem escrito, ele toca essa questão de relação afetiva no meio do mais puro machismo, que é a extração de garimpo, e explora com muita delicadeza. É uma coisa de uma beleza única. Esse eu acho que é o favorito para vencer, na minha categoria. Então, sim, eu acho simbólico. Acho que esse recalcado aparece de vez em quando e todo mundo tem uma encrenca em se pronunciar sobre isso. E veja, não é aquela militância rasa. É uma exploração de complexidades.

Porque você defender uma oposição é fácil. Outra coisa é você gerar personagens que são esféricos. Aquela definição clássica, né? Entre planos e esféricos. E que você vê que o cara tá na contradição, é ambíguo. E a literatura

faz isso melhor do que qualquer ciência social. A boa literatura, no caso. Porque literatura militante não me agrada muito, não. É essa literatura de boa que vai, sabe, brigando com as circunstâncias e com os sentimentos do personagem. Isso sim é muita coisa boa. Não dá nem pra contar aqui, assim, de cabeça. Eu tenho lá em casa, tenho comprado muita coisa sobre o tema. Tem lá na minha estante, tem uma opção só sobre literatura e ditadura.

Ewerton: Você vai assistir o filme?

Waldomiro: Olha, eu li o livro, eu estou só esperando que a minha esposa volte, porque ela tá em São Paulo. Tô louco pra ir ver. Eu já li o livro, o livro é maravilhoso, porque também toca nessas questões de memória e esquecimento. No caso dela, da Eunice, é um esquecimento visceral, porque tá no organismo dela. Ela luta para defender presos políticos, ela luta pela memória do marido, e ela tá perdendo a memória dela. Até que ela decide que vai se alienar do próprio direito dela de conduzir a vida. É muito duro. O livro é muito bom. Além disso, tem a mulher, a segunda mulher que eu mais amo, que é Fernandinha. Adoro aquela menina, é puta que pariu. É maravilhoso, eu gosto de tudo dela. Quando ela abre a boca, eu fico feliz. Porque ela só fala coisas interessantes. Então, tô louco pra ver o filme.

Ewerton: Que bom, eu vou perguntar depois pra você.

Waldomiro: Eu gosto do Marcelo. Eu sou da geração que leu "Feliz Ano Velho" quando foi lançado, em 83, 84. Foi lançado e eu tava lendo. Todo mundo ficou espantado com aquele livro. Foi o livro mais vendido naquele ano. Parece que foi ontem que eu entrei na universidade. Então, ele é um cara que marcou muita gente. E essa coisa dos heróis brasileiros é super importante. Porque, engraçado, você tem na filmografia americana e europeia, você tem muito ali, né? Você pega um personagem, pessoa real, tal, e constrói uma história extraordinária em torno do personagem. E aqui a gente quase não vê isso. Aí, agora, por exemplo, ninguém sabia quem era a Eunice. Agora, gente sabe quem foi. E que mulher incrível essa mulher. Que pessoa impressionante. Então, esse tipo de iconografia, do panteão dos nossos heróis, é fundamental.

Esther: Agora, pensando um pouquinho na forma, mas pensando na mensagem. A gente acompanha o narrador em primeira pessoa. Que é sempre ele narrando o andar dele pelos dias. Mas chega um certo momento do texto que o narrador vira em terceira pessoa. Então, qual foi o pensamento por trás disso? Qual a mensagem?

Waldomiro: Veja. Eu não sei se esse quarto capítulo é interessante. Porque veja só, qual é o principal problema de narração em primeira pessoa? Isso eu nunca vi na teoria, mas na hora de escrever eu acabei encontrando. As informações que podem estar postas na narrativa de primeira pessoa tem que compor a experiência do narrador, de alguma maneira. Tem algumas passagens, por exemplo, logo no primeiro capítulo, em que ele diz alguma coisa e que você sabe que ele não experimentou. E aí, eu

ENTREVISTA

deixo isso um pouquinho, duas, três páginas, vou lá e resolvo como isso aconteceu. Por exemplo, há um momento em que diz que quando a senhora liga para a avó, ela não contém a urina. Mas ele não estava lá. Como é que ele sabia disso?

Aí passa um pouquinho, ele está no carro, e aí ele fala de um cheiro de urina que a avó não queria, nem fazia mais questão de ocultar. Então, isso para mim foi um pouquinho mais trabalhoso. Ou seja, dar informações que fossem relevantes, que fizessem parte da experiência dele, mas que eu não dissesse que foi parte da experiência dele. Ficasse naquela lusco-fusco da narrativa mesmo, para que a narrativa não fosse quebrada. Então, veja só. No quarto capítulo, em que o texto vai em terceira pessoa, é de alguém próximo a ele, alguém que desencontrou-se dele, alguém que não acredita que ele fez o que ele tinha feito. É um capítulo que acontece depois do último capítulo. Na cronologia dos eventos, ele acontece depois do último capítulo e antes do primeiro capítulo.

Porque o primeiro capítulo na cronologia é o último, a rigor. Certo? Então, esse acontece entre o último capítulo e o primeiro num espaço que tem dois, três dias apenas. Que foi alguma coisa não sei. Que está essa pessoa, cadê ele? O que aconteceu com ele? E é uma pessoa que tem uma intimidade muito grande com ele. Ele sabe de coisas que somente ele sabe. Do cotidiano ali, né? Da família dele, do que aconteceu com o pai, com a mãe. Nada que é socialmente externo. Ele não está tratando de uma questão que não fez sentido. Não fez parte da experiência dele. Porque o narrador de terceira pessoa é alguém que tem uma visão, ou é uma visão de uma terceira pessoa mesmo. Ou é onisciente. Narrador onisciente, que sabe de tudo.

Ele saberia onde estava ele se fosse um narrador onisciente. Saberia o que tinha acontecido. Saberia as razões que ele teve para fazer o que fez. Não seria perguntando por isso. Mas ele não tinha amigos. Quem é o amigo dele? Ele não fala do mesmo amigo que ele tenha convivido. Então é isso. Eu não sei quem foi que escreveu isso. Pode ter sido ele mesmo. A princípio é uma narrativa, diríamos assim, de alguém dividido. Ele volta na psicanálise e tal. Porque nós nos dividimos também. Às vezes, nós somos, um outro para nós mesmos. Faz parte da nossa moda. A gente pensa isso. Poxa, por que eu fiz aquilo? Poxa, o que é aquilo?

Não sei se é a melhor coisa que eu fiz. Poxa, pensando bem, a gente se divide. Ou seja, tudo compõe a experiência própria do cara. E consequentemente não é uma experiência dogmática. Ou seja, ele não tem nenhuma posição ou política ou filosófica que o oriente. Todos nós temos nossa vida, né? E às vezes somos atravessados por essas influências que são externas ou conceituais ou teóricas. Mas é a experiência dele que vale. Que ele sentiu mesmo. "Tanto que eu sobrevivi. Se é bom ou se é ruim. Foi Deus. Foi não sei o que lá. Foi a história." Ele não sabe se é bom ou se é ruim ter sobrevivido. Porque ele está imerso na experiência própria dele.

Então é isso. Para mim foi um capítulo importante para a linha. Do que eu queria dizer. Tinha que ter um certo distanciamento. Porque eu queria colocar algumas imagens. Que para mim é forte. O próprio título para mim é uma coisa muito forte. Talvez de tudo, em termos da

poesia do texto. O título para mim é o mais belo que tem. Uma lição de arco e flecha para sempre. Porque realmente é isso. Que é o que eu falo quando falo de uma pessoa que está com uma experiência no meio de um turbilhão que ela não sabe. Está cegado. Está cegado. Tem que aprender alguma coisa para sobreviver.

Ewerton: Quero falar sobre Dostoiévski. Mais precisamente porque eu reencontrei o personagem Raskolnikov de novo. Tanto a coisa do crime do castigo também. Quanto desse andarilho febril. Acho que o que fica quando a gente termina de ler. Ainda fica um sabor desse febril. Que anda sem parar.

Waldomiro: Esse é um dos livros mais incríveis já escritos. Sim. Para mim é fora do comum. É o episódio que eu narro ali. Que é da condenação e da execução. Dostoiévski morreu. Pelo menos para ele ele morreu. Porque você está diante de um pelotão de fuzilamento. Está amarrado. Condenado. Perfilado. O pelotão. Conta. E dá o tiro. Ele morreu. Só que o tiro foi para baixo. Aqueles minutos que antecederam. Foram as coisas mais avassaladoras. E ele tinha as questões dele com cristianismo.

Com a religião. Com a transcendência. Ele teve que resolver tudo aquilo ali. Ele teve a infração de quatro horas. Em quatro horas ele teve que resolver toda a vida dele. Ele deve ter se debatido. Indignado e tal. E revoltado. Mas depois não tinha jeito. Não tinha como fugir. Ele tinha que parar. E fingir sobre a vida dele. E ver sentido em tudo na vida dele. E todo o arco da vida dele está ali. Depois que ele é executado. Que ele vira um fantasma. Que é uma pessoa morta. Aí ele vai contar. Essas quatro horas. Em tudo que virá. Entendeu? Então para mim "Crime e Castigo", talvez seja a grande, mais do que Irmãos Karamazov, é a grande narrativa do pós morte dele..

Ewerton: E quanto aos nomes que você coloca. Consegui reconhecer alguns enquanto eu ia lendo. Eu pelo menos comecei. Sem reconhecer ninguém.

Waldomiro: São os quatrocentos e quarenta e sete mortos e desaparecidos. Um por um. Eu levantei o nome de um por um. E aí coloquei. Dedicado a cada um deles.

Ewerton: E aí a gente vai começando a reconhecer. Um ou

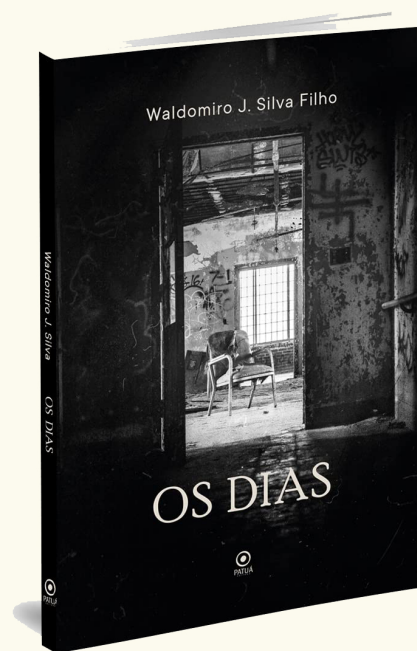
“Porque nós nos dividimos também. Às vezes, nós somos, um outro para nós mesmos. Faz parte da nossa moda.”

- Waldomiro J. Silva Filho

ENTREVISTA

outro. É. Aqui e ali. Mas no final a gente vê os mais conhecidos.

Waldomiro: É. Parece que. É. Coincidentemente os mais conhecidos. Estão no final, como Zuzu Angel. Inclusive tem uma coisa curiosa. Que quando o livro foi. Foi publicado. Eu fui lançar lá na LDM. E aí. Uma senhora passou lá no dia do lançamento e viu o livro e abriu. A primeira vez que ela viu foi o nome do pai dela. Nossa. Ai essa mulher desabou a chorar. Isso está aqui. É justamente essa ideia.



**“Os Dias”, de Waldomiro J. Silva Filho
Patuá, 2023
180 p.**

ENSAIO

A marca da bruxa na cultura

O Serial e o Averso do Trauma

Ricardo Gusmão

Ricardo Gusmão é roteirista, bacharel em Filosofia, e mestrando em Filosofia e Teoria Social pela UFBA. Atua como coordenador do Seminário de Introdução à Teoria Psicanalítica (SIPSI) e como colunista na revista O Odisseu



Uma bruxa alimenta seus familiares - dois sapos e um gato - com seu próprio sangue. Do panfleto de 1579

“Dizem que durante o período de caça às bruxas os inquisidores buscavam por uma determinada marca no corpo das mulheres. Essa ‘marca da bruxa.’”

Ainda que muitos resistam, a teoria psicanalítica percorre duas vias, a primeira é a via do sujeito em sua singularidade, enquanto a segunda é a via da cultura na qual cada sujeito em sua pluralidade está inserido. O meio pelo qual essas duas vias chegam até a teoria é o mesmo, ou seja, a clínica. Este trabalho se situa na intersecção entre o sujeito e a cultura e tem por objetivo a reflexão acerca da relação entre o serial e o traumático na memória cultural.

Para tal é necessário começarmos pela noção psicanalítica de trauma no sujeito. Ainda no início da obra freudiana, Freud cunhou sua teoria da sedução, que interpretava os sintomas provenientes das neuroses como resultado de abusos sexuais sofridos na infância. Mais tarde, através da própria clínica, ele percebeu que nem sempre tais eventos eram reais, e em alguns casos as memórias do abuso sofrido eram fabricadas por fantasias inconscientes, o que não as tornava menos traumáticas. Em psicanálise um acontecimento factual, ou seja, um evento que ocorre na realidade, possui o mesmo estatuto de um acontecimento psíquico. A mera conjectura a respeito de algo que poderia ter se dado, pode desencadear um trauma tão forte quanto aquilo que de fato ocorreu. Como pode ser visto no filme *Marte Um* (2022), quando Tercia, personagem vivida por Rejane Faria, passa a reagir ao som dos fogos de artifício, após ter participado contra vontade de uma pegadinha, onde acreditou que morreria vítima da explosão de uma bomba.

Mas isso ainda não nos diz o que se entende por “trauma”. Para isso é necessário avançar um pouco mais na teoria, até a publicação da obra *“Além do Princípio do Prazer”* (1920) onde surge o conceito de repetição. Para Freud, um sujeito vítima de um trauma está preso em um ciclo de repetições e tende a reviver o afeto do evento que o traumatizou através de lembranças e comportamentos. Em outras palavras, tudo que vivenciamos gera uma carga de afeto, mas essa carga de afeto tende a desgastar com o tempo, mas para o sujeito acometido por um trauma o afeto não desgasta, mas se renova a cada repetição. O que está em jogo aqui é um ponto de falha na barreira de proteção do psiquismo, que não consegue impedir a excitação pelo afeto fazendo com que o aparelho psíquico fique impotente e busque na repetição uma tentativa de desgastar aquele afeto.

A partir das ideias de Freud, Jacques Lacan traz uma nova percepção acerca do trauma ao interpretá-lo a partir da sua teoria dos três registros – Real, Simbólico e Imaginário. Nessa visão a experiência do trauma é interpretada como um encontro com o Real. Para Lacan o Real é “aquilo que não cessa de não se inscrever”, isso quer dizer que o Real é o que escapa do Simbólico, aquilo que a linguagem não dá conta de dizer e que permanece fora do campo de qualquer sentido.

O Real, ao não ser simbolizado, passa a ser um ponto de falha no sujeito, no qual este não é capaz de integrar junto a outras experiências, pois para que uma experiência possa ser absorvida, ela precisa ter sido simbolizada. É preciso que se consiga significá-las. O

O ponto traumático escapa da significação, se pode falar do evento que o causou, mas o ponto focal do trauma permanece carente de sentido, ausente da simbolização.

2. O SERIAL

Segundo Lacan, a chave para entender o conceito de serialidade reside naquilo que está entre o 0 e o 1 — no espaço compartilhado, por assim dizer, entre esses dois números. Esse conceito remete à ideia de que, numa sequência numérica, cada número possui uma identidade isolada e distinta dos demais. Em outras palavras, se considerarmos apenas a identidade de cada número, fica impossível compreendê-los de forma serial, pois essa individualidade se destaca e impede a formação de uma continuidade ou sequência. Entretanto, Lacan aponta que existe algo mais profundo e sutil que permite que os números sejam compreendidos como uma série.

Esse elemento fundamental, que estabelece uma ligação entre os números, é chamado de "intervalo". O intervalo é o espaço que se abre entre um número e outro, algo que os vincula sem, no entanto, tirar a identidade de cada um. É esse intervalo que cria a possibilidade de um ponto de continuidade ou transmissão ao longo da sequência. Por exemplo, entre o número 0 e o número 1 existe um intervalo, uma lacuna que conecta esses dois elementos, ao mesmo tempo que os separa.

De acordo com essa visão, uma sequência numérica pode ser definida como uma série quando há, no mínimo, três números. Isso ocorre porque, com três números, temos dois intervalos, formando assim uma continuidade. No caso de termos apenas dois números, como o 0 e o 1, existe apenas um intervalo, o que ainda não basta para construir uma série completa, pois falta uma segunda "ponte" de ligação que permita uma estrutura serial. A adição de um terceiro número cria então dois intervalos, o que permite visualizar a série a partir daquilo que a constitui, aquilo que assim como no trauma se repete. Para exemplificar, imagine uma sequência de números composta por 0, 1 e 2. Entre o 0 e o 1, temos o primeiro intervalo; entre o 1 e o 2, surge um segundo intervalo. Dessa forma, a série se torna possível, pois agora temos uma estrutura na qual cada número é parte de um todo, não apenas como elementos isolados, mas como pontos de continuidade. Essa configuração permite que os números estejam "em série", sustentando uma relação que depende desses intervalos.

Desse modo, Lacan sugere que o que permite uma série não é a identidade de cada número isoladamente, mas o "intervalo" ou a "costura" que une esses elementos, pois a serialidade está ancorada nos espaços de transição, nas lacunas entre um elemento e outro. É o intervalo que "costura" a série, garantindo que, apesar da individualidade de cada número, exista uma continuidade, uma sequência que faz sentido.

