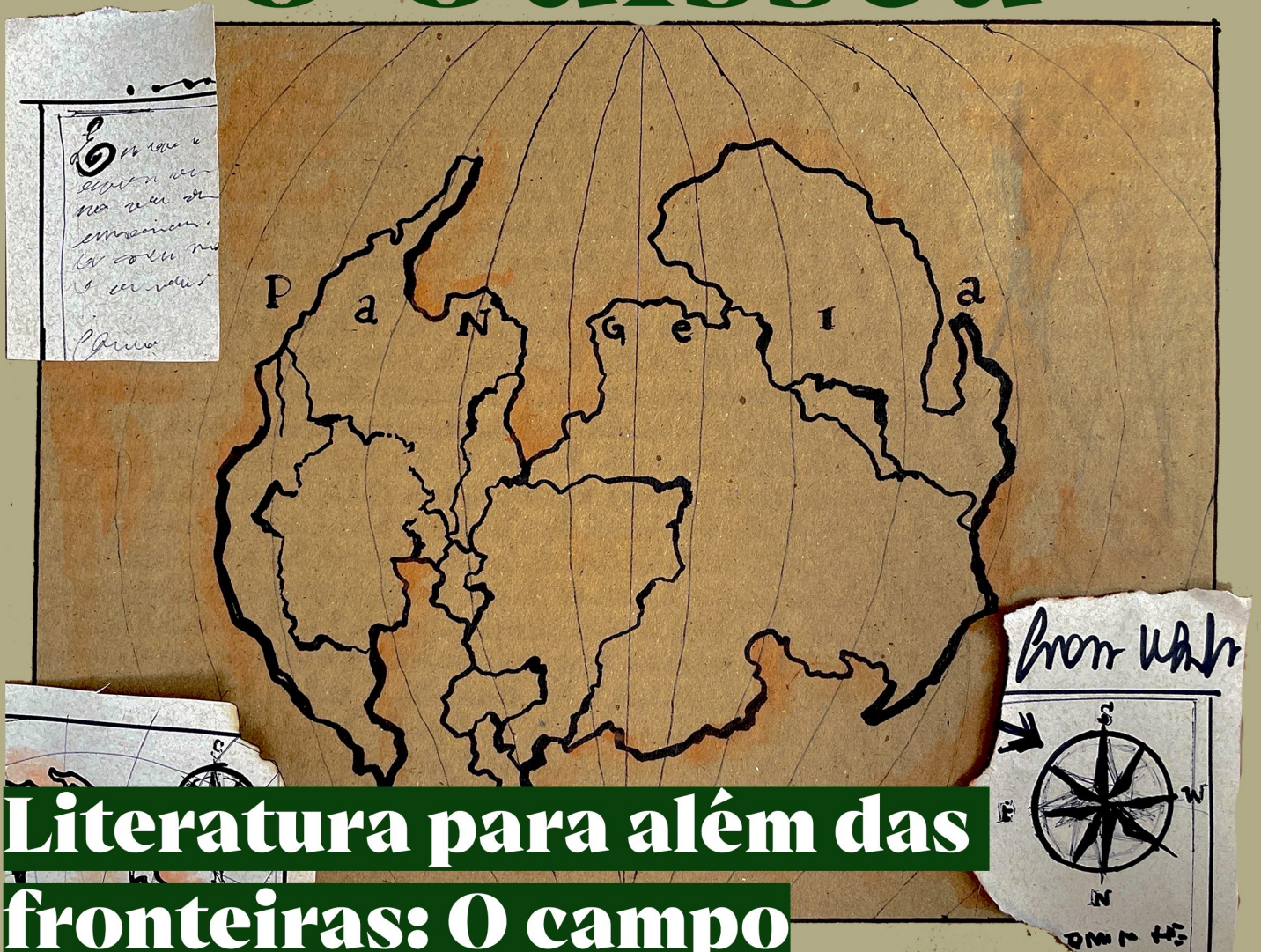




ISSN 2966-0262

Vol. 4/ N 25/ Outubro de 2025

O Odisseu



Literatura para além das fronteiras: O campo

transnacional

“Elas pertencem umas às outras”, de Arthus Mehanna. A sensação de despertencimento na literatura de Dionne Brand.

“Resgate, memória e resistência na palavra-flecha de Jr. Bellé”, de Antônio Arruda. Uma resenha-crítica-crônica sobre “retorno ao ventre”, um livro escrito entre o português e o kaingang brasileiro.

“Tecnologia preenche as lacunas da imigração”, de Beatriz Castro. Crítica de “Horas Azuis”, da brasileira Bruna Dantas Lobato, que tem como temática os afastamentos afetivos da imigração.

3 poemas de Caroline Souza, poeta brasileira que escreve poesia entre fronteiras, da Índia ao Nepal.

Fotos de Nara Vidal, por Davi Boaventura.





Um livro sobre a história do movimento e da mídia impressa LGBTQIAPN+ no Brasil



Autor finalista do prêmio Jabuti Acadêmico, **Alex Francisco** documenta o papel das editoras independentes e da literatura pela diversidade sexual e de gênero

 /alexc_francisco

COM ARTE

 /editoracomarte

Sumário

Caderno 1 - Ítaca

[EDITORIAL] - Na Pangéia, literaturas se deslocam como placas tectônicas

Kaio Moreira Veloso - p. 3

[POESIA] - 3 poemas

Caroline Souza - p. 5

[ENSAIO] - O Poeta em Nova York: A ambivalente experiência de Lorca nos EUA

Antonio Arruda - p. 6

[ENSAIO] - Elas Pertencem umas às outras: transculturalismo no Canadá em 'O que desejamos', de Dionne Brand

Arthus Mehanna - p. 11

[CRÍTICA] Em 'Horas Azuis', tecnologia preenche as lacunas afetivas da imigração

Beatriz Castro - p. 14

[CRÔNICA] A mala no chão do meu quarto

S. Ganeff - p. 15

[CRÍTICA] Um corpo negro no mundo: Crítica de 'Debaixo da nossa pele', de Joaquim Arena

Ewerton Ulysses Cardoso - p. 17

[CRÍTICA] Palavra, memória e resistência na palavra-flecha de Jr. Bellé: uma resenha crítica-crônica de 'Retorno ao ventre'

Antonio Arruda - p. 20

Caderno 2 - Odisseia

[CRÍTICA] O que é ser puro?: Crítica de 'Puro', de Nara Vidal

Myriam Scotti - p. 25

[CRÍTICA] Um rito à altura de Clarice: crítica do espetáculo teatral 'Simplesmente eu: Clarice Lispector', de Beth Goulart

Aloísio Romanelli - p.29

[ENTREVISTA] "A vida também é uma tensão de linguagem"

Nilson entrevista André Capilé - p. 30

[ENTREVISTA] A poesia que nasce dos estilhaços

Carol Antunes entrevista Fábio Prado - p. 36

[ENTREVISTA] Bem-vindo a 'Hum'

Ewerton Ulysses Cardoso entrevista Samir Machado - p.38

[TRECHO] 'Entrelinhas': primeiro capítulo do romance

S. Ganeff - p.42

[ENTREVISTA] "Escrever com liberdade é arriscado, mas libertador"

Vanessa Passos entrevista Gisele Fortes - p. 45

[ENTREVISTA] Uma entrevista sobre resistência e 'Páginas Coloridas'

Kaio M. Veloso entrevista Alex Francisco - p.48

EXPEDIENTE E AGRADECIMENTOS

p. 52

Caderno 1

Ítaca

Foto: Bodgaya, por Caroline Souza



EDITORIAL

Na Pangéia, literaturas se deslocam como placas tectônicas



Kaio M. Veloso é editor da revista O Odisseu. Mestre em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto, e bacharel em jornalismo pela mesma instituição.

O CONTO DO CONTINENTE ÚNICO

Entre a política das distâncias e a poética das diferenças, nossa relação com as fronteiras geográficas parece nos unir ao mesmo tempo que nos separa. Imagino se, sob outra geografia, essa relação se daria de outra maneira, e que sentidos daremos a ela. Penso na ideia de “cidadão do mundo”, desloco-a ao extremo, abolindo divisões geopolíticas e a noção clássica de nacionalidade. Neste ambiente, que tipo de cultura emergiria? Sabe-se que há milhões de anos, o planeta Terra consistiu em um único megacontinente. A primeira suspeita remonta a Abraham Ortelius, cartógrafo, geógrafo e cosmógrafo dos Países Baixos Espanhóis que, em 1596, observou um possível “encaixe” entre a costa dos continentes americano, africano e europeu. Mas somente séculos mais tarde tal ideia foi retomada por vários cientistas que, para além da observação geomorfológica, notaram a presença de fósseis similares ou idênticos em continentes que hoje estão separados pelos oceanos. O continente único transformou-se em hipótese com as investigações de Alfred Wegener, geólogo e geofísico alemão que, ainda nos primeiros anos do século XX, inaugurou a teoria científica da Deriva Continental, comprovada anos após a sua morte. No período em que o gigante oceano Pantalassa banhava a superfície terrestre, ali entre as eras Paleozóica e Mesozóica, a humanidade sequer existia; era, quem sabe, um sonho. A imagem da Pangéia, apresentada como capa desta edição da revista O Odisseu, mais parece um outro planeta. Mas, se este único continente fosse habitado pela humanidade,

contaria com que tipo de organização geopolítica? Este poderia ser o tema de uma ficção científica. A especulação, afinal, é uma das grandes forças da literatura.

Como quase todos os processos naturais, a ruptura entre os continentes terrestres levou tempo. Prevê-se que uma nova união, promovida pela movimentação das placas tectônicas, se formará em mais alguns milhões de anos. Considerando que a humanidade cumpra a quase impossível façanha de não se extinguir até lá, poderíamos imaginar a emergência de uma nova realidade nas relações de diferença humanas, tal como em nosso suposto enredo de ficção? Não há como saber, mas, para hoje, propomos que a Pangéia nos sirva não como um lembrete de um passado geológico que se repetirá no futuro, mas como símbolo de uma experiência que, na verdade, já vivemos, e que de muitas maneiras mexe com nossa noção de localização e pertencimento no mundo.

Em diversos fluxos e sob diferentes condições de temperatura e pressão (desculpem, mas eu amo abusar da licença poético-científica), a humanidade convive com conexões que em muito expandem-se para além dos limites geográficos – tanto os materiais quanto aqueles que criamos. Desde a antiguidade, houveram interações entre diferentes povos. A história das línguas nos apresenta relações díspares de influências, tal como as relações em trocas econômicas, bem ilustradas pela Era das Navegações. Díspares também foram e são as consequências dos encontros que, tão constantemente, desaguam em conflitos. Negar o papel destas trocas seria adotar uma posição irreal e purista; afirmar apenas seus benefícios seria fechar os olhos às relações de poder que levaram a guerras, aos colonialismos, bem como ao *soft power*. Por razões diversas, indivíduos encontram-se em movimento migratório; nativos entram em contato com aqueles que, por escolha ou necessidade, deslocam-se de suas origens para pousar em um outro território. O contato com o estrangeiro proporciona o estranhamento. Por um lado, o choque cultural gera desconforto e saudades de casa; a expressão *wanderlust*, por outro, designa o forte desejo em conhecer o mundo, o novo, o desconhecido. Diferentes experiências somam-se e formam um denso aglomerado de sentidos, embaralhando qualquer ideia fixa de identidade nacional. Sincretismos moldam algo “novo” a partir de elementos prévios. Tal como novos dialetos surgem, línguas inteiras morrem ou ameaçam morrer. Forma-se uma morfologia que escapa às estruturas engessadas. Agora, observamos essas formas através da literatura.

O CAMPO TRANSNACIONAL/TRANSCULTURAL

Com raízes que remontam ao século XVIII, a constituição de campos literários nacionais (primeiro, em países como Alemanha e França) mostra-se como um marco importante da história da literatura, a partir do qual não somente identidades nacionais foram fortalecidas via cultura escrita como também certos modelos canonizados foram importados e posteriormente questionados por membros de nações não-hegemônicas e não-ocidentais. A história da

literatura comparada parte desse contraste entre diferentes campos, e das tentativas de compreender o fenômeno literário a partir de conceitos instáveis, como influência e universalidade. Definido por Gisèle Sapiro (2021) como "organizações, redes e campos que não dependem de Estados-nação [...] e, assim, criam configurações concorrentes de circulação e mecanismos de aumento ou redução de escalas", o transnacionalismo permitiu, mais que um fenômeno sociológico, também um literário. Um campo literário transnacional, ou transcultural, segundo ela, escapa às fronteiras nacionais.

Se há ainda o controle do Estado para a garantia ou o cerceamento da liberdade de expressão, há também o seu apoio para um intercâmbio que, por meio do mercado do livro e, destacadamente, da tradução, leva à circulação de obras entre diferentes territórios e povos. Essa circulação, é claro, está ainda sujeita a dinâmicas mercadológicas e políticas, dinâmicas essas que desafinam a ideia de uma "literatura global", que suporia uma união entre as culturas. Há, em lugar disso, dinâmicas em que as periferias do mundo ainda se veem ligadas a seus centros linguísticos (caso da Inglaterra e dos Estados Unidos para a anglofonia, ou a França, para a francofonia). Além disso, constata-se, ao observar o mercado editorial, que autores periféricos ainda precisam recorrer às editoras de locais centrais no Ocidente, para que possam ter projeção no campo literário transnacional. Outra instância recai sobre o estabelecimento de cânones que, se antes tinham por objetivo representar o tesouro intelectual de uma nação, tem no campo transnacional o desafio de propor um cânone mundial que, sabemos, recai pouco sobre literaturas não-ocidentais.

Fenômenos que estão de alguma maneira ligados ao avanço da globalização e seus efeitos na

manutenção de relações de poder, como a migração, refletem-se hoje em uma literatura que expressa, em diversas camadas, encontros com a alteridade. Dionei Mathias (2022) alerta, no entanto, para a diferença entre o deslocamento espacial e o deslocamento semiótico: "é possível se deslocar geograficamente, sem que isso implique numa transformação das redes semióticas, e é possível transformar as redes semióticas sem sair do lugar" (2022, p. 66). A transformação, relatada em gêneros como as narrativas de viagem, partem da apropriação do mundo feita pelo indivíduo, seu olhar para a realidade. Assim, mais que um deslocamento geográfico, a literatura transnacional refletiria um deslocamento de sentidos. Os escritores transculturais, como definido por Dagnino (2012), seriam "escritores imaginativos que, por escolha ou por circunstâncias de vida, experimentam um deslocamento cultural, vivem experiências transnacionais, cultivam proficiência bilingue/plurilingue, mergulham fisicamente em múltiplas culturas/geografias/territórios, expõem-se à diversidade e mantêm identidades flexíveis, plurais (p. 1-2). Essas identidades, marcadas por este contato com o Outro, o afastamento das raízes e a necessidade de vivenciar o encontro entre uma cultura familiar e uma estrangeira, inclusas todas as desestabilizações, estranhamentos e violências, são o tema sobre o qual nos dedicamos nas próximas páginas, esperando englobar discussões sobre o campo transnacional/transcultural, narrativas e poéticas que falam a partir de tais vivências, de diferentes maneiras, e literaturas produzidas do Norte ao Sul do globo, que refletem, questionam e/ou extraçalam distinções e que, mesmo sob lógicas de um mercado de livros e de grandes projetos nacionais, como incentivos à tradução e intercâmbios de escritores, nos permitam ter contato com expressões distintas daquelas promovidas apenas por um cânone supostamente global.



REFERÊNCIAS

- PANGAEA. Encyclopedia Britannica. s.d. Disponível em: <https://www.britannica.com/place/Pangaea>.
- DAGNINO, Arianna. Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Modernity. *Transnational Literature*, v. 4, n. 2, p. 1-14, 2012.
- MATHIAS, Dionei. Literatura de trânsito e transformações da percepção. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 25, n. 48, p. 65-80, jan./abr. 2023. doi: <https://doi.org/10.1590/2596304x20232548dm>.
- SAPIRO, Gisèle. O campo literário transnacional entre o (inter)nacionalismo e cosmopolitismo. *Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ*, v.13, n.25, p.20-43, jul.-dez. 2021.
- Arte de Maicon Aquino (a aquinart)**

POESIA

3 poemas de Caroline Souza

— A febre de Kali [1]

*mato como quem dispara o apocalipse
mato e seguro a respiração para, só então
olhar
mas nessa curta hesitação bradam legiões
de sobreviventes
e quando encaro a inerte superfície do rosto
insólitos mas resolutos
eles estão lá
não há dúvida de que estão
caio como um universo que sucumbiu à gravidade
e em todos os meus espaços
só reverbera o choque
(há morte que mate o medo?)*

— Shiva

*neste brevíssimo instante
te olho sem esconder
te olho desnuda e voluntariamente passiva
aos assaltos do teu silêncio
te olho pra que tu vejas, pela primeira vez
a partir da minha vontade de te mostrar
e assim, em frágil rendição
submissa aos tremores de medos supremos
e subterrâneos
de peito aberto ao horror da destruição, te pergunto
o que és? por que vens?
não te pergunto o que queres de mim
porque sei que não queres nada
e tudo tens
sou de ti como as nuvens são do espaço
e corro em vão na alucinada procura de ser
onde tu não és*

*desmaio em exaustão
deliro encontrar
acordo sob o signo do velho pesadelo
tão bem conhecido
empurrado à margem
onde sua presença me permite seguir esquecida
em civilizada persona
mas tu vens esquivo
por baixo, onde penso que há chão
e caio novamente sob os antigos horrores
como criança em primeiro tombo
não há uma lição que perdue*



Kathmandu (Foto de Caroline Souza)

— A febre de Kali [2]

*eu amo
e esse amor adocece
terra selvagem não desbravada
intacta em seus horrores
e tesouros prometidos
terra empurrada à margem
cercada, bem protegida
pra que de seus abismos
e monstruosidades
possa eu manter civilizada
distância
terra em cujo ventre reside
o mais alto dos meu soberanos
e o poço onde germinam medos
subterrâneos
que me alcançam pelos indomados
canais do sonho
do pensamento
das vontades insubmissas do corpo
terra na qual não piso
por temer te encontrar
teus olhos honestos
sem retórica
sem personagem
dizendo na latência de um silêncio
insuportável
aquilo que as cavernas do meu oceano profundo*

*– hoje seladas –
ainda reverberam
por mais que eu tente
ensandecidamente
esquecer
e deseje com ardência
– a pagar qualquer deus com a alma –
recuperar
o que dizem teus olhos
é morte
é rendição e espelho desnudo
é abissalidade que rasga
me estoura no céu
me mastiga
com inaceitável voracidade*

Caroline Souza

Tradutora, viajante e aspirante a contadora de histórias. Vive entre a Índia e o Nepal e é fervente devota de sua magia. Os poemas acima foram escritos durante um período de intensa imersão no misticismo desses locais. Shiva e Kali são ambos associados ao tempo, à morte e à destruição — e à nossa natureza última, que está além de destruição e não-destruição.



ENSAIO

O Poeta em Nova York

A ambivalente experiência de Lorca nos EUA

Antonio Arruda

Jornalista, escritor, roteirista e educador. É mestre em Teoria Literária pela USP e autor do livro 'O corte que desafia a lâmina' (Cachalote). Atuou como jornalista na Folha de S. Paulo e fez parte da equipe de roteiristas das duas temporadas de 'Cidades Invisíveis' (Netflix Brasil). É corrotorista do longa 'O mel é mais doce que o sangue', de André Guerreiro Lopes, inspirado em poemas de Lorca. É colunista da revista O Odisseu.



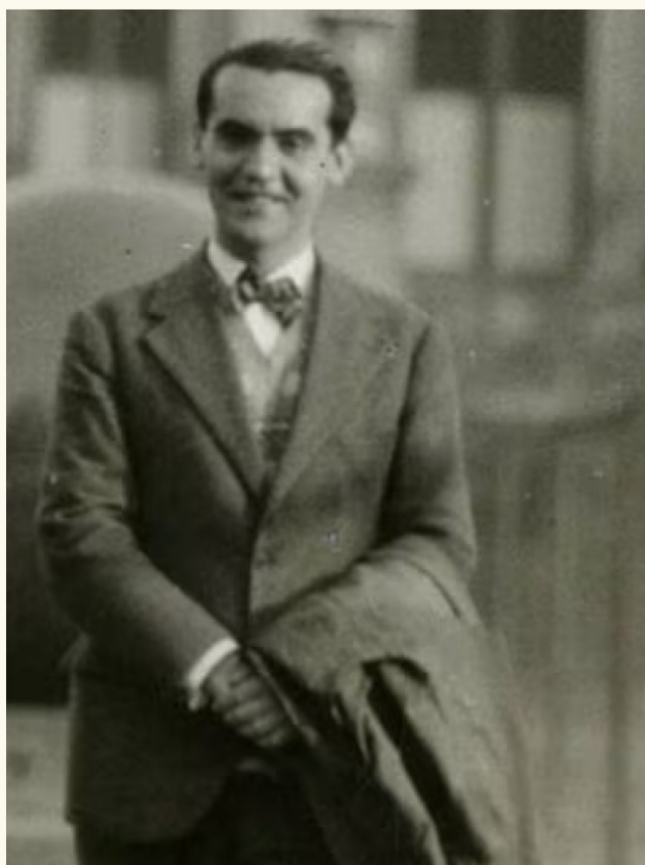
"O POETA EM NOVA YORK"

Um excerto escolhido para iniciar este artigo foi escrito quando Federico García Lorca (1898-1936), partiu para Vermont no dia seguinte ao término do período letivo na Universidade de Columbia, em 16 de agosto de 1929. Ficou hospedado em uma cabana à beira do lago Edem, a convite de seu amigo Phillip Cummings. Uma pausa "naquela região luxuriante, coberta de florestas, depois de seis meses na selva de concreto da metrópole", como escreveu Ian Gibson em *Federico Garcia Lorca: uma biografia* (1989, p. 298).

Foram dez dias orientados não por um mergulho idílico em meio à natureza, como seria ingênuo supor de um poeta com alma agitada, mas, pelo contrário – era como se, agora, afastado por um tempo da experiência da cidade (onde ficou por nove meses), cuja aurora tem "quatro colunas de lodo/e um furacão de negras pombas/que chapinham as águas podres" ("Aurora", pág. 451), onde "A luz é sepultada por correntes e ruídos/em impudico reto de ciência sem raízes" (p. 453), era como se o distanciamento levasse o poeta a revisitar sua experiência e, como atesta Gibson (p. 301), retomando um bilhete que Lorca escreveu a Angel del Río, "mergulhado num 'estado de desespero poético difícil de suportar'", refletisse, ali, sobre o enfrentamento entre o eu fincado em raízes andaluzas e o eu agora já invadido pela experiência nova-iorquina.

Se no "Poema duplo do Lago Edem" (p. 453) o eu-lírico nomeia a si como "um pulso ferido que sonda as coisas do outro lado", e se deseja que a "voz antiga" queime "com tua língua/esta voz de lata e talco" é porque, como se intenta demonstrar aqui, a viagem do poeta a Nova York (1929-1930), a primeira experiência do autor fora do país natal, foi marcada não apenas pelo choque cultural, social, político e econômico vivenciado pelo escritor, mas, principalmente, por uma mudança significativa em sua poética, no seu estilo, no seu modo de expressão.

Nesse sentido, há uma ambivalência no desejo de que "a voz antiga" queime a nova voz. Como relata Gibson (p. 296), "pela primeira vez apartado da Espanha, Lorca é assaltado por memórias do paraíso perdido em Granada", mas, ao mesmo tempo citando o poema "1910 (intermediário)" (p. 415) como exemplo, – o biógrafo diz que "contém os principais elementos que encontramos no ciclo de Nova York: a desumanização da sociedade industrial contemporânea; o terror e a solidão do homem moderno, isolado da natureza; a ausência da imaginação" (Gibson, p. 296).



Federico Garcia Lorca na Universidade de Columbia em 1929.
Foto da Fundação Garcia Lorca.

*"Oh! Voz antiga, queima com tua língua
esta voz de lata e talco!"*

*Quero chorar porque me dá vontade
Como choram os meninos do último banco,
Porque eu não sou um homem, nem um poeta, nem uma folha,
Mas sim um pulso ferido que sonda as coisas do outro lado.*

*Quero chorar dizendo meu nome,
Rosa, menino e abeto à margem deste lago,
Para dizer a minha verdade de homem de sangue
Matando em mim a burla e a sugestão do vocábulo.*

*Não, não, eu não pergunto, eu desejo,
Voz minha libertada que me lambes as mãos.
No labirinto de biombos é minha nudez que recebe
A lua de castigo e o relógio cinzento".*

(LORCA, Federico Garcia. Trecho do "Poema duplo do Lago Edem", in *O Poeta em Nova York*)

Ambivalência já presente no modo como relata sua experiência a amigos e à família. Para Carlos Morla Lynch: “Não sei por que vim; me pergunto cem vezes por dia [...] Me olho no espelho da estreita cabine e vejo um Federico diferente”. Para a família, no entanto, em sua primeira carta (29 de junho de 1929), “disse que a viagem fora ‘deliciosa’”, que estava “‘contentíssimo’”, e que a única coisa que faltava para completar sua alegria era receber notícias da família” (Gibson, p. 283).

Na conferência-recital que Lorca apresentou em 16 de março de 1932, na Residência de Señoritas de Madrid⁶, o poeta fez uma observação sobre o título do livro: “He dicho ‘un poeta en Nueva York’ y he debido decir ‘Nueva York en un poeta’”. Ao retomar a fala de Lorca no artigo “Nueva York en un poeta: Metrópolis y logos”, o poeta, ensaísta e crítico literário espanhol José Ramón Ripoll lê essa inversão como uma chave para se interpretar o mencionado livro: “a metrópole penetra o poeta, mistura-se a seu corpo e se funde numa só palavra — um logos que já não é apenas andaluz, mas atravessado pela modernidade”.

Aqui, cabe-nos situar Lorca, sua experiência em Nova York e a obra que nasce dela dentro do contorno dado por Arianna Dagnino no artigo “Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Modernity”. A autora aborda a ideia de escritor transcultural referindo-se a “escritores imaginativos que, por escolha ou por circunstâncias de vida, experimentam um deslocamento cultural, vivem experiências transnacionais, cultivam proficiência bilíngue / plurilíngue, mergulham fisicamente em múltiplas culturas / geografias / territórios, expõem-se à diversidade e mantêm identidades flexíveis, plurais” (2012, p. 1-2).

A época em que Lorca chega aos EUA coincide com o período que Gisèle Sapiro, no artigo “O campo literário transnacional entre o (inter)nacionalismo e o cosmopolitismo”, define como a era do “internacionalismo” — quando os Estados-nação, a Liga das Nações e instituições culturais buscavam estabilizar trocas literárias, mas dentro de estruturas hierárquicas (2021, p. 24). Nova York não era apenas símbolo do capitalismo, mas também centro emergente de legitimação cultural, rivalizando com Paris.

