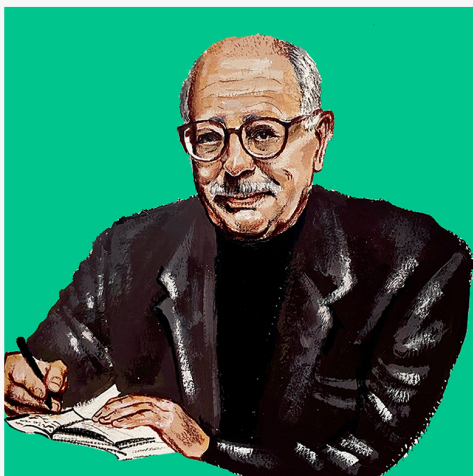




POESIA

**4 excertos do poema *Ponta d'Areia*, de Édipo Ferreira**

VEJAMOS ONDE NOS  
LEVA A LEITURA

**Bruno Leal**  
entrevista  
**Lucia Castello Branco**

TRÊS VEZES LÁZARO  
**nilson**  
entrevista  
**Natasha Félix**

## A crítica literária hoje.

Tensionamentos e o contemporâneo.

DOSSIE 'A CRÍTICA HOJE:

**Silviano Santiago & João Pombo Barile**

Entrevistados por  
Rodrigo Jorge Neves

**Jorge Augusto**

Entrevistado por  
Catiane Pereira

**Luciene Azevedo**

Entrevistada por  
Ana Gábri

**Ronald Augusto**

Entrevistado por  
Ewerton Ulysses Cardoso



**O amor é forma, é verso, é poesia. “Todo resto é poesia”, de Israel Pinheiro transforma a experiência amorosa em travessia geográfica, linguística e existencial.**



# Sumário

## Caderno 1 - Ítaca

### **[EDITORIAL] - A crítica literária hoje.**

Ewerton Ulysses Cardoso - p. 4

### **[ENTREVISTA] - A performance no entre-lugar**

Rodrigo Jorge Neves entrevista Silviano Santiago e João Pombo Barile - p. 5

### **[ENTREVISTA] - Tudo começa com uma professora**

Ana Gábri entrevista Luciene Azevedo - p. 9

### **[ENTREVISTA] - Por uma crítica literária negra**

Catiane Pereira entrevista - p. 13

### **[ENTREVISTA] O que é ser um crítico negro hoje, de acordo com Ronald Augusto**

Ewerton Ulysses Cardoso entrevista Ronald Augusto - p. 16

### **[CRÔNICA] O abraço que perdemos**

S. Ganef - p. 24

### **[ENTREVISTA] Vejamos onde nos leva a leitura.**

Bruno Leal entrevista Lucia Castello Branco - p.25

### **[CRÍTICA] A curiosidade como método da crítica: Heloisa Buarque de Hollanda do Jornal do Brail**

Ewerton Ulysses Cardoso - p.30

### **[RÍTICA] No palco das letras: o copeiro poeta**

Caio Gabriel - p.32

## Caderno 2 - Odisseia

### **[POESIA] - 4 excertos do poema Ponta d'Arcia**

Edipo Ferreira - p. 35

### **[ENTREVISTA] - A escrita penetrante de Vanessa Gonçalves**

Carol Antunes entrevista Vanessa Gonçalves - p. 36

### **[CONTO] - Cuias**

Myriam Scotti - p. 39

### **[POESIA] - 4 poemas inéditos**

Danielle Freitas - 40

### **[ENTREVISTA] - Aventurinhas entre a vida e a morte**

nilson entrevista Natasha Felix - p. 41

### **[ENTREVISTA] - A vida sem firulas**

Ewerton Ulysses Cardoso entrevista Vinicius Silva e Souza - p. 45

### **[ENTREVISTA] - Onde nascem os personagens**

Ewerton Ulysses Cardoso entrevista Leonilia Ribeiro - p. 47

### **AGRADECIMENTOS E EXPEDIENTE**

p. 49



# Çaderno 1: Ítaca

**EDITORIAL**

# A crítica literária hoje.

## Tensionamentos e o contemporâneo



**Ewerton Ulysses Cardoso**

Editor-criador da revista O Odisseu e pesquisador em literaturas africanas de língua portuguesa no Programa de Pós Graduação em Estudos Literários (UFF)

**Q**uando se fala em crítica literária no Brasil hoje, o que mais se fala é que não há. Ou que ela está vendida ou comprometida ideologicamente. Diz-se, então, coisas como: “ninguém aceita mais críticas” ou “a crítica perdeu o seu lugar”. É uma forma engraçada de saudosismo, já que pretende imaginar um cenário de crítica literária que talvez não tenha existido no Brasil. A nossa tradição, diferente das tradições de outros países, talvez nunca tenha sido, necessariamente, a de crítica de embate. De certa forma, a crítica literária por essas terras quase sempre apenas reforçou o que já estava estabelecido.

Para começar, temos uma tradição muito boa de autores/críticos, escritores que dividem a função de escrever ficção e poesia e também de escrever crítica. Assim, como bem delimita Afrânio Coutinho no ensaio “A crítica literária no Brasil”, a cena de crítica foi feita por alguns de nossos grandes autores. Ora, Machado de Assis, José de Alencar, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e outros nomes do fim do século XIX e começo do século XX, eram escritores e críticos. Os críticos, portanto, não eram tão desconhecidos. Os críticos e os autores, na verdade, podiam ser amigos.

Você nunca se perguntou como todos esses autores/nônicos da história da literatura do Brasil se conheciam?

Havia, há, sempre houve, certa camaradagem na crítica brasileira. Sobretudo dos homens e homens brancos. A crítica escrita pelos amigos sai no jornal e pronto: temos uma nova voz urgente a ser lida, uma nova perspectiva única, um novo gênio em ascensão.

Isso não ficou no passado: é hoje. Acho engraçado como os grandes veículos acreditam fielmente que não sabemos que os críticos escolhidos para ler e escrever sobre os livros são quase sempre amigos dos autores. E esse círculo, pequeníssimo, é um círculo de constante autoelogio. É uma grande mesa de bar que vai parar nas páginas dos jornais e revistas e todos são sempre gênios (que coisa mais burguesa e mais cafona essa ideia de gênio, né?).

# “A literatura negra e indígena e de outros grupos minoritários rasura o esquema da crítica e expõe o jogo.”

- Ewerton Ulysses Cardoso

A crítica dita “imparcial” e que busca ser ferrenha quase sempre cai sobre um único grupo de escritores: os negros ou periféricos. Se os críticos brancos (que quase sempre são também escritores) quase sempre se elogiam, esses mesmos críticos parecem estar dispostos a, com a força de uma crítica “imparcial” (entre muitas aspas mesmo) rotular como panfletário, identitário e ideologicamente comprometido o livro de um autor negro.

Claramente há um mal-estar aí. A literatura negra e indígena e de outros grupos minoritários rasura o esquema da crítica e expõe o jogo. Esses novos autores, que encantam leitores, inclusive com ares de celebridade, desregularam o jogo. Há quem diga na boca pequena que não se pode criticar um autor negro. E eu te pergunto: qual foi o autor negro a não ser criticado?

Propositalmente, esses autores balançam o jogo. É pra balançar mesmo. Desestabiliza-se o status quo, o que para um país como o Brasil (que vive de pequeníssimos *mitiês*, é ótimo). Como se diz na Bahia: “quero que o mar pegue fogo para eu comer peixe frito”. Se o que os saudosistas clamavam era por uma crítica e uma autoria que balançasse tudo, acho que a nossa geração está pronta. Estamos aqui enquanto uma crítica literária que jogou fora o jogo da imparcialidade que nunca existiu (nenhuma crítica no Brasil já foi imparcial). Temos um lado. E nossa crítica e literatura não nega para o que viemos.

Para o número 29, eu convido você a pensar sobre os cenários e tensões em torno da crítica literária no Brasil hoje, pensando a crítica literária hoje.



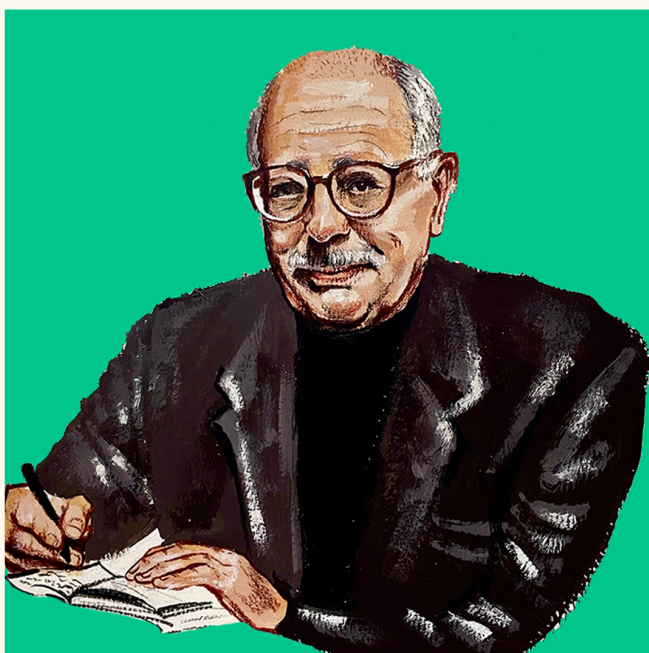
## ENTREVISTA

# A performance no entre-lugar

Uma conversa com João Barile e Silviano Santiago sobre 'Presente do acaso'

**Rodrigo Jorge Neves**

Professor de literatura brasileira na Universidade Federal Fluminense (UFF). Por esta mesma instituição é mestre em Letras e doutor em Estudos Literários. Foi pesquisador em instituições como Princeton University, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), Universidad de Alcalá e Fundação Casa de Rui Barbosa.



Silviano Santiago por Maicon Aquino (@aquinart)

**D**iego Velázquez é um mestre da emoção visual, como aponta o crítico de arte Giulio Carlo Argan. A fama de *As meninas* (1656), sua obra-prima, não é por acaso. A genialidade do pintor espanhol em jogar com luzes, perspectivas e situações no quadro nos coloca dentro de um complexo emaranhado construído também pelo olhar de quem o contempla. É possível perceber essa construção do olhar em outro pintor espanhol, Goya, com suas Majas, a nua e a vestida. Postas lado a lado, por um artifício curatorial, ora é despida, ora é trajada pelo observador.

A leitura de *Presente do Acaso: Um Ensaio Biográfico Sobre Silviano Santiago* (Autêntica, 2025) de certa maneira, estabelece um jogo semelhante, considerando não apenas a vasta e prolífica trajetória artística e intelectual do biografado, mas também sua recusa em se repetir. “A vida inteira eu reanimei-me com o prazer que traz qualquer experiência, qualquer, da intermitência”, afirma o escritor mineiro. E essa abertura para o imprevisto não nos permite assumir uma posição de leitores passivos. Entramos na sala de espelhos com Silviano e Barile, nus e vestidos com roupas, parangolés e outros acessórios. Afinal, *Presente do acaso* não é uma biografia convencional, como salienta Barile, considerando a natureza do seu biografado, cuja vida e escrita se situam nas

nas intermitências, no entrecruzamento de tempos e espaços das veredas que percorreu, se desviou ou se abrigou ao longo dos anos.

A conversa que tive com Barile e Silviano, aqui publicada, revela não apenas bastidores do processo de criação do livro, premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 2025, mas também enriquece ainda mais a sua leitura. Logo no início, o jornalista e biógrafo recorda um texto de Silviano sobre a função social das entrevistas, que retomo em nossa conversa. Embora a entrevista não tenha sido seguida na forma final, já que o livro tomou outro rumo, um aspecto fundamental desse gênero textual ainda o atravessa: a força da oralidade. O “puxar conversa”, assunto de outro ensaio clássico de Silviano Santiago, é aqui também motor de uma viagem fascinante pela vida, ou vidas, do escritor mineiro e por diversos cenários da vida literária e cultural brasileira.

Apesar de divididas as entrevistas, elas conversam (havia pensado “convergem”, mas fui corrigido pelos próprios dedos durante a digitação) e se espelham, tal como as duas selfies na capa e na contracapa de *Presente do acaso*. Barile comenta sobre a origem da ideia de escrever um livro sobre Silviano, a mudança de rumo do projeto, as descobertas no arquivo pessoal do biografado, como, por exemplo, as cartas do produtor e compositor Ezequiel Neves e como foi assumir a voz de um narrador em uma biografia, bem como a dificuldade em definir essa obra. A sua experiência como jornalista, autor de brilhantes reportagens, esbarrava diante um novo desafio.

Silviano Santiago recorda da sugestão da biografia, há tempos, feita por sua amiga Eneida Maria de Souza, uma das nossas mais importantes críticas literárias. Resgatei uma conversa que tivemos, Silviano e eu, sobre a importância de Graciliano Ramos em sua obra, sobretudo *Angústia* na construção de *Em liberdade*, para uma “dramatização do íntimo”, fundamental na concepção de *Presente do acaso*, à medida que o entrevistador/biógrafo assumisse a posição de narrador. O escritor mineiro e Prêmio Camões comenta ainda sobre suas manobras arriscadas pela autoestrada da criação literária e as intermitências que alimentam sua vida, por meio da potência criadora do presente e do acaso.

**A João Barile**

Como surgiu a ideia de escrever sobre a vida de Silviano Santiago?

A ideia de escrever *Presente do acaso* era antiga. Começou no final dos anos 1990. Quando? Talvez 1997, 1998, não



## ENTREVISTA

# “Contar a vida de Silviano é contar grande parte da vida literária e cultural do Brasil dos últimos 70 anos”

João Pombo Barile

sei direito. E, curiosamente, o personagem do livro não era o Silviano: seria o Francisco Iglésias. Aliás, um dos mais importantes amigos que Silviano teve na vida. E um intelectual fundamental na sua formação. Por conta do jornalismo, acabei conhecendo o grande historiador brasileiro. Adorava ir à casa dele, na rua Levindo Lopes, aqui em BH. Ia lá só para ficar de boabeira conversando. Batendo papo. Queria ouvi-lo. Ele era genial. Um grande contador de histórias e tinha uma erudição deliciosa. Me dava verdadeiras aulas particulares. Falava de tudo: de Capistrano de Abreu a Mário de Andrade. Para ele, não existia fronteira entre literatura e história. Um dia, depois de uma destas conversas, propus a ele o livro. Seria uma grande entrevista. Iglesias topou na hora. Mas aí veio o acaso: ele morreu logo em seguida, em 1999. Mais ou menos por esta época, acho que no início de 2000, fiquei amigo do Silviano. E a ideia de fazer o livro de entrevista voltou a me tentar. Como eu digo em alguma parte do livro, Silviano pertence à mesma tribo de Iglésias. Um tipo de intelectual que deixou de ser fabricado. Talvez por conta da especialização que o ensino universitário fez. Não sei dizer. Não sou crítico. Só jornalista. Contar a vida de Silviano é contar grande parte da vida literária e cultural do Brasil dos últimos 70 anos.

**Na primeira seção do livro, você cita um ensaio de Silviano que fala da “função social” das entrevistas. Explica, inclusive, que a concepção inicial do seu ensaio partia da ideia de uma conversa livre e solta, mas acabou sendo convencido a mudar de rota, seja pelo rumo do papo, seja pela habilidosa intervenção do biografado. Comente um pouco sobre a função social do resultado dessa conversa com um dos nossos maiores críticos literários e a importância para a compreensão de sua obra.**

Você tem razão: o livro acabou virando algo muito diferente do que eu tinha pensado inicialmente. O texto, que deveria ter a forma do que no jornalismo a gente chama de entrevista pingue-pongue, virou outro. O quê? Não faço a mínima. Não sei responder. Só tenho certeza de uma coisa: se eu tivesse feito uma biografia convencional, toda certinha, trairia o espírito do biografado. Nada mais anti-Silviano do que um livro com um narrador onisciente. Como você lembra na sua pergunta a partir de um ensaio do Silviano, a função social da entrevista sempre foi fundamental na cultura brasileira. Somos um país onde a cultura oral dá as cartas. Sempre teve mais força do que a escrita. Desconfio que é assim até hoje. Mas quando comecei a escrever, me dei conta que seria impossível fazer um livro de entrevistas. Primeiro porque o Silviano deu centenas delas ao longo da vida e eu ia chover no molhado. Além disso, um



João Pombo Barile, autor de “Presente do Acaso: Um perfil biográfico de Silviano Santiago” (Divulgação).

fantasma começou a me assombrar assim que sentei para escrever: o Zeca (Ezequiel Neves). Tinha lido *Mil rosas roubadas*, quando ele saiu em 2014. E logo nas primeiras páginas que escrevi, me dei conta que eu teria que dialogar com o *Mil rosas roubadas*. Zeca não me saiu do pensamento durante todo o período que escrevi. Às vezes acho que eu só psicografei o livro. Quem escreveu mesmo foi o Zeca.

**Pode, por favor, descrever como foi mexer, pela primeira vez, na biblioteca e nos arquivos de Silviano Santiago? Alguma descoberta que não teve tempo ou espaço para colocar no livro?**

Não foi nada fácil o primeiro contato com o arquivo. Silviano teve uma vida cigana, morou em muitos países. Trabalhava sem parar e nunca teve tempo de organizar seus documentos. Sua papelada estava muito desorganizada. Ele conviveu com muita gente: Benedito Nunes, Hélio Oiticica, Abdias do Nascimento, os irmãos Campos... tanta gente. Tenho certeza que muitos outros livros sobre ele ainda podem ser escritos. Sobre as descobertas? Foram muitas. Aqui, por conta do espaço, só darei duas. A primeira: encontrei a boneca criada por Hélio Oiticica para um livro de poemas de Silviano, escrito quando ele fez 35 anos e vivia nos Estados Unidos. O livro se chama “XXXV” e estava há mais de 50 anos perdida no arquivo dele. Parece que um editor do Rio vai publicar o volume. Já o segundo achado, talvez saia no próximo ano: as cartas que o Ezequiel Neves escreveu para ele, entre os anos 1960 e 1970. Lidas na sequência, têm uma força impressionante. Nelas, acompanhamos as gigantescas mudanças do período: do lançamento do primeiro disco do Bob Dylan ao primeiro show de Maria Bethânia cantando “Carcará”. Zeca era um grande escritor. Um grande poeta. Suas cartas são deliciosas. Resumindo: não consegui colocar nem 50% do que tem no arquivo.

**Como a elaboração de um ensaio biográfico, de natureza mais aberta e múltipla, contribuiu para dar conta desse diálogo com Silviano e quais foram suas dificuldades no entrelaçamento da sua voz, como biógrafo, na narrativa?**

Silviano insistia, desde o início, que o texto tinha que ter minha voz. Deveria aparecer minha cara. Era um livro sobre sua vida, mas contado por mim. Da minha parte, confesso que quando percebi que não iria escrever um livro de entrevistas,



## ENTREVISTA

fiquei mesmo preocupado. E o texto só deslanchou quando achei o tal narrador. Como eu o encontrei? Não faço a mínima ideia. Posaria como um cara inteligente, ficaria melhor na foto, se te dissesse que foi algo consciente. Mas seria mentira, hipocrisia. Fui tateando. Como é mesmo aquela frase do Rosa que, senão me engano, está no *Grande serão*: *veredas*? “O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. Acho que foi isso.

## “Tenho horror de me deixar prolongar na vida como repeteco, como o mesmo”

Silviano Santiago

### A Silviano Santiago

Como você recebeu, inicialmente, a proposta de João Barile para escrever o livro?