3. A MARCA DA BRUXA

Dizem que durante o período de caça às bruxas

os inquisidores buscavam por uma determinada marca no corpo das mulheres. Essa "marca da bruxa" ou "marca do Diabo" seria um ponto de onde era extraído o sangue utilizado para selar os pactos feitos com o demônio. A área do corpo da qual o sangue era extraído, geralmente sempre do mesmo ponto, tornava-se, com o passar do tempo, insensível devido ao excesso de dano sofrido durante os cortes. É assim que o excesso funciona, uma quantidade excessiva de estímulos anestesia a própria experiência.

Ao transportarmos isso para a via psíquica temos o oposto da relação traumática, pois ao invés do sujeito reviver o afeto da primeira experiência durante as repetições, aqui ocorre o oposto, pois as repetições o distanciam desse afeto. Essa dinâmica entre o trauma e o excesso, traz à tona como a repetição pode operar de forma ambivalente. No trauma, cada repetição faz com que o afeto retorne, fazendo com que se mantenha tal qual uma ferida aberta; enquanto, no que optamos aqui por chamar de "marca da bruxa", a intensidade emocional é anestesiada. A experiência se torna opaca e distante, até se transforma em indiferença.

Aplicada ao fenômeno da banalização de certos estímulos ou imagens na cultura contemporânea, a marca da bruxa traz à tona uma perspectiva na qual o afeto é anestesiado pelo excesso de exposição a estes conteúdos que se dão de forma serial na cultura. Quando o sujeito é continuamente exposto a elementos ou imagens de impacto, como violência ou sofrimento humano na mídia, chega um ponto em que fica insensível a isso; as pessoas não reagem mais com o mesmo afeto que inicialmente. Esse tipo de relacionamento com o excesso é semelhante a certos tipos de alienação, onde um indivíduo, após ser constantemente exposto aos mesmos estímulos cujo valor há muito foi esquecido, perde a sensibilidade. A indiferença aqui não é tomada como uma falta de experiência, mas como algum tipo de impasse ou saturação.

A teoria dos afetos na psicanálise mostra que quando um afeto não é simbolizado, tende a retornar de outras formas, se não for pela via da linguagem, será pela via do corpo ou pelo comportamento, ou seja, pela via do sintoma.

“Quando o sujeito é continuamente exposto a elementos ou imagens de impacto, como violência ou sofrimento humano na mídia, chega um ponto em que fica insensível a isso; as pessoas não reagem mais com o mesmo afeto que inicialmente.”

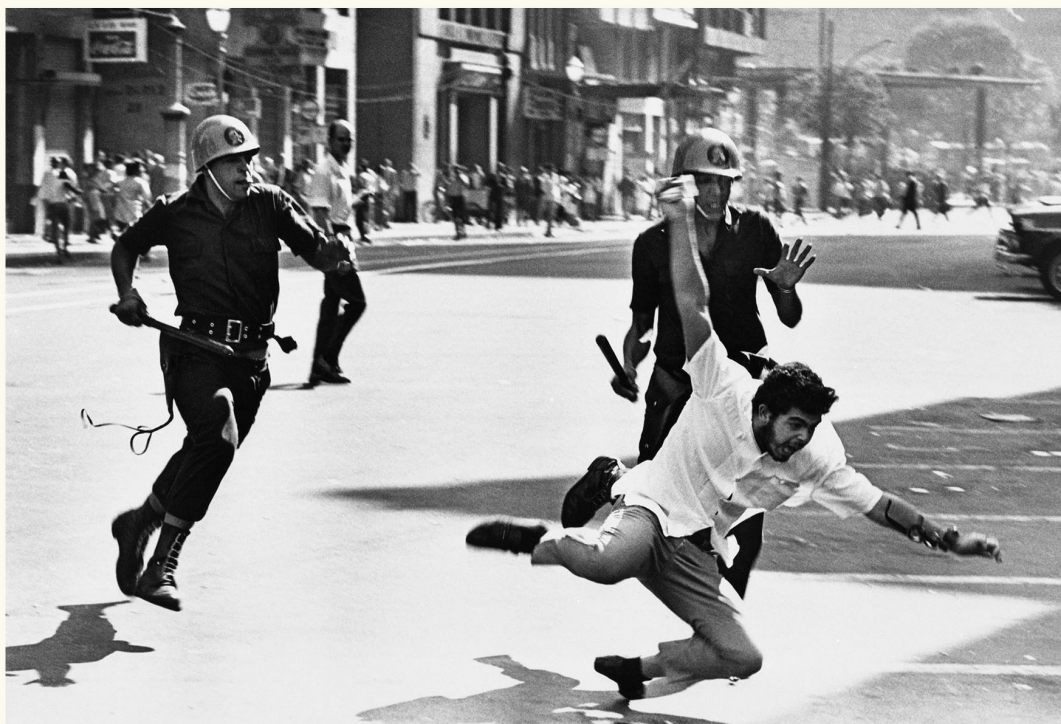


Foto: Evandro Teixeira/ Instituto Moreira Salles

4. O TRAUMA E O SERIAL NA MEMÓRIA CULTURAL

Assim como a marca da bruxa, que se torna insensível pela repetição constante de um mesmo ato, vemos essa mesma dinâmica psíquica operando na sociedade brasileira e sobretudo soteropolitana. O excesso de estímulos — sejam notícias alarmantes ou imagens de violência — nos atinge repetidamente, até que, pela saturação, deixamos de sentir. A continuidade desses choques cria uma dormência coletiva, na qual aquilo que inicialmente provocava reações emocionais fortes acaba por se tornar quase indiferente. Esse fenômeno, que anestesia o afeto, transforma a cultura em um corpo social marcado por uma “insensibilidade adquirida”, uma verdadeira “marca da bruxa” coletiva que, assim como no indivíduo, agora esconde todo o sofrimento que permeia a sociedade fazendo com que já não seja capaz de mobilizar mudanças.

Na política, somos atingidos repetidamente por absurdos, como a proliferação de fake news ou declarações controversas — até nos acostumarmos a eles. No ponto em que paramos de reagir, a sensação de impacto e estranheza se dissolve. Aos poucos, deixamos que assuntos realmente importantes, como decisões legislativas e decretos, ocorram quase despercebidos. É como se estivéssemos sendo levados a uma anestesia progressiva, incapazes de distinguir o que realmente importa.

Esse mesmo efeito pode ser visto no cotidiano violento das cidades, onde a morte de jovens nas mãos do próprio Estado tornou-se uma “normalidade”. O alto número de casos, a frequência com que ocorrem e a rapidez com que se sucedem impedem que se fixem na memória coletiva, deixando os nomes das vítimas apenas como dados sem significado emocional. Assim,

nos tornamos uma sociedade que se acostuma ao sofrimento ao ponto de pouco a pouco, parar de sentir — afundando em uma dormência generalizada, uma “marca da bruxa”.

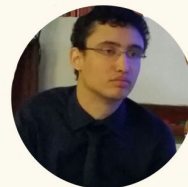
Esse anestesiamiento talvez sirva como um mecanismo de defesa contra a serialização de uma dor insuportável. Entretanto, quando a alienação é abraçada como refúgio, a sociedade se aproxima perigosamente da morte simbólica, uma ausência total de experiências significativas e de laços afetivos que compõem nosso conceito de humanidade. Aceitar esse estado é nos afastarmos da possibilidade de transformação da nossa cultura.

REPORTAGEM

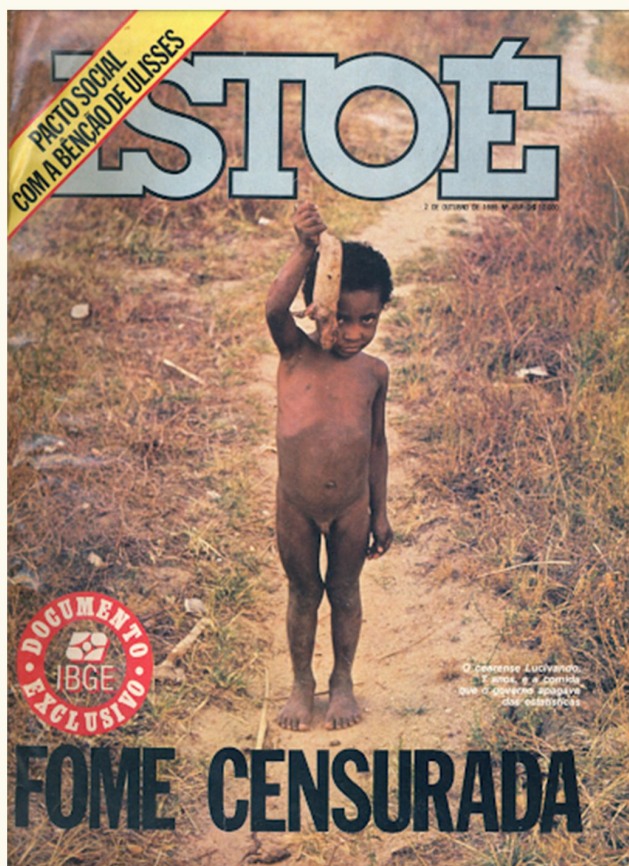
O Milagre da Fome

Pedro Henrique Rodrigues

formado em Física Médica pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (FFCLRP/USP), possui mestrado e doutorado em Física Aplicada à Medicina e Biologia (USP) e atualmente é pós-doutorando no Instituto de Psiquiatria da FMUSP. Pedro está como pós-doutorando visitante na Harvard Medical School (HMS) e no Massachusetts General Hospital (MGH).



"Então olhei de novo para toda a injustiça que existe neste mundo. Vi muitos sendo explorados e maltratados. Eles choravam, mas ninguém os ajudava. Ninguém os ajudava porque os seus perseguidores tinham o poder do seu lado" – **Eclesiastes 4:1.**



Entre os anos de 1974 e 1975, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) recrutou 1.200 pesquisadores para que investigassem as despesas das famílias brasileiras para percorrer o país e investigar o consumo das famílias, de tal forma a informar políticas econômicas governamentais. A atriz Regina Duarte, então namoradinha do Brasil, foi escolhida como garota propaganda da iniciativa, através da campanha "Abra a porta para o IBGE", de maneira a incentivar a população a aderir a pesquisa.

Chamado de Estudo Nacional de Despesa Familiar (Endef), apresentou dados sobre os hábitos alimentares de 55 mil famílias em todos os estados, permitindo mapear a miséria e a fome que permeava grande parte da população, mesmo em uma era de milagre econômico. Em contraposição ao alardeado crescimento econômico nacional que atingiu pico até então histórico em 1973, em um período conhecido como "milagre econômico", a derrocada do salário mínimo atingiu níveis negativos recordes, implicando em menor poder de compra e disparidade na desigualdade social, culminando no aumento da miséria e fome que já se alastrava em grande parte da população do país.

Para além dos interesses estatísticos do estudo, foi o espaço livre disponibilizado para que os pesquisadores fizessem observações pessoais que trouxeram relatos estarrecedores. Uma pesquisadora descreveu que "Devido à má alimentação, são seres totalmente predispostos aos males do meio ambiente. Desde que uma dessas famílias tinha vindo do interior, ninguém pergunta se não teve 'malária' ou até mesmo 'hepatite' porque são doenças comuns no interior." "Em um domicílio, o homem da casa está enfraquecido devido à falta de alimentação e a senhora dele está débil mental em consequência de um parto mal feito. As crianças são raquíticas, de cor pálida e frequentemente com tosse". Os relatos assustadores da fome excruciante por todo o país em um fez com que o estudo recebesse restrições na sua divulgação. Onze anos depois, o estudo foi tema de capa da Revista IstoÉ com a chamada "Fome Censurada".

A reportagem apresenta um primeiro relato de uma situação reportada repetidamente pelos pesquisadores em grande parte dos lares visitados. "Dona Geraldina, que então estava com 45 anos e era viúva recente, vivendo com uma pensão de meio salário mínimo deixada pelo marido, quase não tinha o que mostrar para o pesquisador que passou uma semana com sua balança portátil no barraco de Pirambu. Envergonhada, às vezes pedia aos vizinhos alguma comida, para o pesquisador não ir embora sem ter

REPORTAGEM

pesado nada o dia inteiro. Os filhos, sete, entre 3 e 13 anos, catavam siris na praia próxima para cozinhar com água e sal. Houve dias, porém, que nem isso havia para pesar." Outros relatos devastadores são coletados do estudo: "Uma família em Porto Feliz, São Paulo, tanta era a fome e o desespero por carne, que eles comiam ratos. Queremos frisar bem que não era preá". Os efeitos das políticas desastrosas na distribuição de renda se propagaram ao longo das décadas: "Na época da pesquisa", diz Paulo Guaraci Moraes Cardoso, 33 anos, técnico do IBGE, "encontramos umas pessoas que se alimentavam de lixo. Hoje esse número se multiplicou", argumenta, exibindo como prova o crescimento do aterro sanitário de Brasília, a 34 quilômetros do Palácio do Planalto, entre Ceilândia e Taguatinga, onde milhares de pessoas vão catar comida no meio do lixo - coisa que não acontecia tão acintosamente há 11 anos". Em 2021, o Brasil retornou ao mapa da fome da ONU, após ter ficado de fora entre 2014 e 2020, período antecedido por políticas públicas de distribuição de renda. Mais recentemente, foi reportado pela Síntese de Indicadores Sociais, um estudo do IBGE, que em 2023 o Brasil atingiu os menores índices de pobreza e miséria da série histórica, iniciada em 2012. Entretanto, a desigualdade social não acompanhou essa redução.

Embora não tenham surgido durante a ditadura militar, o período não contribuiu para mitigar a fome e a miséria que ainda assola grande parte da população brasileira. De fato, não apenas a fome foi censurada: aqueles que lutavam para combatê-la foram silenciados. A tese revolucionária do médico, professor, geógrafo e cientista social Josué de Castro sobre as causas políticas, concretas e sociais da fome

não foram bem vistas. Em seu livro clássico e referencial *Geografia da Fome*, publicado em 1946, ele propôs soluções políticas para erradicar a fome. Mesmo com reconhecimento internacional, tendo sido indicado ao prêmio Nobel da Paz cinco vezes, e sendo referência constante e atual, inclusive na reforma agrária, as ideias e os direitos políticos de Josué foram banidos pela ditadura.

A quem e por que tanto interessa silenciar os famintos e miseráveis?

FONTES E LINKS

https://memoria.ibge.gov.br/images/memoria/eventos/2014-II-Painel-Memoria-IBGE-ENDEF/Produto_relacionado_1_Isto%C3%A9%20out.1985%20-%20Fome%20censurada.pdf
<https://www.bbc.com/portuguese/articles/cx0z199k8n3o>
<https://oglobo.globo.com/economia/noticia/2024/12/05/miseria-cai-desigualdade-nao-especialistas-explicam-por-que-o-brasil-nao-distribui-renda.ghtml>
https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/29/economia/1506721812_344807.html
<https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2022/10/retorno-do-brasil-ao-mapa-da-fome-da-onu-preocupa-senadores-e-estudiosos>
<https://www.brasildefato.com.br/2024/04/03/futuro-interrompido-como-a-ditadura-militar-silenciou-as-ideias-de-josue-de-castr-o-sobre-a-fome>
<https://conexao.ufrj.br/2021/09/as-ainda-atuais-ideias-de-josue-de-castro/>

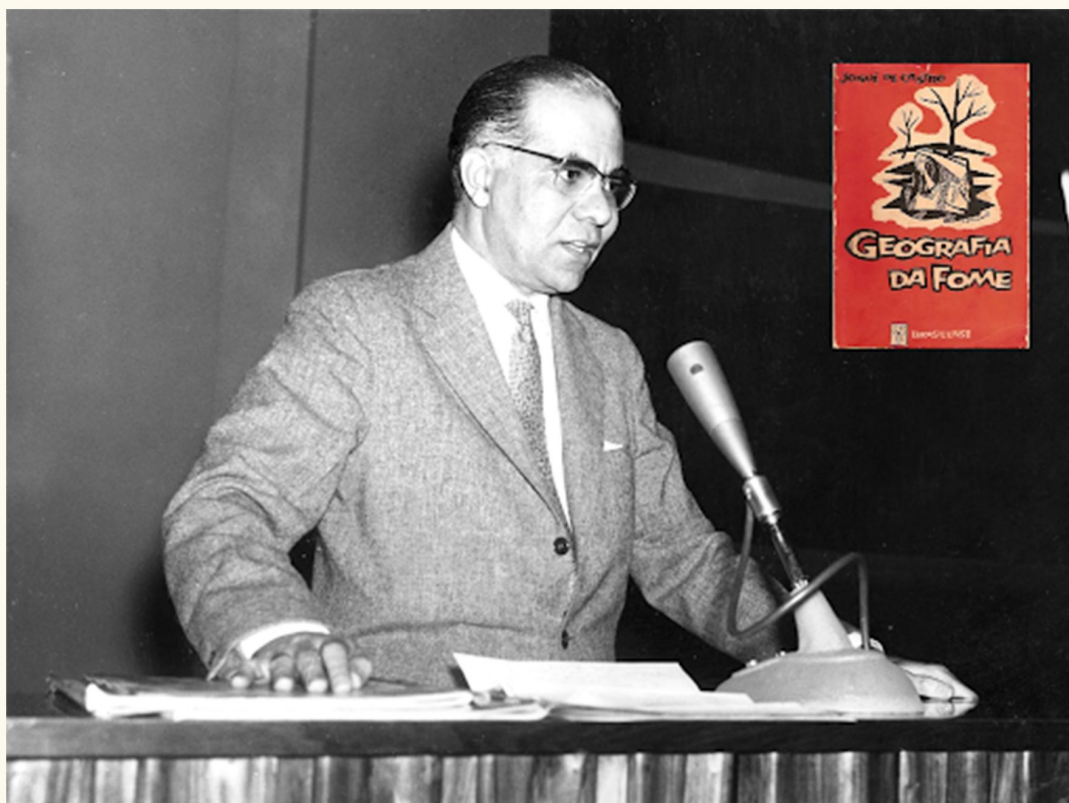


Foto:
<https://conexao.ufrj.br/2021/09/as-ainda-atuais-ideias-de-josue-de-castro/>

Cadernos Negros em Retrospecto

Naira Diniz

Jornalista graduada pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), escritora e poeta com publicações em antologias, revistas, sites e páginas especializadas em literatura e participações em Saraus..