Nesse contexto, “Poeta em Nova York” nasce como escritura de choque— mais que denunciar o capitalismo desumanizante, Lorca, como atesta Gibson (p. 312), referindo-se ao grande crash de Wall Street, intensificou o “anticapitalismo já manifestado em seus primeiros trabalhos [...] Mas agora a denúncia é universal [...] Em Nova York, enquanto às voltas com o problema de sua autoaceitação, o poeta viu o sofrimento humano numa escala até então insuspeitada, e passou a se aproximar de uma análise marxista da condição humana” (p. 313).

No poema “Dança da morte” (p. 433), escrito pouco depois da quebra da Bolsa, Lorca traz, repetidas vezes, a imagem do “Mascarão” — provável referência simbólica à morte. Escreveu o poeta: “Quando o chinês chorava no telhado/sem encontrar a nudez de sua mulher/e o diretor do banco observando o manômetro/que mede o cruel silêncio da moeda,/o Mascarão chegava a Wall Street”. (p. 435). Na interpretação de Gibson, “o poeta imagina um medonho

“A experiência de Lorca em Nova York tanto representa a imersão do poeta andaluz na modernidade capitalista, no multiculturalismo urbano e nas tensões raciais e sexuais dos Estados Unidos quanto o desejo de, ao ser atravessado pela cidade, permitir-se ser devorado por ela e ao mesmo tempo devorá-la.”

dançarino africano mascarado chegando a Wall Street (vista como um gigantesco columbário cujos nichos funerários são as incontáveis janelas dos arranha-céus) (p. 312).

“Não é estranho este lugar para a dança, eu o digo./O mascarão bailará entre colunas de sangue e de números,/entre furacões de ouro e gemidos de operários parados/que uivarão, noite escura, por teu tempo sem luzes,/oh, selvagem Norte-América!, oh, impudica!, oh, selvagem,/estendida na fronteira da neve!” (p. 435)

Escritura de choque que também se abre para as culturas marginalizadas e as absorve, sobretudo as afro-americanas, na “Ode ao rei de Harlem” (p. 425), e a ligada à experiência queer, na contraditória “Ode a Walt Whitman” (p. 487).

Assim, o geopolítico torna-se estético: a cidade-máquina gera um deslocamento semiótico, dá nova roupagem à cadência popular de Romancero gitano (1924-1927); Lorca cria uma poesia fragmentária, visionária, marcada pelo irracional e pela deformação. Nesse sentido, se grande parte da obra do poeta granadino já é marcada por uma profusão de metáforas, símbolos e alegorias atreladas a uma forte carga imagética e imaginativa, é em “O poeta em Nova York” que ele traz à tona elementos de um surrealismo, ainda segundo Ripoll, “mais rico e pessoal, sem nunca se deixar arrastar por uma escrita automática. Tanto o ritmo de seus versos quanto o discurso do poema sempre estão controlados sem deixar de serem livres, tal como o autor desejará ser para a vida e para o amor” (s.d., s. p.).

Logo, a experiência de Lorca em Nova York tanto representa a imersão do poeta andaluz na modernidade capitalista, no multiculturalismo urbano e nas tensões raciais e sexuais dos Estados Unidos quanto o desejo de, ao ser atravessado pela cidade, permitir-se ser devorado por ela e ao mesmo tempo devorá-la, reinventar-se em verbo que se faz inquieto, incômodo, questionador.

ENSAIO

EXPERIÊNCIA E LINGUAGEM: ATRAVESSAMENTOS

Lorca dividiu o livro em dez partes, cada uma delas composta por um conjunto de poemas. A primeira já anuncia o estado de alma do eu-lírico (e até mesmo o seu próprio?): Em "Poemas da solidão na Columbia University" (p. 415) surge uma atmosfera de não pertencimento, de melancolia andaluza, *gítana*, de um eu que, desde o início, reflete sobre a solidão, a perda, a morte, um eu "assassinado pelo céu" mas que anuncia, ao mesmo tempo, um processo de busca por transformação: "deixarei crescer meus cabelos [...] tropeçando com meu rosto diferente de cada dia".

Em "Fábula e roda dos três amigos" (p. 419), a partir de três personagens – Henrique, Emílio e Lourenço (talvez, eles, uma espécie de espelho do próprio poeta?) – o transeunte mundano, o poeta melancólico e o intelectual que investiga a realidade se entrelaçam, têm sua experiência misturada, enredada: "Henrique pelo mundo das camas;/Emílio pelo mundo dos olhos e feridas nas mãos;/Lourenço pelo mundo das universidades sem telhados".

Aqui, já se materializa o sentimento que vai atravessar vários dos poemas da obra, seja: os elementos da cidade gerando uma espécie de sufocamento no poeta e na natureza andaluza que ele tanto cantou: "Vi-os perderem-se, chorando e cantando/por um ovo de galinha,/pela noite que mostrava seu esqueleto de tabaco,/pela minha dor cheia de rostos pungentes e esquirolas de lua."

Mas, importante frisar, esse sufocamento parece só existir para se transformar em grito. E não falamos, aqui, de uma verborragia gratuita, mas, como já mencionamos anteriormente, de uma poética atravessada pela necessária reinvenção. Na terceira parte do livro, intitulada "Ruas e Sonhos" (p. 433), o

eu-lírico atinge talvez o ápice de seu atrito com a cidade. "Não dorme ninguém pelo mundo. Ninguém, ninguém. Não dorme ninguém. [...] 'Não é sonho a vida. Alerta! Alerta! Alerta!'" – brada o eu de "Cidade sem sonho (Noturno de Brooklyn Bridge)" (p. 445), ao constatar que, entre outras atrocidades do mundo capitalista contemporâneo, "Há um morto no cemitério mais distante/que se queixa há três anos/porque tem uma paisagem seca no joelho;/e o menino que enterraram esta manhã chorava tanto/que houve necessidade de chamar os cachorros para que se calasse" (p. 447).

Em "Paisagem da multidão que vomita (anoitecer de Coney Island)" (p. 439), o poeta constata: "São os mortos que arranham com suas mãos de terra/as portas de pedernal onde apodrecem desgraças e sobremesas"; para, depois, ele próprio mutilado pela modernidade dilacerante, diluir-se e/ou integrar-se à paisagem: "defendo-me com esta olhada/que mana das ondas por onde a aurora não se atreve,/eu, poeta sem braços, perdido/entre a multidão que vomita,/sem cavalo efusivo que corte/os espessos musgos de minhas fontes" (p. 439).

Já no poema "Paisagem da multidão que urina (noturno de Battery Place)" (p. 441), como acontece em vários outros momentos da obra, o poeta se deixa tomar por um sentimento de compaixão, de proximidade com aqueles que vê serem abandonados pela a/na urbe: "Ficaram sozinhos e sozinhas,/sonhando com os bicos abertos dos pássaros agonizantes". Até que conclui: "A lua! Os policiais! As sirenas dos transatlânticos!/Fachada de crina, de fumaça; anêmonas, luvas de borracha./ Tudo está roto pela noite,/aberta de pernas sobre os terraços./Tudo está roto pelos tibios canos/de uma terrível fonte silenciosa".



O poeta, à direita, no campus da Universidade de Columbia, outono de 1929, com Maria Antonieta Rivas e dois amigos não identificados. (Fundação García Lorca)

Note-se que, nos três poemas, Lorca, no subtítulo entre parênteses de cada um deles, situa o espaço-tempo em que o eu-lírico se encontra e experiencia a náusea, o desconforto, o atrito com a cidade. Aqui, cabe a citação que Gibson faz do livro que John Crow escreveu, relatando o período de convivência com o poeta de Granada: “Quando nas madrugadas de Nova York ele se sentava para escrever poesia, era com a voz alterada, com o registro agudo, com os ferveres noturnos de nostalgia queimando no fundo da treva”. Vale, aqui, retomar a observação que Gibson faz sobre a obra de Crow, que, “ainda que em muitos pontos ingênuo, ele tem a virtude de nos proporcionar vislumbres provavelmente fiéis do dia-a-dia do poeta no campus” (p. 309-310).

Para finalizar esta segunda parte do artigo, a citação de um trecho do poema “Natal no Hudson” (p. 443), também presente em “Ruas e Sonhos”, parece fazer sentido: “Passei a noite toda nos andaimes dos arrabaldes/deixando o meu sangue pelo estuque dos projetos,/ajudando os marinheiros a recolher as velas desgarradas./E estou com as mãos vazias no rumor da desembocadura.” O poeta mais uma vez se funde à cidade, nela se fere e deixa sua marca.

GITANOS, NEGROS E “MARICAS”: UM TELÚRICO DESTERRO?

No prefácio à biografia utilizada para a escrita deste artigo, Gibson menciona que “o próprio Lorca gostava da palavra “telúrico”, e tinha perfeita consciência de que a sua vida era uma visão primitiva, mítica, profundamente enraizada nas velhas culturas e religiões do Mediterrâneo” (p. 20). Aqui, antes de prosseguir na menção e na análise dos talvez mais significativos e emblemáticos poemas de “O poeta em Nova York”, seja: “Ode ao Rei de Harlem” e “Ode a Walt Whitman”, arrisca-se fazer breves comentários sobre as duas ilustrações que antecedem o livro – e, com eles, alguns questionamentos que, pessoalmente, instigam este autor.

A primeira delas, “Bandoleiro” (p. 410), traz uma figura que é um misto de arlequim e marinheiro, um toureiro com o mar no ventre e uma carabina nas mãos decepadas – mãos essas que surgem na segunda ilustração, intitulada “Mãos cortadas” (p. 410) – sem corpo, gotejam sangue ou água? Enredadas por um fio enraizado no nada, nos sugerem quais tensões de um poeta que se finca nas memórias andaluzas e se perde para se encontrar na experiência estrangeira? O quanto a opressão dos gitanos com os quais tanto se identificou reflete a sua própria? O quanto os fios que envolvem as mãos amputadas representam sua homossexualidade conturbada, escondida, ela, também, sufocada pelo regime autoritário que o fuzilou? Em que medida o poeta desejoso por ser quem era se viu calado, amordaçado e, em partes, sepultado em vida? E o quanto, de forma paradoxal, se expressou nos poemas mencionados?

“Se os ciganos, no entender de Lorca, eram vítimas de uma sociedade insensível e cruel, não era esse também o caso dos pretos tentando sobreviver num

mundo desumanizado, dominado pela máquina”? – questiona Gibson (p. 295), para, em seguida, refletir sobre o quanto, na experiência vivida no Harlem, “o poeta deve ter atinado de repente que encontrara seu filão – um filão tematicamente ligado à sua obra anterior, mas que lhe permitia maior liberdade de manobra e um tratamento mais revolucionário” (p. 295).

“Ai, Harlem! Ai, Harlem, Ai, Harlem/Não há angústia comparável a teus olhos oprimidos,/a teu sangue estremeado dentro do eclipse escuro,/a tua violência rubra surda-muda na penumbra,/a teu grande rei prisioneiro com um traje de porteiro!” (p. 427) – lamenta o eu-lírico, assimilando o sofrimento e incorporando-o à sua poética. Como atesta Ripoll, no já citado artigo, em “Ode ao rei de Harlem”¹, Lorca “dilata a sua consciência e a sua linguagem, enriquece seu símbolo [...], outorgando-lhe outro nível de significação”.

O ritmo frenético dos versos compõe quase uma alucinação, imagens ora simbólicas ora dotadas de uma crueza desconcertante geram estranhamento e levam o leitor a experienciar a dor através de uma espécie de rasgo na realidade: “os meninos machucam os esquilinhos/com um rubor de frenesi manchado” (p. 425) [...] Sangue que oxida o alísio descuidado em um rastro/e dissolve as mariposas nos vidros da janela (p. 427) [...] É pelo silêncio sapientíssimo/quando os camareiros e os cozinheiros e os que limpam com a língua/as feridas dos milionários/buscam o rei pelas ruas ou nos ângulos dos salitres” (p. 429).

Se o atravessamento da experiência com os negros do Harlem foi dos mais marcantes para Lorca, talvez a mais complexa e contraditória vivência dele na cidade onde, “Pelo East River e pelo Bronx, /os rapazes cantavam mostrando as cinturas” (“Ode a Walt Whitman”, p. 487), tenha sido em relação à homossexualidade – e ao modo como ela se expressa, fundamentalmente, no citado poema. O quanto o garoto chamado de “Federica” na escola (Gibson, p. 309) se viu confrontado com a liberdade queer da cidade? “Teria Lorca entrado em contato com o mundo gay de Nova York?”, questiona o biógrafo, para, em seguida, supor que sim, quando “Angel Flores, o editor de Alhambra, dois anos mais moço que ele, levou-o ao Brooklyn para conhecer Hart Crane” (p. 311).

“O quanto a opressão dos gitanos com os quais tanto se identificou reflete a sua própria? O quanto os fios que envolvem as mãos amputadas representam sua homossexualidade conturbada, escondida, ela, também, sufocada pelo regime autoritário que o fuzilou?”

ENSAIO



O poeta na Universidade de Columbia (1927) - Fundação Garcia Lorca

Se por um lado o poeta andaluz tece elogios e expressa um amor até certo modo platônico a Whitman:

“Nem um só momento, velho formoso Walt Whitman/deixei de ver tua barba cheia de mariposas/nem teus ombros de veludo gastos pela lua, nem tuas coxas de Apolo virginal [...] ancião formoso como a névoa [...] Adão de sangue/macho,/homem só no mar, velho formoso Walt Whitman [...] E tu, belo Walt Whitman, dorme às margens do Hudson/com a barba em direção do pólo e as mãos abertas” (p. 489, 491, 493).

Por outro, manifesta-se de forma violenta, não “contra o menino que escreve/nome de menina em sua almofada,/nem contra o rapaz que se veste de noiva/na escuridão da rouparia” [...] Mas sim contra vós outros, maricas das cidades,/de carne tumefacta e pensamento imundo,/mães de lodo, harpias, inimigos sem sonho/do Amor que reparte coroas de alegria [...] Maricas de todo o mundo, assassinos de pombas!” (p. 493).

O que justificaria tal violência, senão a crise pessoal de Lorca, marcada pela homossexualidade reprimida e vivida de forma clandestina na Espanha, de onde saiu “deprimido, sentindo-se rejeitado, e quem sabe esperando encontrar em Nova York um novo amor” (Gibson, p. 284) após “sua tormentosa ligação com Emilio Aladrén” (p. 312)?

Novamente, estamos diante da ambivalência antes mencionada. Se por um lado Lorca encontra em Whitman a manifestação de um ideal homoerótico, de

de certo modo, fraterno – e, por isso, o encômio ao poeta de “Folhas de Relva” –, por outro, vê-se confrontado com uma certa liberdade sexual nunca por ele vista ou experimentada. Nova York ofereceu a Lorca um espaço ambíguo – lugar de desejo, mas também de rejeição e violência. O poema, portanto, é um documento de luta interior, revelando como a sexualidade reprimida se chocava com a expressão da masculinidade gay da época: “Porque é justo que o homem não busque seu deleite/na selva de sangue da manhã próxima” (p. 491).

COSMOPOLITISMO MODERNO E RETORNO À ALMA ANDALUZA

Não se espera, aqui, chegar a nenhuma conclusão sobre o quanto a experiência de Lorca em Nova York pode ou não ser exemplo do que se entende por transculturalismo, transnacionalismo ou cosmopolitismo. O que se desejou foi investigar (e se inquietar diante de) um poeta e uma obra cuja complexidade ultrapassam os limites da Espanha onde nasceu e foi assassinado. Segundo Ático Vilas-boas da Mota, na apresentação de *Obra Poética Completa*, utilizada para a escrita deste artigo, “viajar é rasgar horizontes; é enxergar o mundo – como bem dizem os ciganos – de portas e janelas escancaradas” (p. X).

Quando volta à Espanha, em 1930, Lorca carrega na bagagem, além da experiência em Nova York, as que colheu em Cuba, na França, Itália, Inglaterra e no Canadá. Dois anos depois, funda a companhia teatral “La Barraca”, da qual é diretor. Coloca-se, então, como um andarilho, um errante, divulgando os clássicos da dramaturgia espanhola em seu país, principalmente nas aldeias andaluzas.

O quanto do que experienciou em terra estrangeira ele agora incorpora ao seu fazer artístico e, confrontando-se com os pequenos povoados andaluzes, realimenta-se e se redescobre “Um belo menino de junco/largos ombros, fino talhe,/pele de noturna maçã,/boca triste e olhos grandes,/nervo de prata quente”? (poema “São Gabriel”, do livro “Romanceiro Gitano”, p. 377). O quanto não se reencontra com os “Olhos pequenos de meu corpo/e grandes de meu cavalo”, do poema “Romance do emprazado” (“Romanceiro Gitano” p. 387), dedicado ao seu amado Emilio Aladrén?

Se é ambivalência a palavra que talvez melhor imprima sentido à experiência de Lorca em Nova York e no processo de escrita do livro aqui analisado, também o é o modo como a big apple deixou marcas no poeta e por ele foi marcada. Gibson, ao mencionar o modo como o correspondente do “Diário da la Marina, o jornal mais importante de Havana”, referiu-se à presença do poeta andaluz nas Américas, retoma: “o poeta estava deixando Manhattan mais espanhol, mais andaluz, mais granadino que nunca”, e conclui: “Em sua reação contra a metrópole, em sua luta pela sobrevivência emocional num ambiente de início tão hostil a tudo que até então conhecera, o poeta viera a compreender, longe de casa, o quão apaixonadamente amava seu país natal” (p. 322). Em tempo, finda-se este artigo deixando, em estado de suspensão, alguns versos da obra “Primeiras Canções” (p. 261):

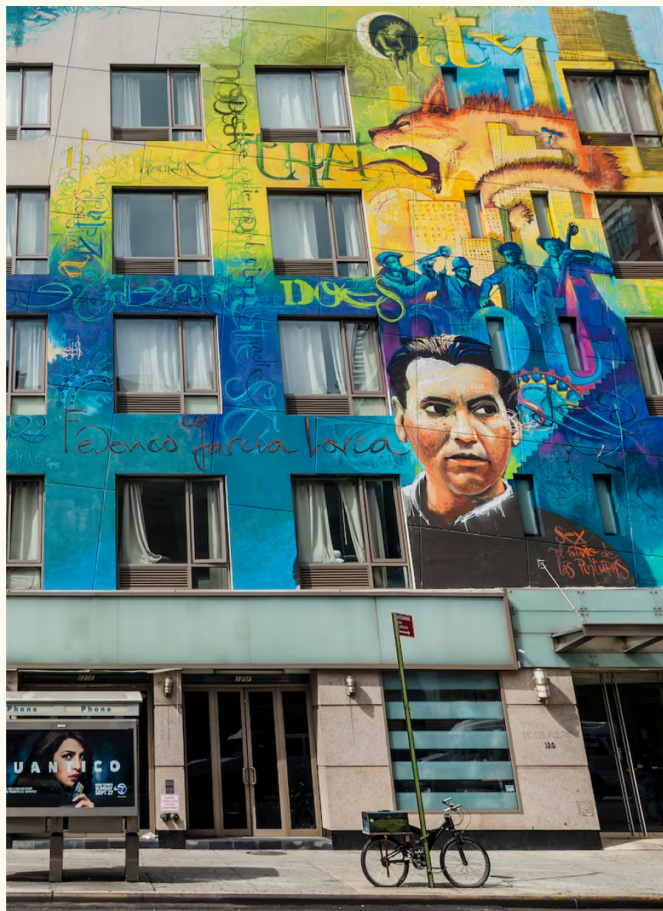
Caderno 1

Claro de relógio

Sentei-me
num claro do tempo.
Era um remanso
de silêncio,
de um branco silêncio,
anel formidável
onde os luzeiros
se chocavam com os doze flutuantes
números negros.

REFERÊNCIAS

- DAGNINO, Arianna. Transcultural writers and transcultural literature in the age of global modernity. *Transnational Literature*, v. 4, n. 2, p. 1-14, 2012. Disponível em: <https://transnational-literature.org/>.
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca: uma biografia*; tradução Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.
- GIBSON, Ian. *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta, 2009.
- LORCA, Federico García. *Obra poética completa*. Tradução de William Angel de Melo. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1989.
- MATHIAS, Dionei. Literatura de trânsito e transformações da percepção. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 25, n. 48, p. 65-80, jan./abr. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1590/2596304x20232548dm>.
- RIPOLL, José Ramón. Nueva York en un poeta: metrópolis y logos. In: *Lorca: viajero por América*. Actas del Encuentro Internacional. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. s. d. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_logos.htm.
- SAPIRO, Gisèle. O campo literário transnacional entre o (inter)nacionalismo e cosmopolitismo. *Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 25, p. 20-43, jul./dez. 2021.
- SORIA OLMEDO, Andrés. Entre cartas y poemas: la conferencia de García Lorca sobre Nueva York. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 54, n. 2, p. 31-47, jul./dez. 2014.



Mural em homenagem a Federico Garcia Lorca em China Town (Nova York).
Stacy Walsh Rosenstock / Alamy Stock Photo (Alamy Stock Photo)

ENSAIO

“Elas pertencem umas às outras”

Transculturalismo no Canadá
em *O Que Todos Desejamos*,
de Dionne Brand



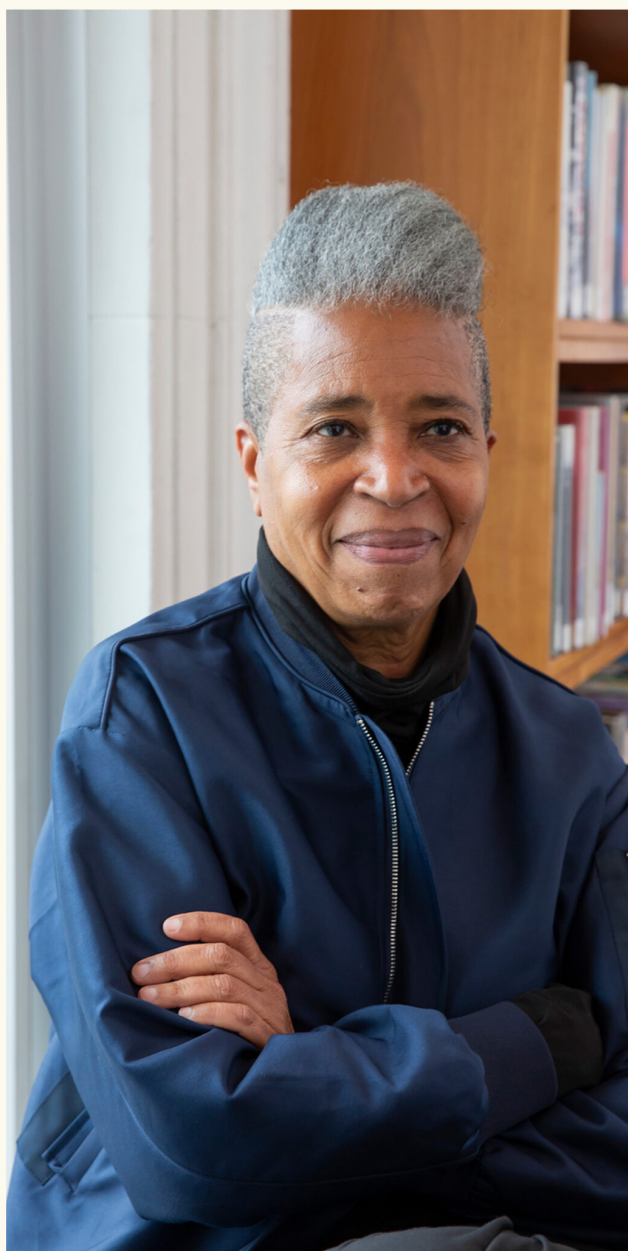
Arthus Mehanna é poeta e colunista da revista *O Odisseu*. Doutor em letras pela UFSC com foco em literatura e poesia surrealista. É autor de “O Ceifador de Promessas” e “Poemas das Multidões”

Com quantas individualidades faz-se uma cultura? A literatura contemporânea e a crítica literária oferecem amplo espectro para a análise de representações nos âmbitos da cidadania, nacionalidade, pertencimento e diferença. Contudo, é necessário um olhar cuidadoso ao categorizar quaisquer discursos. Com as migrações em massa, forçadas ou não, o chão da identidade é perturbado. O movimento torna-se vibrante ao encontrar vozes e narrativas deslocadas de seu ambiente original, dando forma a vivências em alteridade que configuram uma transculturalidade e transnacionalidade relacionais. É neste campo que discursos diaspóricos ganham vida, negando a ideia de uma voz nacional uniforme e monótona.

Dionne Brand, poeta, romancista, escritora de não-ficção, cineasta, educadora, documentarista e ativista, leva sua bagagem cultural de seu país natal, Trinidad e Tobago, para o contexto do multiculturalismo canadense. Vivendo, escrevendo e lecionando em Toronto, Brand desconstrói a ideia multicultural da grande harmonia entre diferentes culturas para nos apresentar sentimentos de deslocamento e rejeição. Em seu romance *O Que Todos Desejamos* (*What We All Long For*) (2005), Brand conduz uma história na qual diversas raças e nacionalidades entrelaçam-se, desvendando uma dinâmica complexa e sensível sobre questões de cultura, gênero, sexualidade, raça, sociedade, nacionalidade e cidadania.

Hayther Smyth em seu artigo “O Estar Juntos de Estranhos: A Política de Diferença de Dionne Brand e os Limites do Discurso Multicultural” (“*The Being Together of Strangers*”: *Dionne Brand’s Politics of Difference and the Limits of Multicultural Discourse*) discute que indígenas, racializados/ racializadas e escritores/ escritoras diaspóricas têm enfrentado e desafiado a ideia do “nacional” como uma janela para identificação cultural e política dentro do contexto canadense (p.

ENSAIO



A escritora Dionne Brand. Foto de Clea Christakos-Gee..

272). Smyth também menciona o projeto TransCanada, que reporta na literatura canadense um imaginário nacional e também uma resistência ao mesmo, transfigurando-a aos contextos “pós-nacionais, transnacionais e globalizados” (p. 273).

O multiculturalismo canadense “é definido pela noção de que diversidade no Canadá significa diversidade cultural, ou mais especificamente, diversidade étnica, racial e linguística”. Entretanto, é preciso um esforço para visibilizar as diversidades de gênero e sexualidade nesta equação. Através de questionamentos e práticas que perpassam as teorias feministas e queer, a expressão e entendimento da diversidade é possível para que tais interseções possam ser abordadas a nível profundo quando se pensa na transculturalidade canadense (Smyth, p. 273).