A ideia de uma biografia minha tinha sido sugerida a Rejane, proprietária da editora Autêntica, pela colega Eneida de Souza, nos fins do século 20. Foi o que ouvi da própria Rejane pouco depois da morte da querida amiga Eneida. Desde a abertura do novo milênio, o Barile já era um bom amigo em Minas Gerais. Paulista e, em Belo Horizonte, jornalista cultural de profissão, eu o conheci através de outro bom companheiro e jornalista da minha geração, o Regis Gonçalves. Talvez por sugestão do Regis, o Barile vinha me entrevistando para resenhas que publicava dos sucessivos livros meus, inclusive reedições, que saíram no novo século. E foram um bom número. Eneida, Rejane, Regis e Barile, o quarteto de camaradas mineiros estava armado pelas boas relações humanas. Não me lembro exatamente do dia, mas a certo momento o Barile me falou do projeto. Ele se concretizaria. A Rejane reendossava a antiga sugestão da Eneida e a Editora patrocinaria. Não foi a força que motivou o livro, mas apenas o motivo do livro bem-motivado pelas boas circunstâncias da vida literária. Topei logo, e sem fazer exigências maiores. O clima geral era de confiança mútua. Coloquei-me à disposição do Barile. E como os meus papéis profissionais e pessoais não estão organizados, já que, no correr das dezenas de anos, foram sendo depositados em sucessivas caixas de papelão, lhe disse de imediato que lhe facultaria a consulta do material arquivado. Teria trabalho braçal pela frente, sem dúvida, mas lhe fiz apenas uma exigência: que usasse o bom-senso no uso do material de caráter íntimo, menos no caso dos papéis da/sobre a minha intimidade e muito mais bom-senso nos da confissão íntima alheia (refiro-me, em especial, à numerosa e variada correspondência que mantive e guardei).

Em uma conversa que tivemos por e-mail, você falou sobre a importância do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, mais do que *S. Bernardo*, para o seu processo de escrita do diário ficcional *Em liberdade*, devido à dramatização do íntimo do personagem. Essa dramatização também se revela na conversa com João Barile sobre sua vida?

Da minha parte, é forte o esforço da dramatização do íntimo em *Presente do acaso*, mas com semelhanças e diferenças da dramatização em *Angústia*. Faço alguns comentários que talvez possam interessar. Nas primeiras conversas que mantive com o Barile, que tinham por objeto a realização do projeto, julgo que me fui abrindo não tanto à uma possível forma de dramatização do íntimo, mas à nua e crua exposição do íntimo. Já acreditava que a ‘dramatização’ da intimidade alheia era exatamente a atividade maior que teria de ser desempenhada pelo entrevistador. Olhos humanos não dão conta da experiência de vida que tive em variadíssimas cidades do mundo. Em termos simples, o ‘eu’ dele deveria ser o responsável pela dramatização. Faço a distinção entre *íntimo* e *dramatização* porque será importante para compreender o passo que teria de ser dado pelo entrevistador de peso e também autor de excelentes matérias jornalísticas que, de maneira objetiva, se relacionavam a mim e ao meu trabalho literário. O mais importante é que ele se desvinculasse, no relato das nossas entrevistas/conversas, do hábito da reportagem jornalística. Fosse o autor do livro, assinado por ele. Que adquirisse um estilo próprio de narrador em livro, isto é, que fosse o responsável pela escrita do material íntimo que lhe era exposto por mim, muitíssimas vezes, óbvio, em primeira mão. Julgava mais interessante que o ex-repórter ocupasse o papel do Narrador, e o ocupasse de maneira abrangente e real. De vez em quando, surgiriam as aspas, mas isso é inevitável em relato biográfico. E não é que o repórter vai além de narrador e cede o lugar para o repórter investigativo? A genealogia do Narrador em *Presente do acaso* está nessa dupla metamorfose. Narrador e repórter investigativo. Pouco a pouco, pressentia, o Barile foi percebendo não censura, mas alguns dados que deveriam estar faltando nas minhas falas. Não por efeito de *censura*, repito, mas que lhe apareciam, julgo eu, como *lacunas*, *vazios*, no tocante ao que eu próprio sei sobre mim e sobre a minha família e certamente sobre os meus parentes e amigos e colegas. Como um paparazzi, ele saiu à luta. Falou com muita gente, fez muita pesquisa. Por isso é que não posso comparar sem diferenças a dramatização do íntimo tal como em *Angústia*, de Graciliano, com processo semelhante em *Presente do acaso*. Acho que o alagoano não tenha aprendido muito do Luís da Silva (o narrador do romance). E muita coisa o mineiro aprendeu do paulista Barile sobre circunstâncias da minha vida. Acho que a dramatização do íntimo, tal como apresentada no *Presente do acaso*, é original e talvez seja uma das melhores qualidades de biografia escrita em primeira pessoa.

Em sua literatura, grandes escritores se tornaram também personagens, como Graciliano Ramos, Antonin Artaud e Machado de Assis. Dessa vez, você é personagem não apenas de si, mas de um outro, o autor do ensaio biográfico. Como se dá essa relação para você?

Sabe que, em criação literária, uma das minhas brincadeiras favoritas são essas arriscadas pilotagens em alta velocidade (algumas, arriscadíssimas) no autódromo da “retórica da ficção”, para me valer do título do Wayne Booth. Todos os meus grandes mestres em literatura são mestres na arte literária. Um círculo vicioso, como a pista de autódromo por onde piloto a escrita literária. Pertencço a uma geração (perdão se extrapolo tanto) que julga um tanto primário exercitar-se criativamente apenas na *arte de contar uma história*. Chegamos ao mundo quando a dita (ou maldita) literatura chega ao máximo da sua exaustão. Já está toda escrita, bem lida e bem arquivada. De Homero aos dias de hoje. A impressão de jovem autor é a de que tudo o que há de melhor já tinha sido escrito e pouco espaço branco havia para que a gente escrevesse algo de original. Como me disse certa vez, bem-humoradamente, Chico Alvim, lhe competia fazer versos à altura de Casimiro de Abreu. Eu lhe tinha



## ENTREVISTA



Silviano Santiago por Nikolas Candido (Divulgação)

narrado antes a visita de algumas tardes que fiz ao Museu do Louvre. Os próprios autores modernistas sabiam disso, muitos deles acreditavam poder retomar a literatura pelo zero. Mesmo eles tinham uma vantagem sobre a nossa geração. Nem tudo o que tinha sido escrito tinha sido tão bem selecionado e avaliado quanto o que nos chegava. Havia muito lixo no passado e havia que denunciar o que era lixo. Havia que se livrar pela paródia da má qualidade daquele trabalho de arte. O marco zero não era bem marco zero. E os modernistas esbanjaram originalidade às custas do passado e da paródia. Que o diga Oswald de Andrade. A minha geração começa a ler literatura sem inocência alguma. A metodologia de leitura dos formalistas russos foi se tornando mais modelo inicial durante o século 20 e o conjunto de historiadores e críticos da literatura já tinham feito o necessário trabalho de garimpagem quando surgimos. Nós só liamos o depurado, a papa-fina. Fazer o quê? Firulas, se é que se pode dar um significado positivo à forma de exibição do jogador de futebol em campo. Ser mais craque que o craque dos craques. Exibir-se no que o outro não poderia exibir porque não tinha conscientemente a noção de passado, da grande tradição ocidental, que estava lá, para nós, como motivo para se escrever literatura. *Em liberdade*, o romance de 81, já são firulas e mais firulas retóricas em torno de mil e uma obras literárias, entre elas os grandes trabalhos de Graciliano Ramos e de Cláudio Manoel da Costa. Até Nietzsche comparece em silêncio autoral com a crítica ao "ressentimento" em matéria de ativismo político. O importante é que essas firulas tivessem um sentido. Indicassem nova direção para o já escrito. Aproveitassem o galeio alheio para um salto mais arriscado do trampolim. Caminhávamos juntos com o melhor da tradição ocidental, mas, ao mesmo tempo, *desconstruindo-o*. Havia um trabalho infinito a ser comandado pela *Húbris*. O infinito não acaba, mas é (curiosamente) intermitente. Acredito que as novas gerações voltam a ser inocentes. Os inocentes são mais lépidos e fagueiros nas infindáveis autoestradas da Internet.

**As fotos da capa e da contracapa são incríveis. Entre elas, instaura-se uma justaposição de tempos e olhares muito presentes na concepção do livro. Há também uma dimensão performática da imagem, considerando a pose da fotografia, os cenários, as roupas e outros elementos. O que permaneceu e o que mudou entre os dois Silvianos?**

Entre os dois Silvianos, retomo a pergunta. Acabei de usar a palavra que me salva: *intermitência*. Não sei se vivo/escrevo em intermitência, se vivo/escrevo nas intermitências ou se vivo/escrevo graças às intermitências. O entre-lugar é o

espaço por excelência da minha performance (e da performance da literatura latino-americana, se extrapolo, perdão de novo). Tenho horror de me deixar prolongar na vida como repeteco, como o *mesmo*. A vida inteira eu reanimei-me com o prazer que traz qualquer experiência, qualquer, da intermitência. Por exemplo, a causada por uma viagem, pouco importa se esperada ou inesperada. Graças a essa força suplementar de viver o aqui e o agora em momentos em diferença é que consigo me equilibrar na corda bamba da vida de nômade. O "delicate balance", de que falam Albee em peça e o meu signo Libra. Detesto uma cópia de mim que seja só cópia. A foto minha nunca deve se apresentar como uma cópia simples. Quando tudo indica que tinha tido o direito de me auto fotografar numa selfie, à la Diego Velázquez, anterior ao celular, ou seja diante do espelho do armário Gelli que guarda a minha roupa, o jovem cineasta Nikolas Candido me fotografa, com uma câmera super 8, ao ar livre da praça do Comércio, em Lisboa, para um filme documentário que ele faz de entrevistas comigo em torno das teorias de leitura do eurocentrismo presente nas literaturas periféricas do Novo Mundo. Na foto da capa, eu acabo de regressar de temporada nos Estados Unidos como professor e retomo a carreira na PUC-Rio. Na segunda, estou aposentado e vou a Lisboa para lançar a edição lusa de *Mil rosas roubadas*. Entre uma e a outra, cinquenta anos de vida.



**Presente do acaso: Um ensaio Biográfico sobre Silviano Santiago (Vencedor do prêmio APCA 2025)**

João Pombo Barile  
Editora Autêntica, 2025  
424 pp.



## ENTREVISTA

## Tudo começa com uma professora

Luciene Azevedo e a prática crítica como quem reconhece sua  
'sensibilidade em transformação'

Ana Gábri

Ou Ana Gabriella Aires é artista-pesquisadora. Está doutorande no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA) na linha de Teorias e Representações Literárias e Culturais.



Luciene Azevedo por Maicon Aquino (@aquinart)

**C**om foco nas questões da crítica literária, esta entrevista busca uma aproximação em torno da trajetória e da prática crítica da entrevistada, Luciene Azevedo, que é doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professora titular de Teoria Literária da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atuando não só na graduação, mas também no programa de pós-graduação em Literatura e Cultura da mesma universidade.

Merece destaque a sua atuação atenta às questões contemporâneas e em diálogo com pesquisadores latino-americanistas, sugerindo um intercâmbio produtivo às especificidades ou inespecificidades do que vem sendo publicado ou aquilo que Azevedo questiona em *Pensar a ficção hoje* (EDUFBA, 2024) como "o que ainda chamamos literatura", já que são trabalhos que desafiam normativas e generalizações.

De tal modo, preocupa-se em "pensar a saída de uma certa configuração discursiva própria à literatura sem que seja preciso advogar mais um fim para a literatura" (idem). Entre outros trabalhos, co-organizou o livro *Pós-autonomia, inespecificidade, autoficção. Práticas literárias do presente* (Edufba, 2024), obra extensa (disponível gratuitamente em

em PDF) que, além de artigos de pesquisadores de seu grupo de pesquisa, apresenta um "glossário" de termos e discussões do contemporâneo, como "Política e literatura", "Imaginação pública", "Campo expandido", "Campo literário", "Recusa da autoficção, antificção", "Estética digital/escrita não criativa", entre outros.

### A entrevista

Como começa a sua relação com a literatura? Por que a literatura?

Tudo começa com uma professora, Marina, que no segundo grau lia os textos literários com a turma. Me lembro do comentário entusiasmado dela sobre as obras, sobre o universo inventado que ela parecia tornar real, palpável, como um problema sobre o qual podíamos, nós, os alunos, especular, reinventar de outra maneira com nossas leituras.

O que mais me fascinou nas Letras é sua capacidade de se expandir para todos os lados. Durante a graduação encontrei um mundo que se abriu pras artes, pra história, pra sociologia, enfim, para o campo das ciências sociais mais amplamente. E me fascinou a maneira como a literatura, lidando com tudo isso, era outra coisa, fazia algo muito distinto.

São mais de trinta anos de pesquisa – a contar do seu mestrado – trabalhando com a literatura contemporânea – considerando também aqui que desde o início dos anos dois mil você tem publicado crítica literária em jornais –, isto é, são anos trabalhando entre a crítica e a teoria. Sabendo que o contemporâneo está mais para a experimentação e à incerteza, isto é, para a diferença, há algo que, entre experimentações e incertezas, permanece no seu fazer crítico?

Acho que é a curiosidade que me leva a procurar o que não conheço e falar dessas coisas mesmo sem conhecê-las. Quero entender como funcionam, o que me propõem como pergunta. Mas gosto de pensar também que a forma como manifesto essa curiosidade no meu exercício crítico mudou muito e ainda bem. Sempre admirei pensadores que revisam e revisitam a ingenuidade de um momento anterior como faz Susan Sontag comentando seu icônico *Contra a interpretação*. No prefácio escrito apenas alguns anos depois da primeira publicação dos ensaios, Sontag diz que discorda parcialmente do que escreveu, que se equivocou nos juízos de valor feitos a muitas obras comentadas, mas que mantém tudo como está porque é uma forma de deixar registrado o movimento de sua "sensibilidade em transformação". Desejo a acuidade para reconhecer esses movimentos em minha própria profissão.



## ENTREVISTA

# “A internet ampliou a circulação de comentário sobre a produção literária, mas nem tudo pode ser considerado crítica.”

Luciene Azevedo

O fato de sua formação ter sido em Literatura Comparada, o quão impacta no seu fazer crítico? A relação latino-americanista vem daí? O interesse ao contemporâneo também?

Meu doutorado em Comparada tem a ver com uma contingência que acabou direcionando minha formação como pesquisadora. Fiz toda a minha formação na Uerj (graduação, mestrado e doutorado) e lá o doutorado era em Literatura Comparada. Mas foi o Ítalo Moriconi quem me apresentou a possibilidade do diálogo com as literaturas latino-americanas, que sugeriu que eu fizesse um sanduiche na Argentina. Fui pra lá em meio a uma das tantas terríveis crises econômicas que assolam o país desde os anos 90, logo depois do corralito, que em 2001 indignou e empobreceu um pouco mais nossos hermanos. Tive a sorte de fazer um curso maravilhoso sobre a produção dos autores argentinos da geração 90 com Sylvia Saitta, que me recebeu com generosidade. Vivendo lá por um ano inteiro, pude acompanhar a produção da Eloisa Cartonera, comandada por Javier Barilaro e Washington Cucurto, e que deu origem a tantas outras cartoneras pelo mundo afora. A partir de então, mantive sempre o interesse em ler a produção contemporânea de outros países da América Latina. Descobri autores maravilhosos como Julián Herbert e Verónica Bicecci, Rodrigo Rey Rosa e Eduardo Halfón. Muitos deles li pela primeira vez na coleção Otra Lengua, organizada por Joca Terron para a editora Rocco.

Já a relação com o estudo da produção contemporânea estava presente desde o início de minha formação. Me interessavam os autores e obras que ainda não tinham comentadores, começavam apenas a ganhar a atenção crítica e uma circulação maior no campo literário. E comecei com a poesia, sob a orientação do querido Jorge Wanderley, que pretendia realizar uma antologia com os poetas que produziam no final do século XX. Curiosamente, apesar de ser leitora de poesia, toda minha vida como pesquisadora é dedicada à narrativa, ao gênero romance.

Há uma imagem de arquipélagos (que seriam as universidades) que serve de alegoria à crítica literária no Brasil. No seu caso, que fez a formação acadêmica na UERJ e hoje é docente na UFBA, poderia comentar sobre como essa migração entre arquipélagos agrega à sua prática crítica? O que muda?

E trabalhei também no Tocantins (Fundação Universidade do Tocantins, que hoje é a UFT) e em Uberlândia, na UFU. Acho que a grande questão de fundo que fica pra mim, avaliando todas essas migrações, é a tensão latente (e, às vezes, mais descarada) entre o regional e o nacional. Essa é uma questão muito discutida teoricamente por nossa área e muitos dão por superada essa tensão em virtude da globalização, mas o fato é que ela está muito presente quando se trata da produção artística daqueles que não estão no eixo-Rio-São Paulo. A projeção nacional de um autor no campo literário tem razões que a razão desconhece, mas o fato é que há escritores que mereciam mais atenção crítica, um maior número de leitores. Conhecendo a poética de Alex Simões e de Maria Dolores Rodriguez, me pergunto porque esses nomes não vencem a barreira do localismo, já que muitas vezes ganham apenas timidamente uma circulação mais ampla. Então, respondendo mais diretamente à sua pergunta, eu diria que minhas migrações institucionais também representaram migrações na direção de outros nomes, outras formas de pensar e produzir literatura a partir da aproximação com outras dimensões do campo literário.

Em 2016, Leyla Perrone-Moisés publica “Mutações da Literatura no Século XXI”, quando aponta que “A crítica literária contemporânea pode ser classificada em três grandes categorias: a crítica universitária, que se manifesta na forma de artigos longos, destinada a leitores especializados; a crítica jornalística praticada nos meios de comunicação imediata, impressa ou eletrônica, que se manifesta em textos curtos e informativos; a crítica exclusivamente eletrônica dos blogs, que exprime opiniões sobre as obras publicadas”. Hoje, com a presença de acadêmicos em blogs e redes sociais – como você aponta no seu texto “Anotação e crítica” (2021), por exemplo –, seria possível ainda considerarmos essas categorias? Ou caem abaixo junto à inespecificidade das formas do próprio fazer crítico?

Acho que a internet ampliou a circulação de comentário sobre a produção literária, mas nem tudo pode ser considerado crítica. Crítica tem a ver com crivo, com uma intervenção que o modo de leitura faz à obra comentada. O mais interessante pra mim hoje é ler a crítica que expõe suas ferramentas de leitura e as explora no escrutínio do texto que está comentando, que testa o texto e testa, simultaneamente, os próprios aportes que leva para lê-lo. Acredito que temos muitos objetos estranhos, para lembrar o livro de Florencia Garramuño, que solicitam também da crítica um olhar que incorpore a estranheza no comentário que elaboram. E considerando o panorama atual, não acredito que estamos nos arriscando como críticos à altura dos desafios que algumas obras nos propõem.

Continuando com a obra “Leituras do contemporâneo: literatura e crítica no Brasil e na Argentina” (org. Ieda Magri, Felipe Charbel, Rafael Gutiérrez) na qual você colaborou com o mencionado artigo (intitulado “Anotação e crítica”) em que você especula – como diz no que seria uma primeira parte do texto –, sobre “uma saída da crítica de si mesma” e aponta à inespecificidade da crítica, já algo mais híbrido, mais dado ao experimento com a forma. Hoje, após termos passado pela pandemia e a presença nas redes ter sido intensificada, há novos gestos que, na sua leitura, alarguem ainda mais a inespecificidade da crítica, ou há uma estabilização desde então?

Não sei se se trata exatamente de um “experimento com a forma”. Eu mesma acho que escrevo de forma careta. Graças a muitas e longas conversas com Antonio Marcos Pereira, minha forma de articulação escrita dos argumentos mudou muito. Antes escrevia de forma mais ensimesmada, colocava a reflexão teórica



## ENTREVISTA

por cima da obra e essa escolha dificultava o diálogo com o leitor. Quero acreditar que hoje me inclino mais para uma dicção ensaística, que vai apalpando o que tem a dizer e que evita ou coloca em xeque as próprias certezas, sem que isso signifique terminar sempre em cima do muro. Quando tratei no ensaio a que você se refere da relação entre a anotação e a crítica, meu interesse estava em observar experimentos que mostravam o trabalho crítico em processo de elaboração, os avanços e recuos de um pensamento em movimento sendo elaborado diante dos olhos do leitor, considerando a anotação como um gênero possível de experimentação crítica. Acho que a dinâmica das redes torna muito difícil o aprofundamento de qualquer tópico, mas assim como o fragmento [e] o aforismo são formas de pensamento, é possível também apostar em um suporte, como as redes sociais, que possa funcionar como um experimento de escrita, crítico ou não.