Foto: Fábio Seixas (Instituto Moreira Salles)



Criada em 1978, em plena ditadura militar, a série Cadernos Negros desde então vêm reunindo produções textuais de poetas brasileiros e brasileiras afro-descendentes. Para compreender o contexto em que surgiu Cadernos Negros é necessário fazer um breve retrospecto.

A década de 70 foi marcada por diversos eventos em escala mundial e nacional. No Brasil vale citar a revogação do Ato Institucional Nº 5, pondo um suposto fim à ditadura militar e as eleições e reestruturação dos sindicatos e movimentos estudantis. Em ordem mundial, a década de 70 foi marcada pela independência de diversos países africanos. Nos Estados Unidos eram discutidas ações afirmativas, enquanto ecoavam ainda movimentos como o "Black Panthers" e "Black Arts Movement". Já no Brasil nasciam movimentos como o Movimento Negro Unificado (MNU), formado no CECAN (Centro de Cultura e Arte Negra), espaço em que jovens se reuniam e participavam de discussões políticas.

Nesse momento o jovem negro começou a ingressar em quantidade na universidade e a acessar a cultura em suas diversas manifestações, como literatura, cinema e teatro. Diante dessa nova realidade, delineou-se a necessidade de auto-reconhecimento, encontro com as raízes e de busca de identidade. Embora naquela época, como ainda ocorre na atualidade, o percentual da

população negra que não têm acesso aos bens culturais ainda é consideravelmente elevado. No entanto, a série Cadernos Negros revelou que o povo negro pode ser agente ativo na História e não mais passivo, possuindo voz e vez.

Para celebrar os 20 anos da série, foi organizada e lançada em 1998 a antologia "Cadernos Negros", com a seleção dos melhores poemas de toda a série. Trazendo 51 poemas, neles autores e autoras versam sobre temas diversos ligados ao cotidiano do povo negro no Brasil. Temas como preconceito, o discurso do Brasil como falsa democracia racial, a história do país como uma narrativa da opressão da população negra, o lugar da mulher negra na sociedade machista e exclusivista e os silenciamentos e apagamentos que lhe são impostos.

Resistência e luta se entrelaçam com a busca existencial, o amor coletivo e pessoal e a reverência aos ancestrais e aos ícones famosos por seus legados de luta por liberdade e igualdade, como Zumbi dos Palmares e Nelson Mandela.

Ler "Cadernos Negros" é ter contato com sentimentos tão nossos, comum a todos os seres humanos, independentemente de cor de pele e classe social, aprender com as nossas histórias (a História é construída por diversas vozes) e ter um novo olhar para quem de fato somos, quem almejamos ser e o país em que queremos viver, que seja de fato uma democracia em todas as acepções da palavra.

ENTREVISTA

O Vila Velha através do tempo

Entrevista com Marcio Meirelles, dramaturgo.

Ewerton Ulysses Cardoso

Comunicador, designer, editor-fundador da revista O Odisseu. É ficcionista com contos publicados em antologias e graduando em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal da Bahia.



O dramaturgo Márcio Meirelles. Foto: Marlon Chagas (O Odisseu)

A entrevista que você irá ler agora não é uma entrevista qualquer. Trata-se de um documento histórico que narra com precisão todas as etapas de um dos mais importantes equipamentos culturais do Brasil: o Teatro Vila Velha em Salvador. O teatro inaugurado no ano do golpe militar passou por diversas fases e completa 60 anos atual como sempre.

Foi neste palco-altar, lugar sagrado, que pisaram os pés descalços de uma Maria Bethânia, uma Gal Costa, um Tom Zé, Gilberto Gil e Caetano Veloso desconhecidos. Jovens que fervilhavam pela vontade de fazer uma arte que fosse crítica ao mundo, que desmoronassem muros e construísse pontes. Outros tantos gênios agora aclamados nacionalmente e internacionalmente pisaram os pés neste teatro ainda quando anônimos. Lázaro Ramos e Wagner Moura são

são outros dois exemplos.

Falar de resistência cultural, ainda mais pensando no contexto da ditadura, não poderia ser feito sem falar do Vila Velha. Por isso mesmo, convidei o dramaturgo Márcio Meirelles, que curou a exposição "Vila Velha, por exemplo", que está em exposição gratuita até fevereiro de 2025, para conversar sobre a história do Vila Velha. Confira!

Ewerton: Gostaria de começar ouvindo falar um pouco como a sua história entra na história do Vila Velha.

Márcio: Entra exatamente em 72, quando eu entrei para a escola de arquitetura e o teatro, eu soube muito tempo depois, foi reinaugurado, porque teve uma chuva em 71 e derrubou uma parede. E aí foi reformado e exatamente em janeiro de 72 ele foi reinaugurado. Foi reaberto, não foi reinaugurado, foi reaberto, com vários shows, acho que foi o show de Vinícius, aí depois teve Fatal, depois teve, em 74 teve aquele famoso Temporada de Verão, com o Gil, Gal, Jorge Ben. Foi aí que eu entrei na escola de arquitetura, em 72, e aí comecei a frequentar. Tinha uns improvisos, que era um show, enfim, um espetáculo de variedades, meio improvisado, que as pessoas se inscreviam e faziam, tocavam, cantavam, dançavam, faziam o que quisessem fazer, que a gente retomou com o "Menor Desimproviso" quando a gente entrou no teatro. E foi aí que comecei a fazer.

E foi aí que eu comecei a frequentar o Teatro Vila Velha, porque eu entrei, eu fazia artes visuais, eu entrei na escola de arquitetura por isso, mas não aguentei a arquitetura, saí em três semestres só que eu fiz, aí fiz um semestre de belas artes, mas não aguentei, fugi do lado. E aí saí do universo de arte. Mas nesse período, eu meio que me conectei com o diretório, que era o César, que era o presidente. E aí eu comecei a fazer parte dessa política, dessa militância, assim, muito, muito, paralelamente, vamos dizer assim. Não era um atuante da militância lá, mas eu trabalhava, participava das reuniões, fazia coisas visuais, desenhos, e ilustrava coisas, cadernos, panfletos, e fazia murais.

E aí, em 72, também eu comecei, aí se juntou um grupo de pessoas de várias escolas para fazer um espetáculo, para o lançamento da antologia poética da turma de direito. E aí foi lá, na escola de direito, essa coisa, se juntou e eu fui fazer. Aí eu comecei a fazer teatro, que já era uma coisa que eu namorava através das artes visuais, com as coisas de performance, de instalação, era uma coisa que eu namorava ali, mas nunca fiz. Só quando eu era criança, quando eu estava na escola. E aí, pronto, aí foi mais um chute para eu sair mesmo da escola e começar a fazer

ENTREVISTA

teatro. Então, nesse período, eu frequentei o Teatro Vila Velha como estudante, participando das reuniões que tinha lá, ou dos eventos que tinham, dos festivais de música juvenil, ou de música universitária, ou de música secundarista, ou festival de artes, sempre tinha alguma coisa cultural que meio justificava a presença de tantos estudantes lá dentro.

E nessas reuniões se conversava, se reconstruía, DCE, UNE, e tudo mais, e todas essas discussões estavam por ali. E aí é isso, mas antes, e eu soube também depois, é que em 61, eu tinha sete anos, eu assisti "Pluft, O Fantasminha", no Teatro Oceania. E eu fui ao camarim e vi os atores tirando maquiagem, tirando peruca, virando de fantasma, virando gente, e conversei com os atores, e o ator que fazia a Pluft era um garoto de 12 anos, quer dizer assim, um pouco mais velho que eu, e eu fiquei fascinado. Aí eu descobri que esse Pluft era eles que fizeram, que estavam fazendo esse Pluft que eu assisti. E foi uma das coisas que sempre me trouxe esse fascínio pelo teatro, foi esse momento do camarim.

Mais do que a peça, a peça eu nem lembro como era, mas o camarim eu lembro perfeitamente. Lembro, assim, atriz tirando peruca, pode ser invenção da memória, né, mas me lembro, de alguma forma eu lembro, tá na minha memória. Ou inventado ou não. Então, e aí assim, também nesse período de inauguração do Vila Velha, provavelmente eu fui com meu avô, minha avó, assistir uma coisa de puxada de rede, dança folclórica que teve na programação de, de abertura, né, de inauguração. E eu lembro do que foi aí, lembro de como eram as coisas. Aí depois, claro, frequentando, essas imagens foram se juntando. Então, assim, pessoa física foi isso. Agora, como artista, gestor e tal, em 94, em 90 eu saí, eu era, até 90 eu era diretor do TCA (Teatro Castro Alves).

Em 91 eu saí. E aí eu já tinha, já trabalhava com o Bando de Teatro Olodum, e durante minha vida inteira, em todo o meu trabalho de teatro, eu queria ter um espaço pra poder ter um trabalho continuado, não precisar ficar descolando uma sala ou outra, um espaço de pesquisa mesmo, e de, e pesquisa pra mim significa contato e confronto com o público, não é uma coisa fechada ali, todo mundo pesquisando, enlouquecendo. Não, é uma coisa de testar o que você tá inventando, reinventando, enfim. E aí, depois do Teatro Castro Alves, isso ficou muito forte, eu queria mesmo muito ter. Antes do Teatro Castro Alves, a gente teve um espaço alternativo, chamado "A Fábrica", que é ali no Rio Vermelho, onde hoje é um restaurante de comida espanhola, sabe?

E na Rua da Paciência. E aí foi esse espaço também que ficou com essa coisa, era incrível a gente ter um espaço lá, que encerrava a qualquer hora, as roupas estavam lá, tudo estava lá. Então a gente, enfim, era uma outra forma de trabalho, mais, vamos dizer assim, mais teatral mesmo, mais coletivo. Inclusive pesquisando, só pra fazer uma lembrança, né?

Ewerton: Pesquisando a história do Vila Velha, eu fiquei muito com essa sensação de que exista essa energia jovem, de estudantes presentes ali, tanto na construção da dramaturgia, até o momento final, né? Até o momento que chega ao público. Isso também é

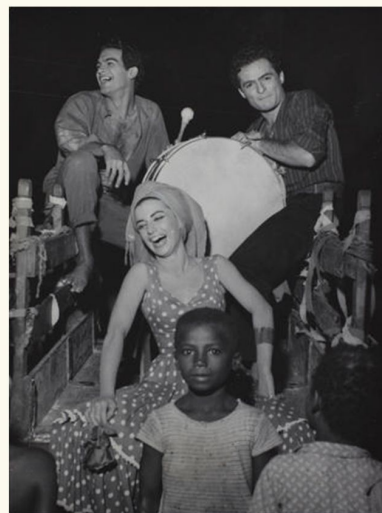
algo que o Vila Velha sempre prezou, e parece que na sua história também, né?

Márcio: Também. E aí, essas histórias têm uma convergência, não é à toa que eu fui pra lá, né? Aí a gente soube que eles estavam querendo vender ou alugar o teatro. E foi um momento de crise entre 80 e 93, exatamente. Que está ali na exposição, aquele período de entreato. Foi um momento muito difícil pro teatro, por vários motivos. Eles estavam querendo passar adiante, mas não era verdade, eles não queriam, porque, enfim, era toda uma discussão que eu estou agora me inteirando mais e me interessando mais. Que é: João Augusto morreu em 79, 80 eles reassumem e botam o Teatro Livre pra fora, falam assim: ó, vocês estavam aqui pra João, João morreu, agora é nosso o teatro, a gente vai retomar.

E aí Echio (Echio Reis) passou a dirigir, e ele trabalhou muito, muito duramente. Assim, a gente pode acompanhar os passos de Echio, deve ter sido muito difícil.

Ewerton: Por quê?

Márcio: Porque também nesse período, final dos anos 70, houve uma transferência, né, do centro da cidade dali pra centro comercial, pra Igatemi, o centro administrativo, para Paralela. A Casa do Governador saiu dali do Palácio da Aclamação, foi pra Ondina, ou seja, houve um esvaziamento de centros de poder no centro da cidade. E, ao mesmo tempo, foram construídos vários teatros, o ICBA, o Gamboa, a Sala do Coro, todas essas salas foram mais ou menos nesse período também, na década de 70. E eram salas confortáveis, com ar-condicionado, com estrutura, com equipamento, e eles já não tinham mais lá. Eram aquelas cadeiras, de madeira, de cinema antigo, não tinha ar-condicionado, era um teto de zinco, que a chuva impedia qualquer discurso interno. E o calor era insuportável também. Enfim, era um teatro complexo e em decadência. Mas aí a sociedade, os seis proprietários do teatro, começaram a discutir se vendia o teatro, se não vendia. O dissolver da sociedade também era uma hipótese. E a gente vê, tem cartas, tem documentos, que vão contando isso. Tereza Sá e Carmen Bittencourt, pelo menos é quem assina lá, negociaram com a Fundação Cultural uma espécie de co-mandato.



Echio Reis, Othon Bastos e Martha Overbeck na Bahia durante a década de 1960. Todos tiveram passagem pelo Teatro Vila Velha. Foto: Acervo da Funart.

ENTREVISTA

A Fundação Cultural botou uma gerência, se responsabilizaria pelos custos de água, luz, telefone e tal, para funcionários, e fazer a programação. E pagaria uma espécie de aluguel para a sociedade. Aí isso foi 84, 85. 85 a 86 começou a dar merda, porque eles começaram a não pagar. E aí de 86 para 87 já tinha mudado o governo, de João Dorval para Valdir Pires, e Capinan entrou na Secretaria de Cultura, e aí saldou a dívida da Fundação Cultural, e eles desfizeram o acordo com a Fundação Cultural. Aí Petro assumiu, com esse recurso do pagamento da dívida, e com o Teatro Pornô, e com o Teatro Infantil, com vários projetos de formação de plateia, ele conseguiu segurar pelo menos a dignidade do prédio. Não tinha equipamento, mas era um lugar digno de trabalhar.

E aí em 90 a gente começou, quando eu saí do teatro, e tinha criado o bando (Bando de Teatro Olodum), a gente começou a negociar essa ocupação. Primeiro propondo ou a compra ou aluguel como uma permuta, porque a gente não tinha um conto para comprar nada dentro do teatro. Aí foi criada uma ONG que gerencia o teatro até hoje, o funcionamento, e a sociedade ficou parada muito tempo. Aí depois, agora já em 98, depois da reforma, voltou artisticamente, fazendo workshops. Então a gente já bota na conta do Teatro dos Novos todas as oficinas, os projetos que a gente fez, que não eram dos grupos residentes. Mas em 98 assina o Don Quixote, e aí, recentemente, a gente começou a produzir mesmo.



Então a gente refez, inclusive, o contrato com a Sol (Ong “Sol Movimento em Cena”, que gerencia o Teatro), que a sociedade é responsável pelos conteúdos, que é o seu objetivo, sua meta inicial. E a Sol cuida do funcionamento do teatro. Então é isso, é como eu estou. Eu estou lá desde isso.

Ewerton: Uma coisa que me atrai bastante na história do Vila Velha é essa renovação sempre ao longo do tempo. A gente consegue perceber que não é um teatro que ficou estagnado no seu tempo, mas que consegue dialogar com as novidades e que resistiu à todas as intempéries. Inclusive, recentemente, a gente viu as notícias dos roubos, por exemplo. Como é pra você perceber que o Vila Velha segue em frente?

Márcio: Não, é isso, assim, a gente faz ele seguir em frente. E a gente, olhando a história, vê que em cada período alguém fez o teatro avançar e andar. Então, primeiro era a Sociedade Teatro dos Novos. O grupo dos novos que construíram, inauguraram, fizeram milhares de coisas, inauguraram com uma escola de samba na juventude do Garcia. Foi o primeiro espetáculo que pisou o palco do Vila Velha, foi uma escola de samba. Isso pra mim é uma constatação preciosa, porque eu não conheço outro teatro que tenha sido inaugurado por uma escola de samba. Ainda mais uma coisa que não existe mais na Bahia, né? Escola de samba aqui. Escola de samba não tem mais.

E se você vê e também faz as conexões, tanto a Escola de Samba Juventude do Garcia quanto a Companhia dos Novos foram criadas em novembro de 59. Um dos dois. Em 64, a Escola de Samba foi campeã e fez a inauguração do teatro. E depois participou do “Eles Não Usam Black Tie”, como coro, como tal. Tinha Piti, que era um passista e compositor também, que fez muita parceria com o João, fizeram muitas coisas juntas, muitas músicas juntas. Ele trabalhou como ator em várias peças. E é isso. E aí a gente vê que ele vai, até que eles se dissolvem como companhia. Eles mantêm a estrutura, né? Formalmente a Sociedade dos Novos existe até hoje. Mas eles pararam de produzir. Othon (Othon Bastos) foi para o Rio, para São Paulo. Sônia foi para São Paulo ser editora.

Enfim, cada um deles, dos seis, se dispersou. E aí João ficou sozinho e com os elencos que ele criava para trabalhar com a Companhia dos Novos, inclusive entre as pessoas desses elencos tem Mário Gusmão, que fez uns 20 espetáculos lá no teatro, junto com a companhia e tal. Então essa presença negra também, essa presença de Mário Gusmão, que não é qualquer um, é um ator incrível e que tinha uma absoluta consciência de sua ancestralidade, de sua função no mundo, de seu papel como artista negro na Bahia. E que fez tantas coisas incríveis. Ele fazia parte da companhia não como sócio, não como parte, mas como elenco de todos os espetáculos.