Ao situar sua narrativa explicitamente em uma área urbana cosmopolita ao invés de em um espaço nacional, e ao explorar a variedade de dinâmicas que enfatizam comunidade e identificação, Brand oferece a visão de uma política de diferenças que pode ajudar-nos a imaginar nosso caminho para fora dos limites do discurso multicultural. (Smyth, p. 274)

As personagens de Brand em *O Que Todos Desejamos* são o meio pelo qual a autora recolhe-se do discurso hegemônico multicultural, em que a unidade e a conformidade entre culturas é pregado, propondo uma política de diferenças na qual a tensão e experiência ganham espaço na cidade de Toronto, ícone da imigração e diversidade transnacional: “Há bairros italianos e bairros vietnamitas nesta cidade; chineses e ucranianos e paquistaneses e coreanos e africanos. Diga uma região do planeta e tem alguém de lá aqui” (Brand, p. 4).

Tanja S. Cvetković em seu artigo “Teorizando a Questão do Pertencimento Nacional, Diaspórico e Cidadania Cosmopolita - O Caso de *O Que Todos Desejamos* de Dionne Brand” (*Theorizing the Issues of National Belonging, Diasporic and Cosmopolitan Citizenship - The Case of Dionne Brand’s What We All Long For*), argumenta que comunidades

“As personagens de Brand em *O Que Todos Desejamos* são o meio pelo qual a autora recolhe-se do discurso hegemônico multicultural, em que a unidade e a conformidade entre culturas é pregado, propondo uma política de diferenças na qual a tensão e experiência ganham espaço na cidade de Toronto, ícone da imigração e diversidade transnacional”

diaspóricas definem-se e organizam-se em relação a afiliações étnicas e nacionais, fortalecendo seu laço com a terra natal. Culturas transnacionais, entretanto, formam comunidades de crenças compartilhadas ou interesses econômicos: “[...] identidades transnacionais incluem uma característica transcultural de ir além da fronteira da nação, enquanto identidades diaspóricas estão fundamentalmente ausentes de sua terra natal” (Cvetković, p. 98).

Brand desmonta a rotina e o sonho ilusório da imigração ao apresentar os sentimentos e dificuldades comuns entre as subjetividades diaspóricas, convidando as personagens e também quem lê para uma reflexão sobre o deslocamento físico, intrapessoal e interpessoal: “Vidas na cidade são duplas, triplas, conjugadas — mulheres e homens estão todos tentando lidar com suas próprias cadeias de eventos, tentando manter a história alinhada em suas cabeças” (Brand, p. 5). Enquanto cada um tenta vencer o dia, há o interligar-se e desligar-se com a cidade e uns com os outros, receber e devolver sentimentos e práticas de pertencimento coletivo e pessoal: “Eles nunca foram capazes de participar do que seus pais chamavam de ‘vida canadense regular’. A peça crucial, claro, era que não tinha a raça requerida [...] viver como se não sentissem ou notassem as rejeições, como se não sentissem as intenções” (Brand, p. 47).

Em seu romance, Brand reavalia o pertencimento nacional e cidadania, criando uma alternativa que resiste às ideias de pertencimento. As personagens oscilam entre seu lar perdido e o novo lar, invadindo as fronteiras através da relacionalidade com outros: “Como sujeitos diaspóricos no romance devem recriar-se e recriar o espaço em diáspora, pensar novos eus dentro da cidade global, Toronto” (Cvetković, 100). Neste contexto, as personagens rejeitam o legado de seus pais, o laço com a terra natal e também o laço com o novo país. Com o sentimento de não-pertencimento, as personagens vindas da Ásia no romance, Cam e Tuan, exilados do Vietnã, e sua filha Tuyen representam esta tensão: a primeira geração, grata pela nova nação e em conexão direta com a cultura vietnamita, e a segunda geração, Tuyen, quem não experimenta pertencimento na nova terra ou em relação à cultura natal (Cvetković, 101):

Tuyen, que fugiu da nostalgia de seus pais, Cam e Tuan, é motivada pelo amor não-correspondido de Carla para criar uma instalação de arte. Por outro lado, Carla luta para lidar com a perda de sua mãe e com seu irmão marginalizado, Jamal, um excluído, que, como uma pessoa negra, vive exclusão racial. Outro homem negro, Oku, vive injustiça racial e anseia pelos limites abertos de sua deriva mantendo relações com sua família e amigas diaspóricas enquanto persegue seus objetivos. De modo similar, Jackie também atravessa fronteiras, nunca realmente se comprometendo com Oku ou qualquer outra pessoa. Assim, as personagens de Brand no romance mantém suas identidades transnacionais cosmopolitas, desejando relações afetivas umas com as outras como uma maneira de pertencimento e cidadania. (Cvetković, 102)

A dinâmica da inserção destas personagens na rotina da cidade demonstra como a identificação entre elas é possível. Ao sofrerem injustiça e exclusão racial e étnica, cria-se um espaço comum onde suas relações

fortalecem-se além dos limites da cultura e terra natal de cada um: “Seus pais não entendiam nada. Abandonaram eles no território áspero com o qual eles próprios não puderam lidar, mas onde esperavam que suas crianças emergissem com boas notas e bem ajustados. Então eles sentavam como espectadores das crianças brancas na classe” (Brand, p. 19-20). Não apenas em relação ao mundo exterior de suas culturas natais, as personagens rejeitam-se e deslocam-se também em relação à própria cultura familiar. A tensão e rejeição de Tuyen acerca de seus pais, à terra e cultura vietnamita pode ser avaliada na passagem “Quando era pequena, Tuyen rebelou-se contra a língua, recusando-se a falá-la. Aos cinco passou por uma fase de chamar-se de Tracey pois não gostava de nada vietnamita” (Brand, p. 21).

Em *O Que Todos Desejamos*, Brand demonstra como é possível deslocar discursos multiculturais hegemônicos que forçam uma ilusória similitude e harmonia entre culturas. As personagens de Brand, em meio ao não-pertencimento generalizado, agarram-se umas às outras como meio de identificação, “elas pertencem umas às outras” (Cvetković, p. 103). Nesta relacionalidade entre as personagens deslocadas uma noção de identidade, cidadania e pertencimento é articulada. Apenas através da relação interpessoal desenvolve-se a interculturalidade e vivência diaspórica: raça, gênero, sexualidade, etnia, língua, arte, sentimentos, desejos e frustrações interseccionam para criar um espaço transnacional. Além das fronteiras dos países e culturas de origem de cada personagem, cria-se um mapa sobreposto. A geografia afetiva no romance de Brand é o território real e surreal pelo qual a humanidade e a culturalidade modificam-se e resistem quaisquer discursos rasos.

A profundidade do desejo de Brand afasta-se da necessidade de um pertencimento, de uma nostalgia tradicional. Em seu livro *Um Mapa para a Porta do Não-Retorno*, Brand enfatiza seu sentimento e ideias sobre pertencimento: “Não sou nostálgica por um país que não existe em um mapa [...] Não sou nostálgica. Pertencimento não me interessa. Uma vez pensei que sim. Até que examinei suas sustentações. Engana-se ao ver o navegar e majestade de um navio alto ao invés de sua carga”.

Por fim, a obra de Brand desvirtua e reorganiza a ideia de nação e cidadania através de uma proposta relacional de transnacionalidade e transculturalidade, onde a cidadania é afastada da noção burocrática para ganhar vida no individual possível que é conectado e vivido no interpessoal. Assim, Brand propõe a coletividade deslocada, a política-poética de diferença que se remonta, reinventa e refaz de dentro para fora e de fora para dentro das personagens diaspóricas.

Nota:

Citações traduzidas por mim a partir do original em inglês.

Referências:

- BRAND, Dionne. *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging*. Vintage Canada, 2002.
- BRAND, Dionne. *What We All Long For*. Vintage Canada, 2005.
- CVETKOVIĆ, Tanja S. “Theorizing the Issues of National Belonging, Diasporic and Cosmopolitan Citizenship - The Case of Dionne Brand’s *What We All Long For*.” *Nasleje* e (2019): 97.
- SMYTH, Heather. “The Being Together of Strangers”: Dionne Brand’s Politics of Difference and the Limits of Multicultural Discourse.” *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* 33.1 (2008): 272-290.

CRÍTICA

Em 'Horas Azuis', tecnologia preenche as lacunas afetivas da imigração

Beatriz Castro

Jornalista, editora e escritora, especializada em cultura pop, raça e comportamento. Com passagem pelo jornalismo cultural, hoje faz livros na Editora Seguinte e escreve sobre cotidiano na newsletter [beatrizmos](#).



Bruna Dantas Lobato, autora de 'Horas Azuis' - Ashley Pieper/Divulgação

De acordo com profissionais de todas as especialidades médicas possíveis, a exposição excessiva à luz azul artificial é prejudicial à saúde. O que eles esquecem de considerar é que, quando se está em fluxo migratório, essa luz é a única coisa que sustenta nossos vínculos mais profundos e, conseqüentemente, nossa identidade. É disso que se trata 'Horas Azuis' (2025), romance de estreia de Bruna Dantas Lobato.

Quando a filha vai estudar em Vermont, nos Estados Unidos, a mãe fica sozinha na casa onde moravam as duas, no Rio Grande do Norte. Nos momentos iniciais de frio, inadequação linguística e acasos universitários, o brilho do novo não é páreo para o brilho do Skype na tela do computador em que, para a filha, a mãe se enclausura. As chamadas de vídeo transatlânticas são o que mantém essas duas mulheres, geograficamente separadas, em contato uma com a outra, e, sem que percebam, consigo mesmas.

A vida que a filha deixou para trás não a ameaça. Ela não faz alegorias nostálgicas aos hábitos brasileiros. Em vez disso, encanta-se com a diferença e anseia pelo "vir a ser" a cada nova descoberta. E é para a mãe, sua

sua ideia remanescente de país, que quer transmitir seu crescimento – mesmo que isso signifique enfrentar a culpa por tê-la deixado.

A menina não romantiza os comportamentos da mãe só por causa da distância: conhece a implicância ocasional e a preocupação excessiva de quem a criou, que, por tanto incomodar, é exatamente o que ela busca nessas horas azuis, a tantos quilômetros de casa.

Com menos pelo que ansiar, o desafio da mãe é outro. Alinhada à velhice desenfreada, enfrenta dias vazios. Mas mesmo sem entender exatamente onde a filha está ou o idioma que ela às vezes deixa escapar com uma voz tão diferente, a mãe não se resigna, pois esse é um sonho compartilhado, umbilical. As mulheres têm vidas espelhadas: o que uma perde, a outra ganha – os papéis atribuídos ao fluxo migratório. Para que alguém se vá, outro alguém tem que ficar, e o que a autora faz nessa história é narrar a melancolia e vulnerabilidade de um afeto que tenta não se alterar.

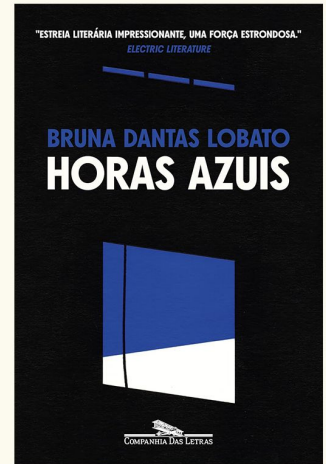
A brutalidade desse retrato tão descompromissadamente minucioso só poderia vir de alguém como Bruna Dantas Lobato. A escritora potiguar deixou o país – e sua mãe – há mais de 10 anos, para

Caderno 1

CRÍTICA

“Horas Azuis não oferece respostas fáceis, apenas a constatação de que amar à distância é, antes de tudo, um exercício contínuo de tradução – do tempo, do afeto, da própria identidade.”

Horas Azuis, de Brunas Dantas Lobato
Companhia das Letras, 2025
Tradução de Bruna Dantas Lobato
144 pp.



cursar a graduação na Bennington College, seguida por um mestrado em criação literária na Universidade de Nova Iorque e outro em tradução na Universidade de Iowa, estado em que hoje mora.

Grande parte do relato são as conversas virtuais entre as duas, que se mostram, ao mesmo tempo, espinha dorsal da vida das personagens e da narrativa em si. A filha desbrava a experiência acadêmica o quanto pode, enquanto a mãe dá um novo significado aos seus arredores; mas são as chamadas de vídeo de baixa qualidade que realmente se constituem seus dias. Nenhum personagem é tão importante quanto o espaço entre elas. Na prosa, a importância dessas falas se dá pela escolha de mesclá-las ao texto, sem aspas ou travessões – uma história corrida.

As ligações ficam menos frequentes e o tempo nelas passa a ser preenchido por amenidades, pois as definições de “novo” mudam de um idioma para outro, de um país para outro. As novidades que a mãe anseia quase que por direito, para a filha, são apenas rotina. Nessa dinâmica descompassada, sobra ao leitor o retrogosto amargo de conversas triviais em idiomas alternados, a tensão de tentar manter aqui o que há muito lá está, e é isso que nos faz ficar nas páginas mesmo que, aparentemente, nada aconteça.

Como acontece com a protagonista do romance, a trajetória imigrante de Bruna foi intimamente ligada à investigação do próprio idioma. Tradutora renomada, Bruna é responsável por levar grandes nomes da literatura brasileira à língua inglesa, como Caio Fernando Abreu e Jeferson Tenório. Sua tradução de *A Palavra que Resta* (The Words that Remain), de Stênio Gardel, venceu em 2023 o National Book Award, renomado prêmio literário.

Não à toa, o romance foi lançado primeiro em inglês, como *Blue Light Hours*, pela editora Grove Atlantic. A edição da Companhia das Letras chegou um ano depois, finalmente na língua materna.

Horas Azuis não oferece respostas fáceis, apenas a constatação de que amar à distância é, antes de tudo, um exercício contínuo de tradução – do tempo, do afeto, da própria identidade. Encurralado pela lógica dos novos tempos, o romance investiga até que ponto o amor pode continuar nítido, mesmo quando tudo o que resta é uma imagem pixelada.

CRÔNICA

A mala no chão do meu quarto



S. Ganeff é a mais jovem finalista do Prêmio Jabuti. Escritora de ‘As Vozes da Minha Cabeça’ e ‘Tô Zoando - Com Muita Verdade.’

Já faz alguns bons anos que sempre tem uma mala no chão do meu quarto. Por vezes recém esvaziada, mas carregada de saudades. Por outras vezes pronta para ser preenchida de roupa e vontades. E por mais vezes ainda, carregada de tudo: saudades, roupas sujas, memórias e até mesmo grãos de areia que vieram sem querer. Em todas as vezes, me vem aquela falta de vontade de tirar aquela mala do chão do meu quarto. Fico então tropeçando nela, jogando de lá para cá para dar aquela falsa sensação de que o quarto está mais limpo e tirando as poucas o que eu preciso, e deixando o resto para sair apenas quando precisar. Não quero mexer muito naquela versão minha que ficou para trás, entende?

Só que a mala é fácil de ver. Ela fica ali jogada no chão ocupando espaço e sendo um lembrete constante que eu tenho que arrumar meu quarto, minhas roupas e minha vida. O problema mesmo é aquela bagagem emocional que a gente não tem muito como tirar do chão do quarto, a gente leva para todos os lugares sem pagar por excesso. Que estão tão enraizadas na gente, que já fazem parte da região mais profunda da nossa alma, fazendo da mala parte de quem somos.

CRÔNICA

Não tem um dia na minha vida que eu não fale “bah” bem baixinho, para ninguém ouvir. Tem dias que acontece mais de uma vez e nem sai tão baixinho assim; e o ouvinte fica vendo uma paulistana de mortandela nascida e criada falando “bah”. Bah, chega a ser meio ridículo, mas eu sou a primeira pessoa a defender que o “bah” deveria ser patrimônio do Brasil inteiro. Eu aprendi isso em Coimbra. Tão longe de casa, fiz uma amizade que me aproximou de tudo que eu conhecia e aos poucos, fui deixando meu sotaque de Faria Lima para soltar “só bah, guria” com uma naturalidade invejável.

Toda vez alguém quer mostrar alguma música nova, eu me seguro para não falar “ganda som”. Toda vez. Mas esse eu não falo, seguro mesmo. Engulo as palavras junto com a saliva e só lembro dos portugueses celebrando a playlist do DJ na balada com “ganda som”. E dou um sorriso sozinha ao lembrar de quem eu um dia fui, do que eu um dia vivi que hoje está tão distante, que fica apenas na memória engolida da expressão que não digo.

Quando estou fazendo mil coisas ao mesmo tempo e alguém me pede algum favor, respondo “hang on”. Da mesma forma que a minha host mom na Austrália fazia. Vem na mesma hora a imagem dela, segurando o celular com uma mão e fazendo o jantar com outra me dando toda a atenção que tinha para ouvir sobre o meu dia na escola, vindo de longe os filhos pequenos brincando no quintal e dizendo “hang on” quando parava tudo por um minuto, só para dar uma bronca nos meninos.

Essas malas, a gente nunca desfaz. Vão se acumulando pelos lugares que a gente vai. E a gente vai indo, carregando, colocando cada vez mais memórias em formas de palavras que só a gente sabe o real significado. Palavras que não são nada mais do que palavras para quem escuta, mas, para quem fala, é um baú inteiro de uma vida que já passou. E, por uma questão de segundos, de uma língua encostando no palato, a gente lembra de todas as pessoas que passaram por nós e deixaram a sua bagagem, que a gente deixa no chão do quarto, e leva por aí fazendo parte intrínseca de quem somos.

Eu acredito que eu não seria eu se não tivesse um dicionário próprio de saudades em palavras. Tenho orgulho de falar “bah”, de carregar bagagem por onde eu vou, de sorrir sozinha, guardando só para mim um significado que, mesmo que eu explique, ninguém nunca vai entender na alma como eu.

No escuro, precisando de luz, digo “alumeia aí”. Isso me lembra de amor, me traz cheiro de aventura, me leva de volta para casa. É diferente... está para sempre no chão do meu quarto, esperando para ser carregado, entende?

“Eu acredito que eu não seria eu se não tivesse um dicionário próprio de saudades em palavras. Tenho orgulho de falar ‘bah’, de carregar bagagem por onde eu vou, de sorrir sozinha, guardando só para mim um significado”



Foto de S. Ganef, em Coimbra.
Acervo Pessoal.

CRÍTICA

Um Corpo Negro no Mundo

Crítica de 'Debaixo da nossa pele', de Joaquim Arena

Ewerton Ulysses Cardoso

Editor-fundador da revista O Odisseu, comunicador, designer e pesquisador em literatura.



O escritor Cabo-Verdiano Joaquim Arena. Foto de Rui Gaudêncio (Reprodução)

Onde a nossa história começa e onde termina? Esses dias, conversando com os amigos sobre o termo *escrevivência*, de Conceição Evaristo, tentava explicar como existe uma dimensão coletiva e universal na experiência do corpo negro sob o domínio do colonialismo (o deus deste mundo). Dizer que existe nessa experiência uma coletividade, no sentido de pensar que as minhas inquietações aqui enquanto um cidadão brasileiro e nordestino é parecida com a experiência de um homem cabo-verdiano que se migrou para Portugal, não é reduzir nossas individualidades ou nos colocar, pessoas negras, como pessoas sem complexidade própria. Na verdade, é reconhecer que existe um sistema que pesa sobre nós e que nos aproxima, uma vez que pessoas ricas ou pobres, no Brasil ou em África, no sul ou no norte global, somos unidos por laços impossíveis de desatar.

Em *Debaixo da nossa pele* (Editora Gryphus, 2025), o vencedor cabo-verdiano vencedor do Prêmio Oceanos, Joaquim Arena, está em busca de um vestígio da presença de pessoas negras de África em diáspora que o antecederam em solo português. Como o próprio título sugere, pelo pronome possessivo *nossa*, Arena se insere nesse retrato, não se excluindo de uma trajetória histórica e que dura há alguns séculos. Esse também é um aspecto que irá se evidenciar pelo tom no qual o livro é narrado: trata-se de um livro que mescla a narrativa pessoal (diarística e também memorialística do próprio autor) e a ficção histórica, um tipo de construção romanesca que eu poucas vezes li (e que eu adoro).

O livro começa pela descrição de uma aula sobre o quadro "O Chafariz d'El Rei", datado do século XVI e que é descrito por Arena como um "enigma da mestiçagem na população lusa". De fato, a algumas décadas estudiosos da arte tentam desvendar o significado desse quadro que representa o que seria o passeio público de Lisboa no século XVI com a presença negra (escravizada) como parte de uma paisagem que revelava os costumes dos brancos. As primeiras páginas do livro são tomadas por esse tom ensaístico que revela uma narrativa interessada em reconhecer as personagens negras no quadro e tentar desvendar quem são, o que estariam fazendo naquele dia, como se sentiam e o que liga aquelas pessoas ao próprio autor. Há a fascinação da voz narrativa perante essas figuras. Um fascínio que só pode ser despertado a partir do reconhecimento. Logo mais à frente, descobrimos que o narrador é um homem mestiço, de África, em Portugal. É o próprio Joaquim Arena (pelo o que se sabe). Esse olhar, portanto, é como olhar para um espelho que não apenas revela um reflexo de si mesmo, mas dos seus antepassados. Esse será o ritmo do livro que irá recontar a história de pessoas negras notáveis (mas anônimas) que são tão parte da história da Europa (e dos Estados Unidos em um episódio específico) quanto Napoleão Bonaparte ou Winston Churchill.

O apagamento dessas personagens na memória coletiva também é, portanto, um aspecto que dá o sentido e a justificativa à obra. Por que não conhecemos esses nomes muito embora sejam nomes importantes? Podemos dizer, então, que se trata de um exercício de leitura da história à contrapelo, como sugere o alemão Walter Benjamin e a sua provocação de lermos o passado sob a ótica dos "vencidos". Arena, portanto, ressuscita mortos num processo de fabulação crítica



Chafariz d'El Rei, final do século XVI (neerlandês), óleo sobre painel, 93 x 163 cm (Coleção Berardo, Lisboa)

(HARTMAN), no qual é muito difícil reconhecer os limites entre a ficção especulativa, a ficção histórica e o relato biográfico. Entre as histórias contadas pelo narrador estão as vidas de Abram Petrovich Gannibal, um africano na Rússia que é ancestral do porta Aleksandr Púchkin ou o mestiço general das tropas napoleônicas Thomas-Alexandre Davy de Is Pailleterie, ninguém menos que o pai do romancista Alexandre Dumas.

Ao mesmo tempo em que lemos essas histórias, também somos envolvidos por um relato de viagem, como aponta o próprio subtítulo do livro: “Debaixo da nossa pele: uma viagem”. Aqui, nos preparamos para uma odisséia que contempla dois sentidos da palavra: ao mesmo tempo em que viajamos no tempo em busca dessas figuras notáveis e conhecemos antepassados cujas vidas foram interessantes, mas apagadas, acompanhamos também o relato de viagem do narrador pelo interior de Portugal na contemporaneidade em busca dos vestígios da presença negra nesse espaço.

É uma tarefa difícilíssima. Portugal não é um país que, digamos, trabalhou a preservação da memória afro-diaspórica em seu território. Pelo contrário, o apagamento é um projeto que busca enfatizar a fantasia de que se trata de um país puro etnicamente. Diante das recentes controvérsias em relação às políticas de imigração, torna-se ainda mais pertinente pensar sobre essa noção de pureza. No discurso oficial do Dia de Portugal, este ano, a escritora Lídia Jorge, também conselheira de governo no país, confronta esta ideia: “Somos descendentes do escravo e do senhor que o

“Debaixo da nossa pele se trata de um exercício de leitura da história a contrapelo, como sugere o alemão Walter Benjamin”

escraviza”, disse numa declaração que foi repetida inúmeras vezes com desprezo pela oposição política à direita. Há, claro, problemáticas nessa fala, mas há algo que me interessa muitíssimo que é o combate à noção de que não existiu outras etnias circulando (e ainda circulam) em Portugal. Jorge continua: “Por aqui ninguém tem sangue puro, a falácia da ascendência única não tem correspondência com a realidade. Cada um de nós é uma soma. Tem sangue do nativo e de migrante, do europeu e do africano, do branco e do negro e de todas as outras cores humanas”.

Mas, de fato, se pensa com frequência que Portugal é uma nação hegemônica. Não por acaso, nessa viagem pelo país, que lemos em “Debaixo da nossa pele”, em busca de depoimentos, pistas, algo que mostre que ali esteve uma pessoa negra africana, em especial como parte da imigração cabo-verdiana, o personagem-narrador encontra dificuldades de encontrar. As pessoas a quem ele pergunta sobre essas comunidades negras se negam, inclusive, a falar do assunto. O fato é que não é interessante confrontar a memória imaginária de um país branco com a história mestiça. O apagamento é sistemático.

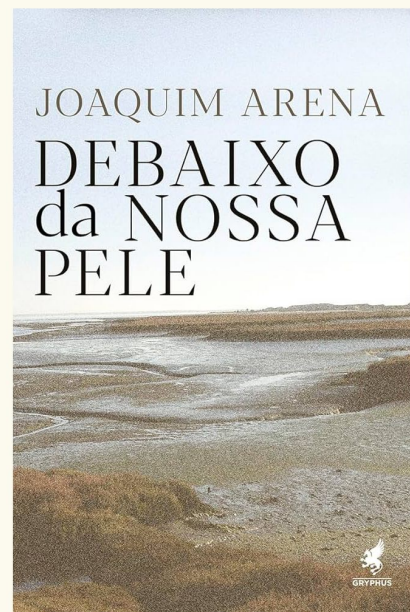
Volto mais uma vez para Hartman no revolucionário livro "Perder a mãe". Ao buscar pela história de pessoas negras, Hartman encontra um empecilho: o silêncio do arquivo. A ausência da documentação, inclusive de acervo vivo, nos impede de investigar quem foram essas pessoas que nos antecederam. Não se documentou pessoas negras. Suas histórias foram encerradas no silêncio de um arquivo que não se abre e nem se revela. É nesse sentido que a escrita de si para uma pessoa racializada funciona como uma insurreição ao silêncio. Não por acaso também, a história da própria vida e família do autor, Joaquim Arena, são evocadas no romance como uma forma de atestar que se esteve aqui. Se está!

Para além dos questionamentos sobre o passado, estão também as dúvidas quanto à identidade fragmentada. No corpo ensaístico que compõe o livro, encontramos esse estranhamento quanto à terra e o próprio corpo. Parte disso fala do processo de migração. Tenho dito que um corpo negro no mundo é sempre um corpo negro no mundo. A migração de África para a antiga metrópole, Portugal, é motivo de um estranhamento enorme pela voz narrativa. A sensação de despertamento com essa terra que nega que a presença de seus semelhantes é inquietante e grita em todo o texto. Ao mesmo tempo, a migração também descola aquele que migra com a sua terra de origem. Ao cruzar as fronteiras, uma pessoa jamais volta a ser do mesmo lugar que saiu. O retorno será sempre espinhoso e não se recupera o sentimento de nativo. Torna-se, então, apátrida ou nômade.