# “Não se trata de encontrar a fórmula correta de ler, mas de tatear, em conversa com o próprio texto, o ruído que ele provoca”

Luciene Azevedo

Suas pesquisas têm se voltado às questões do presente. Não só leitora de literatura, mas pesquisadora, crítica, afinal, e em diálogo com a teoria e a crítica, tem colocado à discussão conceitos que operam as leituras de obras contemporâneas. Só para citar um caso, você co-organizou a publicação “Pós-autonomia, inespecificidade, autoficção. Práticas literárias do presente” (Edufba, 2024). Eu tive a oportunidade de estar presente na sua defesa de promoção para professora titular do ILUFBA e ao final da apresentação você aponta que a inespecificidade, ou seja, estar “informe”, é diferente de desaparecer (com atenção à literatura contemporânea). Essa diferença seria uma rachadura, uma fenda? É nesse lugar precário que está hospedada provisoriamente a crítica literária?

É possível encontrar muitas reticências críticas em relação à noção de inespecificidade. Muitas posições críticas afirmam que em literatura tudo é inespecífico, que as fronteiras entre o que é ou não literário estão sempre se ajustando e, dessa forma, a noção cai no vácuo. Pra mim, a sugestão de Garramunho é eficaz para pensar um momento em que essas fronteiras estão mais uma vez experimentando um momento de turbulência, buscando uma acomodação. E me interessa analisar como e por que isso está acontecendo agora, enquanto leio e vivo. Acredito que obras como as de Ben Lerner ou a trilogia de Rachel Cusk pedem “olhos livres”. Seguir a recomendação oswaldiana

significa, como afirma o próprio Lerner, evocando o provérbio hassídico, que “tudo é igual, mas só um pouco diferente”. É esse “pouco” que pode se traduzir como inespecífico nas produções literárias porque exige da crítica que recalibre seus aportes de leitura, que ouça a obra, aceite conversar com ela, encontrando uma língua na qual possam dialogar.

Em 2017 você co-organizou “Palavras da crítica contemporânea”, reunião de trabalhos de pesquisadores que estiveram presentes em encontros presenciais que tinham como objetivo discutir uma publicação também de crítica (a saber, “Entrecríticas”, org. Paloma Vidal, 2017). Esses encontros não só discutiram as questões do contemporâneo, como também foram feitos na Universidade pública na qual você é docente, a UFBA. Na publicação de 2024 citada na pergunta acima, assim como na mencionada no início dessa pergunta, você lida com textos de pesquisadores de grupos de pesquisa, alunos. Em 2020, “ano I da pandemia”, você dirige uma carta a seus “alunos de literatura” na publicação “Cartas ao bem viver” (org. Suzane Lima Costa; Rafael Xucuru Kariri). Onde quero chegar: o quão a docência implica sua articulação teórico-crítica?

Quando ainda era estudante, sempre ouvia de meus professores que eles aprendiam muito com os alunos, que os verdadeiros *insights* de pesquisa vinham da sala de aula. Como professora, entendo que o que soava para mim como clichê naquela época ganha hoje uma dimensão verdadeira. O convívio com os desafios diários do trabalho com gerações de alunos que cada vez mais se distanciam da minha geração e que me desafiavam com suas formas de ler me impõe constantemente uma instabilidade, um desconforto que tem seu quê de angustiante, mas também de desafio. Meus anos de atuação como professora, o modo como os alunos lidam com a dúvida, encaram a ambivalência, demonstram, por vezes, certezas inamovíveis no (des)encontro com o texto literário em sala cada vez mais está relacionado com minhas curiosidades investigativas, com uma inquietação com a produção contemporânea, com os modos de ler e fazer literatura hoje.

Voltando a 2024: pouco antes da co-organização mais recente, de 2024, você publicou “Pensar a ficção hoje” (Papéis Selvagens, 2024). Na obra há um diálogo que está dado anteriormente com Josefina Ludmer: a pesquisadora argentina, como está dito, afirma que “não se pode mais discutir [uma obra] com base em elementos formadores do campo literário como a autoria” (p. 20). Após a menção à Ludmer, é sugerido que a provocação pode servir à leitura da obra em questão, de modo que há uma mobilização que não se quer generalista. Ainda na sua defesa, de sua fala eu registrei em meu caderno “apostar no mínimo deslocamento”: a crítica contemporânea deve operar de tal modo, então? Como uma aposta em deslocamentos mínimos?

Acho que já comentei um pouco sobre isso em uma resposta anterior quando me referi ao provérbio hassídico. O texto de Ludmer recebeu toda sorte de críticas. Foi considerado panfletário, superficial, pretensioso. Pra mim, o texto tem o propósito mesmo de provocar um abalo, de recuperar uma faceta do trabalho crítico, tal como o entendo, que é propor um modo de ler que adentre, que “crive” o texto que está comentando. É por isso que “Literatura pós-autônomas” é importante para mim, pois o texto se propõe a ler o contexto de produção do início do século XXI e se arrisca ao corpo a corpo com ele. Não no “manifesto”, como o texto é muitas vezes tratado, mas na obra da qual ele foi extraído, o livro *Aqui, América Latina*. É neste livro que Ludmer vai ensaiar a leitura, por exemplo, de Roberta Lannamico,

## ENTREVISTA

**“Uma crítica potente,  
que põe em xeque seus  
próprios argumentos,  
para considerar os  
pontos cegos que  
encontra nos  
problemas que o texto  
apresenta ao crítico, ou  
então apontando no  
material que critica a  
ausência desses  
desafios, é a melhor  
forma de combater  
‘didatismos’”**

*Luciene Azevedo*

que a surpreende pela desmetaforização da poesia que produz. E vai fazer isso também de uma forma inespecífica, meio ensaio, meio simulação de uma conversa com outros escritores, como Tamara Kamenszain. Então, talvez, quando me referi a uma “aposta no mínimo deslocamento” estivesse afirmando minha disposição a acolher com generosidade aquilo que causa estranhamento hoje, sugerindo, àqueles que parecem já ter as retinas muito fatigadas, certa flexibilidade para a conversa com isso, que também inespecificamente, chamamos de “contemporâneo”.

Continuando em sua defesa (da qual esperamos uma próxima publicação), da conclusão de sua fala anotei “jogo: a literatura ilumina a teoria-crítica? A teoria-crítica ilumina a literatura?” e gostaria que você pudesse comentar sobre essas perguntas aqui.

Ao longo das respostas, acredito que também já tenha tangenciado estas relações. Como trabalho com teoria literária sempre tenho de me desdobrar para apresentar aos alunos o que significa a disciplina, qual a relação da teoria com a literatura. O mais comum é que os alunos busquem na teoria ferramentas, métodos consolidados de análise do texto literário que abram as caixas de pandora que poemas e narrativas representam para eles. Costumo dizer que são os textos que oferecem o rico material de uma proposição crítico-teórica, uma maneira de situar o olhar diante dos textos. Não se trata de encontrar a fórmula correta de

ler, mas de tatear, em conversa com o próprio texto, o ruído que ele provoca, a forma como o faz. Talvez tenha sido por isso que aludi a essa circularidade entre o literário e o teórico-crítico.

**Por fim, sobre o assim chamado “didatismo” nas produções contemporâneas (seja na criação ou na crítica), há mudanças que impactam a qualidade das reflexões?**

Gosto de atender aos colegas que me pedem pareceres para as revistas de nossa área. Muitos dos textos recebidos para avaliação fazem um uso instrumental de algum conceito teórico, sem discuti-lo ou testá-lo no confronto com a obra, cuja importância para o artigo resume-se a uma resenha conteudística. Todos os semestres tento desautomatizar os alunos, tornando-os mais atentos e dispostos a rejeitar essa “fórmula”. Voltando um pouco à resposta anterior, eu diria que uma crítica potente, que põe em xeque seus próprios argumentos, para considerar os pontos cegos que encontra nos problemas que o texto apresenta ao crítico, ou então apontando no material que critica a ausência desses desafios, é a melhor forma de combater “didatismos”.



**Práticas literárias do presente:  
pós-autonomia, inespecificidade,  
autoficção**

Luciene Azevedo e Davi Lara (Org.)  
EDUFBA, 2024  
286 pp.



## ENTREVISTA

# Por uma crítica negra

Uma conversa com Jorge Augusto sobre 'Modernismo Negro: A Literatura de Lima Barreto'



Jorge Augusto por Maicon Aquino (@aquinart)

**A** entrevista que você lê agora foi realizada pela jornalista Catiane Pereira com o professor e poeta Jorge Augusto, já conhecido pelos leitores da revista O Odisseu. Quanto tomamos consciência da existência desta entrevista, feita logo após Augusto receber os prêmios Jabuti Acadêmico e Biblioteca Nacional (em 3º lugar), decidimos trazê-la para esta edição. Isso porque o pensamento de Jorge Augusto, tão bem concatenado na obra *Modernismo Negro: A Literatura de Lima Barreto* (Editora Segundo Selo, 2024) foi fundamental para a nossa própria consciência a respeito de uma crítica literária que não se limita aos princípios teóricos ocidentais. Vale lembrar que, ainda em 2024, quando o livro havia sido lançado há apenas algumas semanas, a revista O Odisseu elegeu *Modernismo Negro* como um dos melhores livros do ano. A partir de então, o livro passou alguns meses caminhando à margem do sistema literário hegemônico, mas se multiplicando enquanto referência nos cursos de letras e nas pós-graduações em literatura nas universidades públicas da Bahia. Os prêmios Jabuti e Biblioteca Nacional certamente ampliaram seu alcance. Mas a trajetória de docência e de escrita acadêmica de Jorge Augusto, talvez o grande crítico literário de sua geração, é que são o seu auge. Boa leitura!

Equipe editorial da revista O Odisseu.

## A Entrevista

Poderia apresentar o seu livro *Modernismo Negro: A Literatura de Lima Barreto*?

Modernismo Negro é um trabalho que propõe, pensar a modernidade brasileira a partir de uma perspectiva negra e periférica, ou seja, é uma tentativa de compreender a obra de Lima Barreto, de um lugar político e epistemológico no qual a cultura e a experiência negra, são os pontos de partida. Nesse sentido, definir a existência de uma crítica ao projeto de modernidade euro-ocidental, na obra do autor, exigiu de nós diferenciar o modernismo brasileiro, conhecido e festejado pela intelectualidade nacional do que eu venho chamando de modernismo negro.

Após essa parte inicial onde busco caracterizar o que seria modernismo negro na obra de Lima Barreto. Parto para ler os romances do autor, com as ferramentas críticas e teóricas do que chamamos de epistemologia negro-brasileira, isto é, em diálogo franco, intensivo e contínuo com o referencial cultural negro-africano reinventado no Brasil, dialogando com uma série de intelectuais negros que tem forjado maneiras novas de pensar a teoria da literatura, como Edmilson de Almeida Pereira, Leda Maria Martins e Muniz Sodré, entre tantos mais.

Alguns exemplos da diferença entre o que Lima Barreto e o Modernismo paulista propuseram, podem ser sumarizados assim: o autor não dialogava diretamente com as vanguardas históricas, não tinha como pauta central de sua literatura a identidade nacional e a superação da dependência cultural e nem tinha na assimilação seu principal modelo de interação com a alteridade, ou seja, não havia coincidência entre as pautas centrais do Modernismo de 22 e a obra de Lima. Sua crítica à modernidade vinha do repertório cultural negro que circulava nos subúrbios do Rio de Janeiro e não de uma assimilação, fosse ela crítica ou mimética, das produções europeias.

Na parte final do livro investimos em discussões sobre o legado de Lima Barreto para questões centrais de nossa literatura e sociedade, pensando por exemplo, como podemos depreender dessa conversa com sua obra contribuições para o debate, político, ético e epistêmico para o campo intelectual e literário, sobretudo aquele construído pelo trabalho artístico e teórico de pessoas negras no Brasil.

**Como construiu essa obra? Como ela ajuda a pensar no Brasil de ontem e no de hoje?**

A obra foi construída como é todo trabalho dessa natureza, com pesquisa, escuta e diálogo, e no caso específico desse livro, acionando o que eu chamo de redes de solidariedade negro-epistêmicas, pois não tenho a pretensão nem a ilusão narcisista de que o livro funda um debate, ou algo nesse sentido, isso inclusive seria um tanto ridículo e ingênuo. Muito pelo contrário, meu objetivo com esse e com os outros livros é me inserir e tentar contribuir para essa rede de diálogos e trocas que vem sendo construída há muitos anos no campo da literatura negra no Brasil. Então, o livro foi construído tentando produzir algo que se somasse nesse trabalho de pôr em circulação uma crítica da literatura que não se baseie exclusivamente em pressupostos da crítica canônica, mas que busca compreender as literaturas não-canônicas, sobretudo, a partir de um arcabouço crítico e teórico de matriz afro-brasileira.

De forma mais objetiva, podemos dizer que a obra é produzida em diálogo intensivo com as contribuições de Muniz Sodré, Leda Maria Martins e Edmilson de Almeida Pereira, que



**ENTREVISTA**

pesquisam e produzem nessa perspectiva teórica desde o século passado, elaborando e pondo em circulação ideias com as quais eu dialogo para produzir o livro.

Na Bahia, onde atuo e estudo, também me insiro em uma rede com nomes como Florentina Souza, Denise Carrascosa, Ari Sacramento, Henrique Freitas, Silvana Carvalho, Maria Dolores Rodriguez, Silvio Roberto Oliveira, Livia Natália, Fernanda Miranda, entre outros. A meu ver, todos esses e essas intelectuais, cada um a seu modo, têm buscado contribuir para o debate sobre uma teoria e ou uma crítica literária a partir da cultura negra, ou em dissenso com as formulações hermenêuticas da tradição ocidental, isso é, são pesquisadores e intelectuais que têm forjado outras possibilidades analíticas para a produção literária de pessoas negras.

Dito isso, eu acho que o livro pode ajudar a pensar o Brasil, justamente porque o observa de um lugar de experiência específico que é a vida negra e periférica, porém, pensada não como um lugar menor e precário apenas, pois não se trata de uma crítica que investe na vontade de inclusão, no cânone, nem na história literária tradicional. Em último caso, não se trata de requerer o reconhecimento da grandiosidade de autorias negras como Lima Barreto e Carolina Maria, mas de chamar atenção para o fato de que, o Brasil que se narra afastando de si a experiência negra e periférica, não conhece a si mesmo. Mas afastar não é apenas entendido, aqui, como não contar a história, não incluir na narrativa, o afastamento de que falamos aqui é ontológico, no sentido em que a tradição canônica não nega apenas os sujeitos negros, suas línguas e memórias, mas sobretudo, suas formas de narração.

Nesse sentido, não se trata apenas de narrar uma história suplementar, seja da crítica literária ou da própria literatura, mas de propor novas possibilidades epistêmicas e políticas, éticas, econômicas e culturais, a partir da obra de Lima Barreto e da crítica literária brasileira, feita por pessoas negras.

---

## **“Não tenho a pretensão nem a ilusão narcisista de que o livro funda um debate”**

*Jorge Augusto*

---

**Você defende a existência de um “modernismo negro”, que dialoga com Lima Barreto. Como essa perspectiva tensiona a leitura tradicional do modernismo brasileiro?**

Adiantei um pouco dessa resposta na primeira questão, né? Vou desdobrá-la mais um pouco. Entre as pautas centrais do Modernismo de 22 estava a citada necessidade de produzir uma identidade nacional, descobrir e popularizar, inventariar e inventar, características que singularizassem a experiência brasileira, não apenas disfarçando a descendência e rompendo a dependência lusitana, mas singularizando-a no quadro geral das nações. Tratava-se, como sabemos, de afirmar-se único. Nesse contexto, a mestiçagem, até então vista como signo da

degenerescência socio-racial, é elevada pelos modernistas paulistas ao status de totem da nacionalidade, mas mitigada da violência colonial que também a constituiu e passando a ser retoricamente defendida como aquilo que nos definia enquanto povo, a marca de nossa singularidade e unidade nacional. Porém, explicado de modo grosseiro, essa mestiçagem emerge como discurso nacional aureolada de uma festividade fundadora, a mesma que caracteriza os eventos da abolição e da proclamação da república, por exemplo. Migrando para o imaginário social como uma afirmação de igualdade jurídico-política. Uma mestiçagem narrada entre a raça e a étnica, entre genética e cultura, na passagem do século XIX para o XX, é tomado como conceito sociológico, e pula direto pra economia, afirmando uma igualdade política entre os agentes sociais. A democracia racial emerge como um fantasma disforme, sem corpo, dessa equação imperfeita e confusa, sustentada em uma forte e repetitiva engrenagem retórica que se regozija de ter fundado a república e a democracia no Brasil, sem ter dado as bases mínimas de sua efetivação.

Essa engenharia retórica seria impossível se pensamos o Brasil a partir de Lima Barreto, pois essa mestiçagem, que nos constitui e aparece em sua obra de diversas formas, não está apaziguada, festiva e desmemoriada. Pelo contrário, em sua obra as relações raciais estão sempre inscritas sob tensão, como acontece nas mais variadas dimensões da vida de qualquer pessoa no Brasil. Nesse sentido, seria impossível, se compreendêssemos a presença de Lima Barreto, como agente central do debate brasileiro no início do século XX, ou se como querem alguns pesquisadores, ele tivesse sido incluído no Modernismo de 22, seria impossível para o movimento paulista, fazer da democracia racial o núcleo discursivo de nossa nacionalidade.

**Muitos pesquisadores enquadraram Lima Barreto como “documentador do Brasil”. Como o livro propõe deslocar esse olhar?**

Lima Barreto é assustadoramente atual. Ao reler sua obra encontrei reflexões sobre a popularização das igrejas evangélicas no subúrbio, isso lá no início do século XX, um fenômeno que hoje marca profundamente a vida cultural e política do país. Essa atualidade espantosa de sua obra mostra como ele soube identificar as estruturas que sustentam o racismo brasileiro, mas acabam por criar também uma grade interpretativa para sua literatura, com a qual a crítica tradicional se sente absolutamente confortável, porque não é desafiada a dar conta da complexidade crítica e estética de seus textos.

A leitura mais senso comum reduz sua obra a um biografismo ou a um “documentarismo” do Brasil. Ele é visto como alguém que relatava sua própria vida ou fazia crônicas do país. Lima Barreto, o biógrafo do Brasil. O problema é quando essas chaves de leitura monopolizam a crítica do texto literário, deixando de fora sua experimentação formal, suas invenções estéticas que trazem novas possibilidades imaginativas para a sociedade. O Efeito disso é que essas interpretações impedem que o texto literário seja, o que ele é: literário. Transformando-o em documento histórico e apacando sua potência crítica e disruptiva. Ou dito de outro modo, a crítica exclusiva da documentação biográfica impede a fabulação no texto literário negro.

A ironia é que essa mesma crítica que privilegia a leitura do texto negro na chave biográfica/documental/denunciata, vive acusando a literatura negra de ser conteudista. Não foi outra a crítica que bombou na Folha de São Paulo, dia desses, quando uma ex-professora da USP, Aurora Bernardini, desenterrou a oposição forma x conteúdo para expor opiniões sobre a literatura contemporânea, entre as quais o fato de autores com Itamar



## ENTREVISTA

# “A crítica tradicional se nega a compreender como forma, pressupostos estéticos que não descendem diretamente das culturas e tradições europeias”

Jorge Augusto

Vieira dar mais importância ao conteúdo que a forma, o que impossibilitaria que a obra fosse realmente literária.