O dramaturgo Márcio Meirelles.
Foto: Marlon Chagas (O Odisseu)

ENTREVISTA

Ewerton: Uma coisa que eu também notei na sua fala, e que eu já vinha percebendo através da pesquisa, é como que o Vila Velha tem esse diálogo entre diversas linguagens artísticas, não é? Então isso é muito interessante de fato, um teatro que é inaugurado com uma escola de samba, que teve shows como atração. Como é que o Vila Velha trabalhou ao longo dessas décadas?

Márcio: Você vê a programação de inauguração, não ficou pronto "Eles não usam black tie". Mas não sei se é só isso, se é só o fato de não terem concluído, enfim, não ter aprontado a peça, a primeira peça que foi apresentada lá pelo grupo. Ou se era realmente o pensamento de João mostrar essa pluralidade e mostrar que o Teatro Vila Velha não é Teatro dos Novos, por exemplo, podia ser Teatro dos Novos.

É Teatro Vila Velha, que homenageia o nome, a cidade de Salvador. Antes de Tomás de Sousa, ou seja, uma cidade construída num acordo entre culturas, entre raças, entre etnias, entre europeus e indígenas. Sim. Que é a vila do Pereira, que é Barra, Graça, Vitória. E que se chamava Vila Velha porque a cidade de Salvador foi construída cá do lado de cá (Cidade Baixa). Sim. E aí, quer dizer, essa homenagem que nomeia o nome do teatro é o teatro de uma cidade de Salvador, enfim, de uma utopia de convivência, pacífica, construtiva, cultural, intercultural.

Ewerton: Você falando isso, inclusive, eu penso bastante no que a própria Leda Maria Martins (sobre a qual estávamos conversando antes da entrevista) vai trabalhar com a ideia da encruzilhada, que é muito pertinente também para pensar sobre esse lugar de convergência e divergência entre diversas culturas.

Márcio: Então, você vê os 14 espetáculos da temporada de inauguração. Tem ópera, tem música contemporânea, tem música erudita, tem canto gregoriano dos franciscanos, tem o espetáculo folclórico de cultura popular, na verdade, de Emília Biancardi. E tem o "Nós, por exemplo", que é um show, Bossa Nova, que era uma coisa nova na época. Não tão nova assim, mas bastante nova para a Bahia. E é isso, quer dizer, é uma pluralidade ali, que é novidade com o antigo, com o ancestral, com as referências cruzadas, dessas encruzilhadas todas. E só depois, isso foi julho, 31 de julho, agosto, setembro, só em novembro eles estrearam com Emília Biancardi. E no meio teve o espetáculo de danças, duas apresentações de dança moderna, que não estavam previstas na programação de inauguração, mas entraram também.

Então, contempla mais uma linguagem. Só o teatro é que ficou para adiante, para seguir. E aí a gente vê isso, que o tempo inteiro o teatro tem uma política de música, tem uma política de teatro, tem um trabalho com o teatro para as infâncias, com o próprio João Augusto, fez vários textos para criança, para espetáculo para criança. E como é hoje o Vila Velha trabalhando ainda essas linguagens? Então, aí a gente vê, quando os novos meio se dispersaram, tem aí na expulsão uma carta de Carmem para o próprio João entregando a

administração, a gerência, tudo do teatro para ele. E aí ele fica sozinho, tem umas cartas dele, umas declarações dele meio desesperadas de estar sozinho, não querer mais, querer ir embora, a Bahia, enfim, a Bahia é a Bahia, e aí cai o muro, aí tem a reconstrução do muro, mas nesse meio do caminho apareceu o Teatro Livre da Bahia, se apresentou lá com uma peça, "A Menina dos Olhos Grandes", parece, se eu não me recordo bem, e aí conta a lenda que ele gostou do grupo, enfim, teve uma troca ali boa com o grupo, mas não gostou da peça. E aí ele propôs fazer um espetáculo com eles e aí eles passaram a ser um grupo residente. Então, um novo grupo, novo, jovens, seis anos depois, os novos estarem lá e criarem. Aí eles retomam de novo e esse grupo leva ao teatro com muitas invenções até 1979, quando o João morreu. E aí eles saem. Aí Echio tenta retomar também isso, com oficinas, com um grupo. Doris Pinheiro fez parte desse grupo, fez várias peças lá. As filhas de Echio, que eram adolescentes, também participavam das peças, então tem também uma tentativa de retomar isso. Mas eu falei sobre todo o contexto histórico, de inflação absurda, na época final da ditadura, início de um processo todo neoliberal, complicado. Enfim, era um momento difícil do país e da cidade, e do Teatro Filho Velho, consequentemente. Aí tem toda essa coisa, aí vai para a mão do Estado, é a decadência absoluta.

“Tem uma coisa que é inegociável, que é a independência do teatro. Não há adesão ideológica possível, nem nada. A liberdade da gente de criticar quem quer que seja, tem que estar assegurada.”

- Márcio Meirelles

Não é para ser, não é do Estado, tem que ser reinventado a cada dia, e o Estado não consegue se reinventar a cada dia, infelizmente. Então você preza para essa posição independente também do teatro, em relação ao governo. E aí é isso. Quando o prefeito ofereceu a reforma, eu nem pedi, ele que ofereceu. Aí eu falei para ele (Bruno Reis, União Brasil), tem uma coisa que é inegociável, que é a independência do teatro. Não há adesão ideológica possível, nem nada. A liberdade da gente de criticar quem quer que seja, tem que estar assegurada. Ou seja, ele assumiu o papel

ENTREVISTA

de gestor de uma cidade, porque ele disse, “Não, eu vou reformar o teatro, porque o teatro é importante para a cidade. É importante para o turismo, é importante economicamente, culturalmente.

Vocês fazem bem o trabalho de vocês, então é obrigação minha, como prefeito, cuidar de um patrimônio da cidade”.

Ewerton: E havia também uma demanda da própria população, dos espectadores, que houvesse esse cuidado, digamos assim, com o teatro.

Márcio: Isso. Foi um período difícil ainda. Mas aí, quando a gente entrou, a gente entrou com isso, com a renovação. Por isso é o último capítulo, o último versículo, o teatro se reinventa. Sim. Porque foi isso, pensar como é que foi. Sempre teve grupos residentes. Então, em vez de eu e o bando, também tinha uma percepção de que um grupo só era complexo. Primeiro porque colava a identidade do grupo à identidade do teatro. Depois, se o grupo ia fazer uma turnê ou ia fazer qualquer coisa, o teatro ficava vazio.

Ou se houvesse alguma coisa complexa, o grupo era vazio. Então, eu queria preservar a identidade do teatro assim como a identidade do bando. Aí eu chamei outros dois grupos, o de Hebe, Hebe Alves, que dirigia, e Wagner Moura que trabalhava. Foi aí que, junto, Wagner e Lázaro, se encontraram. E os grupos do “Cria”, que eram dois grupos. Aí o “Cria” foi para Pelourinho, ganhou uma casa lá, foi para Pelourinho. Cristina criou o Vila Dance. Um grupo de dança, o primeiro grupo de dança residente do teatro. E a partir daí, desde antes do “Baila Vila”, Cristina Castro trouxe essa, uma política para a dança, para a produção de dança, para a formação em dança, a formação de um público para a dança.

Eu acho que é das poucas vezes que um espetáculo de dança teve uma temporada de um mês, não é só um fim de semana. Então, realmente, havia um pensamento e uma política para a dança. Coisa que a gente vê. Antes, teve coisas muito pontuais. Então, foi um palco muito importante para a dança afro-contemporânea. Vários grupos e vários expoentes da dança afro-baiana que começaram ou que se fortaleceram, se apresentaram ali durante um período exatamente nesses anos 80. Antes, tinha muito grupo folclórico de fazer de dança folclórica. Mas não tinha uma política para a dança, não tinha produção de dança, não tinha um pensamento como teve para a música, como teve para o teatro. Então, passou a ter esse pensamento para a dança. Daí as residências de dança, daí os espetáculos, até o festival, a dança.

“Uma utopia de convivência, pacífica, construtiva, cultural, intercultural.”

Depois da dança, como eu falei, a gente retomou o Teatro dos Novos como assinatura também. Depois veio o Vila Vox, o Novos Novos e a outra companhia de teatro. Depois, na segunda gestão de Luva, na primeira gestão de Wagner, em que eu era secretário da Cultura, a política dos editais, essa ferramenta fortaleceu muito a produção cultural e os grupos de teatro. E o efeito colateral foi que esses grupos fortaleceram, não só eles, mas outros grupos da cidade e do Estado, eles criaram seus próprios espaços de experimento, de encontro, de acolhimento. Então, a Casa Preta do Vila Vox, a Casa da Outra, da outra companhia, os Novos também. O Novos Novos teve uma sede e aí o teatro ficou meio esvaziado de gente, de corpo. Quando eu voltei, a gente ainda fez um ano ou dois de grupos em residência, que aí veio o Grupo Nata, também teve uma consolidação importante do Grupo Nata, o grupo de Thiago Romero também, e enfim. E aí depois eu criei a Universidade Livre, que é o último capítulo.

Ewerton: Sim. Tocando na questão da política de editais, por exemplo, e antes de chegar no assunto da ditadura, inclusive, eu gostaria de saber como é produzir arte hoje, uma vez que é um cenário não tão limpo assim como a gente possa imaginar. Hoje em dia, por exemplo, existe muito esse debate do dinheiro público que vai para a arte. Uma ideia bem limitada.

Márcio: Graças a nós. Graças a nós, artistas. Tenho muitas críticas e muita autocritica, não eu pessoalmente, mas eu como artista tenho que assumir a responsabilidade um pouco disso. O público não é formado ou informado ou não absorve a ideia da importância e da necessidade da arte. Então, não percebe.

Ewerton: E por quê?

Márcio: Porque esse foi o efeito colateral negativo dos editais. Bom, os editais foram parte de uma ferramenta política importante de distribuição de recursos públicos. Então, havia uma visibilidade de que haviam os recursos e de que esses recursos podiam ser distribuídos. Então, foram criados aqui na Bahia, pelo menos, mais CNPJs do que CPFs, mais Excel do que Word. Então, tinha muitos, o projeto era pensado como um projeto. E muitas estruturas se fortaleceram. Muitos produtores surgiram a partir dessa ideia dos editais e grupos. O Grupo Nata, por exemplo, ganhou um edital. Um grupo do interior de Alagoas ganhou um edital para montar um espetáculo.

Monta o espetáculo, vem para o Teatro Vila Velha, porque já tinha acolhido o grupo em outras ocasiões, em projetos do próprio teatro, e se consolida como grupo, como uma importante criadora e pesquisadora de uma linha de pensamento do teatro. Mas o efeito colateral foi esse, negativo. Começaram a ser muitos projetos existirem só para concorrer ao edital. Está pago tudo, então apresenta as oito apresentações de obrigação. Não importa que tenha público ou não tenha público. É mais um projeto que ganha escrito para a comissão do que um projeto para a cidade, para o público, para a comunidade que vai assistir aquele negócio. Claro, estou falando do genérico. Sim. Muita coisa super importante aconteceu. E a coisa dos

ENTREVISTA



Montagem da peça "Cabaré da Rrrrraça. Foto: Márcio Meirelles (Reprodução)

editais. Mas o que acontece também é que qualquer política ou qualquer ferramenta de política pública tem prazo de validade.

Foi o que aconteceu com os editais. Tinham que ser repensados, tinham que ser reinventados, tinham que ter outra forma de tornar acessível o recurso público, mas, principalmente, que consolidasse o que já tinha, que a primeira alavanca tinha feito. Não é mais através do edital. É através de outras avaliações e de outras demandas do Estado para o repasse de políticas de desenvolvimento das artes, desenvolvimento do público através das artes. Então essa cobrança do resultado não está nos editais. Dá uma cobrança econômica, financeira. Você tem que comprovar que gastou aquilo tudo direitinho. Mas o que aconteceu com esse investimento? Essa cobrança é que geraria, talvez, a criação de um público que defendesse a importância dessa distribuição de recursos. Ninguém acha ruim a distribuição de recursos para a educação ou para a saúde.

Porque o resultado é ali, está imediato. As pessoas sabem que, ao contrário, precisa, inclusive, haver mais investimento. Mas, na cultura e nas artes, o público não cobra com a gente. Então fica sempre uma choradeira, uma cobrança dos artistas. Porque a bilheteria não cobra. Não cobre os custos de uma produção. Isso não é aqui. No mundo inteiro, toda produção artística, inclusive o cinema, depende de recursos e políticas do Estado. Mesmo nos Estados Unidos. Mesmo a Hollywood depende de políticas e recursos do Estado direto. Ninguém fala disso, mas é verdade e é assim. E o teatro, principalmente. Tem estudos que mostram isso claramente, que em todo lugar do mundo, mesmo com investimento, mesmo na Alemanha, por exemplo, que não tem um investimento. Tem um público formado e criado. O teatro, a dança, a ópera, a música, depende de recursos públicos.

Ewerton: E qual é o público de teatro em Salvador?

Márcio: Boa pergunta. A gente trabalha sem dados, sem medidas. Antes de eu ser secretário, ou seja, no início da primeira década de 2000,

teve uma pesquisa da Facom, que Gica realizou (Profa. Dra. Gisele Nussbaumer). Tanto eu a chamei para ser diretora da Fundação Cultural exatamente por causa dessa pesquisa. E ela fez uma pesquisa, primeiro o levantamento de que teatros existiam na cidade, e depois eles escolheram o Teatro Vila Velha para fazer uma pesquisa de público. Então eles fizeram três recortes. Três recortes. O público negro, o público para o teatro infantil e o público para a dança. Exatamente porque o teatro tinha uma política para a dança e tinha uma produção constante de dança. Então essa pesquisa existe. E Plínio Rattes, que agora é o curador do Sesc, acho que o mestrado dele foi sobre o público negro, o público do bando Teatro Louvain, basicamente no Teatro Vila Velha.

Sim. E ele fala da pesquisa toda, mas foca nesse público aí. Então a gente, nesse tempo, com esses dados, a gente tem uma noção, entendeu? Mas isso para, isso é pontual, isso não é um serviço público, não é uma coisa que a academia, que a universidade se interesse, porque a universidade não está interessada em formar profissionais das artes. Está interessada em formar pensadores das artes para voltarem a ser professores das escolas de arte que, enfim, têm uma produção prática meio complexa. Que é o princípio da Universidade Livre, é de aprender fazendo. Porque eu não acredito que você forme nenhum artista. Você mostra ferramentas e formas de usar as ferramentas. E o artista se constrói a partir daí, de um desejo próprio daquele cidadão. Ele tem a necessidade de construir narrativa, cênicas, através do seu próprio corpo, do seu próprio talento, da sua própria sensibilidade, das suas próprias imagens. E aí, você apresentando as ferramentas, os caras vão se virando. Eu acho que a mesma coisa é tudo. Se você não tem prática, você não aprende nunca. Um médico que nunca abriu uma barriga, como é que vai sair com o diploma e sair abrindo barriga? Tem que ter um período de estágio, um período de prática.

ENTREVISTA

Ewerton: E o Vila Velha é isso. Eu gosto muito também desse questionamento, sobre a formação de público, de público que consome arte. Que tem esse, de certa forma, vou usar essa palavra que vai me servir nesse momento, mas talvez não seja mais exata. Mas que tem um “letramento” para compreender o que é aquilo que acho que tem sido feito. E principalmente que tenha a certeza de que ele tem que pagar para ver.

Márcio: Sim. Assim como ele paga para beber cerveja, assim como ele paga para, para ir ao futebol, ele tem que pagar para ver teatro. E esse é outro problema das políticas públicas.

E o outro efeito colateral dos editais. Como está tudo pago e tem uma cobrança aqui de como contrapartida social, que o espetáculo seja de graça ou muito barato, você desqualifica o produto. Sim. Você desqualifica e as pessoas só pagam caro para ver o monólogo de Fernanda Torres. Porque Fernanda Torres é consagrada na mídia, além de ser uma atriz incrível. Mas ela tem uma consagração midiática que permite que ela cobre o justo para ela fazer o trabalho dela. Coisa que a gente não pode fazer. Ou a gente se limita a cobrar muito barato ou de graça. E aí todo programa de mediação, de informação cultural, de informação de público, é tudo na base do de graça. E eu acho que isso é nocivo, que cria uma dependência química da produção artística ao financiamento do Estado.

Não que não haja em outras áreas. Agricultura, transporte, indústria, tudo depende de políticas e de recursos, de financiamento do Estado. Você paga o preço de ônibus, paga porque é a outra parte que é necessária, é subsidiado. Você paga meia entrada, meio bilhete no ônibus, porque é subsidiado. No teatro, não. Você, o produtor, é que abre mão de metade do valor do ingresso que já é baixo para atender uma lei principal de meia entrada para estudantes. Para professor, para isso, para aquilo. Não que não deva ter, acho que deve ter, mas deve ter sido subsidiado pela cidade, seja por quem for. Porque quem tem essa obrigação é o Estado, não nós produtores. Então, acho que há um repasse injusto para a produção cultural, para os artistas cumprir determinadas práticas e políticas que são obrigação do Estado.

De inclusão, de não sei o quê, tudo isso. Mas quem é que paga libras? Nós. Quem é que paga audiodescrição? Nós. Não há uma política assim. Se você botar no edital e ganhar o edital, ok. Está lá incluído esse item orçamentário, acessibilidade. Mas se não, como é que você faz?