“Ao cruzar as fronteiras, uma pessoa jamais volta a ser do mesmo lugar que saiu. O retorno será sempre espinhoso e não se recupera o sentimento de nativo. Torna-se, então, apátrida ou nômade.”

O outro fator a despertar o não-lugar é a própria mestiçagem. Não ser o suficiente branco e nem o suficiente negro. Boa parte das histórias narradas nesse processo de recontar a trajetória negra, é a história da mestiçagem. Em um exercício de profunda reflexão ensaística, a pele é ponto de partida para se localizar no mundo. A imprecisão desse mecanismo de localização, dessa marcação étnica, traz outro nomadismo: será branco ou negro a depender de quem vê, a depender de onde está.

A cultura preconceituosa fez de nós falsos-brancos e pretensos aprendizes de colonizadores nas relações com os povos do continente. A triste veleidade revelava-se cada vez que o capataz natural das ilhas substituíu o chefe de posto local branco ou o administrador de concelho nas suas prolongadas férias graciosas na metrópole. E sempre que bebíamos uísque ao entardecer ou jogávamos tênis com os colonizadores, experimentávamos, por momentos, essa vertigem do até podíamos ser nós. A condição social de quase-brancos permitia-nos frequentar festas e bailes das sociedades locais, e no meio da vertigem e da animação perdemos o norte e criamos o hábito de chamar indígenas e desprezar aqueles cujo sangue corria também nas nossas veias. (p.118).



“Debaixo da nossa pele: uma viagem”,
de Joaquim Arena
Editora Gryphus, 2025
224 pp.

CRÍTICA

Resgate, memória e resistência na palavra-flecha de Jr. Bellé

Uma resenha-crítica-crônica sobre “retorno ao ventre”

Antonio Arruda

Jornalista, escritor, roteirista e educador. É mestre em Teoria Literária pela USP e autor do livro ‘O corte que desafia a lâmina’ (Cachalote). Atuou como jornalista na Folha de S. Paulo e fez parte da equipe de roteiristas das duas temporadas de ‘Cidades Invisíveis’ (Netflix Brasil). É corrotista da longa ‘O mel é mais doce que o sangue’, de André Guerreiro Lopes, inspirado em poemas de Lorca. É colunista da revista O Odisseu.

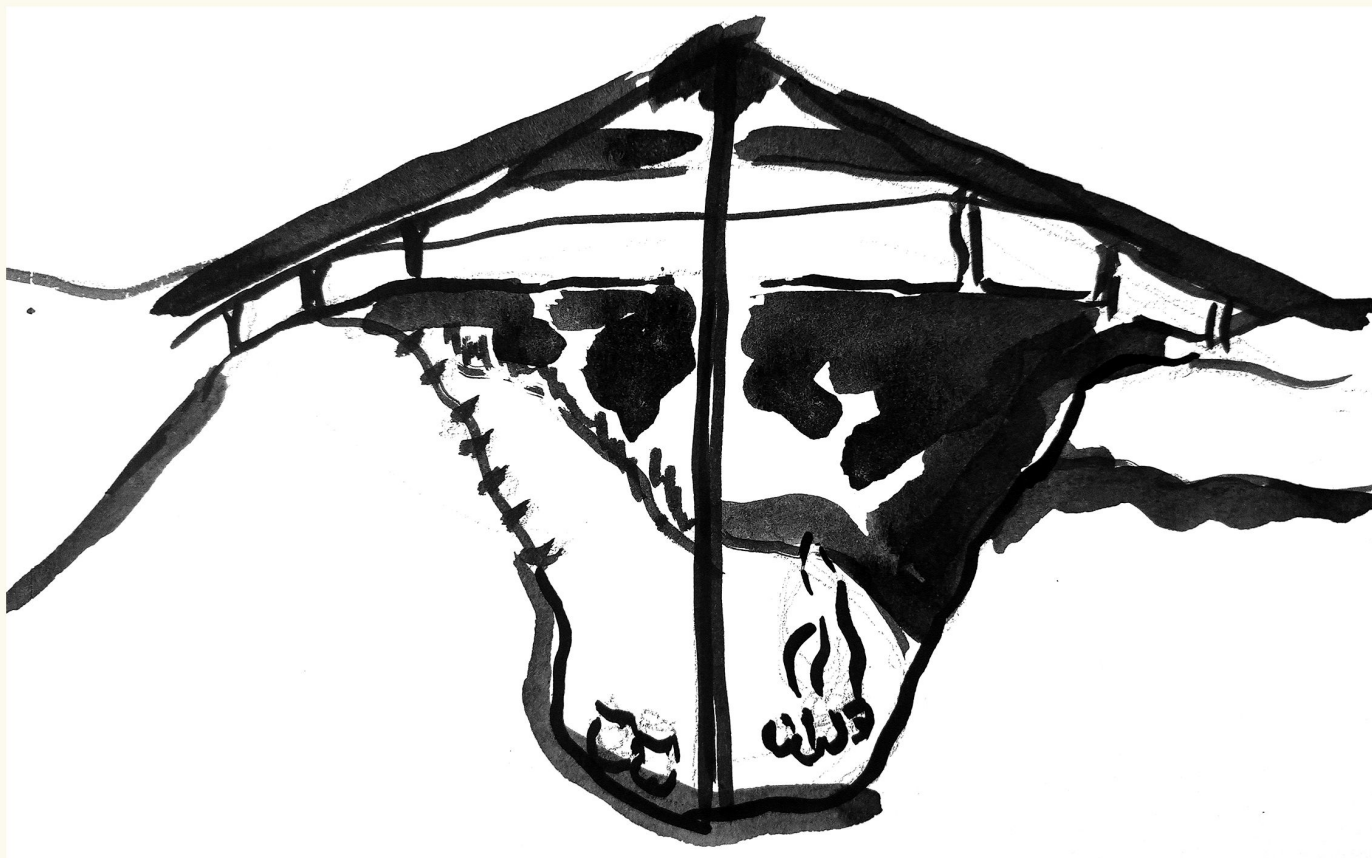


Ilustração de Jr. Bellé em ‘Retorno ao Ventre’, cedida pela Editora Elefante.

Fui profundamente tocado pelo *Retorno ao Ventre* de Jr. Bellé (Editora Elefante, 2024), livro bilíngue português-kaingang, traduzido por André Luís Caetano, professor e liderança da Terra Indígena Serrinha, no Rio Grande do Sul, semifinalista do prêmio Jabuti 2025. Fui tocado pela flecha kaingang, “ardida na chama mansa de um fogo insone [...] a ponta da flecha kaingang/é tocha chamejando as trevas”. Fui tocado, porque “a lança kaingang é silêncio de sangue/lenho cru amarrado em ponta de osso/a lança kaingang tem o peso da noite”. Fui tocado pela palavra-flecha do “Retorno ao ventre” de Jr. Bellé, suas metáforas, suas imagens, seus símbolos, pelo verbo que nasce, ele próprio, como *ser* no/do poema construído com engenhosidade pelo autor. Fui literalmente tocado pela força poética da obra, que surge de forma tão inovadora e necessária.

O encontro com tia pedrolina (assim mesmo, com letra minúscula, como todas deste poema lírico que é também épico e também histórico e também social e político, mas, acima de tudo, de uma verdade espiritual e mítica que apenas quem resgata parte de suas histórias, bebe no sonho, pesquisa as origens, vasculha documentos, descobre nomes, resgata nomes, renomeia nomes, somente quem mergulha com profundidade na memória coletiva de um povo ao qual pertence e através dele se resgata e se faz Poesia consegue gerar uma obra desta grandeza), marca o início da travessia do eu que, por se desconhecer, parte em busca de si: “mas tu nem conheceu tua bisa né/e eu disse nem vovó eu conheci/e minha tia disse nem tua mãe tu conheceu direito meu fio/tu só conhece a morte – que veio antes ou que veio cedo”.

É do leito do hospital da tia com Alzheimer que o eu-lírico resgata suas memórias. E, com elas, inicia seu

processo de descoberta do apagamento: "conta-se mas ninguém ouviu/houve mais ninguém conta/que ela era filha do sul/e por isso ninguém sabe e ninguém nunca saberá/se kaiowá nhandeva se yaró mbyá/se xokleng se charrua carijó ou xetá/ - nem uma linha uma vogal um registro". Da ausência do nome e da entrada no sonho ("afundei num sonho de águas barrentas/e senti uma cobra grande roçando meus pés"), quando o **eu** acessa a palavra "nũgme jãgti" e o autor descobre "pesquisando em um livro" [...] que essa é uma expressão da língua kaingang/e quer dizer o sonho dos mortos, instaura-se a construção do mito e da palavra, "ainda sem grafia sem imagem sem sentido".

E, aqui, devo dizer que o *Retorno ao ventre* torna-se um livro único por permitir ao leitor a descoberta, guiado pelo autor o eu os kaingang, do sentido de uma história que é a dele, do seu povo, do Paraná, do Brasil, de todos nós: dada a cada um a devida medida de sua parte nesse enredo. E, a meu ver, a maior de todas elas – e este fato confere à obra uma beleza ímpar – é que:

"esta é a história da mãe da mãe da minha mãe/e como não sei seu nome não sei seu rosto/te chamarei de m̃nh/que é como se diz mãe em kaingang/esta é a história de m̃nh/esta é a minha história".

A partir do ensimesmamento poético, onírico e mítico, da permissão para adentrarmos suas entranhas de carne e lembrança, de resignificação e resistência, Bellé vai revelando as camadas da sangrenta história. Com o poema "demarcação", inicia o processo de escancaramento das ações do Estado, do homem branco, dos donos do dinheiro, dos donos das cercas e das armas, das leis e das canetas que assinam as leis. Busca nos arquivos, nos registros, nas atas. Situa o sítio: a linguagem dos relatórios invade o poema, crua, cruel, cartorial:

"desse modo José Ozório fez saber/aos ilustres cavalheiros presentes/que empreenderá comitiva às barras do Tibagi/a fim de desbravar as florestas rumo aos toldos indígenas/e divisar as terras que lhes pertencem"

E com a documentação oficial reproduzida nas páginas do "ventre", Bellé encerra a primeira parte do livro, denominada "encontro/kato tẽ".

Na segunda parte, "memória"/"vẽnh jykre" – onde surge a flecha kaingang com a qual se iniciou este texto, Bellé resgata "os primeiros antepassados", retomando o tempo antes do tempo:

"enquanto roma se erguia no mediterrâneo/e a diáspora grega corria pela ásia menor [...]/enquanto o 'i ching' era escrito/e o 'livro dos mortos era escrito' [...]/antes de alexandria constantinopla bagdá [...]/antes da primeira runa rasgar as pedras da escandinávia [...]/antes desses e enquanto aqueles/os primeiros homens e as primeiras mulheres/da linhagem de m̃nh/já caminhavam pelas matas de araucária do sul".

É doloroso constatar que, se há a memória e o seu resgate, é porque existiu, antes e de forma tão violenta,

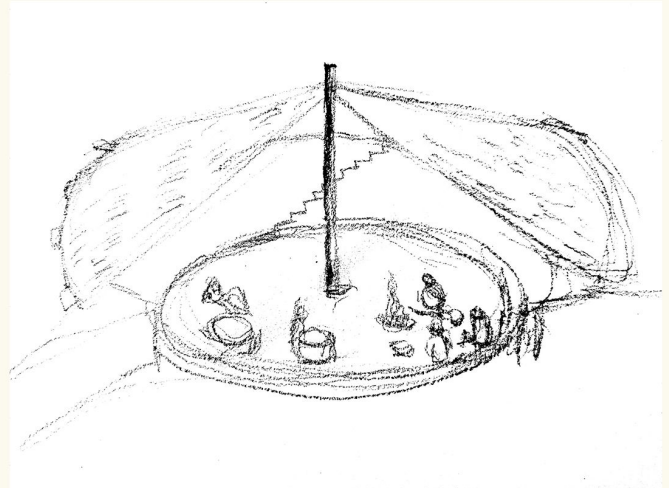


Ilustração de Jr. Bellé em 'Retorno ao ventre' cedida pela editora Elefante

"A partir do ensimesmamento poético, onírico e mítico, da permissão para adentrarmos suas entranhas de carne e lembrança, de resignificação e resistência, Bellé vai revelando as camadas da sangrenta história."

o já citado "apagamento" – título do poema que o autor denuncia: "é sobre uma bamba pilha de livros/que se equilibra o peso imenso e delicado da história/ou a gravidade brutal do seu vazio".

Bellé menciona as obras canônicas das ciências sociais, da historiografia, da geografia, do jornalismo, da literatura paraense, das crônicas das frentes pioneiras, os mapas, os atlas, os livros didáticos para registrar que: "até o início da terceira década do século XX/o interior do paraná era um absoluto/vazio de gente". Mas, como atesta o eu-lírico no mesmo poema: "o vazio estava especialmente cheio de m̃nh/estava cheio de nós".

O autor, portanto, não se apaga, não se esvazia. Antes, e com coragem, acende e preenche aquilo que lhe parece – e é – essencial. Como quando traz à tona a parte branca europeia da família: "bugrinha era como minha nona descendente de italianos/chamava sua nora minha mãe descendente de indígenas/bugrinha era a carne de caça a presa/a escrava a matéria-prima do bugreiro," e nos apresenta:

"meu bisavô foi um reputado bugreiro/e como sei – mas não direi – seu nome/e como sei – mas não direi – seu rosto/te chamarei de adolf schwein/que é como se diz porco assassino em alemão".

Caderno 1

CRÍTICA

Nesse ponto do livro, já havia escrito em vários trechos “que ódio”, “que raiva”, “inacreditável”, “como assim?”, ao mesmo tempo em que indicava “que lindo”, “que imagem”, “genial”, “que porrada!” – movido que fui por uma enxurrada de sentimentos e emoções, sempre tomado pela linguagem e pela maneira como o autor se vale dela para nos colocar ao seu lado no percurso de sua vida. Foi assim que, antes de seguir com ele para a terceira parte da obra, intitulada “partida”/“tīg ja”, fui novamente tocado pela delicadeza melancólica do encontro com tia pedrolina:

“você está velha – tia – você é/a sabedoria do tempo a biografia da terra/a tradução das profecias/a biblioteca viva de um povo/e também a minha.”

Tia ao lado de quem o eu-lírico continua no primeiro poema de “tīg ja”, chamado “o destino do dia”, e para quem expressa “tantas dúvidas quanto um homem branco pode ter”; para quem confessa que “deus/talvez exista”; de quem começa a se despedir: “tia o médico disse que você entrou no estágio 7/esse é só um termo técnico mas quer dizer desesperança”.

Desesperança assinada, escriturada, registrada em nome do “poderoso colonizador e bem relacionado aristocrata/décadas antes e com as bênçãos da corte [...] /foi assim que a terra de muitos povos/se tornou propriedade de um homem só” – nos conta o autor no poema “a expedição”, para, em seguida, nos poemas “peste branca”, “propriedade do homem” e “expição” denunciar as tantas outras atrocidades:

“a peste embalada em couro europeu e nutrida em sangue azul” (poema “kaga kupri”)

“e portanto e de acordo com a lei da nova república/todos os vivos e os mortos deveriam deixá-las imediatamente” (poema “fag t̃y ẽg tũ pẽ”)

“tua bisa foi pegada no mato né minha tia disse [...] /agarraram nos dentes tua bisa no laço meu fio ela disse” (poema “to ki rĩr”).

E se, até esse instante do livro, o leitor não se sentiu afetado pela história de Bellé, de sua mãe, sua vó, sua bisa, dos kaingang, talvez o poema “herança” seja o derradeiro – e explícito – golpe:

“isto não é um poema é uma dor de parto [...] /m̃nh foi sequestrada/à luz do dia no meio da noite/m̃nh foi estuprada/a violência foi o único sexo que conheceu [...] /isto não é um poema é o corpo de uma criança [...] /da violência de um homem branco/da resistência de uma mulher indígena/nasci”.

Tomo a liberdade (e outra palavra, que não liberdade, não faria sentido) de falar diretamente ao autor, confessando-lhe – e também a quem agora me lê: Bellé, sou um homem gay pardo macumbeiro filho de mãe branca e pai preto avô e avô paternos pretos bisavô paterna preta/indígena bisavô preto – talvez ele tenha vindo do antigo Daomé, mas não sei, nunca saberei, minha história também foi apagada, extirpada, Bellé –, e aqui preciso lhe agradecer pelo *Retorno ao ventre*, e à tia “pêdra”, a quem você disse “acho que falei com os mortos eu disse”, a quem você disse “não falei com os mortos: ouvi os mortos falarem”, a quem você disse do seu sonho com a bisa – “ela falava uma língua que não sei”.

*“e de repente um trovão
e de repente no mesmo instante e na mesma duração
claro que tu sabe né tu num é burro daí tia pêdra disse.”*

Eu sei, Bellé. Eu também falei/falo com os mortos. Também ouço os lamentos dos pretos, das pretas, também louvo meu ori, os orixás, meus ancestrais. E, por louvá-los, por revivê-los em cada rito, em cada gesto, em cada reza, em cada palavra iorubá, encontro-me no kaingang que você nos oferta, após a colheita de tantos, após a colheita de si.



O poeta Jr. Bellé.
Foto: Divulgação.

“Ao ouvi-lo dizer, Bellé, reescrevo parte da minha história.”

E assim chego à última parte do livro, nomeada “retorno”/ “vēsikã kãtĩ”. Nela, comovido, leio, no poema “mátria”: “toda pátria é corpo mesmo a terra é corpo e todo solo é terra/nenhum solo é macho toda terra é útero é ventre é mãe/o corpo da mãe” [...]

*a resposta para todas as perguntas
é uma mulher.”*

E então me permito – novamente com liberdade – sentar-me ao seu lado e ouvi-lo dizer sobre o não saber da morte de m̃nh:

“não sei o fim da sua história pouco sei do seu começo/só sei dos seus filhos só sei dos seus netos e sei de mim/sei que hoje te abraço/como quem abraça a terra onde nasceu”.

Ao ouvi-lo dizer, Bellé, reescrevo parte da minha história. Recebo com ímpeto de revolta os versos:

“entre 1974 e 1975/a áfrica faz a desintração de Portugal/na unha no ebó na bala/ainda perfumada de cravos”.

E recebo como alento e esperança as palavras finais de sua grande obra, Poeta (com maiúscula):

*“hoje você é mãe e também território
saí do teu ventre
ao teu ventre retorno”*

Está dito. Está escrito. Está feito.

O fim de *m̃nh fi nugror to vēsikã kãtĩ*
é o poema *m̃nh*.



“Retorno ao ventre”, de Jr. Bellé
Editora Elefante, 2024
168 pp.

Caderno 2

Odisseia

Foto: Vale do Spiti (Índia), por Caroline Souza



Caderno 2

CRÍTICA

Afinal, o que é ser Puro?

Crítica de 'Puro', de Nara Vidal



Myriam Scotti é escritora e colunista da revista O Odisseu. Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. Autora de 'Terra Úmida', 'Sol Abrasador Prepara Solo Fértil' e outros.

Na semana em que recebi o convite para escrever esse ensaio sobre a obra *Puro*, da escritora mineira Nara Vidal, eu estava estudando com meu filho sobre a Era Getúlio Vargas, uma dessas incríveis coincidências da vida. Sempre gostei muito de História, e, talvez como Nara declarou numa entrevista, eu também seja uma historiadora um pouquinho frustrada, já que acabei escolhendo cursar Direito. No entanto, quando decidi trilhar a carreira literária, vislumbrei uma oportunidade de me curar da antiga frustração e escrever narrativas em que o contexto é quase sempre um fato histórico. Por isso, me comoveu descobrir que Nara também se sente assim ao se debruçar sobre a História para escrever literatura, de modo que minha identificação com a sua escrita foi ainda mais potente.

Mas antes de analisar esse romance intrigante, preciso confessar que, durante os estudos com meu filho, o que mais me chamou atenção foi perceber o cuidado dos livros didáticos atuais em deixar claras as intenções políticas de cada geração. No caso da Era Vargas, inclusive, notei que os textos são hoje muito mais incisivos ao caracterizar seu governo como fascista. Na minha infância e adolescência, não me lembro de termos sido tão críticos; parecia que Vargas era mais herói do que anti-herói.

Foi, portanto, com surpresa que, ao ler *Puro*, descobri certos episódios até então desconhecidos para mim. Nara Vidal, com maestria, trouxe de volta à superfície um tema pouco divulgado e discutido: o fato de que, em nossa Constituição de 1934, havia a previsão de práticas ligadas à eugenia no Brasil. Não me recordo de ter estudado esse tema na escola nem encontrei o termo nas páginas do livro do meu filho. Portanto, trata-se de um apagamento intencional em nossa História. Mas, como ensina a escritora manauara Verenilde Pereira, "o discurso que suporta o mundo é a literatura." Não à toa, *Puro* vence a tentativa de omissão da História e joga luz sobre um assunto que precisa voltar a ser discutido.

Vidal, ao rememorar esse projeto de barbárie, realiza o que o pesquisador Marcio Seligmann-Silva

chama de *anarquivamento*, isto é, "recoleccionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica". Nesse sentido, reforça Seligmann-Silva: "os artistas propõem na abertura desses arquivos sua anarquização, e assim abrem novos horizontes, hoje, para que nos apropriemos de arquivos de modo criativo e antifascista. Assim, eles subvertem os arquivos e seu logos com uma ação estético-política." Embora o pesquisador esteja se referindo em seu artigo à arte visual, é perfeitamente possível projetar sua teoria para a arte literária, tendo em vista que arquivar documentos para trazê-los à luz criticamente por meio da escrita, penso também ser *anarquivamento*.

No prelúdio do romance, Vidal nos situa de forma contundente. Primeiro, cita o documento papal Dum diversas, de 1452, que concedia ao rei de Portugal e Espanha autorização para subjugar "pagãos e inimigos de Cristo" e reduzi-los à servidão perpétua.

Em seguida, traz um trecho ainda mais chocante: o art. 138 da Constituição do Brasil de 1934, que incumbia à União, aos estados e aos municípios estimular a educação eugênica, cuidar da higiene mental e combater os chamados "venenos sociais".

Em seguida, traz um trecho ainda mais chocante: o art. 138 da Constituição do Brasil de 1934, que incumbia à União, aos estados e aos municípios estimular a educação eugênica, cuidar da higiene mental e combater os chamados "venenos sociais".

Nara Vidal por Davi Boaventura



Por fim, recorda os slogans da década de 1930 que dialogavam diretamente com esse espírito: Deus, Pátria e Família, da Ação Integralista Brasileira, e Deus, Pátria, Raça e Família, da Frente Negra Brasileira.

Com essa introdução, a escritora nos prepara para o universo que será retratado em sua ficção. E esse aviso é fundamental, pois, embora saibamos de antemão o que está em jogo, ainda assim ficamos aterrorizados com as falas, pensamentos e atitudes das personagens da cidade fictícia de Santa Graça.

A construção da narrativa é um ponto que merece destaque. Talvez em razão de seu interesse e de sua dedicação à obra de William Shakespeare, Nara aproximou *Puro* de uma cadência dramaturgica, ainda que não intencional. Esse recurso confere intensidade à narrativa, como se vê no seguinte trecho:

LÁZARO GRITA: *lava a mão, Íris, esfrega. Lava direito pra ver se o preto sai.*

ÍRIS PENSA: *menino mentiroso. O Lázaro fala que veio da Alemanha, mas a velha Alpínia diz que o moleque não é lá muito confiável, e sua origem é mais local e precisa: Três Vendas, zona rural de Santa Graça.*

Esse híbrido entre romance e teatro é ao mesmo tempo sedutor e aterrorizante. Em certos momentos, tive a impressão de estar dentro da história, correndo risco de ser expulsa de Santa Graça por não ser “pura” o suficiente. E afinal, o que é ser puro?

Em entrevistas, a autora afirma que a pureza é empobrecida, pois tudo que é puro gira em torno de si mesmo. Por outro lado, a diversidade é a verdadeira fonte da riqueza, da graça, da beleza. A própria natureza nos mostra que a pureza debilita a espécie.

Gostaria ainda de ressaltar que o psiquiatra e filósofo Franz Fanon já abordava esse tema da negação do racismo contra o negro em sua obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Se pensarmos sobre o nosso país, essa negação reforça a ideia do mito da democracia racial no Brasil. Fanon demonstrou, de forma contundente, em sua obra, que o racismo não desaparece apenas porque a sociedade se encontra mais sob discursos de cordialidade ou integração. Ao contrário, a recusa em nomear o racismo é um dos mecanismos mais violentos de sua perpetuação, porque impede a consciência crítica e naturaliza hierarquias sociais.

“Embora saibamos de antemão o que está em jogo, ainda assim ficamos aterrorizados com as falas, pensamentos e atitudes das personagens da cidade fictícia de Santa Graça.”

Nara Vidal por Davi Boaventura



CRÍTICA



Nara Vidal por Davi Boaventura

O romance de Nara Vidal, ao expor sobre o projeto eugenista presente na Constituição de 1934, nos lembra que não se trata apenas de preconceito difuso, mas de um projeto político, científico e institucionalizado, sustentado por leis, médicos, padres e famílias inteiras. Infelizmente, nos últimos anos, o discurso da supremacia branca tem retornado robusto em vários países, no Brasil inclusive, o que demonstra não estarmos nem perto de superar o racismo. Daí a importância de obras como *Puro* chegarem a muitos leitores, sobretudo em escolas.

Da mesma forma, não consigo me afastar das palavras de Lélia Gonzalez, que, ao refletir sobre o lugar da mulher negra, evidencia como a ela sempre foram atribuídos os trabalhos domésticos, de limpeza e de cuidado. Gonzalez denuncia a estrutura de poder que associa a mulher negra à subalternidade e a torna invisível, como se fosse apenas uma extensão da casa-grande, ainda que fora da escravidão formal. Essa herança histórica está muito presente no romance, sobretudo na personagem Íris, que trabalha na casa de Ícaro, um menino deficiente. A relação entre os dois é marcada por afeto e solidariedade; porém, também revela o quanto suas vidas estão atravessadas pelo preconceito: ela, pela cor da pele; ele, por sua condição mental. Ambos são “impuros” diante da lógica eugenista, e justamente por isso se reconhecem como iguais em sua vulnerabilidade.

Na cidade de Santa Graça, não apenas o racismo se manifesta, mas também o preconceito contra deficientes e pessoas com transtornos mentais. Todos

que não são “puros”, “certos” ou “de bem” deveriam, segundo aquela lógica, deixar de existir. O projeto era o de “limpar” a sociedade para que, em algumas décadas, o Brasil se tornasse homogêneo.

Um projeto, vale lembrar, que não nasceu aqui: foi importado de pseudocientistas estrangeiros e, ainda assim, encontrou terreno fértil entre centenas, talvez milhares ou milhões, de brasileiros.