O que está efetivamente em jogo em formulações como essas, que se repetem sazonalmente na imprensa brasileira, para requestrar e revalidar debates antigos, é o fato de que a crítica tradicional se nega a compreender como forma, pressupostos estéticos que não descendem diretamente das culturas e tradições europeias. Assim, as invenções, experimentações e produções estéticas criativas que interagem diretamente com formas da tradição negro-africana espalhadas pela afrodiaspora, são desconsideradas enquanto gestos criativos. Nesse sentido, mesmo na “tradição da ruptura” só são validadas aquelas que dialogam com as formas da tradição euro-ocidental, ou seja, deve haver uma continuidade na ruptura, e ela deve perpetuar o legado, a epistemologia e a história da literatura de matriz europeia. É por funcionamentos críticos como esses, que nunca se havia compreendido a dimensão estrutural da oralidade na obra de Lima Barreto, como agora começamos a discutir.

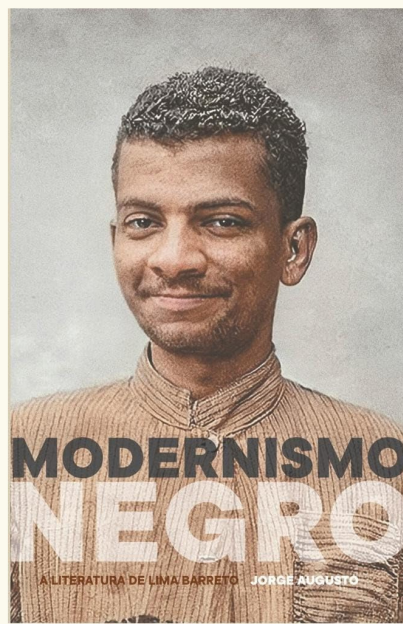
## O que essa conquista representa diante das barreiras de reconhecimento no campo literário brasileiro?

Ganhar um prêmio é bom, claro, mas também é perverso. Parece que tenho que empenhar e comprar a ideia de um tipo de protagonismo, de uma lógica de vencedor, ou relacionado ao fato de estar inventando algo novo, e não é nisso que acredito. As tradições culturais negras não funcionam pela lógica da “invenção individual”, mas da ancestralidade e das conexões. O que tento fazer é justamente produzir novas conexões em uma rede de pensamento negro que já existe, como citei acima.

É nesse sentido que tenho dito que O Jabuti não premiou a mim, especificamente, mas ao livro: ou seja, as ideias que lá estão e que só existem porque dialogam com muitos outros pesquisadores negros e com a tradição negra que se forja fora da universidade, inclusive. Então, o que eu gostaria é que,

reconhecida essa dimensão coletiva do trabalho, essa conquista abrisse portas não só para mim, mas para inúmeras pessoas negras que estão produzindo conhecimento e não têm, assim como eu, visibilidade. Esse prêmio só faz sentido se contribuir para ampliar a presença de intelectuais negros e negros na crítica literária brasileira, nos seus mais diferentes espaços, como jurados dos grandes prêmios, como pesquisadores cnpq, com premiados, nas festas literárias etc.

Meu desejo mais particular é que a premiação impulsione o livro, as ideias que circulam nele, a chegar na escola pública, através do livro didático e de outros materiais. Quero que jovens possam abrir o livro e ver ali o que já consomem no dia a dia: rap, slam, provérbios da oralidade negra. Porque isso também é literatura. Gustavo Black Alien, Rincon Sapiência são alguns dos maiores poetas do país, Naga Faya, que foi semifinalista do Prêmio Oceanos de poesia, gente que produz com sofisticação estética e potência criativa. O mesmo vale para movimentos como o Slam das Minas. Essas produções precisam ser tratadas na escola com o mesmo valor que damos ao soneto ou ao haicai. Não se trata de trocar uma coisa pela outra, mas de esgarçar epistemicamente a ideia de literário, ou seja, de ampliar o espectro imaginativo da língua e da literatura. Isso seria importante para vencemos uma disputa na qual temos falhado vergonhosamente, que é produzir uma democracia efetiva em nosso país.



## Modernismo Negro: A literatura de Lima Barreto

Jorge Augusto

Editora Segundo Selo, 2024

486 pp.

## ENTREVISTA

# O que é ser um crítico literário negro hoje, de acordo com Ronald Augusto

**Ewerton Ulysses Cardoso**

Editor-criador da revista O Odisseu e pesquisador em literaturas africanas de língua portuguesa no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal Fluminense (POSLIT/UFF)



Ronald Augusto por Maicon Aquino (@aquinart)

**F**az um tempo que eu desejava entrevistar Ronald Augusto, poeta, professor e crítico literário gaúcho. Desejei porque, há um tempo, quando comecei a ler crítica literária com maior afinco, percebi de imediato a presença predominante de críticos literários brancos que quase sempre se dedicavam exclusivamente a livros de autores brancos. Quando me debrucei a encontrar quem eram os críticos literários negros, o nome de Ronald Augusto foi o primeiro que apareceu. Isso talvez se deva ao fato de que Augusto tem uma produção extensa e amplamente reconhecida. Sua escrita, dotada de uma elegância de quem joga referências mil e as costura na escrita de textos nada óbvios, é algo que eu tento mimetizar na minha própria escrita.

Assim, quando decidimos que a edição seria sobre crítica literária, soube que eu gostaria de entrevistá-lo. Marcamos duas vezes a entrevista, pois na primeira data marcada eu fiquei doente. Quando aconteceu, passamos quase duas horas conversando, o que resulta nessa conversa enorme que você irá ler agora. O que mais me surpreende nesta entrevista é que Ronald Augusto quase nunca vai para a resposta óbvia que eu esperava. Respondeu coisas que eu não tinha pensado ainda, sendo que eu concordo com algumas e outras não. De todo modo, esta entrevista é um

importantíssimo documento a respeito da crítica literária e a questão da autoria negra, algo que certamente vai contribuir para novos pesquisadores e interessados no tema. Tudo isso por um dos nossos grandes críticos literários.

## A entrevista

Ronald, eu gostaria de começar com uma pergunta que eu tenho feito a alguns críticos que também são autores de obras literárias. Eu queria saber, professor, onde que nasce o poeta e onde que nasce o crítico? É uma coisa simultânea? O que veio primeiro? E como você lida com essa dualidade de produzir artisticamente e também produzir crítica?

A atividade com a poesia entrou na minha vida antes do crítico. Mas quando eu comecei a ler poesia e depois comecei a me interessar por ler teoria, textos críticos, textos teóricos sobre poesia, sobre poesia de vanguarda, poesia experimental, passei a me interessar um pouco mais por esse tipo de produção intelectual. A partir de um determinado momento eu comecei a ler e gostar de muitos poetas que têm essa dupla personalidade, digamos assim, essa vida dupla, né? Poetas como Ezra Pound, Octávio Paz, o próprio Haroldo Campos, e até poetas que a gente não relaciona muito a esse tópico, ou não os coloca sob o guarda-chuva do poeta-crítico. Acho que a Leyla Perrone-Moisés estudou e desenvolveu essa questão um pouco mais. Por exemplo, Manuel Bandeira era um grande estudioso da poesia, professor de literatura, leitor do Mallarmé, etc. Então, mesmo vários poetas da tradição que a gente só coloca no lugar de poetas convencionais ou inspirados, eles também tinham um interesse reflexivo, crítico, conceitual sobre o gênero, sobre literatura, em sentido mais amplo. O Pound, por exemplo, é essencial para a minha concepção e para o meu caminho como poeta crítico. Porque, primeiro, ele é um cara que, além de ter ideias muito singulares sobre poesia, ele percebia que era importante estudar o gênero, estudar as realizações de diversas tradições poéticas. Pound leu de tudo. Inclusive teve que aprender um pouco de português para ler *Os Lusíadas*, porque ele tinha interesse em poesia épica. Leu todos os poemas épicos que ele pôde, considerando também as limitações de língua que ele tinha, embora fosse um poliglota também. Mas, num momento em que estava estudando os poemas épicos, ele soube da existência d'*Os Lusíadas*, de Camões, começou a aprender português. Haroldo e o Augusto de Campos mencionam isso quando se dispõem a organizar e a traduzir a produção poética poundiana para o leitor brasileiro. Pound me estimulou duplamente, com essa perspectiva de que, para fazer poesia, eu tenho que ler poesia a fundo e ler uma diversidade ampla de



**ENTREVISTA**

vozes poéticas, de poetas. Porque não adianta a gente só ficar apreciando ao longo da vida um único poeta como, no caso aqui do Rio Grande do Sul, o Mário Quintana, ou quem é mineiro apenas o Drummond. Na Bahia, não sei quem é o poeta oficial.

O Castro Alves.

## **“Quando eu vou escrever alguma crítica eu não fico passando pano pra ninguém”**

*Ronald Augusto*

Essa escolha por um poeta em particular não funciona quando a gente pensa no gênero e na multiplicidade, na controvérsia de visões poéticas com que a gente vai se confrontar. Porque cada poeta acaba trazendo uma concepção de poesia. E o Pound me abriu os olhos para isso, de modo que eu tentei, na medida do possível, ler o máximo de tradições poéticas que pude. Claro que a maioria delas por via de traduções, mas eu sempre gostei de tradução bilíngue para poder aqui e ali comparar as soluções do tradutor dentro das minhas possibilidades com os idiomas. Então, eu li muito, e continuo lendo. Isso, para mim, foi e é fundamental. E depois, lendo os textos críticos do Pound, que são bem legais, comecei a ler vários poetas que cabem neste conceito de poeta crítico. O Octávio Paz, por exemplo, com “O Arco e a Lira”, que é um baita de um livro também. Foi assim que eu comecei a aceitar a ideia de que seria interessante também fazer o trabalho de crítica, de leitura, de pensar teoricamente a respeito. Isso ficou mais forte também quando eu tomei a decisão de ministrar oficinas de poesia. Quando tomei essa decisão, por questões práticas na época, porque eu não tinha trabalho, decidi fazer oficinas de poesia para ver se eu ganhava algum dinheiro. Ganhei um pouco, mas não ganhei o suficiente. Mas aí percebi que eu precisava estudar, levar mais a sério o estudo teórico da tarefa poética. Mas tudo isso aconteceu de forma autodidata, uma vez que eu fui entrar para a universidade bem depois para fazer um curso de filosofia e não de letras. Só depois que eu me encaminhei para o campo das letras, fiz mestrado e estou fazendo um doutorado na letras. E para mim não tem nenhum problema essa experiência dupla: o crítico e o poeta. Eu não me vejo bipolar nesse ponto. Não sofro por ser as duas coisas. Não vejo contradição.

**Você sabe que hoje eu estava conversando com um amigo esses dias que nessas últimas três décadas aqui no Brasil a gente tem uma tradição muito forte de poetas acadêmicos. E a gente citou a Ana Martins, Marques, Marília Garcia, Conceição Evaristo e outros poetas que fizeram mestrado e doutorado especificamente em literatura ou letras. Muitos deles como professores de literatura, inclusive, como Capilé, por exemplo, que é professor da UERJ. Na minha cabeça, estudar muito literatura e poesia principalmente pode acabar atrapalhando na hora de criar artisticamente. Como foi para você, depois de estudar bastante poesia, se deparar com a própria produção? Ficou mais difícil?**

Não, não ficou mais difícil. Tem um poeta de que eu gosto muito também, o poeta inglês W. H. Auden, e que não chegou a construir uma carreira de poeta-crítico, mas que tinha ideias muito bacanas que ele conseguiu colocar em alguns textos breves. E ele tem um único texto, ou o único texto que eu encontrei, em que ele fala do artesanato da poesia. Ele foi dar uma aula em uma grande universidade britânica, na qual ele tinha que ler seis aulas, uma coisa assim. E lá pelas tantas, na aula inaugural, ele conta o processo dele de construção da figura do poeta na experiência do seu aprendizado sobre o gênero. Ele fala uma coisa assim: “tem um momento que um poeta começa a desenvolver o censor interno”, ou seja, começa a desenvolver uma atitude não indulgente com a própria escrita. Acho legal usar o conceito de censor interno para a gente não pensar em censura apenas como algo sempre negativo. E isso eu achei muito interessante, porque todo mundo que começa a escrever tem um momento que passa por isso, de pensar que está muito ruim o que está fazendo. Começa a ser mais crítico, começa a ser mais seletivo, começa a suspeitar mais das suas capacidades e das produções que começa a realizar. Então, como eu sempre fui muito preocupado com fazer um poema que tivesse alguma experiência de linguagem interessante, eu sempre me entusiasmei em fazer algo diferente. Não pensando naquela ideia de vanguarda, em relação ao contexto poético do meu tempo, mas algo diferente para mim, no meu caso particular. Eu não penso na experimentação como algo que tem que ser para fora. Acho interessante que cada escritor tente fazer experiências com a linguagem, na medida do seu desejo. E aí, como eu tenho isso, sempre tive, quando eu comecei a escrever textos críticos e teóricos, isso nunca me impediu de seguir fazendo poemas. Por outro lado, também é por isso que agora eu escrevo menos, porque luto para não fazer uma coisa que eu já fiz há 20 anos. Isso pode não ser muito legal para alguns escritores, mas para mim é importante. Em algum momento, isso vai se tornar algo muito difícil de acontecer, a gente não consegue o tempo todo criar o novo, mas pelo menos que eu consiga construir alguma coisa que seja uma espécie de desafio. Por exemplo, para mim, durante um tempo, fazer poema discursivo era um desafio, embora o aspecto discursivo não seja nenhuma novidade. Óbvio que não, porque o poema discursivo, o poema que tem certos elementos retóricos, faz parte da tradição poética. Mas, durante um tempo, era algo que eu me recusava a fazer. Até que um dia a Esmeralda Ribeiro, lá do Quilombhoje, começou a ler meus poemas. Naquela fase, meus poemas eram todos muito essenciais, sucintos. Tinha relação com a poesia concreta, uma poesia mais da síntese. E ela disse assim: “o Ronald nunca vai fazer um poema discursivo”. Quando ela disse isso, percebi que as pessoas esperavam sempre o mesmo de mim. Aquilo me irritou. Pensei: eu posso, sim, fazer um poema discursivo. Daí, de lá para cá, escrevi vários e continuo escrevendo. E um livro meu que tem esses poemas discursivos, do qual eu gosto muito, é o *Confissões Aplicadas*. Até esse momento eu estava vivendo em Salvador e foi lá que nasceu, ou que começou a nascer, o *Confissões Aplicadas*. Então, para mim isso foi um desafio. O elemento discursivo não é novo, mas era um desafio àquela altura para mim. Por exemplo, uma coisa que não é nova, mas é uma coisa, uma aspiração que eu tenho em mente... (antigamente, esse fervor era mais forte, hoje em dia é menor), mas eu tenho vontade de fazer um poema dramático, escrever um poema dramático, teatro em versos. Há lindos poemas dramáticos na tradição poética. Já o poema épico nunca me mobilizou muito. Não vejo muito sentido, até hoje, de fazer um poema épico. Dá para experimentar ou pegar uma espécie de eco épico, o que eu acho interessante, ou seja, pegar certos elementos da épica e fazer um poema mais longo. Isso é interessante. O poema longo eu gosto muito. Na tradição poética brasileira não é algo muito praticado. Um ou outro poeta faz esses poemas longos. *O Poema Sujo*, do Gullar, alguns poemas longos do João Cabral, são exemplos.



## ENTREVISTA

# “As pessoas têm uma expectativa ou desejam que a produção das pessoas negras revele apenas a questão da raça”

Ronald Augusto

Ronald, outra coisa que me interessa muito na sua trajetória é o fato de que você conviveu com crítica, por um tempo, dentro de uma regularidade que é a regularidade do jornal. Isso me interessa particularmente porque hoje em dia a gente não tem tantos espaços de crítica que ajudem a gente a desenvolver essa escrita específica. Como foi esse seu convívio com a escrita crítica quando se tem uma periodicidade a cumprir?

É engraçado isso. O primeiro livro em que eu reuni críticas, resenhas ou teses sobre estética e literatura foi o *Decupagens Assim*, que foi feito por uma editora de Santa Catarina. E ali na abertura eu menciono três pessoas que me estimularam e fizeram disparar em mim com mais entusiasmo o trabalho de escrever crítica com mais regularidade: O Régis Bonvicino, poeta e editor da Sibila que morreu ano passado. O Dorva Rezende, que era um editor do Caderno de Cultura do jornal Diário Catarinense, de Santa Catarina. Ele é gaúcho, mas mora em Santa Catarina. E o Péricles Prade, que começou a ler alguns ensaios meus que apareceram nesse jornal. O Péricles me pediu para escrever a orelha de um livro dele e eu gostei e fiz. E aí ele ficou muito meu amigo e se tornou um leitor do que eu publicava de vez em quando no jornal. Foi ele quem deu a ideia de editar o *Decupagens Assim*. Ele era o editor e um dos proprietários da editora *Letras Contemporâneas* de Santa Catarina. Era ele e um outro grande amigo meu que eu conhecia há mais tempo do que o Péricles, que é o Fabio Brüggman. Cabe um parêntese, Ewerton. Eu tenho muitos amigos em Santa Catarina. Amigos que eu conheci quando eu tinha vinte e poucos anos. Então eles são meus amigos de zoeira, de putaria, de beber, essas coisas de velhas amizades, né? Mas todos eles eram da literatura também. Mas a gente curtia mais a amizade. A gente quase deixava a literatura pra lá. Todos eles acabaram indo pelo caminho das artes, ou pro jornalismo, ou pra própria literatura. A gente continuou amigo. Tudo é gente de Floripa. Aí isso, quando a gente começou a amadurecer e cada um tinha o seu trabalho, a gente fazia umas trocas. Fazia um trabalho aqui em Porto Alegre, alguém de lá aparecia, e eu, muitas vezes, fiz trabalhos lá com eles em Santa Catarina. Foi assim que meus textos começaram a aparecer nos jornais de Santa Catarina. E um desses amigos um dia fez uma entrevista comigo. Uma entrevista que depois até foi parar num livro de entrevistas com vários autores do sul. O Marco Vasques (morto tragicamente num naufrágio) colocou essa

entrevista num livro. Mas essa entrevista, que saiu no Diário Catarinense, animou o Péricles Prade a publicar o meu livro, ele gostou muito da entrevista, porque nela eu falo de poesia de um modo crítico, do mesmo modo que eu tô fazendo aqui contigo. Eu publicava uma ou outra coisa na Sibila até que um dia o Régis falou, “ah, tu não quer ser co-editor da Sibila?” Eu falei “opa, eu quero”. E aí sim que eu comecei a escrever com mais regularidade, até porque – isso que era interessante –, na Sibila eu tinha, além do espaço, um dinheiro. A revista tinha um patrocínio. O Régis era muito bem relacionado e conseguiu um patrocínio, não era muito, mas tinha um patrocínio do Bradesco. Então, os textos que eu escrevia, eu era pago pelos textos que escrevia. Esse fato fez com que eu produzisse bastante. E também com que eu criasse um monte de inimigos. Bom, o Régis adorava polêmica e acho que é por isso também que ele me convidou, porque quando eu vou escrever alguma coisa eu não fico passando pano pra ninguém. Quando é um poeta de que gosto e que vejo qualidades, eu vou lá e escrevo também. Mas quando tem um poeta ou escritor que, no meu ponto de vista, tem alguns problemas ou fica no limite da impostura poética ou literária, eu também não deixo passar. Acho que é por isso que o Régis também gostou de trabalhar comigo, eu gostei de trabalhar um tempo com ele. Mas ele era difícil de tratar às vezes. Porque embora eu seja bastante crítico, o Régis era do tipo “tudo é uma porcaria”. Eu acho que muita coisa é porcaria. Mas tudo não. A gente não consegue ler toda a produção do nosso tempo. Nem do passado, de momento nenhum a gente consegue ler. Então a gente não pode afirmar que tudo é uma merda. Que tudo é porcaria. Ou até mesmo sempre ficar com um pé atrás sistemático em relação ao que vem surgindo. Então, por isso que de vez em quando a gente tinha umas diferenças. E eu acho que por isso, por certas sintonias, trabalhei com ele, acho que, se não me engano, 4, quase 5 anos como editor. Foi até bastante tempo, pois eu achei que não ia durar. Porque às vezes a gente discordava de algumas coisas. Mas foi muito legal esse período.