Ewerton: Eu quero só ir num outro ponto que eu acho que você vai gostar, inclusive. Uma coisa que eu tenho visto mesmo, eu trabalhei muito em festas literárias. E uma coisa que é muito interessante é que mesmo que a gente traga uma diversidade na programação, e hoje em dia a gente tem essa preocupação que precisa ter mesmo, de ter uma programação diversa e tudo mais, mas o nosso público ainda é muito diverso.

Márcio: É sobre isso. Porque esse público diverso se sente representado, tem necessidade de construir, ou de fruir,

“Eles (os censores da ditadura) vinham para o ensaio geral quase, os últimos ensaios. E aí eles podiam proibir completamente, não, ou fazer cortes. É aí que ele entrava na negociação, desde o texto até o, ele deixava cortar o texto, aí vinha e tentava negociar para o texto voltar e tirar mais aquilo ou botar mais aquilo.”

se quer, essa produção? Ou essa produção, apesar de produzida por uma diversidade, alcança essa diversidade? Toca essa diversidade de fato? Ou é só cota? Porque se a comunidade, ou a minoria, ou a etnia, ou seja lá o que for, que está sendo tratada ali, ou está sendo sujeito e objeto daquele produto, porque é um produto, por que ele não vem? Por que não traz ele? Sim. Eu tenho um exemplo pessoal, com o Bando de Teatro Olodum. O Bando, até Cabaré da Raça, o público do bando era majoritariamente branco.

Os pretos que vinham, que estavam na plateia, a maioria eram amigos, convidados, parentes. Aí quando a gente fez Cabaré da Raça, eu propus para o grupo que a gente fizesse meia entrada para negro” essa auto-identificação bastava. Era um pouco, tinha a ver com a questão das cotas, de políticas afirmativas, mas tinha também uma questão de marketing, de trazer um público preto para o teatro. E a gente soube de uma pesquisa de uma amiga minha, que somente 1% do público do teatro em Salvador era de pessoas pretas. 99% eram pessoas brancas. Então, a gente não precisava da hétero-identificação, bastava você dizer, eu sou preto, sentado.

E também era uma provocação, num momento que era importante que pessoas que se consideravam ou não se consideravam negras, mas que tinham braços, os mestiços, dissessem, eu sou preto. Era um pouco isso também, de as pessoas assumirem. E aí foi um escândalo, porque um jornalista perguntou, ligou para o Ministério Público e perguntou para o cargo do procurador se não era um ato racista. E era. Aí ele ligou para mim pedindo que eu mudasse de ideia, porque ele ia ter que me processar, e processar o bando Teatro Olodum, e era o primeiro processo dele contra racismo, contra o ato racista. E ele não gostaria de fazer isso comigo ou com o bando, principalmente porque era essa coisa, entre milhares de aspas, esse revés, esse racismo contra o branco, não contra o preto.

ENTREVISTA

Luísa Bairos olhou para mim e falou assim, "Márcio, você já reparou a plateia?" Aí eu olhei e reparei a plateia. Realmente era uma maioria negra para ver Shakespeare. Shakespeare em suas próprias palavras. Não mudei, não alterei as palavras. A encenação era preta, mas o texto era dele. E o texto dele se permite a muitas coisas. Inclusive é uma leitura racial, e cultural, multicultural.

Ewerton: Olha, a gente já está falando que provocação tem uma, pode ter uma consequência positiva. Vocês provocaram ali, uma provocação e deu uma reação legal. Ou melhor, a própria provocação suscitou esses debates. E na ditadura? Eu li a sua entrevista para a Folha este ano. Falando sobre que no "Nós, por exemplo" (espetáculo com Gal, Gil, Bethânia, Caetano e Tom Zé), o único que falou de ditadura foi Tom Zé. Como foi que as pessoas que estavam produzindo teatro conseguiram driblar, ou não conseguiram driblar, a censura?

Márcio: O Nós, por exemplo, foi quatro meses depois, perto do golpe militar. E, realmente, Tom Zé fala alguma coisa, eu não lembro exatamente, eu devia ter escrito, eu só ouvi uma vez o show todo. Está gravado, existe a gravação. Aí ele fala alguma coisa, que agora a gente já não pode mais falar. E também o show começava com Marcha da Quarta-feira de Cinza. "Acabou o nosso carnaval. No entanto, é preciso cantar". E tinha uma conotação política, mas ninguém assume isso na sua fala. O único é Tom Zé.

O Teatro Vila Velha fica atrás do quartel da Comissão Secretária. Assim, se fechou ali as duas portas, está todo preso no passeio público. E faziam isso.

Revistavam, fechavam a porta. Enfim, tem uma narrativa, não sei se do Sonia Robatto, mas algum deles, que eles conseguiram terreno por causa de Juracy Magalhães. Juracy Magalhães era o governador e cedeu o terreno para a construção do teatro. Juracy Magalhães gostava de teatro, gostava deles. E era cliente do pai de Sônia Robatto, que era dentista. Alexandre Robato era dentista de Juracy, do governador.

E aí conseguiu audiência para eles. E eles foram lá e pediram o terreno. E aí o próprio Juracy foi lá no teatro, visitar o teatro e deu uma entrevista. Ele chamou a imprensa e deu a entrevista. Porque aquele lugar é um lugar muito importante para a cidade. Era juventude, era a arte, não sei o quê. Meio deu um recado, deixou os meninos trabalhar. Isso não tem registrado em lugar nenhum na memória de algum dos seis que falou na entrevista. Mas, anos depois, eu já era secretário de Cultura, já tinha acabado a ditadura e a censura há muito tempo, eu encontrei a chefe de censura de diversões públicas daqui da Bahia, na época de 1970, quando eu comecei a fazer teatro. E aí eu encontrei com ela no aeroporto.

Ela me reconheceu, a gente se falou, e eu perguntei, vem cá, eu tenho muita curiosidade, como é que João Augusto conseguiu atravessar todo aquele período de censura, mantendo a programação do teatro, fazendo coisas, enfim, mais ou menos ou bastante subversivas? Ela falou, não, porque ele era um gentleman, ele era um diplomata. Então ele ia, conversava com a gente, mostrava, negociava, tira essa palavra e bota essa aqui. Então tinha todo um envolvimento, um trato de sedução pessoal e artística que ele conseguia driblar um pouco a censura, porque era muito complicado. Você tinha que mandar o texto para a censura, com o projeto, a

imagem em preto e branco de Gilberto Gil, Maria Bethânia, Djalma Corrêa, Caetano Veloso, Perna Fróes, Gal Costa sentados no palco e Roberto Sant'Ana de pé

Gilberto Gil, Maria Bethânia, Djalma Corrêa, Caetano Veloso, Perna Fróes, Gal Costa e Roberto Sant'Ana durante ensaio no teatro Vila Velha, em Salvador, em 1964



ENTREVISTA

descrição de como seria a encenação. Aí eles liberavam o não, faziam cortes ou não no texto. E aí você tinha que assumir esses cortes ou tentar negociar no ensaio.

Eles vinham para o ensaio geral quase, os últimos ensaios. E aí eles podiam proibir completamente, não, ou fazer cortes. É aí que ele entrava na negociação, desde o texto até o, ele deixava cortar o texto, aí vinha e tentava negociar para o texto voltar e tirar mais aquilo ou botar mais aquilo. Então tinha esse trabalho diplomático e de convencimento e também de driblar. E tinha uns que não conseguiam, que foi o caso de Senhoritas, que é um caso também que está ligado, de alguma forma, ao Teatro Vila Velha, porque era uma produção dirigida por Álvaro Guimarães e foi proibido o texto em todo o território nacional. E eles estavam já ensaiando. E aí eles resolveram fazer um ensaio aberto para a imprensa e para a classe, para discutirem o texto e por que aquele texto deveria ou não ser censurado.

Ser proibido. E aí a polícia entrou. Jorge Amado foi nesse ensaio. Aí a polícia foi avisada de que estava ocorrendo um ensaio, porque estava ocorrendo no ensaio um espaço do governo, governamental, que era o TCA, e ligado à secretaria, administrado pela Secretaria da Educação. Então a Secretaria da Educação soube e acionou a polícia. E a polícia foi. E aí, quando Jorge Amado saiu do teatro, a polícia entrou dando porrada em todo mundo, prendeu gente. E aí eles foram todos presos. Gente que nem estava lá, gente que estava ensaiando peça infantil em outra sala do teatro. Aí, quando liberaram eles da polícia, aí eles foram todos para o Teatro Vila Velha, se reuniram, se levaram ao manifesto.

Depois eles fizeram uma exposição de fotos dos ensaios, umas fotos de Sérgio Maciel, porque ele tem essas fotos. A gente tentou trazer para a exposição, mas não conseguiu. E aí fez uma exposição de fotos e teve a discussão sobre, teve a leitura do manifesto e a discussão sobre sobre essa coisa da censura. Isso está aí também na exposição, nos materiais do jornal. A gente tinha alguma informação sobre isso lá no teatro, na documentação, mas agora, na pesquisa, nos jornais, a gente recolheu mais material, inclusive o manifesto.. Então era complicado. Eu peguei isso, nunca tive corte de uma palavra, outra palavra, uma coisa ou outra coisa, nunca tive nenhum transtorno maior em relação a isso. Porque era o prejuízo que era, você faz a produção, faz o figurino, faz o cenário, faz tudo e aí é proibido.

Como é que se retorna? E na época não tinha tantos recursos públicos, era investimento do produtor. Então era um golpe pesado.

Tem um trabalho acadêmico sobre João Augusto, no Teatro Livre da Bahia, que é muito interessante, porque também mostra um pouco a figura de João Augusto. E que era uma coisa meio dúvida, porque ele era funcionário público. Ele era da Secretaria de Educação do Ministério da Educação. E como é que ele trilhava isso? Como é que ele estava surfando aí nesse universo da censura, do funcionário público federal, com a censura da Polícia Federal? É complicado.

Ewerton: Hoje já tem alguns pesquisadores que falam que vão tratar o Vila Velha como um teatro que conseguiu negociar realmente. Um teatro que tinha

uma política de negociação direta com os censores, uma forma de driblar a censura.

Márcio: Sim. E que isso também possibilitou que o teatro seguisse. Pois. E também isso, por exemplo, tinha essa coisa que eu falei, tinha o Festival de Música Universitário. Na verdade estava lá o festival, ok, mas até preparar o festival estavam outras instituições paralelas rolando, outras conexões sendo feitas, outras articulações artísticas, culturais e políticas para, enfim, para o fortalecimento dessa militância estudantil. Sim, que foi fundamental para a organização do movimento. Certamente. Para terminar, eu gostaria que você falasse um pouco então da exposição Vila Velha, por exemplo, como que nasceu essa ideia de expor isso no museu. Então, tem a ver com a implantação do Centro Cultural Banco do Brasil, né? Teve muitas conversas preliminares e tal, a gente não sabia muito bem como é que, o que eles estavam pensando sobre o teatro, sobre essa vizinhança ali, né?

A gente sabia que eles tinham interesse em conversar com a gente, mas nunca ficava muito claro qual era esse interesse. Aí, quando a Prefeitura ofereceu a reforma, ficou claro que, assim, então não seria isso, não seria o CCBB incorporar o teatro ao CCBB como um espaço, né, que pode ser até, negociado em termos de parte da programação, enfim. Sim. Aí, passou-se um tempo, eu fui para Portugal fazer essa peça que eu falei, que vem para cá. Aí, quando eu voltei, a gente teve uma reunião. E aí, enfim, a diretora de marketing falou que estava interessada em estar junto, em apoiar o teatro, muito sobre essa memória, sobre essa história, porque eles estavam chegando e a gente estava ali. Então, conversa vai, conversa vem.

Eles propuseram, não lembro se eu ou eles, enfim, mas foi proposto essa exposição que contasse a história dos 60 anos. Eles queriam que fizessem lá no Palácio da Aclamação. Aí, eu preferi fazer aqui, porque, primeiro, esteticamente, como narrativo, o Palácio da Aclamação não tem nada a ver com o Teatro Vila Velha. E aqui (MAM - Salvador, na Gamboa), por outro lado, tem tudo a ver, é da mesma época, a construção do Museu de Arte Moderna. Nesse prédio aqui tem uma linha reta que a gente mostra na exposição lá, na parte da arquitetura. Sim. Entre o mar, aqui, o contorno, Vila Velha, TCA, o Hotel da Bahia, no meio. São várias construções públicas de monumentos de naturezas diferentes, mas de uma mesma época.

Ewerton: E a exposição fica até fevereiro?

Márcio: Ficaria até agora, 8 de dezembro. Aí, devido ao sucesso, Sim, eu vim duas vezes. Pois é. Mas, assim, devido ao sucesso, aí o Museu de Arte Moderna sugeriu, aí o Bando topou, aí a gente vai fazer até 16 de fevereiro, uma semana antes do Carnaval. Aí você perguntou, quando começou, como é que a gente mostra o Teatro Vila Velha? O que vai ser mostrado? E aí, o pensamento curatorial foi isso, que o teatro é parte de uma história, da história de um país, é resultado de um momento histórico. E aí a gente pensou nessa coisa do contexto histórico ao redor, a mudança também da cidade, essas mudanças urbanas, que mostram essa coisa, porque foi ali onde foram as casas que foram sede da Teatro dos Novos, que eram nações das

ENTREVISTA

das famílias das atrizes ou de amigos da família, na Vitória, na Graça, até vir para cá, para a Galeria Sumaré, que era de Odorico Tavares, e que era brigado com o Martinho Gonçalves.

Então, apoiávamos os Novos, porque brigaram também com o Martinho Gonçalves, tem toda essa história. Sim. E aí é isso, e aí a gente vê essa conexão entre a história e a construção do teatro, aquilo que eu falei para você, de 61, com o início do golpe, e é em 61 que eles começam a buscar um espaço para ser a sede do grupo e ser um teatro, porque não tinha teatro aqui, independente. Aí em 64, logo depois do golpe, o teatro é inaugurado. Aí em 68, a Sociedade dos Novos está dispersa, é muito difícil chegar no teatro por causa da repressão, as pessoas eram revistadas, e era um inferno para entrar e sair do teatro, do passeio público.

E aí em 71 cai a parede, em 72 ele se recupera, em 72 também é um momento difícil para a Sede, em relação à ditadura, e tem toda essa negociação também, tanto com a polícia, com a censura, tanto quanto com a sociedade civil, e com esse acolhimento a esses movimentos todos. E aí depois tem todo esse esvaziamento da cidade, aí é um momento difícil para o teatro, aí o punk rock toma conta do teatro. São muitos teatros, né? São muitas vilas velhas. E todos eles dialogam com a história, né?

Ewerton: Sim. Isso que eu ia falar, inclusive, a exposição tem algo que é muito legal, que é ver como todos esses acontecimentos externos reverberam naquilo que está acontecendo no teatro. E vice-versa, né?

Márcio: Exatamente.

A Tropicália surge ali, Lázaro Ramos surge ali, todo o movimento de teatro negro, de teatro que se consolida pelo menos, não surge ali, mas se consolida ali. Enfim, os Novos Baianos começaram ali, aí quando você vai ver, aí você faz um levantamento, tudo que começou ali, ou que se consolidou, passou por ali num momento importante, um momento de virada para aquele grupo, para aquele artista, para aquela coisa, você vai ver que tem, você pode mapear desde 64, ou antes de 64, né? Com o Alton Bastos fazendo "Deus e o Diabo", Petrovic fazendo Caipora, Mário Gusmão estava lá, estava cá, estava na escola ainda, estava cá. Aí você vai vendo, acompanhando essas carreiras todas, essas, você vê que o teatro, assim, é um epicentro de muitas coisas, né? Como eu falei, é um campo de pouso e de decolagem.



CRÔNICA

É preciso dar um jeito

Paulo Zan

Graduado em Filosofia e mestrando em Literatura e Cultura pela UFBA, tem interesse em narrativas ficcionais da ditadura militar (1964-1985). Já publicou os livros "Linha tênue" (2022), "Trapaças" (2023), "A história de uma busca" (2024) e "Desaparecer" (2024). É Editor Assistente da Revista O Odisseu, além de apresentador do podcast Orgulhoso Cast.



Ilustração de Maicon Aquino



é dezembro em salvador. volto para casa pelas sete portas reparando as luzinhas nas sacadas dos apartamentos. o capricho de algumas pessoas para que se perceba a celebração, ou mesmo só pela vontade de fazer algo bonito, um aceno àqueles que passam rapidamente no frenesi dos dias. na minha mochila, os livros Literatura e ditadura, Indicionário do contemporâneo, e K. — relato de uma busca, companheiros fiéis das horas, material de apreço e de estudo, ferramentas para a minha batalha pessoal de ensinar e fazer literatura. passei o domingo todo entre leitura e escrita refletindo se a literatura pode ser de fato um arquivo da história do brasil. entre um e outro subcapítulo de leitura, me agarro à pergunta sobre como a literatura contemporânea tem lidado com as questões do passado [sempre reverberando no presente].