Vidal expõe esse horror em episódios aparentemente cotidianos. Um deles é o chamado “surto de apendicite” que, na verdade, servia de pretexto para esterilizar mulheres negras e impedir que procriassem. Outro é a chegada de uma enfermeira “especialista” em crianças deficientes, cuja missão era provocar acidentes que resultassem em suas mortes. Ainda há a história de Ícaro, um menino assombrado pela rejeição da própria família e pelas perseguições de Lázaro, adolescente perverso que, por outro lado, sofria abusos do padre da região.

São páginas que podem parecer uma ótima ficção do gênero terror, mas que revelam, com precisão, uma realidade de nossa história. E o mais inquietante: ao refletirmos sobre situações atuais de preconceito e racismo, (muitas vezes disfarçadas de cuidado ou benevolência), percebemos que a política eugenista talvez nunca tenha deixado de existir por completo.

É nesse ponto que cabe ressaltar a importância da escrita de mulheres, sobretudo de mulheres que ousam subverter quanto ao tema e à escrita literária. Nara Vidal é uma voz cuja produção tem sido profícua e diversa: ensaios, livros infantis, contos, romances históricos. Sua obra mostra a urgência do que escreveu a pensadora francesa Hélène Cixous: “é preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto — como no mundo, e na história —, por seu próprio movimento.” Caso contrário, permaneceremos presos à mesmice dos cânones masculinos que dominam as prateleiras e premiações há séculos. É preciso abrir espaço para novas vozes, principalmente das mulheres, para que a literatura ganhe frescor, pluralidade e novas perspectivas.

Nara Vidal tem como característica narrar a partir de seus incômodos. Em várias entrevistas, afirma que, por ser curiosa e por não se conformar com aquilo que não sabe, busca incessantemente mergulhar em histórias pouco conhecidas para trazê-las à tona. Como disse Rosa Montero em *A louca da casa*, o escritor está sempre escrevendo, porque a torrente de palavras borbulha incessantemente em seu cérebro. Nara escreve sem podar sua linguagem, usando a liberdade que todo escritor deveria saber exercer. Conforme também lembra Montero, “os escritores sabem que, dentro deles mesmos, são muitos”; Nara tem plena consciência disso, e talvez por isso sua produção seja tão surpreendente e vigorosa.

Dado isso, ao convocar Fanon, Gonzalez, Cixous e Montero para dialogarem com esse romance extraordinário, percebemos como a literatura expõe não apenas uma memória incômoda do Brasil, mas também

o funcionamento persistente das estruturas de exclusão. O mito da democracia racial, denunciado por Fanon, marginalização sistemática da mulher negra, analisada por Gonzalez, a necessidade da mulher escrever-se, apontada por Cixous, e deixar-se levar pela imaginação, como aconselha Montero, encontram eco na obra de Nara Vidal. Na obra, essas reflexões se tornam ficção viva, dolorosa e contundente.

Ao escrever *Puro*, a autora mineira se inscreve nessa tradição de resistência e sua obra mostra que a literatura pode ser tanto denúncia como criação estética, tanto memória como invenção. Com coragem e crueza, Nara expõe feridas históricas e dá corpo àquilo que muitas vezes permanece silenciado. Em tempos em que discursos de intolerância e exclusão voltam a circular com força, sua escrita nos lembra de que não há neutralidade diante da violência: ou a literatura se cala, colaborando com o esquecimento, ou se ergue, como em *Puro*, para recordar, denunciar, imaginar outras formas de existência.

Assim, a força do romance de Nara Vidal está em nos colocar diante de uma pergunta que atravessa séculos, teorias e vozes: afinal, o que é ser puro? A resposta, como já indicaram Fanon, Gonzalez e tantos outros autores contemporâneos, não está em uma essência a preservar, mas na multiplicidade que nos constitui. É na diversidade, na diferença, no direito à voz que reside a verdadeira riqueza de uma sociedade; e, talvez, a única possibilidade de futuro.

NARA VIDAL

PURO

...

Puro, de Nara Vidal
 Editora Todavia, 2024
 96pp.

Autor das fotos, Davi

Boaventura é escritor, tradutor e fotógrafo. Jornalista formado pela UFBA e doutor em escrita criativa pela PUCRS. Autor de "Mônica vai jantar" (Dublinense).



CRÍTICA

Um rito à altura de Clarice

Crítica do espetáculo 'Simplesmente eu: Clarice Lispector'

Aloisio Romanelli

Aloisio Romanelli é mineiro de Belo Horizonte, cidade onde nasceu em 1993 e na qual reside atualmente. Formado em Medicina pela Universidade Federal de Minas Gerais, hoje atua como psiquiatra. Possui intensa relação com a poesia desde a infância e 'Relances de mar e montanha' é seu primeiro livro de poemas.



Beth Goulart no espetáculo 'Simplesmente eu: Clarice Lispector'. Foto: Fabian (Divulgação).

“Espetáculo deu materialidade à obra de Clarice, sem subterfúgios que amenizassem seu caráter desconcertante”

apesar das poucas pausas, sustenta a densidade do texto clariceano, numa interpretação particularmente envolvente e bem desenvolvida, na qual o fluxo de consciência de Clarice encontra espaço para correr de forma livre e impactante, conduzindo a plateia pelas sinestias tão marcantes na sua escrita.

A peça alterna momentos nos quais Clarice fala por si, dando luz às suas facetas instigantes, seja em frente a um entrevistador ou mesmo deitada em seu divã, e outros em que o palco é ocupado por suas personagens, numa estrutura cujas quebras são bem delineadas e a atriz se mantém durante todo o tempo em cena, com rápidas mudanças de figurinos e adereços. Tal formato trouxe um dinamismo que garantiu, ainda, alguns elementos de descontração em meio às reflexões e epifanias clariceanas. Junto às transições surge Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, a brilhante estreia de Clarice; Lóri, de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*; Ana, do aclamado conto “Amor”, de *Laços de Família*; e, por fim, a protagonista do delicioso “Perdoando Deus”, que integra *Felicidade Clandestina*. Todas essas mulheres, tão particulares em suas múltiplas nuances, se misturam à própria Clarice, sem, contudo, nela se esvaziarem, demarcando, no curso da peça, suas singularidades bem expressas em precisas partituras corporais e acertadas escolhas de iluminação.

Simplesmente eu: Clarice Lispector, transpõe para a delicada linguagem de um monólogo uma das prosas mais originais e reverenciadas da literatura brasileira, e para tal, se vale de uma premissa estruturante em uma montagem com tamanha empenhada – o profundo respeito ao texto. Isso se traduziu em uma atuação que, de fato, deu materialidade à obra de Clarice, sem subterfúgios que amenizassem seu caráter desconcertante, tocando, com a devida sofisticação, em temas basilares da obra da autora, como a investigação de Deus, do amor e da morte. No palco, as “personas” e personagens de Clarice se revezam num continuum, numa fluidez que, ao modo de sua escrita, abre uma fissura no tempo dos que assistem ao espetáculo, aqueles que, suspensos, sairão do teatro como de um rito, vibrante, feroz.

Dentro de um semicírculo com tecidos luminosos e esvoaçantes, que compõem em conjunto uma elegante aura de transcendência, surge, embebida de seu mistério, a mulher que é, antes de tudo, uma brutal interrogação. Ela segura seu cigarro na mão de dedos tortos e, através do seu olhar altivo, nos convida para a imersão que, deliciosamente, se prolongaria ao longo de todo o espetáculo *Simplesmente eu: Clarice Lispector*.

O monólogo, que está em uma nova temporada pelo país, estreou em 2009 e, desde então, percorreu diversas cidades e conquistou relevantes premiações, incluindo quatro prêmios de melhor atriz para Beth Goulart que, além de interpretá-lo, também é responsável pela criação e direção do espetáculo. Ele surgiu a partir da íntima relação que Goulart possui com a obra de Clarice, desde a sua adolescência. Essa familiaridade torna-se evidente no modo cuidadoso como a atriz,

Caderno 2

ENTREVISTA

“A vida também é uma tensão de linguagem”

nilson entrevista André Capilé



nilson (São Luís, 1993) é escritor. Autor de ‘Pequeno Caderno Maranhense’ (Atual semifinalista do Prêmio Oceanos e finalista do Prêmio Candango), publicado pela CEPE.

Disparando entre quinas e medidas, o poeta, tradutor e professor André Capilé (1978 -, Barra Mansa, RJ) tem uma obra marcada pela profunda investigação da forma. Em 2025, lança seu décimo segundo e mais radical livro, *Infenso* (Edições Macondo), perambulando mais uma vez pelas frestas das métricas aparentemente (em muitos casos, só aparentemente) fixas e revisitando procedimentos e temas que deram o tom de seus trabalhos pgressos. Entrançando o tempo e a vida desde os sentidos singulares e coletivos, obcecado por enxames, cardumes e rochas, André Capilé conversa comigo sobre o seu lançamento.

*Entrevista realizada por vídeo e transcrita para O Odisseu.
**Para facilitar aqui o entendimento da conversa, importa dizer que *Infenso* é dividido em cinco partes: *Se 9 fosse 6*, *Vira-Mar*, *Teu nome a terra-alarme*, *Meninos do ninho*: *laboratório de extermínio* e *No breque*.

Nilson: Para começar, André, tu fala do *Infenso* como uma recapitulação, uma revisitação do teu trabalho, dos teus interesses. Isso é o quê: uma comemoração ou uma indignação?

André: Talvez não seja uma coisa nem outra, talvez seja só uma coincidência, porque muita coisa ‘tá escrita há muito tempo. Embora a obra pareça volumosa no conjunto, uma ideia de 12 publicações e tal, eu sou muito lento. Eu escrevo devagar e, quando vejo algum tipo de unidade, eu pego daqui, pego dali e reúno. Possivelmente por isso, em alguma medida, pareça uma revisitação, mas é mais uma reunião de procedimento. Há coisas ali que talvez coubessem no ‘Azagaia’, há coisas que talvez coubessem no ‘Muimbu’, há coisas que talvez



André Capilé. Foto: Divulgação.

ficassem melhor resolvidas no ‘Rapace’. Mas isso é só uma aparência. No fim das contas, é como se eu tivesse escrevendo o primeiro livro o tempo todo. Daí essa impressão de volta a uma espécie de começo, o conjunto das coisas dá essa impressão de revisitação. Ao mesmo tempo, ‘tô apontando para caminhos outros, então não sei bem se ‘tá num espaço de indignação, apesar do título. Os títulos dos meus livros, que são sempre uma palavra só, mais indicam uma temperatura e um temperamento para dar uma espécie de modalização pro próprio leitor.

Nilson: Quando tu vai apresentar um livro, quase sempre o que tu joga de cara é procedimento, métricas, quinas e dobradiças. Essa orientação formal é realmente onde começa teu trabalho, é um fundamento formal/rítmico?

André: Comparecem certas obsessões, que são obsessões no ouvido, porém também são obsessões por uma tentativa de organizar o mundo. É como se eu voasse amarrado o tempo todo: eu sofro de parafuso apertado, Nilson. A maior parte das pessoas no mundo tem parafuso solto, meu sofrimento é justamente ficar com parafuso apertado o tempo todo. Isso desde que eu comecei a me entender como poeta. De entender que as coisas têm uma forma, não necessariamente isso que a gente chama de forma fixa ou metrificação, mas que as coisas têm uma forma, e tento conversar com o mundo a partir dessa forma. Em algum nível tem uma espécie de influência tangente no que eu faço, que é mais ou menos o que o Gonçalves Dias fez em algum momento, de pegar uma instrução euro-ocidental para poder dizer de coisas que os euro-ocidentais não tiveram como dizer a partir dessas formas, a emulação de certos espaços de canto para modalidades de frequência dos euro-ocidentais. A gente, amando muito ou detestando completamente, vai ficar impregnado disso, porque a gente também foi lambido pelo ocidente em vários aspectos, particularmente no uso dessa língua que a gente usa para

escrever, que é o português. No fim das contas, é uma língua euro-ocidental que passou por transformações, com influências que não são influências euro-ocidentais. Como fazer com que isso continue rendendo? O primeiro impulso é de formalidade, mas também é de como derruir, como destruir essa formalidade, por dentro dela, contudo. É um modo de fazer política em alguma medida. Embora tenha frequentado o punk, o hardcore e o rap na minha adolescência e isso ainda compareça na minha formação, meu temperamento não parte de espaços de combate de fora para dentro: é mais implodir do que explodir. Então, uso essas formas para implodir esse lugar de pensamento. A gente teve uma invasão muito formalista de João Cabral de Melo Neto e da geração dos anos 90 e tal, só que, no fim das contas, era muito sem mundo, era uma forma sem mundo. E eu sou um cabralino, no sentido de que talvez retome as formas, mas com mundo, e um mundo que não era possível pro João Cabral, porque ele 'tava com outros interesses. Na mesma medida que tem João Cabral de Melo Neto, você tem, numa outra ponte, sei lá, o Mário Faustino, que era também um obcecado com certas formas, porém mais desvairado em algum nível. Eu vou tentando me equilibrar nessas pontas.

Nilson: Bem, isso já adiantou bastante da nossa conversa. Quero saber se isso já comparece ali no *Dois*, tua publicação com a Carolina Barreto.

André: Sim, mas ainda com pouca habilidade. O lugar do procedimento lá no *Dois* (não pares) é um lugar de aprendizado, é uma espécie de caderno de estudos. Tanto que eu vou reconfigurar o *Dois* (não pares), não todo, entretanto parte considerável dele num livro que chama *Rebute* — e por isso chama dessa forma, de rebutar/recomeçar. Eu pego muitas coisas de lá, pego algumas do Balaio e inéditos e faço o *Rebute*. O *Dois* (não pares) era um lugar de experimentar procedimentos, só que são poemas que publiquei aos 30 anos, foi em 2008. Tinha poemas de quando eu tinha 17 anos ali. Me parecia razoável, apesar de ter 30 anos, ser uma primeira publicação com aquelas coisas ali; porém era muito uma tentativa de encontrar um modo de realizar, mas já 'tá tudo lá. Na verdade, tem tudo lá no meu primeiro poema, de quando eu tinha cinco para seis anos e minha mãe ficou guardando, sacou? Ali já 'tá um monte de coisa: ele começa com uma anáfora, um chamado, uma convocação do povo, só que escrito polvo, porque é uma criança recém ou semialfabetizada. Ó, meu polvo, meu polvo, meu polvo, será que vocês escutarão as vozes dessa rainha? Rainha é minha mãe, né? Ó, rainha, um dia serás princesa, e é maravilhosa a inversão da rainha para princesa, porque as rainhas são prontas e acabadas, elas terminam, as princesas nunca terminam. E aí eu tenho essa inversão da fábula, que vai acontecer de muitos modos na minha produção: pegar espaços fabulatórios e colocar em outro espaço. O poema termina perguntando se os pássaros ainda escutarão. Isso ainda me mexe muito. Em algum nível, eu olho para aquele garoto perguntando se é possível alguma liberdade no mundo dentro desse chamado todo com relação ao povo. À parte isso, minha mãe é a inscrição número 14 do Partido dos Trabalhadores aqui no interior

do Rio de Janeiro. Isso era nos anos 1980, minha mãe não tinha com quem deixar os filhos, carregava a gente para dentro das reuniões de partido. Havia todo esse universo político de uma certa efervescência pré-abertura, pré-retorno da democracia no Brasil com a Constituição de 1988. Então, a minha cabeça de criança 'tá formada a partir de coisas que vão estar na minha obra desde sempre. Quando eu vou publicar o *Dois* (não pares) e retorno com esse com poemas de adolescência, poemas de quem 'tá aprendendo coisas, eu 'tô o tempo todo, talvez, tentando voltar a esse primeiro poeta, que é um paraíso perdido. Nunca mais serei tão bom.

Nilson: Fez bem tu falares de duas coisas aqui: uma é essa questão da inversão e a outra, o fabulário. Em primeiro, a inversão, porque me parece que, dentro do teu trabalho, o desvio é uma coisa do teu interesse, não só na tua produção poética, mas também quando tu caminha pros outros ramos, como o ensaístico. Tô pensando naquele livro com Paulo Henriques Britto do ano passado, *Soneto a Exceção à regra* e na *Uma A Outra Tempestade [tradução-Exu]*, com Guilherme Gontijo Flores.

André: Sempre em parceria, nunca tô sozinho.

Nilson: O desvio também entra, portanto, no teu conteúdo, não é só um interesse formal.

André: Porque, vou usar uma expressão do Piglia, é como se minha mirada pro mundo fosse sempre estrábica. Se eu preciso de um de um foco, o olho mesmo se contorce para poder fixar. Como eu vivo e percebo o mundo a partir do desencaixe, o desvio acontece para eu tentar organizar o mundo. De novo, é um oxímoro, sempre no paradoxo. Eu desvio por tentar ser reto. Porque há todo um espaço de conduta, para uma condição de retidão, que não é moral, tá? É fazer o certo pelo certo. E é fazer com os meus e pelos meus o tempo todo. Escapando até de mim no fim das contas. E esse lugar de operação do desvio é muito presente por conta de como eu tô no mundo. Negro, embora não negro o suficiente para ser entendido como

“Como eu vivo e percebo o mundo a partir do desencaixe, o desvio acontece para eu tentar organizar o mundo.”

- André Capilé

um preto retinto: isso já é uma figuração de desvio e é o problema de localização racial dentro do próprio país. Qual é o seu lugar? Quais são os teus espaços de identificação? Até onde você pode dizer, até onde você pode ir? E é claro que eu sei que há espaços em que eu vou ter certos privilégios. Mas é só sair também que as coisas voltam para os seus lugares de fato. Se eu não fizer uma operação de desvio ali, eu não vou ser funcional. Também tem os espaços de classe. Os espaços são sempre complexos — enquanto minha avó esteve pensionista da Central do Brasil com a linha férrea e tal, a gente, no interior do Rio de Janeiro, vivia com ela, que era uma preta de classe média, mas que só era classe média no interior do Rio de Janeiro. Na capital, ela só seria classe média lá no subúrbio profundo. A gente já vivia esse contraditório. Como é que uma preta convive nos espaços da classe média branca da cidade e ainda fica com aquela casa entulhada de gente, tendo essa vida profissional e sendo zeladora de santo numa casa de candomblé? E aí tem essa outra operação de desvio que é minha vida religiosa. Durou muito tempo até minha família entender os nossos lugares dentro da polis, e se entender com a cidade e a descobrir que esse estar com a cidade era sempre contra a cidade. Era uma política de dissenso o tempo todo, porque tinha que se constituir, tinha que fazer parte sabendo que a cidade não nos queria em vários níveis. A explicação de como opero com o desvio, tanto escrevendo, quanto na minha relação com o mundo, é muito por conta dessa dimensão e de como ela é contornada, à medida que ela é incontornável. Como tornar tangente? Se pro mundo eu tô determinado a estar em certos espaços, como escapar desses espaços ou, dentro desses espaços, como ser uma peça de distúrbio? A vida também é uma tensão de linguagem. Eu falo demais, cruzes.

“Como escapar desses espaços ou, dentro desses espaços, como ser uma peça de distúrbio?”

- André Capilé

Nilson: Existem muitas complexidades dentro desses discursos, né? Sou uma pessoa negra; porém, como é que é a minha relação com o bairro, com a cidade? Esse aramado... Pois bem, vamos entrar no livro especificamente e eu vou arriscar umas coisinhas mais técnicas aqui. Vamos por partes. De algum modo, a história do verso dá a ver a História do Brasil. Por exemplo, o heroico é o metro de fundação da nossa língua, vamos pensar nos Lusíadas, e, de outro modo,

isso acaba sendo prevalente em outros versos marcantes, como o do hino nacional. Na abertura de ‘Inferno’, ‘Se 9 fosse 6’, a gente se depara com uma sextina provençal cheia de heroicos, contrastando com a visão desse barqueiro fantasma, que é de morte e esgotamento. Isso me faz pensar em outros momentos do teu trabalho, como em ‘Azagaia’, em que essa tensão forma x conteúdo, sobretudo entre heroicos e o conteúdo, aparece. Queria saber como tu chegou nesse uso do heroico. Não fala ainda das redondilhas, a gente vai chegar lá, risos.

André: Você já resolve bastante coisa que quando diz que a gente convive com um fantasma métrico no Brasil. A gente convive com dois, um eu não vou antecipar porque você me pediu. Mas, em particular, a gente convive com esse fantasma métrico que é a presença do decassílabo, mais em particular ainda, o decassílabo heroico, por conta desse elemento que você menciona: estão na fundação da língua esses dois fantasmas. O heroico dos Lusíadas, na formação da língua, de uma ideia de nação, que vai ser transportada para cá, (e os nossos românticos vão romper com isso usando o sáfico, em algum nível), é o fantasma do hino nacional e por aí vai. Quando você tá aprendendo essas formas, é como se o ouvido ficasse condicionado. Mas o heroico mesmo é mais presente até na Azagaia do que aqui, porque o Azagaia é um livro marcial. Sendo um livro marcial, eu tomei partido de um metro marcial, porque o heroico tem essa marcha militarizada quase, e o livro se torna uma marcha constante e tal. No Inferno, essa sextina tem uma história. Essa sextina existe no *PRETOVÍRGULA*, do Lucas Litrento. A gente escreveu esse poema junto, ele foi publicado primeiro lá no Lucas, com o nome *se 6 fosse 9*. Só que, embora seja uma sextina, ali é um pouco mais frouxa, lida com cinco acentos de modo geral, todavia os versos têm entre 14 e 16 sílabas. Isso foi um contrabando lá. Quando eu vou converter a sextina no Inferno, já vem organizada dentro do modelo provençal mesmo, que é majoritariamente feito de decassílabos, tem essa frequência do heroico e tal, com uns enjambements. Muitas estrofes têm uns enjambements muito brutos, que você precisa mesmo dar continuidade porque senão sintaticamente não faz sentido. Esse heroico fica ali como um fantasma, contudo, no fim das contas, ouvido muitas vezes, vão sendo descobertas outras coisas ali embaralhadas. O heroico é o grande fantasma e esse fantasma é o tal do barqueiro. É como nadar dentro desse trânsito de tradições falando de coisas que não são próprias da tradição. Tá lá o fantasma polido de alvejante nesse poema — alvejante para ficar branco, para ficar mais claro. E esse processo de clareamento, que é um processo violento da configuração das identidades no Brasil, vai punir, porque, se você usa muito alvejante, as roupas também vão rasgar. O alvejamento é tanto no lugar de alvo, quanto do espaço de branqueamento. O barqueiro tá fazendo essa função, porque aí vem as coisas que a maioria talvez não precise saber, e são coisas minhas, que têm a ver com a ideia de colocar um egum ou um nzumbi ou um espírito antepassado, um espírito de morto para nos conduzir como história, porque, no fim das contas, é com quem a gente fica conversando muitas vezes, aquilo que tá

ENTREVISTA

que ali são os espíritos dos mortos. E a partir desses espíritos dos mortos é que o *Infenso* começa, nessa passagem. Tem outras coisas ali: quando falo da mata escura, tô falando do terreiro, do Bate Folha da mata escura, em Salvador. Essa mata escura tem sempre outras entradas e por aí vai.

Nilson: Depois vem o *Vira-mar*, e aqui a coisa dá uma dançada, não é? Porque tem também decassílabos ali, mas depois tu joga para outras métricas.

André: Sim, aparecem outras coisas, tem muita cançãozinha ali, cancionero.

Nilson: Isso, algumas redondilhas já, e aí mais contrastes. É uma fábula, aparece uma situação de violência e morte, porém, logo em seguida, aparece também uma zona de contra-ataque, de persistência. Aquelas pessoas vão continuar contando aquela história ali mesmo depois daquela situação de morte. Me interessam muito algumas redondilhas que tu usa nessa parte especificamente. Tem umas que dão uma sensaçãozinha de doçura, de ternura, uma coisa que se repete também no *Meninos do ninho*. Entretanto, as redondilhas ganham outra dimensão, mais tensionada, no *Terra-alarme*. Para além deste uso das redondilhas, queria falar também sobre os pés métricos, dos anfibracos e anapestos, por exemplo, nessa função de dar tensão, docilidade e outras intenções.

André: Se a gente fizer um aramado dessas formas, você vai contar versos com oito, versos com sete, versos com 9, versos com 12, versos com 10. No fim das contas, a orientação é mais rítmica do que funcionalidade métrica, porque eu tô lidando com outras zonas de ritmo, são outros espaços que eu frequento, porque às vezes não adianta só metrificar. E aí eu vou desenhando notações métricas a partir dos pés, coisa que não é da nossa prática, de fato, e vem por conta de uma relação com leitura de poesia anglófona, em particular. Coloco essas pequenas zonas de captura de sentido a partir de notações rítmicas dentro da moldura maior. Às vezes há determinações rítmicas que não tão na moldura, tem outros balanços. O plano geral de *Vira-mar* é tirar Iemanjá do mar, entendeu? É uma espécie de imaginário de uma vila de pescadores e de novo os desvios. Porque toda a nossa orientação de imaginário no Brasil é 2 de fevereiro ou ano novo, jogar flores no mar e pular sete ondas e tal, sempre endereçado ao mar. Eu trago Iemanjá pra terra e começo a criar pequenas disrupções no espaço mitológico. Como é uma série de poemas muito povoados, não é para ter uma medida só. Os ritmos, as notações métricas são variáveis. É claro que há uma tentativa de organização, porque é um mundo contado por um sujeito e esse sujeito tá tentando organizar o mundo com as vozes de outros, e essas vozes vão se misturando. A redondilha entra como espaço de suavidade, mas é suavidade mentida. Porque ela se insere a partir da orientação afetiva do ouvido do cancionero. E a redondilha maior é o fantasma do cancionero, proveniente das cantigas medievais portuguesas e transportada para cá pela canção. E a canção é majoritariamente escrita, obviamente que não toda,

“às vezes não adianta só metrificar”

- André Capilé

entretanto escrita com o fantasma da arte menor da redondilha. Ela vai aparecer ali como canção e como tensão: indica os filhos, e a gente não consegue determinar a idade desses filhos e de como essas crianças vão se colocando nesse espaço. Isso também me persegue já há muito tempo. A partir do *Muimbu* tem o nascimento dessas crianças. Continua no *Azagaia*, onde as crianças estão situadas num mundo que vai se complicando como linguagem de violência. E essas crianças 'tão aqui de volta no *Infenso*, então a redondilha também tem esse balanço para ser uma fala anterior. Depois, outra infância entra em cena, que é a da *Terra-alarme*. Esse, sim, é feito todo em redondilha. Feito em redondilha com memória da quadra, por conta do uso das rimas, mas ele é escrito para parecer também ter terza rima. De novo, eu volto ao medieval e ao provençal, só que em arte menor. É o meu reggae rural. A rima volta e a rima falha, a rima engasga, para falar da fuga de uma menina que começa a crescer nesse ambiente rural, entre boiadeiros. O nome de boiadeiro dela é *Madrugada*, que faz referência a um livro que talvez eu nunca mais escreva, o *Sereno*, um livro que não existe, um fantasma. Eu perdi esse livro inteiro com HD, ele tava quase pronto, e me sobram na memória poucas coisas dele. Uma dessas coisas é essa figuração que tem a ver de novo com a minha prática de terreiro por conta de coisas de caboclo, os caboclos boiadeiros. A fuga da madrugada, é uma fuga para um lugar de cidade. Embora você tenha esse balanço que é o balanço da redondilha, que parece acalantar, parece confortável, na verdade eu tô contando um filme de terror.