Criei um monte de inimigos, óbvio, gente que me odiava. Porque a Sibila, não sei como ela é vista hoje em dia, mas na época que era início de 2000, ela era uma revista que tinha bastante circulação. Inclusive, o Pécara, que não ia muito com a minha cara, não gostava dos meus textos. Só depois eu vim saber porque ele não gostava. Eu escrevi uma crítica bem dura para um livro de uma escritora de quem ele era amigo e sobre a qual ele já tinha escrito um artigo positivo. Inclusive, esse é o problema, entende? Parece que se eu escrevo um texto positivo e aí o Ewerton vai lá e escreve um texto negativo, então Ewerton não presta. Porque se o Ewerton escrever um texto negativo para esse texto que eu considero bom, ele está dizendo que eu não estou vendo esses problemas. Mas não importa isso. Eu não posso ler diferente? Não posso fazer uma crítica diferente? Olhar de um outro modo aquele trabalho, aquele exercício com a linguagem? Então, quando eu descobri isso, eu vi que esse cara que é um crítico, também não se comporta como um crítico em sentido forte, pois ele quer que todo mundo saúde ou peça a benção dele. Eu falei muito mal do livro que ele tinha adorado. Isso aí.

Depois eu comecei também a escrever para um jornal daqui que é o Sul 21. É um jornal bem político, né? Até os editores, jornalistas, são bem de esquerda. Enfim, eu estava lá para falar sobre literatura, porque um dos editores, que também é livreiro atualmente, gosta bastante desse livro “Decupagens assim”. E aí ele me convidou para escrever. Mas eles não tinham dinheiro. Aí eu falei: “tá, vocês não têm dinheiro, então eu vou fazer assim, eu não vou escrever nada inédito para vocês”. Porque eu tinha muita coisa que eu escrevia porque eu simplesmente queria escrever, sem nenhuma encomenda. E eu tenho muita coisa, até hoje.



**ENTREVISTA**

**E onde que entra a questão de pensar autoria negra e os autores negros? Sei que essa é uma pergunta que pode ter mil respostas, inclusive algumas bem óbvias. Mas eu gostaria muito de entender primeiro cronologicamente.**

## **“Tanto as vozes da recepção branca quanto as vozes da recepção negra querem a gente falando só sobre racismo”**

*Ronald Augusto*

Quando eu me deparo, no fim da década de 80, começo da década de 90, com dois poetas: Arnaldo Xavier e Ricardo Aleixo. Antes disso, claro, Oliveira Silveira, que também é um grande poeta. Oliveira Silveira foi um cara também que me chamou atenção pra isso, mas foi com o encontro pessoal com a obra desses dois poetas — Aleixo e Xavier — que eu comecei de fato a pensar sobre isso. No caso, eu tive contato com eles também nesse período do fim da década de 1980 e começo da década de 1990, porque eu participei de alguns encontros nacionais de escritores negros, um em São Paulo, depois outro no Rio. Em São Paulo foi o pessoal ligado ao Quilombhoje que organizou. Mas o contato com esses poetas, o Cuti também na época, me fizeram começar a pensar no seguinte: tem poetas negros fazendo textos bem inventivos, bem criativos. Então por que eles não são comentados? Por que não se fala na poesia deles? Por que a gente lê sempre os mesmos, ou apenas lê aquela produção que aparece no Cadernos Negros?

Eu conheci um mineiro, Marcos Dias, na década de 90, não sei se está vivo ainda. Na época ele era um guri, porque ele era mais jovem que eu. Ele era um poeta muito interessado também em questões formais. A gente trocou muitas cartas e um dia ele falou “vou mandar uns poemas pro Cadernos Negros, tu quer ler e me dá algum retorno?”. Eu não me lembro o que eu falei sobre os poemas, mas ele falou assim: “esses poemas estão tão bem no estilo Cadernos Negros”. Quando ele falou “esse estilo Cadernos Negros”, eu pensei, putz, é isso mesmo? E aí eu fiquei com essas dúvidas na cabeça a partir desses dois poetas. O Arnaldo é extremamente inventivo e ele tem um livro inédito que é maravilhoso, um livro que se for publicado hoje, vai causar um terremoto. Porque é um livro plasticamente muito interessante. E também o Ricardo que segue fazendo coisas interessantes. Porque esses poetas não despertam interesse? Porque isso também dizia respeito ao que eu queria fazer e faço com a linguagem. Eu também quero fazer coisas mais experimentais. Então essas questões ficaram durante vários anos na minha cabeça. Quando eu fui morar em Salvador, conheci uma estudante alemã que estava de passagem pelo Brasil para estudar essa literatura. Na verdade, ela passou por São Paulo, e lá em São Paulo ela conheceu Arnaldo Xavier e, no Rio, ela conheceu Semog, e tanto Arnaldo quanto Semog, meus amigos, perguntaram se ela iria a Salvador e indicaram que, se fosse a Salvador, falasse comigo. E aí em Salvador ela me encontrou e

fizemos uma entrevista. Nessa entrevista que tive com ela, era uma entrevista longa — e de vez em quando a gente lia uns poemas —, ela queria entender os poemas. Apresentei pra ela um poema visual. Nesse poema que mostrei pra ela, aparentemente não havia nada que denunciasse que se tratava de uma produção literária negra. Na verdade tinha, mas ela não percebeu, porque faltava repertório para a estudante alemã. Ela perguntou: “onde que está o negro nesse poema?” Quando ela fez essa pergunta, eu entendi que as pessoas têm uma expectativa ou desejam que a produção das pessoas negras revele apenas essa questão. E eu uso a ideia de transgressão porque o Arnaldo, só depois que eu vim perceber, usa esse conceito, embora não teoricamente. Ele usa esse conceito num poema visual dele, no qual faz uma espécie de tradução com elementos do ideograma chinês e mistura isso com iorubá, e ele chama isso de transgressão. Então a ideia de transgressão, que por um lado pode ser vista como uma espécie de literatura negra que transgredir também com a forma, e não só com a ideia revolucionária. Como você disse, essa produção cria um certo problema, ou um grande problema para o sistema literário, então ela já é transgressiva em termos políticos, mas ela é transgressiva em termos estéticos? Para mim essa é a pergunta e por isso eu falo de estética em sentido amplo.

Isso é também uma questão. Alguém chegou a falar que estética era coisa de branco, sendo que tem diversas formas, diversas possibilidades de tu lidar com questões estéticas, e tu pode propor um outro conceito de estética, enfim. Eu não sei se esse escritor disse isso para polemizar na época, e não foi algo que eu ouvi, alguém depois me narrou esse episódio numa conversa. Então a ideia de transgressão, que o Arnaldo usa, tem estreita relação com tradução. Até se a gente quiser usar uma noção mais do nosso tempo, como hibridização, mistura, ou a ideia intersemiótica, é possível usar a ideia. Veja então que ele era bem avançado. Assim, eu discuto a expectativa que a recepção tem em relação à literatura negra. Veja, as pessoas que hoje festejam essa literatura, durante um tempo demonizaram o Machado de Assis, ou mesmo o Cruz e Sousa. Nessa época, inclusive, Cuti defendia o Machado e o Cruz e Souza e por isso eu achava ele muito legal, porque ele foi um dos caras que defendia o Machado e defendia o Cruz de Souza quando toda uma militância negra dizia que o Machado era um traidor da raça. Então esse conceito até hoje é a minha alça de mira para olhar essa produção, o que a gente espera dessa produção, e como, tanto a recepção contemporânea da branquitude na academia, quanto a recepção de muita gente ligada a isso que eu chamo de negritude — enquanto clichê — tem lido essa produção. Inclusive, eu não gosto do conceito de negritude, eu acho cafona, démodé, mas quando eu uso é justamente para mostrar que para mim tem algo meio ultrapassado ou simplista. Então, tanto as vozes da recepção branca quanto as vozes da recepção negra querem a gente falando só sobre racismo. No geral é isso. Eu posso até, quando eu digo isso, concordar que pode ser polêmico, mas acho que é necessário colocar isso sobre a mesa num tom polêmico, inicialmente, para disparar um debate mais franco.

A Eliane Marques, que é uma poeta que eu adoro, muito boa poeta, ela escreveu o livro *Sílex*, que saiu agora pelo Círculo de Poemas, e ela me pediu para eu escrever a orelha. Ela também pediu para que eu, junto com ela, fizesse a seleção e comentasse os poemas. Por mim ela nem precisava fazer isso, mas é que a gente tem um diálogo interessante sobre forma. Enfim, e aí eu escrevi uma orelha que não fala de nada sobre representatividade negra. Não fala de nenhum aspecto, a não ser em uma passagem em que eu uso a palavra *Orum* como uma metáfora, mas eu não falo em nenhum momento algo como “temos aqui uma voz resgatando a ancestralidade da poesia”, e aí eu mandei a orelha assim mesmo. Ela gostou, publicaram. Depois eu fui ver as resenhas sobre o livro dela. Todas as resenhas falavam justamente dessas mesmidades, enfatizando que tem umas palavras das



## ENTREVISTA

línguas africanas, têm o sagrado, as religiões de matriz africana e coisas assim. Eu pensei: “nossa, deram assim um jeito de falar de um livro cujos poemas são muito imprecisos e são muito evasivos, intencionalmente, a partir apenas desse aspecto?”. Eliane, inclusive, diz: “eu não me preocupo com o sentido quando eu faço um poema”. Mas aí como é que eu vou ler um poema dessa mulher negra e não falar que tem alguma coisa de negro? As pessoas temem isso. Parece que é preciso falar. Porque assim ela se justifica, e é justificada a inclusão da poesia dela nesse florilégio da poesia contemporânea que se faz hoje. Então o foco é a luta antirracista, antimachista e tudo isso ajuda, é importante, não estou negando, mas parece que quando todo esse aporte de referências, de lacrações e também de conceitos de uma militância que é super necessária, quando isso é jogado para o campo da literatura, a literatura fica amarrada. A produção desses autores fica totalmente amarrada a isso. Ninguém consegue dizer coisa diferente.

**Olha, você disse coisas muito interessantes, Ronald. Mas eu estou disposto a te provocar mais. Você mencionou a respeito dessa leitura primeira, essa primeira leitura que chega antes da leitura do texto literário em si que é a própria leitura do autor negro como texto. A Toni Morrison também escreve isso naquele prefácio de Sula, que antes de alguém ler o texto de um autor negro, já se lê negro enquanto metáfora. Tudo parece ser uma metáfora para uma denúncia e tudo mais. Mas a gente tem, de fato, uma literatura de denúncia muito forte. Lygia Fernandes Telles, que é uma autora que eu gosto muito, se apresentava enquanto uma autora engajada. Mas existe um tensionamento nisso, por parte de uma crítica mais acadêmica, em relação à denúncia e com essa relação de uma literatura com um propósito de defender a questão negra e de apontar o racismo. Grande parte dos professores atuais parecem estar muito incomodados com essa literatura que está aí fazendo algumas denúncias, como se ela fosse menor ou como se ela fosse menos literatura por fazer essas denúncias. O que você tem pensado a respeito disso?**

## “Parece que é inconciliável um poeta que quer experimentar e também fazer um trabalho político”

Ronald Augusto

Eu coloquei um lado da coisa. O poema político é super necessário, não estou negando isso. É preciso ter a poesia política, mas mesmo a poesia política e a poesia de denúncia, ela também é uma poesia que trabalha com formas. Posso estar usando um exemplo muito antigo, mas é preciso pensar no Maiakovski, que era um cara que defendia a Revolução Russa e morreu porque não foi entendido pelos revolucionários. Mas ele era um cara que fazia, juntava conteúdo e forma, pois não são coisas inconciliáveis, é isso que me aborrece. Parece que é inconciliável um poeta que quer experimentar e também fazer um trabalho político. O Arnaldo Xavier fazia isso. Ele escreveu com o Pestana,

um cartunista, um livro muito legal que tem os cartoons de Pestana em diálogo com os textos do Arnaldo Xavier. É o Manual de Sobrevivência do Negro no Brasil, fazendo humor com o racismo. E é muito bacana isso, coisa que a gente no Brasil ainda tem um pouco de dificuldade. Tem o pessoal de stand-up agora que está fazendo, como o Yuri Marçal. Mas na época que o Arnaldo lançou isso, foi uma coisa que ninguém tinha pensado ou tolerava e que era justamente usar o humor, mesmo falando e combatendo o racismo. Rir de si mesmo também. O que me aborrece atualmente é essa coisa de que essa denúncia ou o denunciamento tem que abdicar de uma experimentação com a linguagem. E isso é nítido na relação, por exemplo, do Oswaldito Camargo com o Arnaldo Xavier. Eu adoro o Oswaldito, porque ele é um cara super importante e também um baita poeta. Ele tem os dois ou três poemas que poderiam estar na antologia da poesia universal brasileira. Mas em determinado momento ele fala que o Arnaldo Xavier teria que vir para o lado do Solano Trindade, do Oliveira Silveira e do Adão Ventura, porque ele estaria muito focado em fazer experimentalismos, e aqui Oswaldito usa “experimentalismo” em tom de desdém. O Arnaldo já era um poeta mais velho, quase da geração do Oswaldito, mas por outro lado ele não estava com essa pegada meio careta, desses poetas que estavam trabalhando nesse sentido convencional. Então é isso que eu acho que é importante: a gente acabar de uma vez por todas com essa tendência de tentar afirmar que essas coisas são inconciliáveis.

Entre 2024/26 fui professor no curso de especialização em letras da UFRGS e esse ano fui convidado para repetir a dose. Professor da disciplina de literatura negra. Na primeira edição todos os alunos achavam que eu ia fazer um curso laudatório, homenageando, reforçando a consagração que essa literatura tem merecido. Mas quando se depararam com esse meu texto, com essa minha maneira de ver essa literatura, levantando mais problemas do que simplesmente elogiando, eles se surpreenderam. Depois começaram a gostar e acharam pertinente. Tanto que depois ajudei dois ou três alunos, alunas, porque eles estavam entrando para o mestrado, dando umas orientações para eles. No final do curso a minha proposta era a seguinte: vocês vão escolher qualquer autor ou autora, vão pegar um livro e vão fazer uma análise do livro, ou do texto, ou da produção deles, e eu quero que vocês façam uma leitura também estética do trabalho desses autores negros/as. Que elementos estéticos vocês encontram na produção deles, que elementos formais da poesia, da tradição poética vocês vão encontrar nesses textos? Eu tinha uns 20 e tantos alunos, quase 30. Apenas dois ou três conseguiram fazer isso. E não digo que tenham conseguido com louvor. Fizeram, conseguiram achar. Mas a maioria não conseguiu.

Eu tenho uma história muito engraçada a respeito tanto do livro *Louças de Família*, quanto do livro *Mata Doce*, de Luciany Aparecida, que foram os dois livros que ganharam o Prêmio São Paulo juntos naquele ano. São duas autoras que eu admiro bastante também e são duas autoras que estão experimentando muito. E eu lembro que eu estava lendo o *Mata Doce* junto com uma pessoa, um amigo que é uma pessoa que estuda bastante literatura. Mas a gente tinha percepções muito diferentes. Eu conseguia ver algumas inovações estéticas que a Luciany faz, de modo a romper com a ideia de romance já pré-estabelecida dentro de uma crítica hegemônica. A pessoa que lia o livro comigo falava “ela repete demais”, como se aquela repetição não fosse proposital, como se não fosse uma repetição que estava ali trazendo uma ideia de circularidade, uma ideia de uma outra temporalidade. Assim como também me dizia coisas do tipo “não acontece nada nesse romance”, mas esse é um romance com uma outra proposta de romance e de caminho narrativo. E eu fico



**ENTREVISTA**

pensando como que a crítica branca hegemônica não tenha uma instrumentalização talvez para ler esses textos. É muito comum a gente ver uma crítica que vai colocar sempre demarcar esses aspectos na literatura negra: repetição, didatização e o romance a partir do que foi elaborado por autores europeus. Como que você vê isso? Você acha que a crítica brasileira nesse momento tem uma instrumentalização precisa para ler esses autores, para ler essa autoria com tanta inovação estética como Ricardo Aleixo, Luciany Aparecida ou Eliane Marques? Será que a gente tem um aparato, inclusive teórico, para olhar para essas produções de uma maneira mais profunda para além da questão da denúncia?

---

**“Como é que a gente consegue ler esses textos de modo que o tópico afro-centrado não seja só a receita do bolo ou o conteúdo mais importante?”**

*Ronald Augusto*

---

Então, como eu te falei, é como se diz no jargão da publicidade, as pessoas estão *brifadas* para ler determinadas coisas e apenas essas coisas. E parece que essa opção de leitura se torna a interpretação oficial daquele livro, aquela que deve ser tomada como a mais importante. Tem uma coisa que não é um problema, mas que é um fato: a crítica sempre vem depois, ela segue o texto. Você acabou de dizer “a crítica branca”, mas dá pra ampliar isso, pois mesmo a crítica vinda de pessoas negras ainda está se adaptando a essa produção. E isso é normal, porque a crítica não pode vir antes, não é a crítica que vai dizer como o texto vai se comportar. A crítica não é ponta de lança, ela fica numa retranca. Então ela sempre vai andar um pouco atrás, mesmo que a gente use ferramentas atuais. É bom que ela fique. Mas justamente porque ela vem depois é que eu acho que o crítico tem que arriscar. A gente tem que arriscar dizer alguma coisa sobre essa produção, e tentar dizer alguma coisa nova sobre essa produção. Hoje em dia eu não vejo ninguém dizendo coisa nova, nem da parte de críticos e nem da parte de pesquisadores. Eu até brinquei numa postagem no Instagram com um artigo que dizia assim: “como a literatura das mulheres negras ajuda a combater o racismo?”. Perceba, é sempre assim, os temas são sempre os mesmos, o ponto de partida é sempre o mesmo. E eu falei “nossa, quando é que vão dizer alguma coisa diferente?” Como é que a gente consegue ler esses textos de modo que o tópico afro-centrado não seja só a receita do bolo ou o conteúdo mais importante? Ele é um elemento formal também. E como é

que isso formalmente se traduz na estrutura do poema? Como é que isso se transforma em linguagem? Eu gostaria de ver mais pessoas negras escrevendo literatura, mas também crítica. A gente precisa de mais críticos negros escrevendo, mas que seja uma crítica negra corajosa. Para mim, por exemplo, um cara corajoso é o Luiz Maurício Azevedo. Ele tem feito isso. Até causou uma polêmica recente, uns anos pra cá quando ele fez uma crítica negativa a um escritor que era negro. As pessoas achavam que ele era um crítico branco e aí sentaram o sarrafo nele. Depois que descobriram que era um crítico preto, sentaram o sarrafo também porque ele não poderia ter feito aquilo, entendeu? Entendem posições como a do Luiz Maurício como uma forma de traição, mas não é traição.

Tem um texto, que eu até eu usei na epígrafe da minha dissertação, que é de um autor que eu nunca li, um escritor negro estadunidense chamado Trey Ellis. É uma frase em que ele diz assim, em tradução literal: “nós não estamos dizendo que o racismo não existe, só estamos dizendo que a gente não precisa usar como desculpa”. Entendeu? A gente tolera algumas coisas porque o texto fala de uma coisa, de um tema que é importantíssimo. Aqui em Porto Alegre tem um monte de escritor que agita, um monte não, duas ou três pessoas, que agitam, estão sempre no meio, estão sempre fazendo coisas negras, mas quando tu olha o texto, é sofrível pra caramba. Mas imagina se eu fosse dizer alguma coisa! Na verdade, eu estou me preparando para um dia tomar um monte de porrada, mas eu vou ter que dizer algumas coisas sobre isso.