"sem arquivo, a falta constitutiva do sujeito, a ausência de uma verdade, seria insuportável", leio. sem literatura também, penso. por que escrevo? essa pergunta me parece ser contínua para todos aqueles que aceitam a vocação [o chamado] da literatura. e a mim ela atinge de duas maneiras: por um lado, o exercício primordial da escrita literária, aquele ato de perceber uma história [uma brecha] na vida [própria ou alheia] e inserir ali, naquela pequena fresta, a ficção; por outro lado, o ofício de refletir, também primordial, enquanto leitor, de ler a contrapelo [não só a História mas] as histórias, ler as ficções a contrapelo, buscando temas, personagens, narrações, "formas" [seja lá o que for isso], é um ímpeto, é necessário [não poderia não ser], pois quando abro uma página de um livro e leio que "A tragédia já avançara inexorável", ela já avançara de fato, estou ali, não consigo não pensar que tragédia será essa, e sendo uma tragédia, só pode avançar deste modo...

são muitos os pensamentos durante uma leitura. e as anotações vão tomando as margens dos livros, de modo que, por vezes, não há mais margem, não há mais respiro, e sinto vontade de buscar por outro exemplar, de abandonar toda aquela vida que passa a existir naquele livro que não é mais apenas romance [pois passa a ser a leitura do romance], e começar tudo de novo, como um leitor-sísifo, que sorri.

em algum momento a ideia de resistência passa a ser chave para estas leituras específicas, as leituras de romances "acerca" da ditadura militar. primeiro no próprio livro que é "objeto" de minha pesquisa [acho

engraçado dizer que o livro tal é “objeto” de pesquisa porque parece que estou investigando a lombada, as fontes usadas, o projeto gráfico, etc., e não o que vai no livro, a narrativa], o *No fundo do oceano*, os animais invisíveis, de Anita Deak. depois isso avança para o K. — relato de uma busca, de B. Kucinski. e segue para *O corpo interminável*, de Claudia Lage [que curiosamente eu já tinha lido antes desses outros]. adentra a leitura de *Os tempos da fuga*, de Giovana Proença, que ora leio, e deve seguir para *Os dias*, de Waldomiro José Silva Filho, quando o ler...

me valho da psicanálise para pensar a ideia do recalque como um escape que parece ter sido socialmente aceito quando o assunto é aquilo que ocorreu entre 1964 e 1985, mas que parece nunca acabar, parece reverberar na ação policial hoje de levar um homem baleado por eles até o hospital e dizer aos médicos que estão proibidos de atendê-lo porque ele é bandido, e esperar até que se possa declarar a morte por hemorragia decorrente de disparo de fuzil. ouvir o testemunho do pai do jovem assassinado querendo provar a inocência do filho. que ele estava sim de capacete. que a polícia não mandou parar, já chegou atirando. que testemunhas ouviram os policiais dizerem para os médicos não socorrerem. que ele ficou agonizando por mais de uma hora no hospital. que poderia ter sido salvo. que o filho é inocente. que ele vai provar.

isso me parece muito com a estrutura do que aconteceu durante os anos de chumbo. alguém [o Estado] mata por pura vontade de matar. mesmo não havendo acusação, julgamento, todo o processo burocrático das leis. e fica por isso. quem perde o ente familiar que tem de provar que ele não era um contraventor.

em seu texto “Nos campos infinitos do pampa”, a escritora Maria Pilla, autora de *Volto semana que vem*, atenta para o papel importante do habeas corpus como uma forma de salvar vidas, de não permitir, por exemplo, que alguém ficasse preso e fosse torturado. ela lembra que muitos advogados arriscaram suas vidas para resgatar gente dos porões da ditadura.

“narrar, neste contexto, torna-se uma forma de resistir. de agir contra a ideia de inação, de que alguém pode simplesmente ignorar um corpo morto na calçada porque não quer chegar atrasado”

são formas de micro-resistências: usar a lei como salvo conduto, contar o que passou, imaginar possibilidades. defendendo a imaginação, e com isso a criatividade, como formas de resistir também. é preciso dar um jeito. ficar inerte é agir como aquele personagem do romance de Claudia Lage que tira fotografias das pessoas suici[da]das durante a ditadura. os corpos eram posicionados pelos policiais, e o fotógrafo, que só cumpria com a sua obrigação, registrava. estava provado! não era tortura, era suicídio.

narrar, neste contexto, torna-se uma forma de resistir. de agir contra a ideia de inação, de que alguém pode simplesmente ignorar um corpo morto na calçada porque não quer chegar atrasado, ou até mesmo saquear os pertences do corpo estirado sob os pingos de chuva, como bem imaginou Dalton Trevisan no conto “Uma vela para Dario”. torna-se um enfrentamento ao recalque social, ao apagamento da memória coletiva. o simples ato de contar uma história, seja ela “puramente” ficcional ou com algum pé num evento real, torna possível subverter a ordem entre real e simbólico, pois deste modo o vazio esmagador da ausência [a impossibilidade de simbolizar, de viver o luto] perde um pouco da sua força motriz e abre brechas, aquelas brechas das quais falei, onde entra a literatura enquanto esse “arquivo da História”.

em casa, observo as luzinhas na minha vizinhança.

COLUNA ENSAIO

Dzi Croquettes: o grupo que subverteu as regras em plena ditadura

Denni Sales

Ator, dramaturgo, diretor e artista multimídia. Formou-se em filosofia pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Atualmente é doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. Como dramaturgo ganhou o prêmio de dramaturgia “Álvaro Braga” (SEC – 2009), com a comédia “A diabólica Mary Spears”



O grupo “Dzi Croquettes”. Foto: Divulgação

“Nem senhores, nem senhoras
Gente dali, gente daqui
Nós não somos homens, também não somos mulheres
Nós somos gente [...] gente computada igual a você...” (Dzi Croquettes L’Internationale)

Durante a ditadura militar no Brasil, entre 1964 e 1985, instaurou-se um cenário de repressão política, intolerância ao livre pensamento e cerceamento da diversidade, características da censura imposta no país. Foi nesse contexto que os Dzi Croquettes surgiram, rompendo radicalmente com os padrões vigentes. Em meio a essa conjuntura turbulenta, marcada por intensa proibição e transformações sociais emergentes, o grupo conquistou seu espaço, estabelecendo-se como símbolo de resistência e liberdade.

Apesar de a Ditadura Militar e a censura predominarem no Brasil nesse período, o cenário internacional vivia uma efervescência social e cultural. Movimentos como o Maio de 1968 na França, o movimento hippie e a contracultura nos Estados Unidos, além da revolução sexual e a luta pelos direitos civis, estavam em plena ascensão, transformando costumes e visões de mundo. Inspirados pela luta por

liberdade, direitos e novas expressões artísticas, esses movimentos influenciaram uma geração que buscava alternativas e resistências aos sistemas repressivos.

O cenário político mundial acaba servindo de combustível que inspira artistas brasileiros, assim, os Dzi Croquettes surgiram no Brasil como um grupo artístico revolucionário, que já de cara desafia as normas sociais e culturais impostas pela ditadura. Tendo os movimentos internacionais como inspiração, assim como o teatro de vanguarda, o cabaré, a contracultura e o movimento LGBTQIA+ emergente, o grupo criou uma linguagem própria e ousada, misturando elementos de dança, teatro e música com humor ácido e irreverente. A beleza plástica de seus cenários e figurinos coloridos, carregados de um imaginário onírico, contrastava fortemente com o cenário de repressão vivido no país. Com um estilo sensual e transgressor, o grupo trouxe ao palco um encontro fluido entre gêneros, que fugia aos estereótipos tradicionais de masculino e feminino. Essa representação ousada da sexualidade, longe de ser exploradora, convidava o público a refletir sobre seus próprios conceitos de comportamento e identidade de gênero. A proposta dos Dzi Croquettes era uma subversão e releitura dos valores vigentes, uma verdadeira conversão cultural.

Os Dzi Croquettes driblavam a censura e desafiavam a ditadura militar brasileira por meio de uma ousada fusão de humor, androginia e sarcasmo, o que dificultava sua categorização pelos censores. Com visuais surpreendentes — homens de barba e pernas peludas em saltos altos, cílios postiços e roupas femininas —, eles parodiavam papéis de gênero convencionais, chocando e entretendo o público com uma estética que combinava teatro, dança e comédia. Através desse estilo e de suas performances provocativas, o grupo questionava normas heteronormativas e patriarcais, ironizando figuras de poder e os valores conservadores promovidos pelo regime militar.

Em cena, os Dzi Croquettes uniam elementos da cultura brasileira a referências internacionais, como o cabaré e o jazz, criando um espetáculo que também era politicamente subversivo. Suas apresentações abordavam temas de liberdade sexual e identidade de gênero, utilizando um humor irreverente que frequentemente passava despercebido pelos censores.

QUEM ERAM OS DZI CROQUETTES

Ousar desafiar as normas sociais e políticas em plena década em que a ditadura cerceava cada vez mais os direitos civis parece uma escolha um tanto arriscada. Contudo, é através dessa escolha que os Dzi Croquettes despontam ao misturar teatro, dança e cabaré. Como coletivo, os Dzi Croquettes conseguiam escandalizar e encantar ao questionar convenções de gênero e sexualidade, além de usar a linguagem artística como uma poderosa ferramenta de resistência.

Fundado em 1972 no Rio de Janeiro, o grupo rapidamente se tornou um símbolo de subversão e liberdade. Com figurinos brilhantes, maquiagem exagerada e uma estética andrógina, eles desconstruíam padrões rígidos de masculinidade e feminilidade. O norte-americano Lennie Dale, coreógrafo e um dos fundadores, liderava o projeto com sua visão única, combinando a ousadia de movimentos coreográficos inspirados na Broadway com o estilo irreverente e tropicalista do Brasil. Ao seu lado, talentos como Wagner Ribeiro, Ciro Barcelos e Cláudio Tovar compunham a trupe, usando o palco como espaço de experimentação artística e expressão política.

Com uma mistura de humor e provocação, os Dzi Croquettes usavam principalmente o corpo e a linguagem para driblar a censura e criticar o regime militar sem correr o risco direto da repressão. Em uma sociedade onde o comportamento desviante era rigorosamente controlado, suas apresentações trouxeram à tona temas sobre liberdade sexual, identidade de gênero e o direito de ser diferente. Nesse período, as discussões sobre identidade LGBTQIAPN+ eram praticamente inexistentes no país, o grupo lançou luz sobre questões que estavam longe de ser abordadas no cenário cultural mainstream.

O impacto dos Dzi Croquettes foi tão expressivo que, mesmo com a censura, ganharam reconhecimento internacional, especialmente em Paris, onde suas performances foram aclamadas por plateias e celebridades como Liza Minnelli. A carreira internacional do grupo foi marcada por uma aceitação calorosa, algo raro para produções brasileiras da época, reforçando a importância de seu trabalho para a representação de uma estética libertária e de resistência cultural.

ALGUMAS SEMELHANÇAS

A sintonia do grupo com os movimentos Gay Power, que despontavam na Europa e nos Estados Unidos, pode ter sido um fator importante para a aceitação do público brasileiro, que via no espetáculo uma representação de anseios de liberdade. Assim, também inspirado pelo movimento Gay Power, um grupo norte-americano, surgido em 1969, já explorava de maneira similar a fusão entre o ideal de paz e amor do movimento hippie e a cultura underground. Os Cockettes também mesclavam teatro e música, mas com algumas diferenças marcantes: enquanto os Dzi

eram formados exclusivamente por homens homossexuais e criavam uma dramaturgia própria, os Cockettes incluíam mulheres em seu elenco e faziam paródias de musicais populares.

Apesar das semelhanças entre os grupos, os Dzi Croquettes garantem que não tinham conhecimento do trabalho dos Cockettes ao formarem seu grupo. Ambos, no entanto, compartilhavam uma visão de arte libertária, respondendo a uma necessidade cultural global de resistência e expressão diante das tensões políticas e sociais da época. Mais do que uma simples coincidência, a presença dos dois grupos – em contextos diferentes, mas com propósitos semelhantes – evidencia a força da arte como instrumento de questionamento e transformação social.

Outro grupo também surgido na década de 1970, com algumas semelhanças foi o Vivencial Diversiones, um coletivo artístico surgido nas décadas de 1970 e 1980, com linguagem provocativa e experimental. Fundado em Recife, o grupo também se destacou pela ousadia em abordar temas ligados à sexualidade, identidade e liberdade, além de seu caráter contestador e transgressor em uma época de ditadura militar no Brasil. Inspirado pelo cabaré e pelo teatro de vanguarda, o Vivencial explorava temas e estilos que desafiavam os padrões sociais, subvertendo tabus e atraindo um público sedento por novidades e contestação artística. O Vivencial Diversiones não teve a mesma projeção que o Dzi Croquettes, fundado em 1974 por artistas como Aguinaldo Fenelon, Paulo Bruscky e Marcondes Lima, nasceu em uma sala improvisada em Olinda, Pernambuco, mas logo se mudou para Recife, onde continuou sua trajetória. O grupo encontrou na transgressão uma forma de resistência. Seu teatro explorava uma estética de cabaré e uma dramaturgia que flertava com o grotesco e o surreal, criando espetáculos que desafiavam a moralidade conservadora e a censura imposta pelo regime. Com peças que abordavam a sexualidade de forma escancarada e a desconstrução de papéis de gênero, o grupo chocava e encantava as plateias.

“O impacto dos Dzi Croquettes foi tão expressivo que, mesmo com a censura, ganharam reconhecimento internacional, especialmente em Paris, onde suas performances foram aclamadas por plateias e celebridades como Liza Minnelli.”

COLUNA ENSAIO



(The Cockettes. Foto: Divulgação)

O Vivencial também era conhecido por suas produções "inacabadas" e pela improvisação constante, criando uma experiência teatral dinâmica e imprevisível. Essa característica aproximava o grupo do público, que muitas vezes participava da criação do espetáculo em cena. Obras como *Bonitinha*, mas *Ordinária* (de Nelson Rodrigues) e *O Balcão* (de Jean Genet) foram adaptadas em estilos únicos e marcantes, transformando-se em intervenções culturais onde o grotesco e o absurdo expunham a hipocrisia da sociedade e seus valores repressivos.

Com o tempo, o grupo foi atraindo a atenção da crítica e de artistas de outras partes do país, mas também sofreu com a repressão e a censura. Mesmo assim, o Vivencial Diversiones deixou um legado de coragem e liberdade criativa, influenciando o teatro e a cena LGBTQIAPN+ brasileira. O Vivencial Diversiones é lembrado até hoje como um dos mais emblemáticos coletivos artísticos do Brasil, especialmente por sua contribuição na representação de temas marginais e na luta pela liberdade de expressão no teatro.

SUBVERTENDO AS CONVENÇÕES DA ÉPOCA

Os DZI Croquettes incorporaram uma estética libertária e provocadora, o que permitia explorar temas tabus questionando também padrões de gênero e sexualidade. Com figurinos extravagantes, maquiagem marcante e performances híbridas que uniam feminilidade e masculinidade, eles conseguiram subverter as convenções da época, desafiando não só as normas artísticas, mas também as morais. Em um tempo de forte repressão, onde o silêncio era imposto pela censura, os DZI Croquettes ofereciam ao público brasileiro uma forma de expressão livre e instigante, permitindo que espectadores vivenciassem um espetáculo que mesclava crítica política e sensualidade.

Tornaram-se não apenas um fenômeno de entretenimento, mas também um ato de resistência. Eles refletiam a luta por liberdade que ganhava força ao redor do mundo e ofereciam uma válvula de escape e contestação aos que ansiavam por mudança, deixando um legado marcante que influenciaria a cena cultural e a luta pelos direitos de expressão e identidade no Brasil por décadas.

Uma curiosidade sobre o grupo é sua recusa em se institucionalizar ou se fixar em moldes rígidos. Seus espetáculos estavam em constante

transformação, sem seguir um formato fechado. A evolução do show acontecia ao vivo, sendo compartilhada com o público a cada apresentação, sem preocupações com julgamentos de valor ou rentabilidade.

Esse caráter experimental, que mesclava teatro, dança e performance, inaugurava no cenário artístico brasileiro uma nova dimensão ética e estética, onde as barreiras entre público e atores se dissolviam. Os DZI Croquettes embaralhavam as regras e papéis, colocando a audiência em uma posição ativa, envolvida na construção do espetáculo e na constante mudança de perspectivas que suas encenações provocavam.

Ao abrir mão de identidades rígidas e instituídas, o grupo lançou mão de novos códigos que escapavam a qualquer categorização simples. Sua arte fluía de modo instável, sempre prestes a se reinventar. Os DZI Croquettes deixaram, assim, um legado duradouro: o de um teatro que, em vez de combater diretamente, desestabilizava as estruturas autoritárias por meio da desconstrução e da ampliação dos sentidos, oferecendo ao público uma vivência única de liberdade.

O legado dos DZI Croquettes continua presente na cultura brasileira, influenciando artistas que seguem questionando as normas de gênero e o conservadorismo social. O grupo não apenas transformou o teatro, mas também ajudou a estabelecer novos caminhos para as artes e para a discussão de temas LGBTQIAPN+ no Brasil. O impacto dessa trupe pioneira ressoa até hoje, inspirando uma nova geração a buscar a liberdade e a autenticidade em todas as formas de expressão.

Em 2009 o grupo ganhou um documentário *DZI Croquettes*, lançado em 2009 e dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, é uma homenagem ao lendário grupo teatral que revolucionou a cena artística brasileira na década de 1970. Através de entrevistas, imagens de arquivo e depoimentos de personalidades influentes, o filme reconstrói a história dos DZI Croquettes, explorando sua trajetória de resistência cultural, provocação e impacto na sociedade.

Referências

- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil: da colônia à atualidade*. Edição revista e ampliada. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- VIVENCIAL: *Sagrada Subversão*. Direção Luciana Cardoso e Renata Calumby. Direção de Produção, Edição, Direção de Arte: George Meireles, Luciana Cardoso e Renata Calumby. Câmera Alex Costa e Rogério Matos. Trabalho de conclusão do curso de jornalismo. Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2005. Cor, 25 min.
- Costa, Cristina. *Censura. Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro*. Editora: Annablume, São Paulo, 2008.
- DZI CROQUETTES, Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2009, 110 min.
- MULLER, R. P.; Apresentação. In: LOBERT, R. *A palavra mágica: a vida cotidiana do DZI Croquettes*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2010.
- FARACHE, Ana. *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia*. Recife: Ed. Massangana, 2016.
- VIVENCIAL Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dnp9Y3m-yic&t=1s>.