Nilson: Toda tensionada. Eu fiquei muito entusiasmado quando eu vi isso: caraca, jogou a redondilha para ser outra coisa aqui. Nesse cenário tensionado, esgotado, eu queria entender se em algum momento, com o uso meio fraturado das formas, essas ideias formais também estão numa espécie de esgotamento.

André: O que não tá em esgotamento, o que não virou esgoto ainda, sabe? Uso isso intencionalmente. Não para revitalizar, mas para continuar deixando esgoto. É atlético, às vezes, sabe? Eu me sinto na Olimpíada de 84, quando tem uma maratonista que chega por último e ela chega toda capenga, sabe? E aí veio todo mundo para tentar acudi-la, eu me sinto aquela maratonista, muitas vezes fazendo o que faço e estando vivo. O Ricardo Domeneck, em algum momento, postulou que essas formas históricas, ele chama de formas históricas, têm uma localização, e talvez usá-las seja problemático, porque o nosso tempo não é um tempo que peça sonetos, por

Caderno 2

ENTREVISTA

exemplo. Só que o soneto, desde que ele começou, 'tá acabando. Na mesma medida que algumas dessas coisas estão em esgotamento, precisamos lidar com elas, não na tentativa de revitalizá-las, porém dentro desse próprio esgotamento.

*A internet caiu, então perdi a gravação de uma pequena parte.

Nilson: Putz, acho que perdi aí uns cinco minutos de gravação, mas tá. É bom também ser rasurado. Tava comentando que, malgrado a presença do esgotamento, existe uma ideia, principalmente ali no *Breque* — e acho que tem um pouco no *Vira-mar* também, mas principalmente no *Breque* — de saúde, de produção de comunidade. Isso é uma proposta ou é uma demonstração? E que tipo de mundo é esse que tu 'tá visionando a partir dessa visão estrábica?

André: Demonstração é uma palavra boa por conta do *Breque* ser uma espécie de ensaio. Uma espécie não, ele é um ensaio, que foi escrito para um podcast que o Bernardo Oliveira organizou — uma série de ensaios, 10 ensaios com 10 sujeitos diferentes—, pensando nas multiperspectivas da ideia de música negra brasileira. Na verdade, a música popular brasileira nasce do terreiro, nasce dessas comunidades. Coincide de eu ter traduzido o *Black Music*, do Amiri Baraka, que vai falar que a música popular americana é o blues, é o jazz — logo, ela é feita por negros — e depois surgem as suas variantes, R&B, rock and roll, e por aí vai. Essa epígrafe do *Breque*, que é o trecho inteiro do Baraka, tem função pedagógica. E talvez eu tenha assumido os perigos de o *Breque* ser pedagógico, tá? Você tem a demonstração, nesses poemas, de que a música popular brasileira nasce do terreiro, e toda a tecnologia ali é feita a partir da comunidade para a comunidade, para responder os anseios dessa comunidade. No *Breque*, essas coisas vêm muito enlaçadas: a produção de sentido a partir de rezas, do espaço de oração, do terreiro de candomblé e do terreiro quilombola. Além disso, tem um campo eminentemente pessoal em que eu não importo, eu não interesso, eu sou muito pouco. Essa assinatura, André Capilé, não diz quase nada. Esse sujeito não interessa porque esse sujeito só é funcional no mundo por conta daquilo que vem junto com ele. É onde eu se torna nós, e eu trago toda a minha comunidade junto, a minha comunidade de amigos, a minha comunidade do terreiro, a minha comunidade familiar, a minha comunidade institucional. Eu sou uma pessoa institucional, eu sou institucionalizado, mas não adianta ser só institucionalizado. Se você faz pesquisa, você faz pesquisa para a comunidade. Se você 'tá trabalhando com extensão, você tá trabalhando para a comunidade. E se você tá ensinando, você tá ensinando na formação de outros agentes para a comunidade. Então não sou eu, é sempre um lugar para nós. E o espaço de saúde é desaparecer como sujeito, desaparecer como eu, entendeu? Há outros contrabandos ali. Se você começa a olhar na mancha gráfica, vai ter poemas numerados, e você tem outras entradas que não são numeradas.

Nilson: Ah, eu ia falar disso. Não são numeradas e tem as traduções no meio também.

André: Isso. É o quanto o espaço do imaginário religioso como reza e como mitologia começa a contaminar o ensaio e por isso ele toma o lugar do ensaio na página nobre, entendeu? Ele vai sempre aparecer forçando o ensaio a ser menor e de outro lugar: você é obrigado a voltar pro mito. Isso aqui vai virar um nó e editorialmente parecer uma gralha. Quando eu trago essas mitologias e arquetipia emaranhadas ao ensaio, dizendo que quem nunca se perdeu, nunca conheceu o caminho, eu tô falando com Exu. E aí eu tô falando de outro espaço arquetípico. Isso tá fazendo o Inofenso todo voltar ali e, quando termina, há a questão: o que eu vou fazer quando o sol sair? Quando amanhã, apesar do amanhã do orvalho — que é um espaço de saúde, porque ele vai alimentar a terra, vai molhar a Terra, vai tornar a Terra fértil, se a Terra ainda for fértil nesse planeta devastado, nessa wasteland —, o que que eu posso fazer depois de todo esse estado de guerra? Para onde eu vou?

Nilson: Eu queria entender também esse movimento da ruralidade para urbanidade que acontece aqui.

André: Podia estar todo no *Azagaia*. Foi escrito pro André Griffo, que é um artista visual que é meu conterrâneo, embora radicado no Rio. O André Griffo, e nisso parece com livro, vai se endereçar a certo barroco e certo lugar de imaginário religioso (ele não é religioso, todavia lida com certo espaço religioso) da pictografia e questiona como as coisas vão arruinar, ou seja, com 'pequenos enfermos que estão criados ali pelo barroco. Ao mesmo tempo, ele tem toda uma produção voltada para as políticas do presente. O título do *Meninos do ninho* vai fazer alusão aos garotos que morreram no desastre no Flamengo. São os meninos do ninho do urubu. Aconteceu há alguns anos, alguns garotos da base que morreram num contêiner que pegou fogo. Vê só, você tem, no poema anterior, a Madrugada, que tá fugindo pro espaço urbano. Não tá enunciado que é pro espaço urbano, mas é para onde ela quer ir, tá? Ela quer sair do espaço rural para outro tipo de oportunidade no espaço urbano. E depois tem esses meninos do ninho, como todo mundo que sai das suas casas muito novo para conhecer o mundo, nos espaços urbanos. E o que esses espaços urbanos acabam fazendo com esses sujeitos que estão completamente despreparados para isso? O campo urbano vira um espaço de extermínio. Aí você tem um êxodo urbano brasileiro histórico. Há algo magnético que ainda pede esse êxodo. Tô contando basicamente esse êxodo com o *Meninos do ninho*. Ele é uma continuidade do *Azagaia*, nesse sentido. Quando você tá em contato com o inferno do espaço gentrificado da formação de cidades no Brasil, elas se tornam campos de extermínio. E você se questiona como retornar à saúde, como produzir. Nesse cenário, as divindades das religiões de matriz africana, para mim, todas elas são máquinas de guerra. Todas elas. Nenhuma é só colinho, só mamãe, só papai e tal. Elas são máquinas de guerra, porém assim, ao mesmo tempo, elas são produtoras férteis de um lugar de saúde, como você disse. Eu acho bonita a imagem. A saúde também numa dimensão de guerra. Usar essa terminologia, eu sei o quanto ela é perigosa. Mas ela também é produtiva em algum lugar, ou deveria ser produtiva em algum lugar.

Caderno 2

ENTREVISTA

Porque há outros modos de fazer guerra. E essa dimensão litúrgica me ensina a fazer guerra desses outros lugares. O teu livro é assim também, tá brigando o tempo todo com essa louçaria, com aqueles azulejos todos — isso tá aqui, contudo a cidade é outra, as relações com a cidade são outras.

Nilson: Eu acho que acho que cumpru, viu? Para finalizar, queria que você apontasse três coisas para mim. A primeira é: uma imprudência.

André: Imprudência... Eu não sei o que posso dizer. Imprudência de ser hétero. Não sei, não. Pera aí. Talvez eu fale demais.

Nilson: Uma tradução.

André: Ai, caralho. Acho que eu nunca tive que responder isso. Cara, eu vou falar *Ulysses*, do Caetano Galindo. Eu vou justificar essa. Assim, adoro a tradução do Houaiss — ela tem problemas atinentes, porém ele responde ao projeto que ele queria realizar. A da Aurora Bernardini é uma tradução muito boa, porque ela recupera uma coisa que ficou um pouco perdida na do Houaiss porque tem uma certa captura do humor. E ela é mais legível, tá? Mas por que a do Caetano Galindo? Porque a do Caetano Galindo fala. A gente conversa muito sobre as oralidades e essas oralidades, a nível do discurso, estão sempre no campo de subalternidade. Como se as oralidades só pertencessem às pessoas negras, aos indígenas, indígenas mais variados, não só do Brasil, às mulheres consideradas históricas. Mais do que isso, a oralidade sempre num lugar de corpo e nunca como agência para esses outros sujeitos. E o *Ulysses* do Joyce, é muito oral. O Joyce é muito oral. O Joyce está conversando e escrevendo a partir de oralidade e de outros sons do mundo. A tradução do Caetano Galindo responde isso e responde de modo muito eficiente. E um dia, numa mesa com ele em João Pessoa, eu falo isso e ele responde: "Será que isso só acontece porque uma pessoa racializada fez essa tradução?". O *Ulysses* do Caetano Galindo é um *Ulysses* negro, em algum nível.

Nilson: Eu pensei que você iria falar *Roça Barroca* [de Josely Vianna Baptista].

André: *Roça Barroca* eu acho que é outra coisa. Ele tem tanta coisa ali da Josely, que eu nem sei o quanto aquilo é tradução. *Roça Barroca* é uma instrução pro Muimbu, é uma instrução pro *Infenso*, é uma instrução pro André Capilé, tanto no pensamento quanto no ensaísmo, quanto na produção tradutória e de como autorar a partir da tradução sem perder seus espaços originários e não originais. Mas eu não sei se consigo entender o *Roça Barroca* só como tradução, porque ali é um composto, em que a tradução é mais um dos elementos de forma. Se é possível dizer que há uma história da literatura, toda ela 'tá a partir de uma teoria da tradução e da sua prática, porque toda a teoria da tradução é uma teoria da leitura. E toda tradução, de novo, inventa mundos que não são possíveis para nós, que não conhecemos esses mundos com outras línguas. Nosso romantismo foi todo feito de tradução. O nosso barroco é todo feito de tradução. Todo o mundo

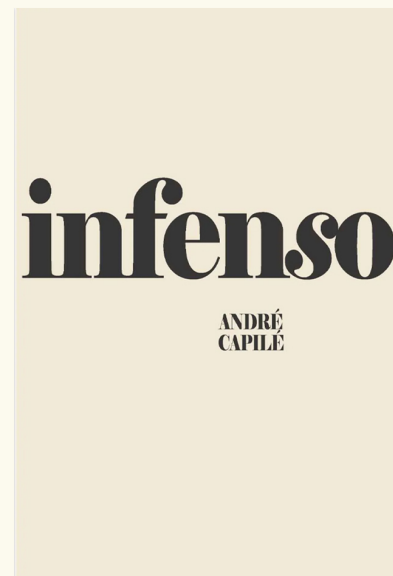
latino é feito de tradução. E todo o mundo grego, possivelmente foi feito de tradução, tradução do Egito, e o Egito, de tradução de outros lugares. A tradução é a única salvação que a literatura vai ter com relação à inteligência artificial, porque a tradução vai se tornar o gênero literário.

Nilson: Olha só, por fim, uma voz.

André: Vou falar duas vozes, tá? Uma voz de fora é Nina Simone. Uma voz de dentro é Alcione. Para rimar.

Nilson: Pensei que você ia falar Gaia.

André: Gaia é antes da voz. Gaia é desde o primeiro grunhido.



Infenso, de André Capilé
Macondo Edições, 2025
100 pp.

ENTREVISTA

A poesia que nasce dos estilhaços

Entrevista com Fábio Prado

Carol Antunes

Escritora, poeta e editora da revista O Odisseu. Formada em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia-UNEB, é especialista em Estudos Culturais e, atualmente, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia- UFBA.



Fábio Prado, autor de 'Estilhaços Íntimos'. Foto: Divulgação.

“Escrever poemas foi a forma que encontrei com mais naturalidade de desvelar os arredores.”

- Fábio Prado

Como você descreve a experiência da escrita poética e quais os maiores desafios que você enfrentou quando decidiu publicar os seus textos?

Fábio: A escrita sempre teve uma natureza poética para mim desde pequeno. Escrever poemas foi a forma que encontrei com mais naturalidade de desvelar os arredores. Então, me pareceu justo escolher um livro de poemas como a minha estreia na literatura. Acredito que o maior desafio do livro foi balancear a intensidade das imagens e a clareza dos versos. Queria que *estilhaços íntimos* pudesse trazer variedade de ritmos, estilos e, ao mesmo tempo, que fosse acessível a leitores pouco familiarizados com a leitura de poemas. Se não dermos a oportunidade de pessoas se conectarem com livros de poemas, não teremos leitores proficientes na delicadeza da literatura.

Carol: No prólogo do livro, intitulado “apocalipse”, vemos três poemas em que o Eu lírico parece estar em agonia diante de um fim iminente: “e não há nada a ser feito” e em que até a poesia agoniza, espeznhada pelas incertezas do caminho: “o carço da poesia está esmagado na rua”. Todavia, nos três textos, a palavra “fé” aparece como um guizo de esperança em meio ao silêncio do caos. Como a fé torna-se parte da matéria-prima da sua poesia? Como ela influencia sua visão poética diante das vicissitudes da existência?

Fábio: Fui criado em um lar evangélico e estudei por 15 anos em um colégio católico. Esse imaginário cristão tem grande influência na minha obra, por mais que a minha poesia questione o poder da fé. Não há existência sem fé. Se eu não acreditar em mudanças e na força humana, não teria motivo para eu escrever. Acredito que, sem a fé, não conseguiria criar contraste na minha obra nem pensar na palavra ganhando novos contornos a cada leitura.

A poesia está em todos os lugares, ou como afirma o Eu lírico de “o estouro da bolha”: “o poema é tudo”. Em *estilhaços íntimos* (Caravana, 2025), livro de estreia de Fábio Prado, vemos como a poesia pode brotar de todos os lugares e como a vida, a existência ou até mesmo a dor e a morte podem tornar-se substância essencial da lira de um poeta sensível ao mundo e suas vicissitudes. Prado conta sobre a sua relação com a poesia e como a escrita pode ser um espaço de cura e de reflexão em um mundo onde o existir torna-se cada dia mais complexo e até penoso, principalmente para olhares despidos de metáforas.

ENTREVISTA:

Carol: *estilhaços íntimos* é o seu livro de estreia.

ENTREVISTA

Carol: Todo poeta enfrenta o medo da página em branco ou de que a fonte, de repente, seque para sempre. Como você lida com essa sensação de que a poesia um dia pode partir e nunca mais voltar?

Fábio: Em alguns momentos, pensei que a poesia poderia ter ido de vez e que não a encontraria. Isso já foi motivo de medo. Hoje, sinto que não tenho medo. No momento em que encaro quem sou e como o mundo me recebe, me sinto pronto para escrever. Escrever estilhaços íntimos só catapultou a poesia adormecida e me fez perceber que sempre haverá matéria de poesia. Só preciso manter a disposição de enxergá-la e de colocá-la no papel.

Carol: Em "o espaço vazio", o Eu lírico diz: "eu sou a imagem e semelhança do vazio". Para Fábio, a poesia é uma forma de preencher os vazios que as idas e vindas da vida deixam?

Fábio: Não diria que é uma forma de preencher vazios. Está mais para uma forma de bússola. A partir da poesia, eu consigo entender os espaços vazios, a minha plenitude e o que nos afeta positiva e negativamente. A poesia tem um compromisso com a verdade de nós mesmos, por mais que ela pareça de difícil acesso.

Carol: O luto é um lugar comum na vida de todos. Em algum momento, estaremos diante da irreversibilidade da morte e teremos que aprender a transformar a ausência em uma saudade palatável. Nos poemas de "navalha" vemos como o Eu lírico lida com os conflitos que a morte, a solidão e a ausência do ente amado trazem. A poesia pode funcionar como um espaço de cura para essas dores cortantes?

Fábio: Sem dúvida. Por vezes, deixamos a emoção nos ganhar, o que também pode se refletir no que escrevemos. No entanto, à medida que nos envolvemos cada vez mais com o que sentimos e entendemos a força daquilo como matéria de poesia, nos libertamos de alguma forma da turbidez. A poesia é convalescença.

Carol: Em "ele se foi" temos um Eu lírico que evoca sua própria inexistência, ao mesmo tempo em que o autor reivindica o seu lugar de fala ou recusa, já que só "tem emoções confusas". Nesses "fragmentos íntimos", quanto de Fábio existe (se existe)?

Fábio: Existe uma proximidade entre eu e o Fábio de estilhaços íntimos, mas não diria que somos idênticos. Empristo o meu desejo, melancolia e corpo ao que a poesia quer dizer por meio dessa voz lírica e ela ganha vida própria. Gosto da ideia de fragmentação e de reconstrução porque, a partir dele, posso ter um rumo diferente da minha própria obra e deixo com que o Fábio de estilhaços íntimos e os que virão posteriormente tenham diversas vozes e sintam a pulsão de vida como tenham de sentir quando escrevo.

Carol: Em "a frequência das tardes", dois versos chamam a atenção: "adoro a deselegância, os versos adolescentes sem métrica". Você considera que sua poesia amadureceu esteticamente e o quanto dos versos adolescentes ainda estão presentes nos seus textos?

Fábio: Não só a poesia amadureceu, mas as minhas experiências trouxeram nuances para os poemas. A deselegância estética vem da sobreposição do sentimento sobre qualquer forma, o que aparece em alguns momentos em estilhaços íntimos com resgates de poemas mais antigos. Mas eu não poderia, como escritor, me limitar ao que o sentimento aprisiona. Os versos adolescentes aparecem como uma lembrança de que havia na escrita da adolescência, por mais que ainda sem tamanho conhecimento, poesia nos olhos. Mas preciso dar aos meus versos a complexidade que a vida requer. Tenho que deixar a palavra ir.

Carol: No texto "o estouro da bolha", o Eu lírico é taxativo: "o poema é tudo". Para Fábio, o que é e para que serve a poesia?

Fábio: Nesse poema, terei que concordar com o Eu lírico. Tudo é matéria de poesia e o poema pode vir do mais profano ao mais divino. Posso me conectar com o que está na minha frente, no invisível, desde que eu permita que o meu corpo sinta e deixe os dedos desvendarem os versos no papel. Como diria o Evangelho de Mateus, "quem tem ouvidos para ouvir ouça".

estilhaços íntimos, de Fábio Prado
Editora Caravana, 2025
108 pp.



ENTREVISTA

Bem-vindo a 'Hum'

Entrevista com Samir Mesquita

Ewerton Ulysses Cardoso

Editor-fundador da revista O Odisseu, crítico literário e pesquisador em literatura.



Receber em mãos a belíssima edição de 'Hum' (Editora Quelônio), reverbera o cuidado que o autor, Samir Mesquita, teve ao preparar o livro. Como você lerá na entrevista a seguir, Mesquita quis que o leitor passasse por uma experiência de leitura que fosse atravessada pela materialidade do livro. O suporte, o livro de capa luxuosa em lixa, as ilustrações de autoria do próprio autor do conto, contribuem para que se tenha uma imersão no mundo de 'Hum': um livro que conta uma fábula a respeito da menor cidade do mundo.

'Hum' de fato existe, é uma cidade na Croácia. Mas os fatos narrados não necessariamente se assemelham à veracidade dessa cidade. Pelo contrário, Mesquita se permitiu criar uma história a partir da imaginação (o que parece ser um verdadeiro crime hoje em dia). Na fábula/conto, Hum serve como suporte para se contar uma história sobre o poder de imaginar em tempos de guerra. Na entrevista, conversamos um pouco sobre essa escrita fabulatória e os processos criativos do autor. Confira!

ENTREVISTA:

Ewerton: Gostaria de começar pela materialidade do livro: é uma edição luxuosa com capa em lixa. Mas também as ilustrações, o corte, o material das páginas, tudo parece ter sido milimetricamente planejado para criar um ar místico ao manusear o livro. Gostaria que você falasse um pouco dessa construção material do livro.

Samir: O livro, enquanto objeto, pode ser apenas um suporte. Mas também pode ser uma experiência. Quando eu estava desenvolvendo o projeto gráfico de 'Hum', queria que o livro fosse exatamente isso: uma experiência simbólica e sensorial para o leitor, algo que já transmitisse um significado antes mesmo da primeira palavra ser lida. E que a sua materialidade representasse esta cidade minúscula, toda feita de pedra que é 'Hum'. Então, um livro pequeno, pesado, áspero. Assim, a capa e contracapa em lixa remetem aos muros de pedra da cidade, as laterais pintadas de preto evocam o oculto por trás desses muros, e a lombada com costura aparente simboliza a fragilidade à qual estamos sujeitos, mesmo quando acreditamos estar protegidos. Sempre me interessou a ideia de que o livro pode dialogar com o corpo do leitor não só pela leitura, mas também pelo tato, pelo peso, pelo cheiro, pela textura. Essa fisicalidade participa



Ilustração de Samir Mesquita presente em 'Hum' (Quelônio).

também da narrativa. É como se o livro tivesse camadas: a camada verbal, a camada visual e a camada tátil. Mas tudo isso seria apenas um esboço se eu não tivesse contado com a parceria dos meus editores Silvia Nastari (responsável pela produção gráfica) e Bruno Zeni, da Editora Quelônio. Eles ajudaram a transformar a ideia em objeto real, unindo concepção e execução.

Ewerton: Tive que ir buscar na ficha catalográfica como você classificou "Hum". O texto, relativamente curto, embora denso, contém uma história única. A classificação está como "contos". "Hum" seria, portanto, um único conto?

Samir: Conto, conto ilustrado, fábula moderna, alegoria, mini-novela, poema narrativo, texto para teatro, já ouvi diferentes classificações para o livro. Para o registro, entre as alternativas de catalogação, meus editores e eu achamos que “conto” era a melhor delas. Mas a classificação nunca foi uma questão para mim. Os gêneros são convenções úteis para bibliotecas, livrarias e críticos, mas, para quem escreve, podem se tornar limites artificiais. A literatura acontece justamente nas zonas de atrito entre essas classificações: pode ser poética e narrativa, alegórica e concreta, dramática sem precisar ser encenada. Gonçalves M. Tavares diz que “a literatura não tem forma, com exceção da forma das letras do alfabeto”. Concordo com ele, e penso que, às vezes, até mesmo a forma das letras também pode ser subvertida, se assim fizer sentido. O que importa é a linguagem própria que cada texto encontra para si, muito mais do que a prateleira em que será colocado.

Ewerton: “Hum” é, de fato, a menor cidade do mundo e fica na Croácia. Como você ficou sabendo da existência dessa cidade?

Samir: A primeira versão do texto foi escrita há mais de 13 anos, em uma oficina coordenada pela escritora Noemi Jaffe. E o exercício era criar uma história ambientada em um local em que nunca estivemos. Muito se fala sobre as maiores cidades do mundo, fui pesquisar sobre as menores, e acabei me deparando com ‘Hum’. Quando soube que havia pouco mais de 20 habitantes e apenas uma criança entre eles, a história começou a se formular em minha cabeça. Nesta pesquisa descobri a lenda da origem da cidade, as inscrições nos portões e coletei algumas fotos (como a dos varais nos quintais das casas) que me inspiraram na criação das cenas. E me dei por satisfeito. Não queria que a pesquisa interferisse na criação.

Ewerton: O emblemático ‘Tomo’ é apresentado como um cego louco e poeta, o que me lembrou bastante o mito em torno da figura de Homero. Foi uma inspiração?

Samir: Não foi, poderia ter sido, ou foi sem eu ter consciência. Acredito que todo livro é um diálogo, não só com os leitores, mas também com uma tradição, com toda uma literatura que o antecedeu. Somos frutos não só dos livros que lemos, mas também das narrativas que estão em nossos inconscientes. Acabamos carregando em nossa escrita ecos de mitos, narrativas e arquétipos que nos atravessam. Tomo, este poeta, cego e louco, que ouve até os menores ruídos do interior do seu corpo, é um personagem que trafega no campo do simbólico, e que por isso pode despertar diferentes interpretações. Não pensei nele como uma reinterpretação direta de Homero, mas é natural que um personagem cego e poeta dialogue com esse imaginário. A literatura, afinal, não se constrói no vazio — ela ressoa, transforma e reatualiza tradições. E o fato de Tomo despertar múltiplas interpretações me alegra, porque significa que ele permanece aberto, disponível para que cada leitor o relacione com suas próprias referências.



Samir Mesquita, autor de ‘Hum’. Foto: Divulgação.

“Não se trata de escapar, mas de criar modos de conviver com as tensões inevitáveis.”

- Samir Mesquita

Ewerton: Li “Hum” como uma fábula sobre a guerra, o que deu ao livro uma conotação ainda mais pertinente neste momento em que vivemos. Na história “Hum” é um lugar “seguro” diante da guerra. Hoje em dia, é possível encontrar lugares seguros diante da guerra?

Samir: Há uma frase no livro que diz: “a guerra muda mapas e a geografia das pessoas”. No contexto em que estamos, as guerras estão próximas de todos nós, direta ou indiretamente. Uma guerra reverbera em todos nós como seres humanos. Ninguém está a salvo, por maior que seja a indiferença de alguns. Mas gosto de pensar ‘Hum’ também como uma alegoria dos nossos pequenos mundos, ao redor dos quais erguemos muros, na ilusão de que estamos protegidos. Uma ilusão apenas, porque a guerra — nossos conflitos internos — sempre nos invade, seja provocada por um elemento externo, ou nascendo de dentro de nós mesmos. Por isso, ao me perguntar se existe



Ilustração de Samir Mesquita presente em 'Hum' (Quelônio)

“Sinto que o texto avança pelas perguntas que me gera, não pelas respostas que encontro.”