Mas assim, não é que essa produção seja inferior a tudo, não. Ela é muito parecida com essa média muito fraca de literatura que se faz entre brancos e negros. As pessoas às vezes acham que eu penso que só as pessoas negras escrevem mal, mas não é isso. Há escritores negros que também estão dentro dessa média baixa de uma produção literária contemporânea horrorosa. Só não vê quem não quer.

Mas, Ronald, eu acho que tem algumas questões aí, dentro do que você levanta. A primeira delas é de que a gente tem uma recepção por parte do público. Existe um público que lê e que está demandando que as editoras invistam mais em autores negros, porque existe uma demanda por literatura feita por autores negros. Na minha visão, isso é muito fruto da política de cotas também. Essa galera entra na universidade, ela questiona esse cânone que é inteiramente branco, elas querem ler pessoas negras, então existe uma demanda de mercado aí. Agora, tem uma questão que está me chamando bastante atenção e que diz respeito a como isso tem acontecido por uma parte muito específica da crítica, que é uma crítica feita nas universidades, são os professores universitários, por exemplo, e as pessoas que estão dentro dos grandes jornais. Então, se por um lado existem alunos, pesquisadores de mestrado e de doutorado que estão produzindo novas coisas a respeito dessas autorias, a gente tem uma crítica mais tradicional também que está rechaçando sempre essa autoria. Por exemplo, eu saí de um curso de letras no Nordeste, na UFBA, e agora estou na pós-graduação na UFF, no Rio, e eu levei um choque ao perceber como existe uma crítica intensa à produção de autores negros. E não é uma crítica velada, pois para grande parte desse público de críticos sudestinos, o que esses autores negros fazem não é literatura. Como você disse, existe uma tolerância por conta do tema e porque se sabe que o novo público da universidade não toleraria que essa literatura fosse rechaçada, mas é nítido que tem um incômodo. A respeito desse outro movimento também, dessa crítica a essa nova autoria, como a autoria menor, como a autoria que não consegue inovar esteticamente, ou que seja pobre, algo que é quase um consenso em alguns espaços, de que não se está fazendo



## ENTREVISTA

literatura, mas sim debatendo questões identitárias. Essa outra crítica, como você se relaciona com ela?

## “Tem um monte de gente que só tem sucesso apenas porque é branca”

Ronald Augusto

Eu não me relaciono bem porque o foco, o ponto de partida dessa crítica é elitista. Agora estou na fase da escrita da tese, então eu não estou acompanhando, não fico em sala de aula, vendo o que os professores estão dizendo, estou afastado desse negócio. Durante o curso que eu fiz, o mestrado, foi bem tranquilo, achei legal, não senti essa dificuldade com os professores. Mesmo um artigo que eu escrevi para uma proposta da professora Regina Zilberman, uma professora muito importante aqui no Rio Grande do Sul – ela propôs que a gente fizesse uma leitura, múltiplas leituras sobre vários autores, e um dos autores, um dos livros era o *Grande Sertão: Veredas* –, pois bem, esse nesse artigo quis falar e falei das representações dos personagens negros no *Grande Sertão: Veredas*, e daquele jeito que eu sempre faço, dei umas boas pernadas no Guimarães Rosa, mas a Regina adorou o texto, achou legal, foi para a revista, faz parte do dossiê, está lá no site da Revista Nau Literária.

Depois, no doutorado eu só tinha que fazer mais duas disciplinas, eu acho, porque já havia esgotado todas as disciplinas no mestrado. Aí escrevi um texto sobre o Bandeira, que é um poeta que me fez entrar para a poesia, mas se observarmos com atenção, o Bandeira também, o Bandeira é super sinhozinho branco, mesmo. Várias representações de pessoas negras em seus poemas são completamente estereotipadas.

Propus para o professor essa análise e ele gostou. E o cara adora Bandeira, e ele fala de outras coisas, eles sempre falam de coisas etéreas desses poetas. Então, aqui na UFRGS, eu não duvido que isso não exista, mas se há esse elitismo e essa suspeita, especificamente com a produção das pessoas negras, de ser um texto didático, pobre e que não vai ficar, então o pessoal deve estar escondendo muito bem o jogo.

Outro exemplo de minha relação com a academia, com a UFRGS, é um projeto do Luís Augusto Fischer, que é o cara da história da literatura aqui na província, e que organizou a *História da Literatura no Rio Grande do Sul* (6 volumes) e não *do* Rio Grande do Sul, e que muda a perspectiva de abordagem de conceito, porque do parece sugerir uma literatura que é gaúcha, por essência, mas o ponto de vista é da literatura feita no estado, isto é, essa literatura acontece a partir de múltiplas condições, então, eu escrevi um capítulo sobre a invenção da literatura negra no Rio Grande do Sul a convite dele e de outros professores. Depois eu fiquei sabendo com os editores, porque o livro também está disponível no site para ser lido e baixado em PDF, que o meu texto era o que mais as pessoas estavam acessando para pesquisa. Então, se tem alguma objeção ou suspeita da parte da turma acadêmica no RS, o pessoal deve estar escondendo o jogo no que se refere à recepção da literatura feita por pessoas negras. Sim, essa crítica, quando vem a público, é elitista por um lado, e racista por outro. Porque se a gente pode dizer que, até certo

dizer que, até certo ponto, esse tipo de crítica tem alguma razão de ser, ou seja, de que existe na produção literária uma certa pobreza, um compromisso mais político e de denúncia do que qualquer outra coisa, ela não está exclusivamente na literatura feita por pessoas negras.

Então a gente volta àquilo que você falou, esse pessoal precisa ter um outro repertório também, não só repertório do que diz respeito a algumas coisas que são específicas de um modo de ser ou de um modo de pensar da e na diáspora, um modo de se comportar da e na diáspora. E também precisam mudar esse olhar que é elitista em relação à literatura com L maiúsculo, ou a ideia de universal, isso é um problema danado. Ontem mesmo eu estava dando uma oficina de poesia, em modo online. E a gente estava lendo a poeta Sophia de Mello Breyner Andresen. Ela é maravilhosa, mas ela tem uma visão de poesia bem convencional, antiquada, um ode à pureza, ao puro. Ela diz que a poesia prescinde de trabalho, que a poesia não pressupõe tempo, não pressupõe uma certa especialização. De onde ela tira isso? Então ela tem uma visão quase espiritual, no sentido, não religioso, mas metafísico da poesia. Tudo bem, é o conceito que ela pode ter. Mas ainda é uma visão da poesia que está num outro universo. E no campo da academia, às vezes, eu vejo muitos professores pensando a poesia, a literatura, sempre assim, num espaço sobrenatural. Um espaço que não existe, exceto na aspiração ou na pressuposição desses leitores. E assim eles só reafirmam os nomes consagrados. A academia tem essa coisa elitista mesmo. Ainda mais se o corpo docente é todo composto por espécimes da branquitude. Aí sim, não tem muita alternativa.

**Uma vez conversando com uma amiga, uma intelectual, chegamos a uma conclusão de que o nosso compromisso com a vida negra, o entendimento de que as pessoas negras estão lutando tanto por uma validação, por um espaço para escrever, faz com que a gente veja a crítica negativa a autores negros como algo impossível. Nós nos censuramos. Dito isso, gostaria de te provocar: por que também criticar negativamente um autor negro quando se é um crítico negro?**

Eu acho que é necessário, a gente precisa também pensar como literatura. Tudo bem que aí entra um outro problema: o que é literatura? Mas agora vamos supor que a gente tem um acordo em relação a essa noção. Ou pelo menos de pensar que é uma forma de arte, só para não complicar tanto. Nesse caso, a literatura é uma forma de arte. E toda forma de arte tem certos modelos que também podem ser rompidos, mas tem tradições, arquivos e repertórios. Você pode fazer uma coisa que rompe com uma tradição artística, mas você precisa conhecer aquela tradição artística para fazer isso. Quando se tenta romper com certos modelos sem conhecer a tradição, então eu acredito que é necessário fazer a crítica.

Às vezes debatendo com alguns alunos, a conclusão a que todo mundo chega é a de que é muito cedo para criticar (negativamente?) autores negros. O Cord Jefferson tratou dessa questão naquele filme maravilhoso, *Ficção Americana*. Nos Estados Unidos eles já estão fazendo esse tipo de coisa, levantando uma certa polêmica, ironizando, sem pisar em falso num sentimento de culpa ou de achar que estão passando a perna nos iguais. Eu acho que a gente vai ter que fazer isso cedo ou tarde. Para o bem ou para o mal.

Mas assim, quando a gente escolhe falar de uns e não falar de outros, isso já deixa uma mensagem. Então, por que eu falo do Edmilson, por que eu falo do Oliveira, por que eu falo da Eliane Marques, por que eu falo ou menciono agora de Djaimilia Pereira? Quando eu menciono essas caras e essas caras, já estou dizendo alguma coisa para outros escritores e autores negros. Eu não vou escrever um texto laudatório para os poemas de fulana



## ENTREVISTA

# “Escritores negros estão repetindo os mesmos vícios, os mesmos cacoetes, a mesma prática recíproca que os brancos fazem”

Ronald Augusto

ou beltrano apenas pelo fato de serem negros. Agora, tem uma coisa de que gosto muito, que eu acho que é interessante, é preciso olhar a literatura, pensando também nos autores brancos que estão ali, sendo beneficiados apenas por serem brancos.

Uma vez, meu filho me deu de presente no aniversário um ingresso para um show do Yuri Marçal, aqui em Porto Alegre. Em certo momento, o Marçal disse assim “olha, eu tenho aqui na minha mão uma lista de pessoas brancas que se transformaram em celebridades e são super importantes só porque são brancas”. E isso já era o suficiente. A audiência, negra na sua maioria, riu muito.

Na literatura também, Ewerton, tem um monte de gente que só tem sucesso apenas porque é branca. E, por outro lado, a gente vai ver isso, tem muita gente que não aparece ou não tem a devida atenção porque é preto e escreve. Eu tenho um livro, o livro *Crítica Parcial*, esse que saiu pela Ogums Toques Negros (dos meus queridos editores Guell e Mel Adun), se você for olhar, tem várias críticas ali. E críticas de livros de autores brancos e de autores negros. Depois dá uma olhada no tom que eu escolho para as críticas. Os autores negros que eu escolhi, óbvio, não só porque são negros, porque escrevem bem e são negros, faço questão de valorizá-los. Mas com relação aos brancos, que são incensados porque são brancos, eu desço o sarrafo. Eu tenho essa disposição, e eu digo que o sistema literário é todo branco. Então, as regras, os ritos, tudo isso é coisa de branco. As academias são coisas de branco. Quando eu vejo pessoas negras querendo entrar para umas academias e botando aquelas roupinhas de seda horrorosas sobre os ombros, esses jalecos, eu acho aquilo um horror. Porque tem o Fardão da Academia Brasileira de Letras, que é chique, mas eu não estou falando só da Academia Brasileira de Letras, eu estou falando de todo o sistema literário e o modo como as pessoas se relacionam, das trocas de favores que a branquitude sempre fez ao longo da história. “Ah, tu faz esse favor para mim aqui que eu faço para ti outro logo ali”. É a questão das orelhas e dos prefácios. Eu comecei a me dar conta de que isso é uma invenção dos brancos. E aí eu me recuso a repetir isso com um escritor, uma pessoa negra. E eu estou vendo um monte de gente negra fazendo o mesmo movimento. Eles estão repetindo os mesmos vícios, os mesmos cacoetes, a mesma prática, o mesmo modo de relacionamento, de troca, de compadrio, de proteção recíproca que os brancos fazem. Eu acho que um movimento legal seria deixar mais preta a literatura nesse sentido também, mudar os modos de relação. Durante muito tempo a

gente não recebia resenha, a gente não era convidado para fazer nada, a gente era excluído disso. Porque esse jogo deles implicava isso, esse jogo de relações, de proteger os iguais, era só para eles. E agora a gente está entrando nessa, e estou vendo um monte de autor e autora repetindo as mesmas práticas, modos e contratos. Esse é o problema.

**Me lembrou muito um depoimento recente da Ana Maria Gonçalves em que ela diz que não está mais interessada na palavra representatividade e que agora a gente tem que pensar em presença, em como que essa presença negra nos espaços vai provocar alguma mudança e não reproduzir vícios.**

Perfeito. E ela fala outra coisa legal, ela diz assim, “eu não me sinto a representante dessa diversidade de escritoras negras que existem por aí. Não posso representar essa diversidade”. Tem outras que fazem coisas diferentes. Achei muito legal a fala dela. Mas lembrei aqui uma coisa do Oliveira Silveira. O Oliveira Silveira é um poeta que nasceu em Rio Grande do Sul, óbvio, na juventude dele e durante um momento do seu percurso literário já, um pouquinho mais maduro, ele trabalhava com literatura regional, gaúcha, digamos assim, aquela coisa campeira. E aí tem um poema em que ele cita uma frase, que era um dito popular, que é preconceituoso, mas mostrava como as pessoas negras eram vistas quando entravam num lugar que, para o racismo, não era delas: “negro em posição é encrenca no galpão”. Essa ideia da encrenca no galpão é maravilhosa, é isso que a gente como escritor negro, escritora negra, quando entra no sistema literário tem que fazer, criar uma encrenca. Para mim, o Arnaldo era isso, ele estava lá para provocar encrenca no sistema literário, no ambiente literário. Inclusive a encrenca dentro do sistema recém-nascido de literatura negra. Ele provocava os dois lados. Por isso que ele é odiado por muita gente até hoje. Mas é amado por mim e por muitos outros.

**Para terminar, vou fazer uma última pergunta. Já como você citou a Djaimilia Pereira de Almeida, que é também uma das autoras que eu pesquiso, ela levantou a questão: “o que é ser uma escritora negra de acordo comigo mesma”. Ronald Augusto, como é ser um poeta e crítico negro de acordo com Ronald Augusto?**

É um lugar estranho. Porque eu tento não me tornar refém disso. Mas ao mesmo tempo é difícil porque a recepção, as curadorias dos festivais, vão sempre nesse sentido: “Ah, Ronald, vem aqui falar sobre uma escritura negra”. Eu já pensei algumas vezes em nunca mais falar sobre isso. Tem momentos que eu não quero mais falar sobre isso.

Porque eu adoro, por exemplo, eu adoro falar de coisa experimental, adoro falar sobre o Dante, a Divina Comédia. Eu adoro, adoro a Divina Comédia. Mas eu digo isso e as pessoas pensam “tá traindo a gente, tá falando de um italiano lá medieval”. Parece que eu tenho que falar só de uma coisa. Isso é algo que às vezes me aborrece. Talvez por isso também eu fale de um jeito crítico. De um jeito inesperado sobre isso. De um jeito não consensual. Eu prefiro falar a partir do dissenso sobre isso.

**Crítica Parcial**  
Ronald Augusto  
Editora Ogums Toques, 2022





## CRÔNICA

# O abraço que perdemos

**S. Ganefff**

Colunista da revista O Odisseu e autora de "Entrelinhas" (Editora Labrador). É a mais jovem finalista do Prêmio Jabuti e vencedora do Prêmio Loba.

**R**abisco nos meus livros, sabia? Não é nada demais, não pense também que eu sou uma vândala. Rabisco para mim mesma. Sozinha. Ninguém mais. Sublinho frases, faço comentários, escrevo quando dou risada, critico quando acho necessário. Tem vezes que eu rabisco no final dos livros. Bem naquela última página esquecida por todos e importante apenas para o editor, que contém o "impresso nesta gráfica, neste papel, nesta fonte". É bem ali, inserido em algo que ninguém liga, que eu escrevo a minha opinião mais honesta. O que a minha alma sentiu, o que meu coração processou. Afinal, é ali no meio do esquecido que eu posso falar sem medo, pois quem é que vai ler além de mim?

Outro dia, no ônibus, eu assisti uma senhora terminar de ler um livro. Eu estava tentando ler o título com a cabeça torta e lutando contra o sacolejo quando ela o fecha. Deixa-o descansar em seu colo, com ambas as mãos posicionadas em sua capa. Enquanto ela mesma olha pela janela. Permitindo-se deixar absorver, se dando a liberdade de sentir. Quantas reflexões um único livro provocou? Quantos sentimentos foram absorvidos? Quantas emoções ela sente? Quantos comentários esconde? Quantas críticas tem a tecer? Quanto de quanta coisa que eu nunca vou saber? Quanto de um mundo vai ficar guardado dentro de mais uma leitora sem nunca sair? E quantas outras pessoas, como ela, terminam o livro e olham pela janela, permitindo-se refletir, desejando dizer, mas permanecendo sós com as infinitas palavras que nunca hão de dizer? Ou então, em alguns casos, podem até escrever, mas nunca serão lidas?

A literatura é costurada, é escrita, por pessoas solitárias que inventam histórias com o tanto que têm a dizer, mas estão sozinhas. A literatura é consumida, é lida, por pessoas que procuram conforto em palavras. Buscam se sentir menos sozinhas. Mas com tanto sozinho, a literatura é tudo menos um ato solitário. Ninguém quer ler sozinho, ninguém quer fazer arte sozinho, a literatura não é feita sozinha. A literatura vive do encontro, do conjunto que se forma da troca que se faz. O sozinho encontra o sozinho e se abraça, se une, fica junto. O livro vive de sentimentos partilhados, de indicações, de trocas em conversas profundas em mesas

## “A literatura vive do encontro, do conjunto que se forma da troca que se faz”

- S. Ganefff

de bar, de opiniões avessas que te fazem desejar reler para ver com os outros olhos. A literatura se eterniza do conjunto que fazemos. De presentes de alma com um livro que lhe tocou há tantos anos atrás e que você deseja que toque outro alguém. A arte da literatura respira comigo e com você, em meio à sinfonia da qual fazemos parte. Quem lê não quer ler sozinho. E quem escreve não quer ser sentido no silêncio.

Os pensamentos da senhora do ônibus e os meus pensamentos escritos onde ninguém vai ler são a morte desta troca. Por falta de espaço, por falta de lugar para registrar a sua opinião, por falta de ter onde trocar, por medo de falar o que pensa, a gente se esconde. E a literatura escondida é uma literatura ameaçada de extinção. Nós, os críticos invisíveis, os críticos tímidos, existimos. E temos muito o que dizer.

Só que em um mundo de críticas rasas entre colegas, cartas marcadas, ideias pré-pagas e podas de quem não está no clube, o medo de pensar diferente faz com que os críticos invisíveis se restrinjam à solidão da qual um dia almejavam sair. A arte que nasce para ser diferente respira por aparelhos ao não ser exaltada por quem a ama, mas teme não pensar igual. E restam ao topo as cartas de um jogo do qual nós não fazemos parte. E a troca da qual a literatura é feita, a sinfonia que dita seus batimentos cardíacos, fica por debaixo dos panos, rezando para não ser vista pelo todo.

O problema é que por mais que se tente, por mais que os colegas de cartas marcadas tentem, por mais que politizem chances, eles nunca vão alcançar os críticos invisíveis. Nunca vão conseguir fazer parte desta união que fazemos. Lhes falta alma. Falta sentimento. Falta paixão. A nossa troca vem de dentro. É a arte que toca a alma que é partilhada, e não aquela que é empresariada. É uma pena mesmo que a troca de alma exista apenas onde não se pode ver.

Há de haver, um dia, algum lugar seguro. Algum lugar ao Sol em que a nossa troca seja tão pura que a arte dos livros corra solta como deve ser. Pois, afinal, se deixarmos o senso crítico e a troca serem vencidos pela timidez e invisibilidade, aplaudiremos sem alma para ideias compradas e carteadas na mesmice. E nós ficaremos eternamente sozinhos no escuro, desejando o abraço que um dia tivemos, mas perdemos ao medo.