O Odisseu é revista é podcast, é blog é jornalismo literário é independente é gratuita!

Dentro e fora das redes sociais, a revista O Odisseu reúne pessoas em torno dos livros. Somos mais de 20 colaboradores em todo o Brasil que trabalham de forma voluntária em diversas vertentes: crítica, ensaios, crônicas, resenhas, audiovisual e artes visuais. Ajude-nos a seguir com a missão de democratizar a literatura!

TORNE-SE UM APOIADOR DA REVISTA O ODISSEU A PARTIR DE R\$5!

Entre as recompensas para apoiadores estão o acesso a cursos inéditos, clubes do livro exclusivos e brindes personalizados. Acesse o link (Qr Code ao lado) e saiba mais!





Caderno 2

Odisseia

Foto: Evandro Teixeira/ Instituto Moreira Salles

ENTREVISTA

Uma vontade de verdade

Entrevista com Dalva Maria Soares

Aline Félix

Uma leitora curiosa, que escreve para expressar sentimentos e pensamentos que já não encontram espaço no coração.



Durante algumas semanas do inverno deste ano, dividi meu tempo entre acompanhar os Jogos Olímpicos – do sofá da minha casa, sentindo-me perfeitamente apta a criticar desempenhos e estratégias dos atletas – e mergulhar nas palavras cheias de reflexões de Dalva Maria Soares, cujos livros me acompanharam da manhã à noite. Foi uma mistura de euforia esportiva e um mergulho profundo na literatura.

Para Diminuir a Febre de Sentir (2020) foi sua estreia, com prefácio do escritor José Falero, gaúcho, gremista (sim, acho essa informação importante) e namorado da autora. O livro traz “Confissões” – como o próprio título da primeira crônica indica – e explora temas como ancestralidade,

a terra natal de Dalva (Baldim/MG), sonhos e medos.

Do Menino (2021), com prefácio de Lília Guerra, escritora e amiga de Dalva, é o relato sensível de uma mãe que narra as histórias de seu menino. É um livro que transborda amor, consciência de classe e um repertório musical tão vasto quanto as reflexões que provoca.

Me Ajuda a Olhar! (2023), prefaciado por Tônio Caetano, nos convida a enxergar sob novas perspectivas. Dialoga com autores como Clarice Lispector e Chimamanda Ngozi Adichie, além de abordar temas diversos como filmes, músicas e literatura. O título não poderia ser mais apropriado.

Todos os livros foram publicados pela Editora Venas Abiertas.

Depois de terminar os três livros, me vi intimidada em escrever sobre eles. Queria dizer algo mais profundo do que simplesmente elogiar sua escrita envolvente e os textos provocativos. Passei dias pensando em como abordar a experiência, até que descobri que Dalva estaria na Feira do Livro de Porto



Dalva Maria Soares. Foto: Divulgação

Alegre em novembro. Foi então que pensei: quem sou eu para falar dessa mulher e de sua obra? Melhor deixar que ela mesma fale.

Com coragem, a convidei para um café ou happy hour. Para minha surpresa, ela me convidou para um almoço! E eu, aproveitando essa sorte, chamei outro autor que admiro: Tônio Caetano, que estava lançando seu livro Sobre o Fundo Azul da Infância. Para minha alegria, ele aceitou.

No dia 15 de novembro, fomos os três almoçar no Chalé da Praça XV, no Centro Histórico de Porto Alegre. O ambiente, bonito e aconchegante, foi o cenário perfeito para um encontro que já se anunciava especial.

No cardápio, além de antepastos, saladas,

queijos e sobremesas, houve risadas, conversas sobre temas delicados, reflexões e muita troca. Confesso que a salada passou um pouco despercebida no meu prato (porque: salada não leva a nada).

Falamos sobre os livros de ambos – afinal, Tônio também estava lançando sua obra –, sobre palestras, aulas e projetos que desenvolvem em escolas e entidades de Porto Alegre. Fiquei impressionada ao descobrir como Dalva conhece profundamente a cidade e como é reconhecida por ela.

O que ficou desse encontro? Sensações que ainda ressoam:

O encantamento de me sentir entre amigos, mesmo tendo acabado de conhecê-los pessoalmente; O prazer de ouvir sobre seus escritos e a efervescência de seus projetos;

E uma insatisfação que até hoje ecoa, a vontade de ouvir e falar mais, de aproveitar cada minuto, de sorver até a última gota do conhecimento e da presença deles em minha vida.

Ao nos despedirmos, Dalva comentou que sentia

ENTREVISTA

não ter cumprido o prometido, já que meu convite inicial era para uma conversa para a revista. Concordei, mas propus uma solução: uma entrevista via WhatsApp. Ela aceitou, e o resultado dessa conversa você confere a seguir. Espero que gostem!

“Eu prefiro a verdade, por mais que ela doa, do que a mentira, do que a sensação de que eu estou sendo passada para trás e que estão escondendo alguma coisa de mim.”

- Dalva Maria Soares

Aline: Oi Dalva, bom dia! A primeira pergunta que eu quero fazer é sobre o livro *Para Diminuir a Febre de Sentir*, que você começa com “Confissões” e termina com a crônica “Água com Açúcar”. “Confissões” tem o sentido de abrir o livro e então você começa a abrir as suas histórias. E na crônica “Água com Açúcar” você realmente se abre de uma maneira que é bastante dolorosa, contando uma passagem bastante difícil da tua vida, mas que não diz respeito só a você, mas à tua família, à história da tua mãe. Eu queria saber se você teve algumas restrições para contar essas histórias. Se o seu “Anjo do Lar” como dizia a Virgínia Woolf, te censurou em algum momento.

Dalva: Bom, vamos lá. Como eu falo, inclusive na crônica Confissões, eu li o livro do Darcy Ribeiro, um livro de memórias chamado Confissões, onde ele conta, desde a infância dele, em Montes Claros, que ele era mineiro, até os dias finais da vida dele, quando ele já, com câncer, em estágio terminal, fugiu do hospital, foi tomar um caldo de cana na praia. E ele conta toda a história dele, da infância, da juventude, as loucuras, as idas ao bordel, depois a militância, o tempo que ele passou com os indígenas, a fundação da Universidade de Brasília. E eu fiquei muito impactada com aquele livro. E eu lembro que ele contava da infância sem banheiro, no norte de Montes Claros, sem papel higiênico, onde acho que uma irmã ou tia, que era funcionária pública, levava os jornais, os diários oficiais do município para casa, onde era cortado e prendido num ganchinho na privada, lá no fundo do quintal. E eu me identifiquei muito com aquilo. E foi fundamental para eu pensar que não precisava ter vergonha da minha história. É óbvio, não sou uma Darcy Ribeiro, nem fundei a Universidade de Brasília, mas eu achei tão foda aquele antropólogo, aquele pensador brasileiro, um teórico, um

romancista, um cara tão fundamental, que inclusive eu tive o prazer de ouvir pessoalmente em vida quando eu era graduanda na UFMG e ele esteve lá numa palestra para estudantes. Quando eu vi aquele cara confessando essas coisas, isso me impactou. Na verdade, aquela crônica é exatamente o que eu penso. Eu tinha estudado a história da sexualidade do Michel Foucault no mestrado, e ele falava exatamente disso, dessa necessidade de saber, de verdade, que o homem moderno, o ser humano moderno tem. E aquilo também me impactou. Eu tenho essa coisa, sabe? Esse desejo de Verdade. Os relacionamentos que eu tive, em que os meus companheiros ficaram com outras pessoas e que me contaram, eu sempre quis saber, sabe? A sensação que eu tenho é que é melhor enfrentar a verdade do que ficar com a sensação que você está sendo enganada. Então, eu tenho essa necessidade de verdade, que o Foucault fala. Eu prefiro a verdade, por mais que ela doa, do que a mentira, do que a sensação de que eu estou sendo passada para trás e que estão escondendo alguma coisa de mim. Em relação à mamãe, a mamãe morreu em 2010, de enfisema pulmonar ela já estava com problemas cardíacos ela tinha 79 anos e inclusive essa coisa da verdade eu aprendi com mamãe, mamãe era uma mulher muito sincera, ela tinha conversas muito definitivas com a gente, conversas difíceis, eu acho que eu absorvi um pouco disso dela, então eu nunca tive essa preocupação. De não dizer alguma coisa. Eu sempre disse tudo que eu quis nas minhas crônicas, nos meus textos. E tem algumas coisas, algumas questões que eu ainda não disse, mas que eu tenho muita vontade de dizer. Eu tenho muita vontade ainda de escrever coisas que eu acho que a gente precisa debater. Em relação às relações de gênero, enfim, uma série de coisas. Eu não sei se eu te respondi. Porque, na verdade, você fez umas 20 perguntas aqui, numa só. Ah, em relação ao Anjo do Lar. Eu não conhecia esse texto. Ontem, quando eu ouvi esse áudio seu, eu estava indo para uma oficina literária, com as trabalhadoras terceirizadas de uma instituição jurídica, e eu comecei a ler esse texto enquanto eu esperava o Uber, porque eu não conhecia. E eu comecei a ler e eu fiquei impactada com o que eu li nesse texto, inclusive, depois, li junto com as trabalhadoras. E elas ficaram muito impactadas e eu achei muito interessante porque é um texto de linguagem muito acessível, eu acho que tem a ver até com quem ela estava dialogando, que era uma associação de luta pelos direitos da mulher, e elas ficaram com aqueles olhinhos, eram mais de 20 mulheres, pouca escolaridade, trabalhos precários, e dialogou com essas mulheres de uma forma que eu fiquei impactada. Me iluminou esse texto, eu ainda estou digerindo, eu quero reler de novo. Eu ainda nem sabia, mas eu intuía e a Virgínia me ajudou a nomear esse bloqueio que eu tenho tido com a escrita e eu acho que tem a ver com essa sombra desse anjo do lar essa coisa de ser a namorada que segura na mão que está sempre disponível, a mãe incrível, a tutora de pet, sabe, que não faz fisioterapia, mas paga fisioterapia para o cachorrinho, eu acho que eu preciso assassinar urgentemente esse anjo do lar, porque senão eu não vou conseguir produzir, não vou conseguir realizar todos os projetos que eu ainda tenho.

Aline: No livro “Me Ajuda a Olhar!”, você cita bastante escritores, obras literárias e cinematográficas,

ENTREVISTA

além de muita música. Eu queria saber como começou esse teu olhar. Quem que te ajudou a iniciar essa tua forma de olhar?

Dalva: Olha, eu lembro, assim, minhas primeiras memórias na relação com os livros me remete para a infância em Baldim e eu passando as tardes numa biblioteca pública que tinha na prefeitura, lendo uma coleção de Camelinha no País da Beleza, Camelinha no País das Cores. Eu ainda quero comprar esses livrinhos no Sebo, porque eles me impactaram muito. Eu lembro que eu passava as tardes ali lendo livros infantis. Não sei se foi uma vez só, se foi muito tempo. Mas eu tenho essa memória. Eu tenho dois irmãos mais velhos, a Luia e o Zezé, que liam muito. O Zezé tinha uma caixa de papelão com dezenas de livros de bolso de faroeste. E os dois liam muito. E eu lia também. Copiando eles que são mais velhos que eu. Eu li fotonovelas, li revistas em quadrinhos muito, li aqueles romances de banca de jornal, Bianca, Júlia, Sabrina. Eu acredito, inclusive, que foram esses romances que me despertaram para a antropologia, porque eu pirava naquelas histórias na Espanha, com aqueles ciganos, aqueles homens másculos, sarados, dançando. E depois fui para o ginásio, para o Ensino Fundamental II, na biblioteca da escola entrei em contato com a literatura do Jorge Amado, das leituras obrigatórias da escola eu não lembro de ninguém, mas eu lembro dos que eu li com prazer e Jorge Amado foi um deles. E a Luia sempre me plugava na literatura clássica, Eça de Queiroz, Guimarães Rosa. Foi ela que me apresentou Guimarães Rosa. E quando eu li Miguelinho, eu tive um treco. Eu falo que os óculos que o doutor no livro, empresta para o Miguelinho, foram os óculos que o Guimarães Rosa me emprestou. E que eu olhei para o meu território, olhei para Baldim, para a minha patriazinha com outros olhos, achando beleza. O Miguelinho viu beleza no Mutum, eu vi beleza, eu passei a enxergar beleza naquele chão pedregoso, naquele chão poerento, naquelas árvores baixinhas e retorcidas do cerrado, e isso vem muito com a literatura do Guimarães Rosa, eu não estranhei a linguagem porque pareciam a minha mãe conversando, o meu pai, os meus vizinhos, os meus contemporâneos, os contemporâneos do meu pai e da minha mãe, então Guimarães abriu um clarão. Mais recentemente visitar a Carolina me impactou muito. Uns dez anos atrás, no centenário de nascimento dela, em 2014. A própria Conceição Evaristo. Ver personagens parecidas com a minha mãe, comigo, com uma história social próxima da minha, foram fundamentais para eu entender que eu também podia escrever sobre essa realidade...Então tem essa referência dos meus irmãos leitores que eu ficava copiando eles e lendo tudo que eles liam. E continua assim, Luia me obrigando a ler os clássicos, ela não gosta contemporâneo e eu fico plugando ela nos contemporâneos, inclusive emprestei para ela o livro da Lília Guerra, o Perifobia e a Luia que só gosta de contemporâneos dos Dostoievski e Eça de Queiroz, virou para mim e falou que achou o livro perfeito. E se você não leu Perifobia, tem que ler, deve sair uma edição nova pela Todavia em fevereiro. É um livro maravilhoso. É o livro de contos da minha vida. Eu tenho essas referências, mas acho que o que formou o meu gosto pela leitura foram as

revistas em quadrinhos, foram as fotonovelas, foram os romances de água com açúcar, antes de chegar no Saramago, antes de chegar no Guimarães, antes de chegar na Clarice, então eu tenho muito respeito por qualquer tipo de escrita de livro, eu acho que qualquer leitura funciona, pode ler Harry Potter, pode ler A Arte de Ligar o Foda-se, pode ler qualquer coisa, porque eu acho que existe uma espécie de sinapse no cérebro que só a leitura proporciona. E eu acho que à medida que você vai lendo, você vai sofisticando o seu gosto, você vai ampliando o seu repertório e você vai desejando ler outras coisas.

Aline: Quero saber hoje, quem que nas horas de folga tu gosta de ler? E a Adélia Prado não vale, porque a gente já sabe do teu amor por ela!

Dalva: Olha, durante muito tempo eu li o que estava hypado. O que essa galera da Flip falava que era bom. Mas depois que eu comecei a ler mulheres, ficou muito difícil ler homens. Depois que eu comecei a ler as mulheres negras, ficou muito difícil ler as mulheres brancas. Então, nos últimos tempos, a minha preferência tem sido por ler Mulheres Negras. Eu pirei nas afro-americanas. Toni Morrison com a "Amada", a Maya Angelou, que também é uma escrita de memória. Eu pirei com "Eu Sei Por que o Pássaro Canta na Gaiola", "Mamãe e Eu e Mamãe". Enfim, li uns três livros de memória dela. Alice Walker, eu amo de paixão, comprei os diários dela, estou lendo aos poucos e estou atrás de um livro dela de contos que está esgotado, mas que tem uns poucos exemplares em sebos virtuais, infelizmente estão muito caros. A Futhi Ntshingila, infelizmente só tem um livro traduzido no Brasil, que é o Sem Gentileza, por uma editora daqui de Porto Alegre. É um livro maravilhoso, um dos livros mais lindos que eu já li. Chimamanda, estou na expectativa, li todos os traduzidos, tem um romance novo, que sai ano que vem. Annie Ernaux, descobri recentemente, graças a Deus, antes dela ganhar o Nobel, fiquei muito feliz, inclusive porque são livros curtos, não é ficção e a mulher ganhou o Nobel. O Didier Eribon que é meio que um discípulo dela, bem nessa pegada de confissão, mas numa coisa mais sociológica, que a Annie Ernaux dá um nome que ela não chama de autoficção, que eu não lembro dele aqui agora.

“Ver personagens parecidas com a minha mãe, comigo, com uma história social próxima da minha, foi fundamental para eu entender que eu também podia escrever sobre essa realidade”

- Dalva Maria Soares

ENTREVISTA

O Édouard Louis, que eu também gostei muito, estou lendo o Mudança Método e o Monique Se Liberta, que é sobre a história da mãe dele. Dei uma pausa para ler o novo do Falero, que eu acompanhei todo o processo, mas que estou lendo agora no livro físico. Lília Guerra é das contemporâneas, que eu tenho o prazer de chamar de amiga, e que para mim é uma das maiores escritoras, a literatura dela me responde muito. Ontem a gente leu uma crônica dela na oficina do TRT e eu não consegui segurar o choro, todos choraram na sala. Me interessa essa literatura que dá nome, sobrenome, CEP, subjetividade para esses personagens que sempre foram invisibilizados e que quando aparecia, aparecia para abrir a porta, para servir o cafezinho, para levar a cadeira para o cara consertar, a cadeira de palhinha do escritor, do cronista, para levar o terno para o tintureiro. Me interessa a subjetividade, me interessa ver essas pessoas na literatura e eu encontro isso na literatura do Falero e da Lília, que são os autores contemporâneos favoritos e a quem eu tenho o privilégio, a Lília de chamar de amiga e o Falero de ser meu companheiro e poder acompanhar de perto o processo criativo dele, dar pitaco, inclusive.

Aline: Se puder contar um pouquinho do teu encontro com a Adélia Prado, autora que você cita com bastante frequência nos teus textos e que te seguindo no Instagram vi tua foto com ela.