- Samir Mesquita

um lugar seguro diante da guerra, penso que talvez a segurança não esteja em um território físico, mas em como conseguimos elaborar simbolicamente esses conflitos. A literatura, a arte, a imaginação podem ser lugares de resistência, espaços onde se pode ressignificar o medo, a violência e até a sensação de desamparo. Não se trata de escapar, mas de criar modos de conviver com as tensões inevitáveis. Nesse sentido, 'Hum' é menos um refúgio contra a guerra e mais um espelho do que carregamos dentro de nós: nossos muros, nossas ilusões de proteção e, ao mesmo tempo, nossa capacidade de recriar o mundo, mesmo em meio ao caos.

Ewerton: Há um grande teor filosófico no texto, o que aproxima esta fabulação de outros romances e textos literários filosóficos, como "A Peste" (Camus) e "A Náusea" (Sartre). Você tinha a intenção de fazer um texto filosófico?

Samir: A única intenção que tinha ao escrever o texto era dar conta das vozes que me vinham, encontrar uma forma de representar essas diferentes vozes se repetindo, se completando, se sobrepondo, se contradizendo. Assim como encontrar também uma maneira de representar seus silêncios. Costumo escrever sem conhecer o enredo e os personagens por completo. Sinto que o texto avança pelas perguntas que me gera, não pelas respostas que encontro. Escrever se torna assim um ato de investigação, e no processo, entre questionamentos, reflexões e paradoxos, o teor do texto vai se revelando. Sempre que narramos, mesmo em pequenas histórias, estamos lidando com questões sobre o tempo, a memória, a identidade. Neste sentido, a filosofia e a escrita são muito próximas para mim. Ambas compartilham esse gesto de pensar a condição humana a partir da linguagem: a filosofia busca conceitos, a literatura busca imagens, mas ambas se encontram no esforço de compreender o mundo e, talvez, transformá-lo.

Ewerton: Gostaria que você falasse um pouco a respeito da composição das belíssimas imagens que estão no livro. E ainda: ser o ilustrador do seu próprio livro fez com que o resultado fosse exatamente como você esperava?

Samir: Desenhei muito durante a infância, mas não sou um ilustrador profissional. Quando me coloquei o desafio de ilustrar o livro, percebi logo no início que cada ilustração saía com um traço diferente, sem unidade. Eu precisava de uma linguagem que desse coesão às imagens entre si, mas também com a atmosfera do texto. Foi então que pensei: se a pedra é um elemento central em 'Hum',

por que não fazer com que ela também fosse o instrumento das ilustrações? Selecionei pedras de diferentes tamanhos e comecei a usá-las como pincéis. Passava tinta em suas superfícies e cada pedra me oferecia um traço particular, uma textura, uma forma que eu não poderia controlar totalmente. Isso trouxe ao trabalho um aspecto de imprevisibilidade, quase como se a própria matéria do livro — a pedra — participasse ativamente da criação das imagens. Foram quatro meses de experimentos, tentativas e muitos erros. Nesse processo percebi que a ilustração, assim como a escrita, não é sobre alcançar uma ideia fixa, e sim sobre se abrir ao que acontece no caminho. Se o resultado foi exatamente o que eu esperava? Bem, o resultado foi o que consegui produzir entre intenção e acaso. E fiquei contente porque percebo hoje que as imagens carregam essa tensão.

Ewerton: Ainda sobre as ilustrações, imagino que tenha sido um imenso processo de tradução. Para você, quais os caminhos possíveis para pensar a tradução entre imagem e escrita?

Samir: A primeira versão do texto foi escrita há muito tempo, como comentei anteriormente. Ano passado, quando decidi tentar publicá-lo, mais do que reescrevê-lo ou apenas revisá-lo, eu senti a necessidade de reimaginá-lo. As ilustrações surgiram nesse processo como uma forma de criar não apenas um complemento visual, mas uma nova camada de significados para a história. Imaginar nada mais é do que criar imagens em nossas mentes. E o texto literário, por essência, tem esse poder. Assim, ao ilustrar o livro, o desafio era não realizar uma representação literal do texto, mas expandir suas formas de leitura. As ilustrações não deveriam roubar dos leitores a liberdade de imaginar, mas dialogar com a imaginação deles, abrindo fissuras, sugerindo caminhos, movimentos, acrescentando texturas. Por isso, não penso em um processo de tradução, mas de interação entre imagem e escrita: quando uma não se limita a repetir a outra, mas a tensiona e a amplia. Desta maneira, o livro pode ser lido tanto pelas palavras quanto pelas imagens, e cada camada sustenta e desloca a outra, criando um jogo dinâmico que renova a experiência do leitor.

Ewerton: Uma das coisas que eu mais gostei no livro diz respeito ao modo como você conseguiu trazer inventividade para a literatura. Atualmente, sinto que estamos numa onda mais realista da literatura, em que existe uma necessidade de se ater ao realismo como forma de falar de problemas sociais. Para você, qual a importância de resgatar a fábula e a imaginação numa escrita que provoca reflexões sociais?

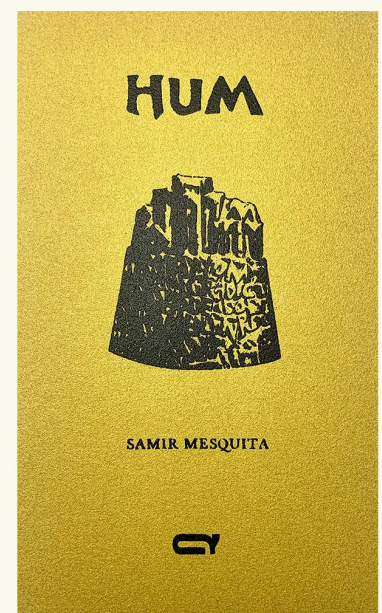
Samir: Esta é uma característica dos nossos tempos: uma saturação do eu e de realismo. Por outro lado, felizmente, vozes e temáticas há muito tempo silenciadas estão encontrando seu merecido espaço e mais pessoas estão tendo acesso a essas realidades e intimidades. Mas percebo também um fenômeno que se chama “atenção seletiva”: quando estamos muito focados em um tema, tendemos a perceber sobretudo aquilo que se relaciona a ele. A crítica e a mídia,

Esta é uma característica dos nossos tempos: uma saturação do eu e de realismo. Por outro lado, felizmente, vozes e temáticas há muito tempo silenciadas estão encontrando seu merecido espaço e mais pessoas estão tendo acesso a essas realidades e intimidades. Mas percebo também um fenômeno que se chama “atenção seletiva”: quando estamos muito focados em um tema, tendemos a perceber sobretudo aquilo que se relaciona a ele. A crítica e a mídia, em grande medida, têm voltado sua atenção a essa literatura mais realista, e isso pode dar a impressão de que outros caminhos narrativos estariam em segundo plano. No entanto, há hoje uma literatura imaginativa de altíssima qualidade sendo produzida — basta citar autores como Samanta Schweblin, Joca Reiners Terron, Yoko Ogawa, Mónica Ojeda, entre tantos outros. Uma literatura que nos desloca, ao mesmo tempo que nos ancora em questões urgentes do nosso tempo. Independentemente do gênero literário ou estilo de escrita, acho que a imaginação sempre será uma ferramenta poderosa. Ela não está em oposição ao realismo, mas oferece outras maneiras de pensar a realidade. Ao exagerar ou deslocar situações, permite que enxerguemos nossas próprias contradições sob nova luz. A imaginação abre possibilidades de mundos ainda inexistentes, mas necessários, sobretudo quando o presente parece estreito demais. É através da imaginação que conseguimos sair de nós e nos colocar em um outro lugar. E este outro lugar, tantas vezes, é o lugar do outro.

Ewerton: Você pretende ir a ‘Hum’?

Samir: Engraçada essa pergunta. Como está escrito no final do livro, nunca fui a ‘Hum’. Mas, de certa forma, estive lá diversas vezes, em uma Hum fictícia, até então apenas minha e que me levou a tantas descobertas. Escrever sobre um lugar onde nunca se esteve permite visitar partes de si mesmo que nunca se acessou. Agora, respondendo a sua pergunta, não pretendo ir a Hum. Há um ditado que diz: não se deve voltar aos lugares onde foi feliz.

‘Hum’, de Samir Mesquita
Editora Quelônio,
2025
80 pp.



Caderno 2

TRECHO

Entrelinhas

Leia o primeiro capítulo do romance inventivo 'Entrelinhas', de S. Ganeff!



S. Ganeff é a mais jovem finalista do Prêmio Jabuti. Escritora de 'As Vozes da Minha Cabeça' e 'Tô Zoando - Com Muita Verdade.'

A sala do tribunal está à espera das pessoas que vão

CAPÍTULO MENOS TREZE | Brincando com as fazer justiça. Vazia, aguarda, em sintonia com as **pedrinhas que sobram no asfalto, Dalila caminha** vigas estruturais, as vidas que haverão de encontrar o **até a escola com o leve cantarolar de uma pedra** justo, medido a elas como uma roupa costurada sobre **áspera a roçar no asfalto que ainda não esquentou.** o corpo. Moldando-se conforme o correto manda, as **Faz o mesmo caminho todos os dias, sempre** paredes sobem brancas, com a pureza de uma ética **acompanhado da valsa dos pés e da pedra. Às vezes,** nobre, e firmes, como a moral inabalável dos que **pedras maiores; às vezes, menores, mas sempre** irão medi-la.

chutadas com carinho pelo velho sapato preto Sendo construída pelas mãos calejadas de **que abre um buraco entre o couro e a sola. Dalila** trabalhadores que ainda não conheciam nem **secretamente deseja que a sola se solte mais para** mesmo o verme de uma justiça domada, a cada tijolo **poder tocar a pedrinha de verdade, senti-la como** assentado, o vento sussurrava que aquela que se erguia **deve ser. Poderia abaixar-se e pegar a pedrinha** seria a futura casa da razão, protegida eternamente **com a mão, mas prefere sonhar com a chance de** por homens puramente justos. Enquanto o cimento é **descobrir como é a sua rochosa textura quando a** passado nos blocos soltos, as brisas veraneias cantam **sola do sapato, enfim, vier a soltar.** que, com mais casas como esta, o reino do direito se **O ponto de ônibus mais perto fica longe da** estenderá, permitindo que os filhos dos homens que **escola. E sua casa mais longe ainda. Dalila entra** a constroem tenham, um dia, a efêmera chance de **no ônibus às cinco da manhã. Ele ainda está vazio,** sentar-se na cadeira do rei em toga. **permitindo-a sentar à janelinha e ver a paisagem**

Nesta manhã, as paredes inabaláveis já não são **da cidade mudar, moldando-se como massinha ao** tão fortes como um dia foram. Antes firmes, hoje **cruzar lentamente de uma ponta à outra. Dalila** apresentam rachaduras pontuais, como se tivessem **gosta de observar essa transação tão lenta que** sido sacudidas por uma trepidação mais intensa. **apenas alguns olhos treinados são capazes de ver.** Desenhada sem janelas, o calor de um Sol sem Lua não **Com as mãozinhas apoiadas na cabeça ainda pesada** tem força o bastante para penetrar entre as frestas **e os olhos pouco vendo ao acordar com pressa,** das rachaduras que se abrem mais e mais a cada dia. **O as casinhas do bairro de Dalila vão lentamente** reinado do frio úmido paira sobre o chão, como uma **mudando até se tornarem mansões onde seu** névoa em tapete pronta para cobrir os pés. As mesas **ônibus para. Acompanhadas do degradê de um** que já presenciaram os maiores juristas, mestres **crepúsculo, até mesmo as calçadas mal formatadas,** na arte do bom e do justo, hoje têm a sua fórmica **estreitas, esburacadas e quase impossíveis de se** danificada por aqueles que ainda não aprenderam **andar tornam-se, conforme o ônibus de Dalila roda,** a manusear os pincéis que tal arte exige. **tapetes para quem de fato interessa passar.** Até mesmo a pomposa porta que se abria **Acostumada com a viagem e interessada na** igualmente aos homens hoje apresenta uma série de **paisagem, Dalila sempre dá bom-dia ao motorista e** falhas em suas dobradiças, fechando-se, por vezes, na **toda sexta-feira, quase santa, presenteia-o com um** face daqueles que não tinham bolsos carregados de **pedaço de bolo em uma marmita. Presente de sua** moedas de ouro. Não se abrindo mais como antes, a **mãe agradecendo ao motorista pelo gentil trabalho** porta de acesso à casa da honesta razão deixa entrar **de levar sua filha à escola, isenta de cobranças. Mas** apenas o que muito insiste, ou o que pouco sabe. **Dalila não gosta das sextas-feiras. Não é apenas** Enquanto espera o espetáculo começar, a sala **um motorista que recebe o bolo. São três. Três** inteira une as mãos figuradas e reza aos deuses **diferentes, em três ônibus diferentes que Dalila** íntegros de coração: que hoje aconteça o mais, **precisa trocar, trocar de novo e trocar mais uma vez.** próximo que se sonhou de justiça. A sala ora para que **Três bolos que poderiam ser dela, mas nunca são.** hoje, pelo menos hoje, aqueles que a venham habitar **Geralmente, em uma dessas trocas, alguém** segurem o cetro com o poder de um rei honrado, **pergunta a ela onde estão seus pais. "Tão novinha** cego, guiado pelas igualdades na medida de suas **e já andando assim sozinha". Dalila aprendeu com** desigualdades. As mesas, cadeiras, lustres e pisos de **sua mãe: "Se for mulher, pode dizer que seus pais** madeira têm a esperança de que, um dia, os virtuosos **não têm tempo para te levar, que você é filha de** homens, dignificados com as glórias da antiguidade **trabalhador. Mas, se for homem, desce e espera o** que os tornam bons, venham novamente à sua casa **próximo ônibus. E, se ele vier atrás, corre o mais** e façam com que toda a humanidade seja bem-vinda **rápido que puder e reza para Nossa Senhora para**

TRECHO**Entrelinhas**

Leia o primeiro capítulo do romance inventivo

‘Entrelinhas’, de S. Ganeff!

dentro das suas quatro paredes estruturadas nos **ele não te pegar**”.

pilares que uma vez guiaram a humanidade: honra, **Em um chute acidentalmente demasiado forte**, virtude, fortuna e fama. E hoje, como tetos de capelas

a pedra que dança quica na rua em três pulinhos, abandonados à sabedoria de poucos, o teto branco

Dalila para ao observar a cena lentamente acontecer mal pintado da sala de justiça aguarda por um dia ver

na frente de seus olhos. A pedrinha voa, galopa e a imagem precisa das honras humanas que voltarão **foge cruzando a rua sem olhar para os dois lados** a guiar os vivos como estrelas.

antes de bater em um grande portão de ferro, do Quando as portas se abrem, a sala inteira segura

outro lado da rua. Dalila, sem pensar, fecha os olhos a respiração. Deixando os moradores temporários

ao ouvir o barulho, como está acostumada a fazer. O à vontade, permite uma espiada ao redor antes de **toque fino, liso e baixo não é ouvido a mais de uma** acomodarem-se em seus lugares. O júri não sabe ao

casa de distância. Mas é ouvido por quem precisa. certo o que está fazendo ali. Nunca sabe. A intimação

Aceitando a pedrinha eternamente perdida, que receberam para estarem presentes nesse

ela olha para baixo, já procura uma nova amiga momento foi um susto para muitos. Quem pouco

para dançar. Prestes a dar o próximo passo, sabe, muito teme a justiça. Quando chegaram, foram

surge o milagre de a mesma pedrinha chutada brevemente instruídos a se sentarem nas cadeiras

bater na ponta do sapato quase aberta. Dalila previamente selecionadas e a não conversarem uns

olha ao redor na rua deserta à procura de uma com os outros; a mera troca de olhares pode ser

testemunha desse milagre. É, então, que uma voz vista como grande suspeita no tribunal. Muitos dos

fraca diz timidamente: jurados nunca haviam entrado em uma sala como

— **Aqui.** esta antes. Ainda bem.

Como em busca de uma pedra perdida em um Correm os olhos em busca de algum detalhe

mar de asfalto, Dalila procura a boca à qual a voz interessante escondido em um dos quatro cantos,

pertence entre as ondas do mar sem gente. Entre todavia falham. A sala branca manchada não possui

muros altos e portões engradados, busca um rosto muito mais do que riscos no chão remendado em

solidário, gentil o bastante para jogar a pedrinha madeiras diferentes e manchas de mãos sujas nas

dançante de volta aos seus pés.

paredes. Todos os presentes compartilham da mesma **Na frente de seus olhos, a agulha no palheiro** adrenalina drenada na movimentação frenética da **surge na imagem de uma menina sentada do outro** perna. Não tem como ficar tranquilo quando se senta **lado do portão. Entre as grossas ripas de ferro, seu** na frente de um juiz; mesmo que o juiz ainda não **rosto é escondido pela metade, deixando à mostra** tenha chegado, é como se ele tivesse olhos por toda a **apenas o laço de fita no cabelo. Dalila entorta a** parte. Como se qualquer delito antes cometido, mesmo **cabeça e espreme os olhos tendo a certeza de que** que esquecido pelo tempo, fosse agora lembrado. **não se engana, a menina acena timidamente**

Quando o promotor passa pela porta, todos **em resposta.**

se inclinam para a frente, desejando poder vê-lo **Ela cruza a rua. Sem olhar para os lados, na** melhor. O homem que carrega uma maleta de couro **mesma velocidade da tal da pedrinha, Dalila para** nem sequer distribui sua atenção às pessoas que o **em frente à garotinha sentada no portão, com a** observam. Como um astro do rock já acostumado com **respiração ofegante e um sorriso tão instintivo** a plateia, ele valsa até a mesa de fórmica sentindo os **quanto a reação infantil.**

olhares como uma único holofote no palco, focado em **O vestido rodado colore o jardim verde. A** si e nada mais. Ele gosta disso. Sabendo que haveria **atenção de Dalila é fisgada pelo tecido principesco** de conquistar toda a atenção que há, ele coloca seu **da saia que flutua na grama. O vestido parece ser** terceiro melhor terno (o primeiro está reservado para **feito de fios trançados que caem do Sol. Mais leve** casos mais importantes, de maior repercussão. E **que as folhas da grama, nenhuma formiga é ousada** o segundo está lavando). Com as abotoaduras de **o bastante para subir nas vestes da realeza. A boneca** pedras assumidamente preciosas, combinando com **de pano, presa às mãos da menina, sorri para Dalila,** a cor do tecido impecável, ele move os pulsos com **convidando-a para a festa do chá com todos os** a gentileza de uma bailarina, fazendo com que as **milhares de ursinhos de pelúcia que a garotinha** pedras brilhem sob a luz, como pequenos refletores **deve ter no quarto. Na muda troca de olhar, surge** embaixo do seu rosto, criando sonhos almejavéis em **um dicionário atrelado ao ferro da grade.**

reflexos na parede. — **Eu te vejo todo dia brincando com a pedrinha**

Posicionando a maleta com calma sobre a — **a menina no jardim diz. Ela mexe no cabelo da** mesa, ele deixa com que as fivelas cantem ao serem **boneca com delicadeza, como se fizesse carinho** abertas, como se assume que um coro angelical **em seus cabelos de pano.**

repercutiu quando Pandora abriu a caixa. Deitando **Dalila se abaixa. Ela inclina o corpo de um lado** sobre a mesa um bloco de folhas pautadas, alguns **para o outro, procurando ver o rosto.**

do júri logo entortam a cabeça. Folhas de papel — **Eu nunca te vi — responde.**

Caderno 2

TRECHO

Entrelinhas

Leia o primeiro capítulo do romance inventivo 'Entrelinhas', de S. Ganeff!

como essas existem apenas fora do país ou em — **Eu sei. Ninguém nunca vê. — A menina dá de filmes hollywoodianos. Enquanto outros jurados ombros tão sutilmente que não chega a movimentar se atentam às duas canetas posicionadas uma de seus cabelos que roçam na alça do vestido. cada lado do bloco. Parker como aquelas andam**

Sentada do outro lado do portão de ferro, Dalila juntas por proteção, em caso de uma (nunca) vir a **estende a mão entre as barras.** falhar. O promotor passa a mão pelos fios obedientes — **Dalila — diz.** presos pela generosa camada de gel, sentindo a súbita — **Eva — responde.** vontade de sacar o espelho guardado no canto da **Dalila observa Eva e tudo ao seu redor. O jardim** maleta e checar o preciso nível de perfeição do **enorme com tanto espaço para correr, a grama que alinhamento de cada fio que compõe o seu cabelo, parece macia, a casa ao fundo maior do que a escola** mas prefere confiar no tato de seus dedos adornados **inteira. E o vestido... ah, o vestido... Dalila deseja** em ouro. **o vestido de Eva. Parece uma princesa. O mais** O júri, que ainda não consegue ligar o nome às **fino tecido que talvez seja seda, se um dia Dalila** figuras que se apresentam uma a uma, fica ainda **vir a aprender o que é seda. Deve abrir em círculo** mais confuso quando um segundo homem entra no **conforme ela roda, pairando no ar com leves ondas** tribunal. Seu passo descompassado dá a impressão **dando movimento.** de que não terminou de calçar os sapatos direito. **Eva observa Dalila e tudo ao seu redor. O** Levando uma fina pasta debaixo do braço, ele **uniforme cinzento, manchado de restos de** caminha torto em direção ao promotor, estendendo **aventuras tão incríveis que nem as mais férteis** a mão em cordialidade. O promotor cumprimenta o **imaginações são capazes de sonhar. A grandiosa** adversário apenas com as pontas dos dedos, desejando **mochila pesada nas costas repleta de tesouros do** que o contato cesse logo para poder contar até trinta **conhecimento em livros, como um baú de tesouro** e passar o álcool gel sem suspeitas do seu nojo. O **pirata de que apenas os escolhidos podem usufruir.** termo marrom do advogado de defesa está puido nos **O sapato com o buraco na ponta denuncia todas** cotovelos e rasgado nos joelhos. Pendendo como um **as pedrinhas chutadas e as passadas dadas na alta** pêndulo ao lado esquerdo, o paletó deixa a dúvida

velocidade da corrida de uma criança. Ah... essa pairar no ar como uma pipa se ele foi apenas colocado **menina postada na frente de Eva é com certeza** errado ou se está grande demais para o corpo miúdo **uma exploradora de verdade.**

do advogado. Na mesa de fórmica descascada, ele — **Você está indo para a escola? — Eva pergunta,** joga a pasta fina, ansioso para ver o seu conteúdo **mesmo sabendo a resposta, mas deseja confirmar** enquanto o juiz não chega. Sentando na ponta da **todas as suposições que fez por meses ao observar** cadeira, ele corre os olhos no processo que acabara **a mesma cena.**

de receber, pouco antes de entrar no tribunal.

Dalila balança a cabeça, confirmando que sim.

O que ninguém sabe é que o advogado de defesa **Eva abre devagar um sorriso. Conforme imagina** designado para o caso sofreu de um mal súbito e **o que seria uma escola, os lábios rosados de Eva** teve de passar o caso para outro colega. Só que **vão aos poucos curvando-se em uma felicidade** isso já faz cinco semanas, e reza a lenda que esse **clandestina. Eva sente o cheiro dos cadernos sendo** homem está agora passando as "férias" em uma praia **abertos, ouve as cadeiras de madeira serem puxadas** paradisíaca como Bora Bora. Por conta do mal súbito **e sente a pasta do professor bater em sua pele como** quase mensal do colega, o recém-concursado está **há de bater todos os dias na mesa de madeira. Eva se** atolado de papéis que não lhe pertencem, sem tempo **imagina pedindo uma caneta emprestada, usando** nenhum de ler os autos antes de vir a defendê-los. **uniforme e até levantando a mão ao alto para fazer** Correndo os olhos nas páginas e não nas linhas, o **alguma pergunta. Bom, assim deve ser uma escola,** recém-concursado ainda não foi abençoado com a **não é? Não, não. A escola é muito mais do que isso,** inóspita sabedoria de que aqueles nomes repetidos **na escola a gente aprende. Eva coloca as mãos sobre** nos autos são, na verdade, de pessoas de carne, osso e **a boca, tapando os dentes e segurando uma risada** pecados que contam com a ajuda dele para alcançar **Imagina? Ah... seria bom demais poder aprender.** o mais próximo que há de justiça. Graças a Deus, a

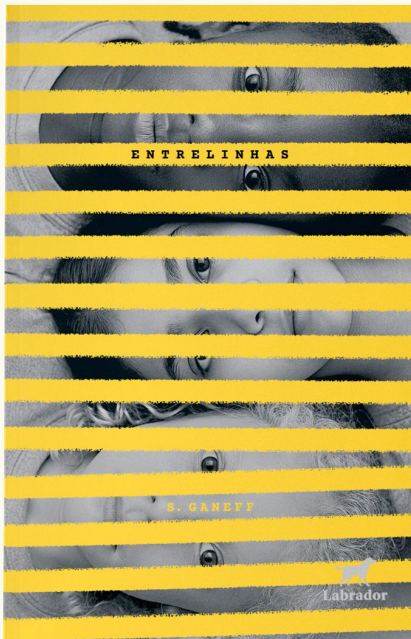
Respirando fundo e estufando o peito, Eva

ignorância é uma dádiva que dura pouco. Arregalando **perde o sorriso do rosto, que agora rasteja em** os olhos conforme passa por entre as linhas, ele se **algum canto da rua, atrasado para matemática,** arrepende de não ter lido esse processo antes e, **talvez. Criando a coragem que demorou pedrinhas** mentalmente, destrata todas as almas que poderiam **chutadas demais para domar, Eva vira-se para Dalila** tê-lo entregado com antecedência, mas preferiram **extremamente séria ao apelar à não conhecida** presenteá-lo pouco antes de entrar no tribunal. Sem **bondade de seu coração:**

tempo para devaneios, ele não consegue impedir

— **Na volta da escola, quando passar aqui de** que seus pensamentos corram soltos a cada letra: **novo, você me conta o que aprendeu?**

como assim ele deve defender cento e onze menores



Quer saber o que acontece agora?

“S. Ganeyff não espera autorização para narrar o que precisa ser dito, sua inquietação ultrapassa os limites da dogmática jurídica. Sua ficção desafia os limites da verossimilhança e denuncia com elegância a teatralização do Judiciário, a negligência institucional e a violência silenciosa sofrida por quem nunca teve voz.”, **escreve Thiago Romero sobre “Entrelinhas”, de S. Ganeyff que sai pela editora Labrador!**

VANESSA PASSOS ENTREVISTA

“Escrever com liberdade é arriscado, mas libertador”

Entrevista com Gisele Fortes



Vanessa Passos é escritora e roteirista, autora de ‘A Filha Primitiva’, vencedora do Prêmio Kindle. Professora de escrita criativa, doutora em Literatura (UFC) e pós-doutora em Escrita Criativa (PUCRS). Lidera a maior comunidade de escritoras que tem voz em mais de 12 países.