## ENTREVISTA

# Vejamos onde nos leva a leitura

## Uma conversa com Lucia Castello Branco

**Bruno Leal Barros**

Psicanalista, mestre em psicologia clínica (PUC-SP)



A professora Lucia Castello Branco (Reprodução)

**S**ão as semanas finais do outono, às portas de junho. É uma conversa, podemos dizer, feita no ambiente das nuvens. Encontro-me em Fortaleza, em uma noite quente costueira. Lucia encontra-se em Belo Horizonte, numa rápida passagem antes de retornar a Salvador, onde atua como professora colaboradora no Departamento de Literatura e Cultura da UFBA – Universidade Federal da Bahia. Os motivos de sua ida a BH, além de ser a cidade que a acolheu por tantos anos, dão-se pelo encerramento da mostra “Cartas aos escritores do meu ramo e às pobres criaturas do chão”, iniciada em 10 de abril de 2026. A exposição inaugura a “Coleção Lucia Castello Branco”, com a doação de mais de 40 livros da autora e dos originais de suas correspondências com os escritores Manoel de Barros e Maria Gabriela Llansol. Esses documentos foram doados, agora, para o Centro de Memória da FALE – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, onde ela leciona literatura portuguesa desde 1984 e orientou dezenas de dissertações e teses no encontro da literatura com a psicanálise. O que anima essa conversa, então, é essa carta que não cessa de chegar, o dom expresso

por Maria Gabriela Llansol a Lucia Castello Branco e a seus alunos: “\_\_\_\_\_, falta-me uma flor branca para compor, com rigor, um ramo lilás”. Assim se inicia uma das mais emblemáticas cartas que Llansol enviou a Lucia. Esse ramo, anagrama perfeito para amor, marca essa relação com a textualidade. A troca epistolar com esses escritores, Lucia afirma, é pessoal, afetiva, mas também absolutamente literária. Essa também é a marca de seu ensino: uma relação entre a literatura, sua teoria e sua crítica, sempre perpassando a experiência da escrita – com seu amor e rigor.

### A entrevista

Lucia, em menos de um ano, mais de um trabalho seu chegou ao mundo. O primeiro, um livro lançado em setembro de 2025, “Escrever\_\_\_\_\_ com Llansol” (Casa Amitié, 2025), fala do seu encontro com a escritora portuguesa. Os seguintes, mais recentes, são dois catálogos da exposição “Cartas aos escritores do meu ramo e às pobres criaturas do chão” (Casa Amitié, 2026, org. Fernanda Leal), com cartas de Manoel de Barros e Maria Gabriela Llansol. Podemos dizer que falar desses livros é falar de seus anos de ensino na Faculdade de Letras, mas também – por que não? – é falar de sua vida?

Claro que tanto Manoel de Barros quanto Maria Gabriela Llansol fazem parte absolutamente da minha vida; da minha vida desde que da minha vida escrita, eu posso dizer assim, porque foi quando eu comecei a publicar, mesmo. Comecei a publicar livros, digamos. O meu primeiro ensaio crítico é sobre Manoel de Barros, o *Palavra em Pontos de Larva*. Antes mesmo de eu ser professora. O Suplemento [Literário de Minas Gerais] recebe os livros do Manoel, me encaminha e me pede uma resenha, uma resenha crítica, vamos chamar assim. E aí eu escrevo essa resenha, que é a primeira, e eu fico muito impactada com a poesia do Manoel. Escrevo essa resenha e o Manoel recebe. Isso porque o Suplemento era um jornal que chegava para quase todos que estão nesse mundo literário, e Manoel recebe, fica todo feliz, e me escreve a primeira carta, em 1984, agradecendo, dizendo que várias pessoas foram procurar pelos livros dele a partir da resenha, e daí a gente começa uma correspondência, que é uma amizade literária. Durante 10 anos eu me corripondi com o Manoel. Como ele era muito recluso, eu achava que a gente nunca ia se encontrar. Era tão boa essa correspondência que eu não fazia a menor questão de que a gente se encontrasse. Mas, dez anos após tê-lo entrevistado por escrito para a dissertação de um orientando sobre a obra dele, escrevi outro texto: *A Palavra em Ponto de P*. Ele o recebeu e, novamente, ficou muito impactado. Ele me disse que tinha tocado em um ponto muito importante, porque ele tem um filho esquizofrênico, o Pedro, que, na ocasião, não tinha falecido ainda. Ele ficou muito impressionado com aquela sensibilidade e me perguntou se



## ENTREVISTA

eu não gostaria de ir até Campo Grande conhecê-lo. E aí eu fui, depois desses 10 anos, fui de ônibus, porque cismeí que tinha que demorar, demorei 30 horas para chegar lá. Eu fiquei 10 dias hospedada na casa dele. Aí, de fato, a gente se conhece, pessoalmente. Foram dias muito importantes, até porque eu levei o original de um livro, *A Falta*, que se chamava *Melancolia*; ele leu, trocou o título e encaminhou para a editora Record. E é o meu primeiro romance. A partir daí, a gente continua essa correspondência até quase dois anos antes de ele morrer. Com a Llansol foi dez anos depois, em 1992, quando eu fui fazer meu primeiro pós-doc em Portugal e não a conhecia. Não conhecia a obra, não conhecia nada. Tinha um professor no Brasil, o Jorge Fernandes da Silveira, orientador da Tatiana Pequeno, que já conhecia a obra dela, tinha escrito alguns ensaios, mas eu não conhecia. Quando eu cheguei, levei minha tese de doutorado, que eu gostaria de publicar em alguma editora portuguesa. Então, a Teolinda Gersão, escritora portuguesa bem conhecida e que era minha amiga, me perguntou que escritores ela deveria ler. Ela já conhecia um pouquinho de Clarice, eu indiquei outros livros para ela, apresentei o Raduan Nassar... Até que ela, que tinha lido a minha tese, perguntou: "você não conhece a obra de Llansol?" Eu falei: "não". "Porque você escreveu uma tese sobre ela sem conhecê-la. Eu vi que você não conhece porque você não cita. Então, você precisa conhecer". Aí eu fiquei completamente tomada por isso. Fui procurar a obra de Llansol, e era difícil de encontrar na época, ela era muito mal distribuída, mas ela tinha ganhado um prêmio, exatamente em 1992, da Associação Portuguesa dos Escritores pelo livro *Um Beijo Dado Mais Tarde*. Esse, eu consegui comprar. Os outros, nenhum. Mas foi o suficiente pra eu ficar muito impactada. Fiquei sabendo que Teolinda não a conhecia, que ela quase não dava entrevistas, não aparecia em jornais, não se deixava fotografar. Mas a Teolinda me disse: "olha, Silvina Rodrigues Lopes, que é minha colega, professora, escreveu um livro sobre ela e conseguiu conhecê-la. Eu posso te passar o contato da Silvina e você conversa com ela". A Silvina foi muito direta e me passou o telefone da casa da Llansol na hora, algo que eu não esperava. Não tínhamos e-mail nessa época, mas eu não achei que seria algo tão imediato. Ela disse: "Pode ligar. Ela nunca viaja, nunca sai, tem muitos gatos... Mas vou te dar também o telefone do marido; se por acaso ela não atender, você fala com ele, que responde pelas coisas dela". Aí eu pensei: como é que vai ser isso? E a Silvina completou: "Ela não gosta de dar entrevistas, mas gosta de encontros. Tenho certeza de que, para a Llansol, isso vai ser um encontro, então ela vai querer te ver". Quando liguei para a Llansol, a primeira coisa que ela me perguntou foi: "Mas que livros meus a Lúcia leu?" Aí eu respondi: *Um Beijo Dado Mais Tarde*. E ela disse: "Mas esse é um pouco diferente. A Lúcia tem que ler este, este e este". Lembro-me exatamente de que um deles era *A Restante Vida*; dos outros, não me recordo. Eu lhe disse que não encontrava os livros dela. Então ela pegou o meu endereço, enviou-os para mim e marcou o nosso encontro para dali a um mês. Essa estratégia que ela adotou foi maravilhosa, pois li quatro livros dela antes de nos conhecermos. Tudo bem que não era a obra inteira, porque ela já tinha onze publicados, mas li quatro e já fui mais preparada para o encontro. Acho que deveríamos fazer isso com quase todo mundo que vai conversar conosco. Era exatamente o que ela dizia: "Você não é jornalista, isso vai demorar muito tempo, não vai ser rápido, isso vai durar". Entrevistas comuns deviam cansá-la muito. Se ela chegasse a conversar com jornalistas nessa época e tentasse explicar o que era aquilo que estava escrevendo, com todos aqueles rumores que corriam em torno dela... Não sei se você acompanha, Bruno, mas eu estava vendo agora, pouco antes de falar com você, a entrevista que a Marilene Felinto deu. Você conhece a Marilene Felinto?

---

## **“As cartas para alguns dos meus alunos são verdadeiras orientações de trabalho, e são cartas que estão relacionadas ao trabalho que fiz a vida inteira”**

*Lucia Castello Branco*

---

**Sim, sim!**

Marilene Felinto é uma escritora por quem eu fiquei apaixonada quando comecei a escrever, porque a gente é mais ou menos da mesma geração. E aí eu li *As Mulheres de Tijucopapo* (1982). Fiquei tomada por esse livro. Já tinha lido o *Postcard* (1991), mas depois não acompanhei mais. Coincide, inclusive, com essa época do meu encontro com a Llansol e não acompanhei mais, nem ela como jornalista na Folha de São Paulo, nada disso. Mas ela me voltou porque estou dando um curso na UFBA que se chama *Escrita e Clínica: Amor no Feminino*. Deixei as duas pós-docs, a Leticia [de Oliveira] e a Amanda [Moura], trabalharem com os textos que elas quisessem dentro desse recorte. A Leticia vem trabalhando com uma psicanalista chamada Anne Dufourmantelle, e a Amanda, que fez uma tese de doutorado sobre a Ana Cristina Cesar, está fazendo o pós-doc seguindo com a Ana Cristina a partir da vertente da alegria. Ela pensou em trazer a Marilene Felinto porque a Ana Cristina Cesar escreveu uma resenha crítica muito boa sobre a obra dela. Então reli o livro recentemente para ver se tinha a mesma impressão, e fiquei tão emocionada com ele de novo... Ela o escreveu dos 20 aos 22 anos, sabe? Fiquei tão comovida que gravei um trecho. Eu disse: "Vou deixar você [Amanda Moura] abrir essa aula, a aula é sua, mas eu queria gravar um áudio, um trecho desse livro sobre o amor". E assim fiz. Nesse dia ela daria aula sobre a Marilene e, no dia anterior, olha que coincidência, a Marilene foi entrevistada por uma turma da UFBA. E a entrevista, do estilo da Marilene, é daquele tipo: "eu não sei falar de literatura, eu não gosto de ser encarcerada... Minha literatura para mim é muito produto do inconsciente. Tem a ver com a minha infância, tem a ver com as coisas que eu vivi, tem a ver com o fato de que saí do lodo", ela fala assim, dos manguezais, e sobre ter sido levada para São Paulo muito pequena; esse exílio em São Paulo, essa volta para Pernambuco, o sertão de Pernambuco... Então ela foi dura nas respostas, mas dura porque as perguntas não condiziam com nada que era o texto dela. E eu achei a posição dela maravilhosa. Respondendo a esse mercado literário, essas coisas todas. E o pessoal da turma estava enfurecido, entendeu? E eu comecei a falar com eles, gente, vocês têm que escutar mais o texto e menos o que o autor tem que responder desse lugar de autor. Se ele conseguir ou não, porque ele pode não conseguir, vocês conversem sobre o texto. Mas não sobre o que ele pensa disso, pensa daquilo, porque muitas vezes ele nem quer pensar, que é o caso dela. Não é o caso da Llansol, mas também deve ser muito difícil ficar suportando esse tipo de entrevista. Como aquela que



## ENTREVISTA

nós temos em áudio[1]. Você vê que ela é super delicada, mas recusa tudo que é dito por aquela jornalista. É autobiografia? Não, não é. É ficção? Não, não é. E aí, o trabalho que dá ficar explicando isso para quem não tem uma leitura. E uma leitura verdadeira, profunda da obra. Então, são esses escritores que sempre me interessaram. O Manoel, para evitar isso, só dava entrevista por escrito. Ele ficava burlando a entrevista e evitando que fosse aquela conversa que seria desviada para outro lugar. Então, eu tive a sorte de ter o encontro com esses dois escritores, sendo professora. Eu escrevi muito sobre o Manoel, mas ele esteve menos dentro da academia, da universidade; esteve mais fora do que dentro. Eu digo fora porque o Manoel participou muito das oficinas Práticas da Letra[2] que eu fazia com pacientes psicóticos. Era a poesia dele, mais até do que o texto da Llansol. Mas, dentro da universidade, não, porque eu não era professora de literatura brasileira. Eu fiz a fortuna crítica dele, que depois ele chamou de “miséria crítica”. Ele disse: não quero que tenha fortuna crítica, nem nada, eu quero ser levado só com o seu texto e a porcaria da poesia. Então, ele não quis nada disso. Eu fiz umas duas ou três orelhas de livros a pedido dele, alguns textos para congressos. Tanto é que uma parte da minha tese de professora titular é toda com a poesia do Manoel. O trabalho que eu fiz com a Llansol é diferente. Agora a gente foi contar para essa exposição, e para essa coleção – porque a exposição é parte de uma coleção –, porque o centro de memória da Faculdade de Letras da UFMG não é um centro de memória de escritores como tem na Biblioteca Central. Eu não quis doar para lá, eu quis doar para a Faculdade de Letras. Então, precisava mostrar, para ter uma pertinência, que esses textos, ou seja, essas cartas, fazem parte da minha memória como professora, do meu trabalho. Agora mesmo, quando eu vim desmontar, encontrei um aluno que estava lá pesquisando, entende? E anotando um monte de coisa, com um papelzinho, um caderno. Então, é isso: uma fonte de pesquisa para os alunos. Aí nós fomos fazer o levantamento das teses. São 23 teses e dissertações. Se houvesse trabalho de conclusão de curso, haveria muito mais, mas 23 teses e dissertações, mais três orientadas pela Inês [de Almeida], só sobre Maria Gabriela Llansol ao longo de 30 anos, quer dizer, quase uma por ano. É muita coisa. Isso é importante, porque, assim, não são apenas cartas pessoais, mas são cartas muito literárias, as cartas para alguns dos meus alunos são verdadeiras orientações de trabalho, e são cartas que estão relacionadas ao trabalho que fiz a vida inteira. E a Llansol sacou isso: que isso seria feito de uma forma longa, duradoura. E acho que ela deu muita importância a isso, e o Manoel também. A Ângela [Castelo Branco], que estava lendo as cartas do Manoel para produzir material para a exposição, disse que descobriu um outro Manoel pelas cartas. Ela não imaginava que o Manoel tivesse essa... talvez até paciência, essa vontade de ficar discutindo literatura; e ele comentava meus livros, comentava meus artigos, comentava... E dizia o que achava de Hilda Hilst, o que achou da Llansol. Ele tinha uma leitura muito sofisticada. Os livros que o Manoel foi me indicando eram: Francis Ponge, Heidegger. Ele era um super leitor de Heidegger, entende? Então, assim, esse lado de uma sofisticação dele... Porque a

Llansol já se coloca como uma pessoa sofisticada, a linhagem dela já está mais posta no próprio texto; com o Manoel, não. Então, algumas coisas como o esforço dele, que queria ser um João Cabral de Melo Neto – você nunca poderia imaginar que o Manoel tivesse essa ideia, não é? –, ou então, Oswald de Andrade, mais ainda que Mário de Andrade. Fernando Pessoa a gente vê na poesia dele, mas esses outros, Francis Ponge, você vê de lado; você vê mais as artes plásticas, a relação dele com as artes plásticas. Posso dizer que esses dois escritores têm a ver com a minha formação. Tanto na literatura quanto, o que é mais estranho, na psicanálise. Por exemplo, esses textos que escrevi sobre a poesia do Manoel, esses textos fazem mais sucesso com psicanalistas do que com escritores; fizeram muito sucesso com os escritores antes, mas depois muito mais com os psicanalistas. Para a Llansol eu mandei, por exemplo, o texto do passe[3]. Ela leu e disse assim: “em todos os níveis é verdadeiramente um texto”. Por que eu fui mandar para ela, não é? E não mandei para um analista... Vai saber. Acho que tem a ver com a minha formação mesmo.

**A partir desses entraves jornalísticos que você mencionou, lembrei daquilo que o Roland Barthes escreve sobre o “texto ardente”[4], esse texto que resiste ao constrangimento mercantil do escrito, não se dobra a ele.**

É tão difícil, não é, Bruno? Estar nesse momento e começar a escrever numa época em que os jornais não existem mais. Na crítica de cinema só vem uns “joinhas”. Ninguém mais escreve sobre o que é um filme, sobre o que é uma exposição. É tão raro você ver isso agora... Você vê nas revistas, mas isso fazia parte dos jornais. Os jornais tinham suplementos maravilhosos, suplementos literários. Nada disso existe mais. Existe uma certa tentativa de fazer com que a aura do escritor retorne de um jeito muito midiático. Todo mundo fala do escritor X ou do escritor Y, mas quase ninguém lê o livro. Todo mundo se elogia. Um elogia o outro, o outro elogia o outro. Mas aquilo também desaparece. Entram as modas, depois somem. Então você vê alguns escritores que resistem e persistem. Nesse momento, como Juliano Pessanha, como a Marilene Felinto, é muito raro. Eles não se deixam engolir pelo mercado e, ao mesmo tempo, não fazem muita concessão. Eu nunca tive muita dificuldade com isso, eu acho, porque sempre tive a Universidade atrás de mim, ou na minha frente, melhor dizendo, mas atrás de mim como um “pano de fundo”. Então, mesmo que seja um romance ou um livro de contos, aquela pessoa também é professora universitária, e isso te dá um lugar que você não tem que ir atrás. Mas fico pensando o que é isso para uma pessoa que vem de outro lugar... Agora você pode fazer sua edição, coloca no Instagram, é mais democrático nesse aspecto, mas isso não significa que o livro vai perdurar. Como disse a Llansol, quando eu perguntei por que ela não se deixava fotografar: se meu texto não tiver a sua força, de nada adianta eu me dar a ver nos jornais. E é verdade, né? Embora ninguém ache muito isso, mas às vezes é mais importante você se dar a ver nos jornais e ficar falando daquilo que se escreveu do que ser lida.

**Uma crítica muito mais interessada na figura do autor, não é? Deixando o texto muito mais de lado.**

É, o texto de lado, entendeu? E o autor faz um pouco desse tipo de média com a mídia, digamos, para sobreviver. Mas ali, de fato, não sei se isso garante nada, não. Talvez se garantam os prêmios literários, que são tão efêmeros como qualquer coisa dessa ordem. Serve pelo dinheiro que você ganha, não pelo que aquilo significa de fato. Porque não significa muito...

**“Eu gosto da aula porque dar aula é aquilo que nos faz estudar.”**

*Lucia Castello Branco*



## ENTREVISTA

## “A pesquisa é a coisa que nos coloca do lado dos alunos”

*Lucia Castello Branco*

**Recordo também daquela fala da Marguerite Duras, que você sempre comenta, que ela fala dos escritores que ela reconhece. Ela fala do Bataille, do Blanchot...**

No livro dela, o *Escrever*, que é uma entrevista que ela deu originalmente para a TV, ela fala, “ah, esses jovens que escrevem livros charmosos, mas que são livros sem noite, sem silêncio”. E aí, no filme em que ela vai em homenagem ao Blanchot[5], ela fala assim, “sabe, eu conheço muita gente célebre que pensa que escreve, mas poucos escrevem. É impressionante, Bataille escreve, Blanchot escreve”. E eu acho que é o escrever nesse ponto que ela está dizendo, entendeu? Porque escrever, tem um monte de gente que escreve. Mas escrever quando aquilo é visceral mesmo. Aquilo é alguma coisa, assim, absolutamente da verdade do sujeito, que não está reproduzindo ou querendo acompanhar nenhuma moda, nenhum estilo, que tenha a ver com a própria invenção do sujeito. Isso é bem raro. E talvez seja isso que ela entende como escrita. Só isso. Os escritores que me interessam, pensam nisso, em geral.