Dalva: Na verdade, aquela foto minha abraçando a Adélia foi só um dos encontros que eu tive, mas foi um encontro de leitora. Fui ali para pegar uma dedicatória no livro e trocar um abraço. Não fui na casa dela, não sentei, tomei café. Eu tenho até o endereço dela, de uma pessoa que é próxima da família, que já falou para eu mandar meus livrinhos, mas eu não tive coragem ainda, porque ela é uma inspiração, eu cito tanto a Adélia que tem versos dela que as pessoas acham que é meu de tanto que eu cito, eu morro de medo de ser acusada de plágio, mas em todos os meus livros todos eu referencio os autores citados. Mas sobre o encontro... a escrita da Adélia me responde muito, não só a poesia, como a prosa, ela tem muitos livros de prosa e eu fico irritada porque eram livros que eu gostaria de ter escrito. Mas eu encontrei várias vezes com ela. Quando ela estava mais jovem, que ela ia muito a BH, lançar os livros, eu sempre ia e eu sempre ficava na fila. Eu tenho um livro dela autografado quando eu estava grávida do João, portanto há mais de 22 anos. Ela inclusive fez uma dedicatória: "Para a Dalva e seu bebê, muitas bênçãos nesse Natal". Então, não foi um encontro especial. Foi um encontro de pegar uma dedicatória num livro e a minha colega fotografou e eu publicizei. Mas lógico, na hora eu já cheguei perto dela chorando e falando, foi interessante porque quando ela perguntou meu nome para pôr na dedicatória eu respondi "Eu sou a mulher do povo, mãe de filho, sonhando ser Adélia", citando um verso dela, porque eu acho esse verso tão poético e poderoso, que eu incorporei muitas vezes quando vou me apresentar ou quando eu tenho que fazer minha mini bio, eu uso esse verso, e só altero o final incluindo "sonhando ser" Adélia. Quando ela ouviu isso, tomou um susto porque ela percebeu que estava falando com uma pessoa que

conhecia a obra dela, então ela perguntou novamente nome e respondeu: "Não, você é Dalva, isso não é pouca coisa". Foi assim, o encontro de leitora com uma das suas escritoras e poetas preferidas.

Aline: Sobre o livro Do menino, eu queria saber como foi para ele receber esse livro? Você começa esse livro de forma muito bonita, contando sobre a decisão de ter um filho e termina o livro também de forma emocionante, refletindo sobre "o ninho vazio". Como foi essa saída dele de casa, para você? E ele é um leitor? Pergunto isso porque aqui em casa o exemplo da mãe leitora não funcionou muito (risos).

“Eu sou a mulher do povo, mãe de filho, sonhando ser Adélia”

- Dalva Maria Soares



A escritora Dalva Maria Soares - Foto: TRT4 (Reprodução)

ENTREVISTA

Dalva: Olha, o João Pedro foi uma criança e uma adolescente que leu muito, leu muito. Ele passou por escolas que tinham trabalhos de literatura muito interessantes, então ele sempre teve uma relação muito bacana com a literatura, mas chegou a uma determinada idade, mas eu acho que não tem nem a ver com a idade, eu acho que tem a ver com esse mundo mesmo, digital. E eu acho que a gente tem um equívoco, sabe, Aline? Porque às vezes a gente acha que esses meninos não estão lendo e eles estão lendo sim, eles leem muito no celular, eu acho que é um outro tipo de letramento. Mas agora eu nem sei o que esses meninos estão fazendo porque até do Instagram eles saíram, então teve a fase do Twitter, agora do TikTok. Tem também um outro tipo de letramento pelos filmes, pelas séries pelos jogos. E eu acho que o João teve uma formação ali na infância e na adolescência que talvez no futuro isso volte de alguma forma. Esses meninos vão envelhecer, não vão ficar para sempre. Esses adolescentes, esses jovens, adultos. Eu não sei nem se tem que ler, porque agora que eu fico nos bastidores desse mundo literário, tem tanta gente babaca que não só lê, como escreve, que eu fico vendo que esses meninos são muito mais interessantes. Então, eu tô satisfeita com esses meninos. Eu acho que eles são meninos interessantes e que o letramento vem na forma de letra de rap, de trap, temos discussões muito interessantes. Mas agora ele está em uma outra fase, está com 22 anos e a gente tem conversado pouco, porque ele chega cansado, toma um banho, quer relaxar, jogar um videogame, assistir um filme, uma série. O Falero tem ficado muito lá em casa, então a minha conversa é muito mais com o Falero do que com o João. Quando eu não tinha namorado, o João Pedro sofria, coitado. E o João tem a namorada agora, então assim, ele compartilha muito mais com ela do que comigo e está de boa, tudo bem, eles têm que construir a vida deles.

Aline: Para finalizar, gostaria que nos contasse o que está por vir.

Dalva: Olha, esses textos todos dos livros são textos publicados no Facebook. Eu comecei a escrever no Facebook em 2007 ou 2009, por aí. Eu comecei justamente escrevendo sobre o João. Ele era uma criança ainda, mas sempre teve umas tiradas muito legais e eu publicizava isso. Ele sempre odiou, me proibia de falar dele, até hoje ele não gosta. Inclusive diz que aquele menino do livro é uma ficção, que eu inventei que não é ele, eu acho que ele tem um pouco de razão, porque tem isso também, elogiar o filho é um autoelogio. Hoje ele lida bem, porque são os livrinhos que pagam as nossas contas, então ele ajuda a divulgar, de vez em quando compartilha no story dele, fica muito orgulhoso. Eu não tenho nenhuma pretensão de falar mais da minha relação com ele. Eu acho que eu já falei tanto de mim que já está meio que esgotado. Eu tenho o meu próximo livro de crônicas, que eu espero que saia no próximo semestre, seja o último livro dessas confissões, que eu acho que inclusive é o restante do material produzido no período que eu estava morando em Baldin, para escrever minha tese. Hoje, agora, nesse momento, eu não tenho nenhum desejo de escrever crônicas, não sei mas pode ser que eu mude de ideia, eu quero muito investir nos projetos do romance, o projeto de um romance e de um livro de contos, são os meus dois projetos e eu espero muito dar conta. Eu espero assinar o “anjo do lar” para eu conseguir publicar, escrever e publicar esses livros são os projetos que eu quero investir a minha energia nos próximos anos.



Dalva Maria Soares, Tônio Caetano e Aline Félix.

ENTREVISTA

Isso não é uma entrevista

Entrevista com Bianca Monteiro Garcia

Lili X

Escritora travesti, nascida no Ceará em 1997. Criadora do Leia Mulheres Vivas, perfil no Instagram, resistente desde 2020, dedicado a falar de literatura feita hoje em diversas partes do mundo, representativas quanto à sexualidade, gênero e etnia dos personagens e de quem escreve. Publicou de forma digital e independente o conto "Vento da Noite", uma releitura de "Carmilla" de Sheridan Le Fanu, disponível na Amazon.



Isso não é uma resenha (nem um poema)

para bianca monteiro garcia

Este livro me despedaça
e me abraça
ele é um espelho
me vejo vejo você meu pai seu
o tempo o espaço aglutinados
neste pequeno amontoado de
páginas
estendo os braços
e falta algo como sempre sempre
falta
já não me sinto contudo
absolutamente
sozinha
que lástima e que sorte
tudo ao mesmo tempo

Li os primeiros poemas
do livro a primeira vez tentando
conter num banquinho
esperando uma amiga numa
sessão de depilação a laser, reli
na cama ao chegar em casa, luto
outra vez, respiro, não vou
chorar e lembro quando minha
tia me olhou, viu a cara dele e
chorou de desespero já tanto tempo depois.

Uma mulher na sala de espera da espaçolaser,
uma garota na igreja olhando um caixão, uma mulher
na cama, uma garota na cama, eu garota/mulher,
mulher/garota caminhando, tropeçando, caindo entre
a descontinuidade de mohorovičić e a crosta,
dançando no abismo com esse sentimento defunto até
dar de cara com o manto e sair do luto para a loucura
para lembrar do rosto das senhoras que tentaram me
entender desde 2006.

Então é a ótica de um ano atrás, um breve
comentário da minha primeira leitura, então rebobino,
rebobino o livro, depois de ler e ouvir algumas
entrevistas na preparação para esta conversa, algumas
outras que ainda não tinha visto, até fazer esta nova
leitura e encontro novos sentidos em sentidos
pré-existentes, e algum sentido para momentos em
que não havia encontrado qualquer, e sigo, sempre
sigo perdida em outros tantos lugares, até mesmo em
lugares que já tinha me achado antes, mas a poesia é



Bianca Garcia Monteiro. Foto: Beatriz Menezes

é isso, tem sido isso, essa
constante perdição que esbarra
em alguns encontros, alguns
gloriosos como este.

Pergunta: A escolha de
um título é sempre difícil e este
seu é um dos meus títulos
preferidos. Apesar disso, já te vi
falar algumas vezes sobre sua
resistência a ele, assim como à
sugestão da sua editora, Priscila
Branco, "Laranja-Terra". Depois
de um pouco mais de um ano,
está satisfeita com "Breve ato de
descascar laranjas"?

Resposta: Sim! Eu não
poderia estar mais satisfeita. O
principal poema desse livro,
descontinuidade de Mohorovičić,
fala sobre essa brevidade, sobre o
ato de descascar laranjas.
Nenhum outro título faria tão
sentido quanto esse.

Pergunta: Logo no início
do livro, há uma epígrafe de Ana
C. e outra de Alejandra Pizarnik,
as primeiras de muitas citações
queijos e sobremesas, houve risadas, conversas sobre
ao longo da obra. Durante minha jornada inicial na
poesia, esses nomes apareceram repetidamente, como
espectros constantes em livros, conversas e até
fotografias de outras escritoras. Como editora, imagino
que você também tenha se deparado com essas
referências inúmeras vezes. Qual foi o papel dessas duas
poetas na sua formação como escritora e na criação
deste livro? E o que você acredita que torna suas obras
tão influentes para outras autoras?

Resposta: Apesar de ter toda uma geração
influenciada diretamente por Ana C., confesso que minha
escrita não partiu tanto da leitura dos poemas dela. Gosto
muito da poesia dela, mas chegou "tardamente" para mim,
se é que podemos dizer assim. Então, a escolha do poema
tem como epígrafe tem muito mais a ver com essa
fronteira da escrita de si com a realidade e a ficção e com
uma escrita que faz transpirar.

Tenho uma relação mais forte com a poesia da
Alejandra Pizarnik porque é uma poesia lilás. Eu sei que a

ENTREVISTA

a minha poesia é azul, mas ambas são cores frias e que carregam a melancolia. Árvore de Diana e Extração da pedra da loucura me formaram enquanto escritora-leitora do breve ato de descascar laranjas. Alejandra fala bastante sobre o luto e a loucura, temas muito caros para mim e que permeiam as páginas do meu livro. Esse livro só existe dessa forma porque eu li Pizarnik.

Pergunta: O livro é dividido em quatro partes: Descontinuidade de Mohorovičić, Crosta, Manto e Núcleo. As duas primeiras, que pareciam mais diretamente relacionadas à perda, foram as mais marcantes na minha primeira leitura. Já a terceira, que aborda a loucura, especificamente a internação, foi a parte mais difícil. Parecia quase outro livro, e a inversão das cores reforçava essa sensação. No entanto, em sua entrevista para o Literatura BR, Isa Oliveira comentou brilhantemente: “Quando você tá no impacto com a morte, é uma loucura.” Foi a partir dessa perspectiva que revisei o livro. Existe um estigma sobre saúde mental e um desconhecimento profundo sobre o funcionamento dessas instituições. No livro, você menciona Maura Lopes Cançado (Hospício é Deus), Nellie Bly (Dez dias num hospício) e Stella do Patrocínio (Reino Dos Bichos E Dos Animais E O Meu Nome – lamentavelmente esgotado), todas internas em situações bem diferentes, sobretudo Stella, que foi forçadamente. Quais outras obras recomendaria para quem busca uma noção mínima do que é estar nessas instituições?

Resposta: Sem dúvidas, O cemitério dos vivos, do Lima Barreto. Nesse diário, o autor traz até mesmo a divisão de classes dentro dos manicômios, além de anedotas, conversas e acontecimentos os quais presenciou na internação. Tem também um conto lindíssimo que trata sobre loucura e luto em relação ao pai, que é A terceira margem do rio, do Guimarães Rosa. Também referencio essas duas obras no meu livro.

Pergunta: O projeto gráfico do livro é outra coisa que chama muita atenção. Uma leitura desatenta ou apenas um passar de páginas em uma livraria só deixa concluir que é muito bonito, e é, de fato, lindíssimo. Mas no mínimo, mesmo para esses contatos mais descompromissados, ainda que sem consciência, há um estranhamento quando há uma mudança no padrão de cor, ou mesmo a inserção de uma cor nova, como o vermelho, e tudo isso está presente na terceira parte, “Manto”. Você já falou sobre em outras entrevistas, mas de quem partiu a ideia do azul, da cianotipia nas fotografias, e dessa alternância especificamente no “Manto”?

Resposta: Acho que o azul me acompanha desde a memória mais doce até decisões práticas como essas de cunho editorial. Azul era a cor preferida do meu pai, ele só andava de azul para lá e para cá (risos). Acho que é mais uma forma que eu tenho de carregar meu pai comigo. Para além disso, o azul é melancolia, tristeza, mas é também uma cor utilizada em pinturas como truque de luz, como bem ressaltou minha editora Priscila Branco em uma de nossas conversas e mesas de debate. Então acho que é uma ótima analogia para o sentimento ambivalente que há em pulsão de vida e pulsão de morte. Também há a analogia com a Terra, com os uniformes azuis dos hospitais psiquiátricos. É muita polissemia! (risos)

“o azul é uma ótima analogia para o sentimento ambivalente que há em pulsão de vida e pulsão de morte.”

Pergunta: Existe uma alternância também na ordem das camadas da terra. Crosta, descontinuidade de Mohorovičić, manto e Núcleo são descontinuidade de Mohorovičić, crosta, manto e núcleo no livro. Por que a alternância? E qual a relação do nome de cada parte dos poemas que a formam? Estou estragando um pouco a magia do mistério, entrevistadoras são vilãs.

Resposta: (risos) Eu quis criar essa confusão na ordem porque o luto não é algo linear, apesar de haver fases. Assim como a loucura.

Descontinuidade de Mohorovičić, nesse livro, traz uma condição limítrofe. É o sujeito intenso que beira à loucura, que é o meu pai e o que a morte dele deixou para mim. A morte do meu pai veio depois da morte da minha avó, mas no livro eu inverte esses acontecimentos por conta da intensidade dos poemas mesmo e pela diferença desses lutos. Um é mais intenso e “inconformado” e o outro já traz as memórias de forma mais doce, a meu ver.

Crosta é a parte do luto em relação à avó. Acho que tem a ver com a imagem e a semelhança. Eu e minha avó somos muito parecidas, tanto fisicamente quanto na personalidade. Então acho que representa um desnudamento do eu poético.

Manto já é “a parte de dentro”, algo que a casca (crosta) abraça. Minha família, tanto por parte de pai quanto por parte de mãe, tem um longo histórico com a loucura e com internações psiquiátricas. De certa forma, minha avó representando a casca é a figura feminina que abraça esse mundo.

Núcleo representa o âmago, a consciência e a redescoberta. É a última camada da Terra e, no livro, seria a última camada que esse eu poético pode – ou se deixa – alcançar (ou suportar).

Pergunta: Você está escrevendo um livro novo, eu posso falar isso? (Informações privilegiadas). O hábito de citar outras autoras diretamente irá continuar? Se sim, poderia citar algumas para dar algumas pistas do que está por vir?

Resposta: Sim, podemos! É um projeto totalmente diferente, mas, de certa forma, continuo homenageando mulheres poetas, como a Bruna Mitrano e a Valeska Torres. É um livro urbano, um livro sobre rua. É o que posso dizer (risos).

Pergunta: Para finalizar, aftersun. Então, quando você tinha 11 anos, o que achava que estaria fazendo agora?

Resposta: Que pergunta difícil, Lili! Mas, incrivelmente, aos 11 anos eu já falava sobre ser editora. Mas também falava sobre ser nutricionista (risos). Acho que eu sempre tive medo do futuro e sempre abracei muito o passado, então a Bianca de 11 anos só tinha uma certeza: que estaria entre os livros.

Nosso muito obrigado aos nossos heróis apoiaadores!

Paulo Roberto

Débora

Aristóteles

Keli

Marielson

Jamile

Paulo Alexandre

Nicole

Denisson

Mariana

Frank Kevin

Luciana

Jhanade

Aline Sulzbach

Victória Lane

Gabriela Carneiro

R\$ 217 arrecadação estimada por mês

Meta: R\$ 500 por mês (43.4% alcançada)



16 pessoas apoiando

**Nossa campanha está em 43.4% da
meta estabelecida! Ajude-nos a
chegar em 100%**

**TORNE-SE UM APOIADOR DA
REVISTA O ODISSEU A PARTIR
DE R\$5!**

Entre as recompensas para apoiadores estão
o acesso a cursos inéditos, clubes do livro
exclusivos e brindes personalizados. Acesse o
link (Qr Code ao lado) e saiba mais!



Expediente

Equipe Editorial: Aline Félix, Caio Paiva Ribeiro, Ewerton

Ulysses Cardoso e Pedro Henrique Rodrigues

Curadoria da edição: Paulo Zan

Diagramação: Ewerton Ulysses Cardoso

Revisão: Caio Paiva Ribeiro, Carolina Antunes, Ewerton

Ulysses Cardoso e Paulo Zan

Arte de Capa: Maicon Aquino