Gisele Fortes é autora de romances com protagonistas femininas marcantes. Desde 2021, já publicou oito livros que conquistaram leitores em todo o Brasil, incluindo os best-sellers ‘Da fossa à bossa’ e ‘Não deu match’. Suas histórias emocionantes e bem-humoradas a levaram a participar de programas como ‘Encontro’, ‘Altas Horas’ e ‘Que história é essa, Porchat?’, além de firmar parcerias com influenciadores literários e marcar presença em eventos de peso no mercado editorial. Graduada em Produção Editorial pela ECO/UFRJ e roteirista de formação, Gisele transforma vivências pessoais (como a luta contra a infertilidade e a maternidade gemelar) em narrativas que despertam empatia e identificação, tocando pessoas que buscam rir, chorar e acreditar no amor. Canceriana, dramática e sensível, ela é apaixonada por finais felizes, massas, vinhos e boas histórias, desejando conquistar, cada vez mais, novas gerações de leitores e espectadores.

ENTREVISTA

Vanessa: Gisele, como é ser uma escritora múltipla e experimentar escrever diferentes gêneros em um mercado editorial que muitas vezes prioriza um padrão de publicação?

Gisele: Posso dizer que ser uma escritora múltipla é, antes de tudo, um exercício de coragem e autenticidade. O mercado editorial, muitas vezes, tende a valorizar fórmulas já testadas e a replicar padrões que funcionam comercialmente. Mas a literatura, para mim, vai além de uma lógica de produção: ela nasce de inquietações, de paixões e da necessidade de dar voz a personagens e histórias que pedem passagem. Experimentar diferentes gêneros é uma forma de expandir meu repertório criativo e

VANESSA PASSOS ENTREVISTA

Gisele Fortes. Foto: Divulgação.

“Para mim, humanidade é a chave da conexão com o leitor.”

-Gisele Fortes

de dialogar com públicos distintos. Em alguns momentos, minhas narrativas não se encaixam exatamente nos moldes mais previsíveis, mas, ainda assim, escolho lançá-las ao mundo. Isso porque acredito que a potência de uma obra está no impacto que ela causa, e não apenas na sua adequação a uma tendência. Escrever com liberdade é arriscado, sim, mas é também libertador. É esse mergulho no desconhecido que me mantém apaixonada pelo que faço. Acredito que, quando a chama da criação fala mais alto do que o desejo de agradar, a literatura ganha verdade.

Vanessa: Seus personagens parecem carregar um pulsar de vida, como se tivessem atravessado a página para respirar junto a nós. Este é o caso do romance *O filho que eu quero ter*, uma história sobre amor, que mostra que a maternidade, quando desejada, é capaz de transformar as pessoas de múltiplas e irremediáveis formas. publicado pelo Grupo Editorial Caravana. De onde nasce essa escuta tão atenta da humanidade que povoa sua ficção?

Gisele: Eu sempre digo que minha principal ferramenta de trabalho é a observação. Gosto de prestar atenção nas pessoas, nos pequenos gestos, nas conversas soltas que escuto no dia a dia e nos detalhes que, muitas vezes, passam despercebidos. Também sou muito conectada a minhas próprias emoções, seja o que sinto diante de determinadas situações ou o impacto que uma cena, uma música ou até mesmo uma notícia me provoca. Além disso, consumo diferentes linguagens: livros, séries, filmes e, claro, canções. Acredito que a música, com sua capacidade de condensar emoção em poucos minutos, também é uma grande escola narrativa. Essa mistura de referências cria um repertório que me inspira a construir personagens que soem reais, com contradições, fragilidades e desejos, como qualquer um de nós. Para mim, essa humanidade é a chave da conexão com o leitor. Quero que ele se reconheça em minhas histórias, enxergando um amigo, uma vizinha ou mesmo um

de dialogar com públicos distintos. Em alguns momentos, minhas narrativas não se encaixam exatamente nos moldes mais previsíveis, mas, ainda assim, escolho lançá-las ao mundo. Isso porque acredito que a potência de uma obra está no impacto que ela causa, e não apenas na sua adequação a uma tendência. Escrever com liberdade é arriscado, sim, mas é também libertador. É esse mergulho no desconhecido que me mantém apaixonada pelo que faço. Acredito que, quando a chama da criação fala mais alto do que o desejo de agradar, a literatura ganha verdade.

Vanessa: Como roteirista, você habita o espaço da imagem em movimento; como escritora, o da palavra em sua potência mais íntima. Onde esses dois territórios se encontram e onde se afastam em sua criação?

Gisele: Essa alternância entre literatura e roteiro me trouxe muita maturidade criativa. No roteiro, aprendi a ser direta: cada palavra tem que ter função, cada cena precisa mover a história. Já na literatura, tenho espaço para mergulhar nos sentimentos, criar atmosfera, trabalhar o silêncio e a subjetividade das personagens. Com o tempo, fui entendendo quando é hora de ser objetiva e quando posso transbordar. Isso me tornou mais versátil. Hoje, consigo olhar para cada projeto e perceber o que ele pede:

VANESSA PASSOS ENTREVISTA

um parente em algum dos meus personagens. Mais do que simplesmente acompanhar uma trama, desejo que quem me lê sinta que está vivendo aquela experiência: sofrendo, rindo, torcendo e vibrando junto. Acho que é isso que faz com que a ficção atravesse a página e respire com a gente.

Vanessa: Há sempre uma tensão entre o real e o imaginado, entre o vivido e o inventado. Seu livro *Não deu match* trabalha com contos baseados em vivências reais. Para você, Gisele, qual é o papel da ficção: consolar, inquietar, ou revelar o que o silêncio não dá conta de dizer?

Gisele: Acho que a ficção tem o poder de ser múltipla, que é o que mais me encanta. Em um livro como *Não deu match*, por exemplo, meu objetivo é provocar uma inquietação leve, mas, acima de tudo, divertir. Essas histórias nasceram de situações reais, muitas vezes constrangedoras ou improváveis, que aconteceram com pessoas próximas. Transformá-las em contos foi uma forma de rir das próprias desgraças e, ao mesmo tempo, oferecer ao leitor a chance de se reconhecer, percebendo que não está sozinho nos tropeços da vida. Esse humor, quase confessional, é muito parte de quem eu sou. Mas a ficção também é um lugar de denúncia e de empatia. Em *Pronta para Viver*, por exemplo, mergulho na dor do abuso sofrido por mulheres. Em *O filho que eu quero ter*, abordo o racismo estrutural, expondo realidades que não podem ser silenciadas. Nessas narrativas, o riso dá lugar à reflexão: a literatura se torna uma ferramenta para tocar feridas sociais e dar voz a quem, tantas vezes, é calado. Para mim, o mais bonito é justamente essa versatilidade: a literatura tem espaço para tudo, desde o romance açucarado até as risadas despreziosas, passando pelas histórias que nos confrontam com as dores do mundo.

Vanessa: A literatura e o cinema, ambos tão presentes em sua trajetória, são artes que pedem tempo e respiro. O que cada um deles lhe ensinou sobre a maneira de olhar e narrar a vida?

Gisele: A literatura me ensinou a valorizar o detalhe. O ritmo mais lento da escrita e da leitura permite explorar nuances: um gesto, um silêncio ou uma lembrança que se desdobra em várias camadas. Já o cinema me ensinou a urgência do olhar. Nele, cada cena precisa ser pensada em termos de impacto visual e emocional: o que cabe no enquadramento, o que se transmite sem palavras, o que acontece no tempo exato de um corte. Quando caminho entre essas duas linguagens, percebo o quanto elas se complementam. A literatura me convida a observar o invisível, enquanto o cinema me treina para capturar o essencial. Juntas, essas experiências moldam minha forma de narrar a vida, tendo atenção aos detalhes, mas mantendo clareza de propósito.

“A literatura me ensinou a valorizar o detalhe.”

-Gisele Fortes

Que tal anunciar o seu livro na revista *O Odisseu*?

Aumente as chances de ter novos leitores com um anúncio publicitário na sua revista de livros! Conheça os nossos pacotes de anúncios. Envie um e-mail para revistaoodisseu@gmail.com e saiba mais!



ENTREVISTA

Uma história sobre resistência e Páginas coloridas

Entrevista com Alex Francisco



Kaio M. Veloso é editor da revista O Odisseu. Mestre em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto, e bacharel em jornalismo pela mesma instituição.

Não é sempre que vemos pesquisas acadêmicas ganharem o espaço de circulação que apenas a publicação de um livro bem editado proporciona. Usualmente, após a defesa frente a uma banca de três ou quatro examinadores, dissertações e teses são depositadas no repositório da biblioteca institucional e, salvo consultas por outros estudantes que por ventura as localizem em suas próprias pesquisas bibliográficas, não chamam a atenção de um público mais amplo. As editoras universitárias e editoras laboratório, estas últimas ligadas usualmente aos poucos cursos de Edição e Editoração disponíveis no país, permitem um respiro mais longo e profundo a tais pesquisas, por vezes permitindo a revisão do original pelos autores, que podem retirar, acrescentar ou modificar o texto e sua linguagem, além de incluírem novas camadas ao projeto, com paratextos e demais “vestes” que incluem capa, orelha, design gráfico e uma diagramação que pode ir além das aborrecidas normas da ABNT. Este é o caso de um livro que, não somente alcança horizontes mais amplos que a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como contribui de forma significativa para a história da cultura impressa no Brasil, ao ater-se a uma área especializada e dissidente – as publicações pensadas por e voltadas a pessoas LGBTQIAP+. A relevância de *Páginas Coloridas: Editoras independentes pela diversidade sexual e de gênero* (Com-Arte, 2024) de Alex Francisco, jornalista, professor e mestre em Ciências da Comunicação (ECA-USP), não somente é reconhecida por pares, mas foi atestada ao se tornar finalista do prêmio Jabuti Acadêmico, bem como ao vencer o Prêmio Laurel Verbum na categoria Jornalismo.

Com uma “escrita polifônica e multicolor”, segundo Marisa Midori, reconhecida pesquisadora da História do Livro, a obra parte do pioneirismo do jornal *Lampião da Esquina*, fundado no contexto da ditadura militar brasileira, e situa a organização do movimento LGBTQIAP+ no Brasil, a produção literária homossexual, e faz um apanhado das editoras independentes que, apostando na diversidade como meio de valorizar escritores e leitores pertencentes à sigla, desafiam padrões de mercado e inovam em termos de edição e distribuição de livros. Sua última seção apresenta de maneira aprofundada um retrato de três mulheres editoras à frente de suas respectivas casas editoriais, e evidencia o lugar de diferença que o exercício da edição ocupa ao unir propósito e criação. Se no imaginário da edição e da produção gráfica a tinta que corre das prensas às páginas é um dos signos do ofício de trazer livros ao mundo material, aqui, seu sentido é impulsionado pela ideia do colorido da diversidade sexual que tingem um mercado que, por vezes, mostrou-se monocromático.

ENTREVISTA:

Kaio: Gostaria de começar dizendo que me surpreendi positivamente com o livro *Páginas Coloridas* por ter sintetizado duas das minhas áreas de interesse de pesquisa – os estudos de gênero e sexualidade e os estudos de edição. Gostaria que você explicasse como chegou a tal proposta de pesquisa, considerando que tanto na Comunicação Social quanto nas Letras, a edição, a editoração e a materialidade do livro não constituem um campo de pesquisa preponderante. Também gostaria que comentasse um pouco sobre como a escolha das temáticas lhe afeta profissional e pessoalmente, uma vez que, ainda que preservada a objetividade metodológica e analítica, a pesquisa também diz sobre a subjetividade do pesquisador.

Alex Francisco. Foto: José Vinícius (Divulgação)



primárias. Renan Quinalha, James N. Green, Helder Thiago Maia, Roberto Muniz Dias, Mario Cesar Lugarinho e Luis Mott, são algumas dessas fontes que tem uma produção científica intensa e de fôlego, que contribuem para o entendimento da complexidade que é a história LGBTQIAPN+ no Brasil. Há uma riqueza de material e de pesquisadoras/pesquisadores que se debruçam com seriedade sobre a pesquisa, formando uma rede importante.

Kaio: No livro, há contextualização do movimento LGBTQIAPN+ no Brasil, sendo que os anos finais da ditadura militar representaram um momento de guinada para a organização do Movimento Homossexual Brasileiro, em 1978. Nos Estados Unidos, há o episódio emblemático da revolta de Stonewall anos antes, em 1969, também mencionado no livro. Embora os acontecimentos internacionais tenham tido influência para uma organização do movimento no Brasil, quais as principais diferenças entre eles naqueles anos decisivos, e como percebe as diferenças entre o movimento no Brasil hoje quando comparado àqueles presentes do Norte Global?

Alex: Embora os movimentos LGBTQIAPN+ no Brasil e no Norte Global tenham se influenciado mutuamente, especialmente a partir da Revolta de Stonewall em 1969, nos Estados Unidos, as diferenças entre eles nos anos decisivos de formação são marcantes. Nos EUA, o movimento ganhou força em um contexto democrático e de efervescência social, conectando-se rapidamente a outras lutas como o feminismo e o movimento pelos direitos civis. Enquanto isso, no Brasil, o surgimento do Movimento Homossexual Brasileiro (MHB), em 1978, ocorreu sob a repressão da ditadura civil-militar, o que limitava a visibilidade e dificultava a organização. Aqui, o ativismo nasceu com forte viés político, atrelado à luta pela redemocratização, e enfrentava um conservadorismo social ainda mais rígido. Atualmente, embora o Brasil tenha conquistado avanços legais importantes, como o casamento igualitário e a criminalização da LGTBfobia, o país ainda lidera o ranking mundial de assassinatos de pessoas LGBTQIAPN+, principalmente trans, o que revela uma realidade marcada por violências, desigualdades regionais e raciais, e ataques frequentes de setores políticos conservadores. Já no Norte Global, os direitos estão mais consolidados e os debates avançam em torno da representatividade, da saúde mental e da interseccionalidade, embora também enfrentem retrocessos recentes, especialmente nas políticas voltadas à população trans. Assim, o movimento LGBTQIAPN+ brasileiro se construiu num cenário mais adverso, mas também profundamente criativo, diverso e politizado, enfrentando desafios que combinam conquistas jurídicas com a necessidade urgente de transformação social mais ampla.

Kaio: Algo que me chamou a atenção ao ler a parte II, em que há um apanhado das editoras independentes voltadas ao público LGBTQIAPN+ de 1978 até 2021 (ano em que você encerrou a pesquisa exploratória) foi a presença de editoras que apostam na

“O Brasil ainda lidera o ranking mundial de assassinatos de pessoas LGBTQIAPN+, principalmente trans, o que revela uma realidade marcada por violências, desigualdades regionais e raciais, e ataques frequentes de setores políticos conservadores.”

- Alex Francisco

produção artesanal, mais detidamente a Editora Vira Letras e a Padê Editorial. A primeira começou com pequenas tiragens feitas em processos gráficos artesanais, e a segunda utiliza um modelo ainda mais disruptivo, apostando na produção de livros cartoneros, com capa de papelão. Para além das limitações financeiras que usualmente motivam tais escolhas, seria possível pensar em uma conexão entre a edição artesanal e a literatura LGBTQIAPN+, pela via da linguagem e estética?

Alex: Sim, é possível pensar em uma conexão entre a edição artesanal e a literatura LGBTQIAPN+. Ambas compartilham uma dimensão de dissidência, seja na linguagem, na estética ou na política. A edição artesanal rompe com os padrões da indústria editorial massificada ao valorizar a materialidade, o cuidado e a singularidade de cada obra, o que dialoga diretamente com a literatura pela diversidade sexual e de gênero, que frequentemente se dedica a narrativas de subjetividades dissidentes, marginalizadas e aos afetos e corpos não normativos. Essa afinidade se expressa tanto na forma quanto no conteúdo: livros feitos à mão, em tiragens limitadas, ressoam com a ideia de dar corpo e visibilidade a vozes historicamente silenciadas. Há também um valor político e estético na criação de redes alternativas de circulação, como zines e feiras independentes, que historicamente são fundamentais para a literatura queer. Além disso, essa conexão contribui diretamente para a bibliodiversidade, outro tema que trazemos em *Páginas Coloridas*, promovendo a pluralidade de vozes, formatos e modos de produção no campo editorial. Ao abrir espaço para obras que fogem aos padrões comerciais e hegemônicos, a

ENTREVISTA

edição artesanal e a literatura LGBTQIAPN+ colaboram para uma ecologia do livro mais diversa, inclusiva e representativa.

Kaio: Do *Lampião da Esquina* às editoras mais recentes, percebe-se uma intersecção recorrente entre a difusão de conhecimento crítico sobre sexualidades e identidades de gênero dissidentes e a literatura de cunho homoerótico. Que sentidos são construídos, em sua leitura, por essa intersecção? E contemporaneamente, o erótico manteria algum papel político, ou outras abordagens na cultura escrita seriam mais interessantes dos pontos de vista cultural e mercadológico?

Alex: A intersecção entre a literatura homoerótica e a difusão de conhecimentos críticos sobre sexualidades e identidades de gênero dissidentes tem uma importância vital e multifacetada. Essa literatura não apenas celebra o erotismo em suas variadas formas, mas também atua como um instrumento de resistência e visibilidade política. O erótico, nesse sentido, deixa de ser apenas uma expressão do desejo individual para se tornar um campo de disputa cultural e simbólica. Ele desconstrói normas, questiona padrões hegemônicos de gênero e sexualidade e inaugura possibilidades de existência que rompem com as limitações impostas por uma sociedade conservadora e excludente. A literatura homoerótica, assim, é um espaço onde o prazer e a política se entrelaçam. O corpo, o desejo e a identidade se apresentam não apenas como experiências pessoais, mas como atos políticos que desafiam a ordem dominante.



No cenário contemporâneo, a cultura escrita tem diversificado as próprias abordagens e ampliado os temas tratados. Acredito que o erótico mantém um papel fundamental e insubstituível. Ele continua sendo uma linguagem poderosa de afirmação e subversão. Contudo, esse papel não é isolado: ele se conecta a outras formas narrativas e culturais que ampliam o debate sobre identidade, gênero e sexualidade, incorporando perspectivas interseccionais, tecnológicas e midiáticas. Do ponto de vista cultural, o erótico resiste como um campo de experimentação estética e política, enquanto do ponto de vista mercadológico, sua relevância é dupla: por um lado, atrai leitores ávidos por narrativas que refletem suas experiências; por outro, desafia o mercado editorial a reconhecer e valorizar a diversidade de vozes e desejos. Portanto, a intersecção entre erotismo e crítica identitária na literatura não só constrói sentidos de pertencimento e visibilidade, como também reforça a potência transformadora da escrita enquanto ato político e cultural. O erótico, longe de ser uma simples estratégia de venda ou um apelo sensacionalista, é, para mim, uma ferramenta insubstituível de expressão e resistência.

Kaio: Pensando na entrada das pautas LGBTQIAPN+ na discussão pública e midiática em nossos tempos, parece haver uma tendência a higienização da figura dos dissidentes sexuais e de gênero, talvez como tentativa de contornar estereótipos ligados à promiscuidade e imoralidade. Qual a sua percepção sobre estas representações atuais e qual a sua leitura sobre tentativas de “negociação” com padrões e normas hétero e cis-normativas, como o ideal do casamento monogâmico e a fixidez de uma identidade de gênero que, mesmo ao tratar de pessoas transgênero, mantém-se guiada pelo binarismo masculino/feminino?

Alex: Por um lado há uma tentativa de tornar essas pautas mais “aceitáveis” para o grande público, quebrando estereótipos ligados à promiscuidade ou à “imoralidade”, que são preconceitos antigos e muito enraizados. E por outro é possível refletir sobre essa negociação com normas hétero e cis e como elas apagam a complexidade e a diversidade real das vivências da comunidade. Essa ideia de casar no modelo monogâmico tradicional, ou de enquadrar identidades trans num binarismo masculino/feminino fixo, acaba limitando as possibilidades de existir e se expressar. Isso pode ser perigoso porque, ao tentar ser “aceito”, corre-se o risco de perder o que torna essas identidades e sexualidades dissidentes realmente potentes e transformadoras. A grande questão é: até onde a gente aceita negociar nossa existência para caber num sistema que, historicamente, nos exclui? Penso que o desafio é ampliar o debate, sem esconder as tensões, as pluralidades e as contradições que fazem parte das nossas vidas.

Kaio: É muito interessante o fato de a maioria das editoras apresentadas em seu levantamento terem sido fundadas por mulheres. Sabemos, tanto pelo seu apanhado quanto por iniciativas de pesquisadoras como a Ana Elisa Ribeiro, que a presença feminina na

edição foi durante muito tempo eclipsada pela presença masculina no setor, quando não completamente apagada. No livro, é apontado como as práticas das três editoras selecionadas e entrevistadas divergem das práticas mais tradicionais na produção e distribuição de livros. Assim, faz sentido pensar em uma diferenciação de uma “edição feminina”, que neste caso se combinaria com uma “edição queer”?

Alex: Uma “edição feminina” e uma “edição queer” podem se cruzar e têm focos e propostas diferentes que valem ser destacadas. A “edição feminina” tradicionalmente aborda questões ligadas às experiências, identidades e lutas das mulheres, muitas vezes centrando temas como gênero, o feminino, maternidade, sororidade e sexualidade. Já uma “edição queer” amplia essa perspectiva para além do binarismo de gênero e inclui uma diversidade maior de sexualidades e identidades – pessoas trans, não binárias, gays, lésbicas, bissexuais, entre outras. Enquanto uma pode dialogar mais diretamente com pautas femininas específicas, a outra busca quebrar padrões rígidos e ampliar a diversidade em vários níveis, sem se prender necessariamente à categoria mulher. No fundo, é sobre criar espaços mais ricos e variados para que todas essas vozes possam existir, dialogar e se fortalecer.

Kaio: Gostaria de perguntar sobre a edição do seu próprio livro. Embora siga em grande parte o projeto gráfico definido para a coleção “Universidade e Sociedade”, da editora Com-Arte, há detalhes como o uso da cor lilás na lombada e a escolha da fotografia de capa. O que você comenta sobre tais escolhas visuais/gráficas? Além disso, por que optou por fazer a publicação pela Editora Laboratório vinculada ao curso de Editoração da USP?

“No fundo, é sobre criar espaços mais ricos e variados para que todas essas vozes possam existir, dialogar e se fortalecer.”

- Alex Francisco

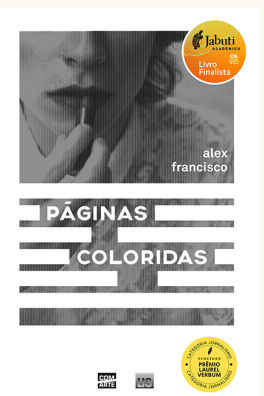
Alex: O uso do lilás na lombada é bem significativo. O lilás, historicamente, é uma cor associada às lutas por direitos LGBTQIAPN+ e também carrega uma carga simbólica forte de resistência e diversidade. Então, mesmo seguindo o projeto gráfico da coleção

“Universidade e Sociedade”, que já traz lombadas coloridas nos demais volumes da coleção, em Páginas Coloridas essa cor trouxe um destaque que dialoga diretamente com os temas do livro, dando um tom identitário e político à obra. Já a fotografia de capa, feita pelo Gabriel Alegreti, foi pensada de modo tão especial. Foi escolhido um modelo, Pietro Scola, que performa um corpo mais andrógono, e a foto foi feita com uma lente analógica da década de 1960-70, deu um ar retrô. Acredito que foi a Com-Arte – Editora Laboratório do curso de Editoração da USP que me escolheu. Depois de aprovado no mestrado, apresentei a dissertação à editora e ela foi aprovada para livro. Foi importante, pois trata-se de um trabalho científico, editado por uma editora vinculada a um espaço acadêmico, que também aposta na experimentação e na formação prática em editoração. É um livro que fala sobre livros, e isso casa bem com o caráter crítico e com o desejo de circulação que eu tinha para esse livro. É o primeiro livro com tema LGBTQIAPN+ do catálogo da Com-Arte. Além disso, essa parceria permitiu que a publicação tivesse um cuidado editorial e gráfico diferenciado, ao mesmo tempo em que se conecta com um público acadêmico e o que tem interesse em literatura e cultura LGBTQIAPN+. O resultado é um livro com uma edição impecável e finalista do prêmio Jabuti Acadêmico, na categoria Comunicação e Informação.

Kaio: De 2021 para cá, novos empreendimentos voltados ao público LGBTQIAPN+ surgiram no mercado editorial. Você tem acompanhado essas novidades? Algo novo tem lhe chamado a atenção? E você pretende, futuramente, retomar a pesquisa, expandindo-a para uma 2ª edição do Páginas Coloridas?

Alex: Sim, tenho acompanhado e com uma alegria enorme. Estou conhecendo o trabalho da Euphoria e da Ercolano. Eu aprecio a ousadia estética e de escolha dos títulos da Ercolano. Sobre a expansão da pesquisa, ainda acredito que é cedo para dizer. Sempre soube que Páginas Coloridas não se fecha em si e que, assim como a forma orgânica de existência e do fechamento das editoras, a pesquisa/o livro sempre vai carecer de atualizações. Essa pesquisa é um organismo vivo e acredito também que outras pesquisadoras/outros pesquisadores também se juntarão nessa rede para contribuir nesse resgate. Por isso, ainda é cedo para uma expansão de Páginas Coloridas. De alguma forma, estou de volta a Páginas Coloridas em um novo projeto, dessa vez no doutorado de Estudos Culturais, que estou cursando na EACH-USP.

Páginas Coloridas: Editoras independentes pela diversidade sexual e de gênero, de Alex Francisco
Editora Com-Arte, 2024
384 pp.





R\$ 320 arrecadação estimada por mês

Meta: R\$ 500 por mês (64% alcançada)

Conheça a nossa campanha de financiamento coletivo e contribua com valores a partir de R\$ 5 para democratizar a literatura.

Agradecemos aos apoiadores e contribuidores: Patrícia Honório de Freitas, Rogério dos Santos Bueno Marques, Marcia Bolner, Ana Vieira, DENISSON PADILHA FILHO, Heloísa Prata e Prazeres, João Paulo Couto Santos, Arthus de Vasconcellos Mehanna, Rosângela Rodrigues, Juliana Oliveira Lesquives, Gabriela Carneiro Maciel, Aristóteles de Paula Berino, Luciana Konradt Pereira, Jhanade Layany Moreira Sobrinho, Vinícius Cardona, Aline Félix.

EXPEDIENTE

Conselho Editorial:



Aloísio Romanelli



Carol Antunes



Kaio Veloso



Ewerton Ulysses Cardoso

Arte de capa:



Maicon Aquino

Revisão:



Miguel Lessa