**Também é um trabalho dentro da Universidade, com a teoria, continuamente se interrogar como receber esses textos? A crítica passa por esse lugar de recepção?**

De recepção, isso. Eu gosto de separar, porque eu nunca entendi muito que o que eu fiz é crítica, sabe? Sempre acho que eu faço teoria mais do que crítica. Até, por exemplo, esse texto sobre o Manoel de Barros é uma resenha crítica. Porque é um texto para jornal. Mas sempre que eu estava fazendo alguma coisa assim, mesmo uma coisa curtiinha, porque uma resenha é uma coisa bem curtiinha. Eu estava interessada num ponto teórico, sabe? Teórico e poético. Eu concordo que eu faço ensaios, isso sim. Mas são ensaios que buscam uma teoria, entendeu? Muitas vezes incompleta, porque também isso tem a ver com o meu ofício de escrita. Então tem coisa que não dá para você concluir tão rápido. Nesse ponto, eu acho que o fato de trabalhar com a psicanálise me ensinou muito. Sobre esse ponto mesmo. É verdade essa coisa do “não saber”, né? Isso não é uma visão. Não é um “vamos fingir que a gente não sabe”. A gente não sabe mesmo. Vamos admitir, vamos assumir isso. Mas vamos assumir também que é o não saber que opera e que nos leva a algum lugar. E que esse lugar pode ser mais interessante do que o suposto saber, entendeu? Então, esse saber do professor, que quando a gente está começando, você tem que passar num concurso, então, claro, você estuda, você tem que saber alguma coisa. Mas, quando você começa a dar aula, você vê que não sabe o mesmo. Eu gosto da aula porque dar aula é aquilo que nos faz estudar. Para mim é. Sempre foi. Assim, você tem que entender de alguma coisa ali para poder transmitir para aqueles sujeitos. Então, tem que ter lido o texto, tem que ter pensado sobre ele, mas é sempre um exercício. Por exemplo, quarta-feira que vem, vou dar aula sobre O estranho, do Freud. Só para eu chegar nessa frase: “O amor é a saudade de casa”... Eu já trabalhei com esse

texto milhões de vezes, mas é como se eu tivesse de novo sem saber, porque tem algum ponto que eu não sei, e sempre tem, e é atrás desse ponto que eu vou. Isso faz uma diferença, porque você trabalha com os alunos nesse ponto, primeiro não tem aquela arrogância do saber, porque tem a impostura, sabe? Essa coisa da impostura da língua é maravilhosa na Llansol, porque é a impostura da língua na escrita, mas tem a impostura da língua também na vida, né? E a impostura da língua na educação, no magistério, digamos assim, a impostura de um saber. Isso existe demais, não é? O professor fica ali, às vezes, querendo que aquele curso chegue a tal lugar, renda isso, renda aquilo. Isso não me interessa, absolutamente. A pesquisa me interessa, isso sim. E a pesquisa é a coisa que nos coloca do lado dos alunos. Só esses alunos que estão interessados em pesquisar é que vão se aproximar. Eu acho que isso é o mais bonito, você poder se valer de uma experiência de vida. Experiência de vida para poder estar com os alunos. Não sei se é ensinar exatamente, mas levar os alunos a esse ponto em que eles desejem investigar alguma coisa. E transmitir esse desejo de estudar. De investigação, de leitura, de desejo pelo texto.

**“Vejam onde nos leva a escrita”[6].**

É, vejamos onde nos leva. E onde nos leva a leitura também. Porque é outra coisa... Blanchot fala disso de uma maneira tão interessante, que a leitura é ainda mais abandono do que a escrita. Porque você se abandona, assim, a um texto, e a leitura tem a ver mesmo com o absoluto não saber, com a absoluta passividade. Ele fala isso, a gente não daria crédito para ninguém que fala assim, estou exausto porque eu passei a noite inteira lendo um texto. Se a pessoa disser, estou exausto porque eu passei a noite inteira escrevendo um texto... Você ainda olha e fala assim, poxa, que trabalho, não é? Mas lendo, você não dá nenhuma atenção para aquele vagabundo, passou a noite inteira lendo um texto. Como se aquilo ali não fosse um trabalho, é um trabalho absolutamente invisível, ele não tem produção. Eu estou escrevendo, eu chego e falo: aqui está minha escrita. A leitura, não, a produção é absolutamente passiva. Você recebe o texto. E se é um texto ardente, então, você recebe mesmo, você não tem muito a dizer sobre aquilo. Aí eu acho que isso ainda é muito difícil de você transmitir para os alunos, a não ser na experiência mesmo de ter lido e de falar da sua leitura; e de pedir para eles que falem da sua leitura. Eu já te contei como é que eram as minhas aulas com a Shoshana Felman[7]? Eu assisti a poucas aulas dela, mas assisti a algumas. E ela perguntava para os alunos assim: “me conta como é que foi a sua experiência com esse texto?” Aí, chegavam aquelas alunas mais novas, no estilo americano, de mostrar que tinham lido aquilo. Aí começavam a usar palavras difíceis. “Não, não, não, não, isso está muito difícil. Não, isso não. Eu tô querendo saber qual a sua experiência com esse texto”. Tinha sempre um rapaz nessa turma que falava com a maior paixão, e a Shoshana dava a maior importância para o depoimento dele e não para o depoimento da menina que ficava lá: apolíneo e dionisíaco, usando essas palavras, sabe? Ela dizia assim, “tá, e agora me diz, por que você sabe que isso é literatura?” Entendeu? Trazendo a experiência do sujeito e esse cara que não tinha nenhum conhecimento do que era literatura, ele começava a dizer o que era para ele literatura a partir da leitura daquele texto. Eu acho... Eu achava isso... Realmente, isso é você chegar num ponto em que você não precisa ficar trazendo nenhuma grande teoria. Trazer experiência, depois da experiência literária, como o Blanchot trabalha, é muito raro. Muito, muito raro.

**Recordei agora também daquele texto do Augusto [Joaquim]. Ele fala que “este texto tornou a minha vida improvável”[8]. Ponto de cisão que o texto, e a leitura, pode operar, não é?**



## ENTREVISTA

Exatamente. Eu me lembrei também daquele outro texto dele, que eu acho um dos mais bonitos, não sei se você conhece, que abre a tradução que a Llansol faz da Emily Dickinson. Ele fala como nascem as cidades, e que Emily Dickinson era uma “massa de início”[9]. Que é uma impressão de leitura mesmo, que aquilo começa, uma coisa que você não sabe bem o que é, mas que está começando com aquela pessoa, com aquele texto, isso é fantástico. E ele não era nem crítico literário, nem teórico da literatura, era um leitor. E um dos textos mais incríveis sobre uma leitura são os depoimentos dele.

**Retomando o que você dizia sobre o nome do seu curso atual, *Escrita e Clínica: Amor no feminino*, lembro da conversa que tivemos em Porto Alegre. Essa proposta é atravessada pelo título do Deleuze, não é? *Crítica e Clínica*.**

Exatamente. Eu levei esse livro há pouco tempo para os alunos e dizia: “olha, foi daqui que eu me inspirei para dar o título, o primeiro título da disciplina”. Eu só não quis usar crítica justamente porque eu não me coloco nesse lugar da crítica.

**É interessante isso, o que cai é exatamente a crítica.**

É, cai exatamente a crítica. A clínica não. Então, escrita e clínica, entendeu? Quase pus teoria e clínica, mas não pus porque eu não queria opor. Podia ficar um par de oposições. Então, pus escrita e clínica. O que é da ordem da escrita, o que é da ordem da clínica. Porque poderia parecer que a teoria não pode estar na clínica, e que a clínica, de certa maneira, você não pode extrair uma teoria dela, o que é o desastre, não é? Todo o trabalho do Freud tem a ver com isso. Com a clínica, de onde ele extrai uma teoria. Então, eu não quis fazer essa oposição. Mas a escrita, eu acho que é mais ampla. Dá para a gente pensar assim. Acho que é interessante, não é?

**Seu outro livro, *Os Ínvios Caminhos* (Cas’a Edições, 2019), também toca nessa encruzilhada?**

Esse aí foi um livro que, depois que eu escrevi, vi que era mais um texto meu sobre o passe. Eu já tinha escrito vários. Quase todos sob demanda da instituição onde eu fiz o passe. Mas esse, o desejo que me fez escrevê-lo, foi a partir daquilo que o Blanchot chama de “ponto de ignorância”. Porque eu escutava muito que ao fim de uma análise o sujeito produz o escrito, aquilo que Lacan falou. E eu disse assim: olha, gente, é preciso que as pessoas comecem a entender que o escrito não é só o escrito literário, não é só o escrito que vai para a caneta e o papel. O que é um escrito? Porque a maior parte das pessoas não sabe o que é isso. E outra coisa que vem via [Jacques-Alain] Miller, que se produz na análise, é mais leitura do que interpretação. E aí as pessoas também não viam ninguém fazendo uma distinção do que era uma leitura e do que era uma interpretação. Então eu pensei: vou pensar em escrever, ler e psicanalisar. O que essas coisas têm a ver e como é que elas se enodam? Outro livro que eu acho que tem a ver com o passe, embora não tenha nada a ver com o passe, assim, nem consciente, nem sei se inconscientemente, é o “Escrever” (Casa Amitié, 2025). Eu fico pensando: se a Llansol lesse esse livro, ia dizer que ele é verdadeiramente um texto? Eu fiz sob encomenda da Rosi [Isabel Bergamaschi Chraim]. Aí eu tentei fazer o mais simples possível. Eu estava investigando esse significativo, o “Escrever”, e queria escrever um texto, um artigo teórico sobre isso. Tem uma teoria ali que você está vendo, que se extrai do que a gente pode chamar de um relato, de uma experiência, de um relato de uma experiência. Quando eu fui falar sobre ele pela primeira vez, vi que eu não tinha contado aquela frase da Llansol que para mim é a que mais me impacta. Quando ela me pega, me olha nos olhos,

coloca meu rosto bem colado com o dela e fala: “Lucia, eu quero que tu saibas que aquilo que tu buscas em mim, tu o tens”. Esse “tu o tens”, em português de Portugal, tem dois sentidos: está garantido, eu vou te dar; mas tem o tu o tens em ti. Tem essa ambiguidade. E o mais legal é que permaneça ambíguo. Então, por que eu me esqueci? Hoje eu penso assim, talvez isso escrito fosse absolutamente arrogante. Essa frase, que é a mais importante ali, desapareceu. Isso é incrível, né?.

**Desapareceu, mas está ali, do início ao fim do livro. Que é esse ponto também o final da análise, não é? Esbarra em algo finito no trabalho, mas que te coloca também infinitamente na causa.**

Quando eu encontrei a Llansol, eu estava de saco cheio de dar aula. Eu achava que eu ia pedir demissão. Mas eu não tinha plano B. E estava absolutamente entediada com aquela coisa de ter que seguir cronogramas, porque eu achava, com oito anos de universidade, que eu tinha que seguir programas, seguir ementas, seguir fazendo daquele jeito; ainda mais porque era literatura portuguesa, aquela coisa tradicional... O fato de encontrar a Llansol me deu uma alegria, porque eu falei, bom, ela é uma autora fantástica e é literatura portuguesa. Uma vez eu falei com a Llansol sobre isso. E ela disse assim: “mas é uma atividade muito importante”. Já no Brasil, com a obra dela, com o texto dela, me dediquei e achei que as pessoas não iam se interessar, mas elas começaram a se interessar. Aí eu decidi: vou levar isso adiante. Então tem a história do primeiro curso que eu dei sobre a Llansol, na graduação. Eram só aulas expositivas. Quando chegou em dois terços do curso, acabou, não tinha mais o que falar. Eu cheguei na aula e falei: “Gente, a partir de hoje eu não tenho mais o que falar para vocês. E eu não vou ficar aqui ‘enchendo linguiça’. Eu vou ficar aqui sentada, para vocês não acharem que eu tô querendo matar a aula. Se vocês quiserem me fazer uma pergunta, vocês façam. Se não tiverem nenhuma pergunta, a gente vai embora”. Era à noite, na UFMG. E foi o curso mais legal, sabe? Porque as pessoas começaram a se soltar e a fazer coisas incríveis. Então, foi uma experiência radical de não impostura, entende? E daí eu comecei a descobrir que eu podia dar aula do jeito que eu quisesse. Isso não ensinam para a gente. Precisa ser sem impostura.

[1] <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-maria-gabriela-llansol/>

[2] As oficinas Práticas da Letra começaram em 1991, com um projeto de pesquisa vinculado a Faculdade de Letras da UFMG. As práticas são desenvolvidas com usuários do Centro de Referência em Saúde Mental em Belo Horizonte.

[3] Em síntese, o passe é um dispositivo criado por Jacques Lacan em 1967 para investigar o final de uma análise e formalizar a passagem de “analizando” a “analista”.

[4] “[...] o texto ardente, produzido continuamente fora de qualquer verossimilhança e cuja função – visivelmente assumida por seu escriptor – seria a de contestar o constrangimento mercantil do escrito” (Barthes, 2014, p. 135).

[5] Maurice Blanchot – Un siècle d’écrivains [1998].

[6] Llansol, Maria Gabriela. A restante vida. Rio de Janeiro: 7 letras, 2014, p. 29.

[7] Entre 2014 e 2015 Lucia realizou um estágio de pós-doutorado na Emory University nos EUA, com a orientação da Profa. Dra. Shoshana Felman.

[8] JOAQUIM, Augusto. A hora sexta de Herbas. In: O nómada do entresser. Lisboa: Mariposa Azul, 2021, p. 124.

[9] JOAQUIM, Augusto. Como começam as cidades. In: Bilhetinhos com Poemas, Emily Dickinson. Trad. Ana Fontes (Pseudônimo de Maria Gabriela Llansol). Sintra: Colares Editora, 1995.



## CRÍTICA

# A curiosidade como método

## Heloisa Buarque de Hollanda no Jornal do Brasil

**Ewerton Ulysses Cardoso**

Editor-fundador da revista O Odisseu e pesquisador em literaturas africanas de língua portuguesa no Programa de Pós Graduação em Estudos Literários (POS/LIT/UFF)



Heloisa Teixeira durante a década de 1990 (Reprodução)

**T**odos nós já lemos (e releamos) sobre a noção do *intempestivo* enquanto contemporâneo, a partir da leitura que Agamben faz de Nietzsche. Sabemos, portanto, que o contemporâneo seria aquele capaz de enxergar as próprias contradições do seu tempo, mantendo então um senso crítico em relação ao que se vive hoje. Sim, o Contemporâneo Intempestivo — assim mesmo com as iniciais maiúsculas — não é um entusiasta do projeto de seu próprio tempo. Age como um desconfiado com as últimas modas e aquilo que parece revolucionário. Entretanto, não sei também se o Contemporâneo Intempestivo seria também um saudosista, alguém que enxerga no passado uma época melhor. Penso que seria alguém, talvez, curioso.

Essa é a curiosidade que encontramos nos textos de Heloisa Teixeira — até então Buarque de Hollanda — com seus textos no *Jornal do Brasil*. Alguns desses textos podem ser encontrados no brilhante volume “Crítica e rebeldia: Heloisa Buarque de Hollanda no *Jornal do Brasil* [1980-2005]”, organizado por André Botelho, professor titular de sociologia da UFRJ, e pela pesquisadora Caroline Tresoldi, doutoranda no

Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia também na UFRJ. O volume, recém-publicado pela casa editorial que acolheu Heloisa em seus últimos anos de vida, a *Bazar do Tempo*.

O título já nos oferece exatamente do que se trata o livro, então vamos partir para os textos de Helô, saborosíssimos como a própria presença da autora. Durante os anos em que escreveu para o *Jornal do Brasil*, Heloisa aproveitou o espaço para falar, sobretudo, sobre aquilo que era novo. Seu interesse era sobre os lançamentos, as últimas tendências, os livros que estavam chegando ao Brasil e também as polêmicas. Há também algumas excelentes entrevistas que ela desenvolveu no espaço de sua coluna ou então a convite do jornal. O que ressaltai, ao menos para mim, desses textos é o modo como a pensadora parecia estar sempre farejando o próprio tempo, caçando aquilo que se revelava não como alguém que busca encontrar ali oportunidades. Como se colocando o seu próprio tempo no divã, Heloisa Buarque de Hollanda confronta os autores de sua época, as correntes filosóficas, as novas manifestações artísticas, como a “vanguarda” do *Poema Pornô* em 1981, a princípio sem registrar conclusões. Há, de fato, um julgamento aqui e ali e até certo desdém quanto a algumas tendências, mas o que marcava essa crítica era a curiosidade. Heloisa estava mais disposta a fazer perguntas que afirmações. Não há pressa em oferecer uma diagnóstico, mas sim o estranhamento diante das novidades.

Um exemplo bastante interessante diz respeito ao modo como Helô registra o aumento das narrativas ditas autobiográficas, os relatos pessoais daqueles que foram torturados durante a ditadura militar ou então dos envolvidos em alguma mobilização. Perceba pelo recorte de tempo oferecido que os textos neste volume são do período da reabertura do Brasil pós-ditadura e de fato alguns relatos foram publicados e fizeram sucesso de vendas. A autora cita “O que é isso, *Companheiro*”, de Fernando Gabeira (1979). É perspicaz o modo como Heloisa confronta o que era dito para afirmar que não se tratava de uma autobiografia. Captando o recurso romanesco da obra, ela mostra ao leitor que estamos diante de uma produção nova, sobre a qual não se sabe exatamente o que é.

“Arrisco a palavra gênero porque não creio que essa nova produção, principalmente no que se refere aos trabalhos em prosa, possa se identificar completamente com o que costumamos convencionar como autobiografia, relato de história recente ou mesmo formas ficcionais jornalísticas. E aqui já vai uma primeira tentativa de definição. Penso que a especificidade dessa produção não pode ser confundida com os vários trabalhos que vêm proliferando sobre o tema de luta armada, guerrilha, repressão, exílio, tortura” (p. 38).



## CRÍTICA

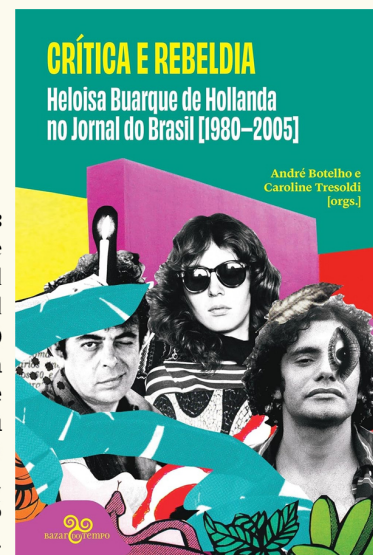
**“Como se colocando o seu próprio tempo no divã, Heloisa Buarque de Hollanda confronta os autores de sua época, as correntes filosóficas, as novas manifestações artísticas, como a “vanguarda” do Poema Pornô em 1981, a princípio sem registrar conclusões.”**

como o biólogo que se aproxima do animal selvagem que pretende investigar: cautelosamente, ou então vai fugir.

**Crítica e rebeldia:  
Heloisa Buarque de  
Hollanda no Jornal  
do Brasil  
(1980-2005)**

Heloisa Teixeira  
André Botelho e  
Caroline Tresoldi  
(Org.)

Bazar do Tempo,  
2026  
240 pp.



Gosto que ela utiliza a expressão “arrisco”. Veja, mais à frente, ela também dirá “tentativa de definição”. Isso me acalma porque tenho percebido certa tendência de críticos que, em busca de condenar definitivamente a contemporaneidade, nos apresenta conclusões absurdas sobre a escrita do nosso tempo. De fato, aquilo que Helô apresenta em suas primeiras reflexões a respeito daquele movimento não consistem, de forma alguma, numa afirmação. Entendo que não havia ainda distanciamento o suficiente para oferecer um panorama, ela não cai na armadilha do ego de oferecer um grande insight, uma revelação bombástica.

Em outro texto, ela cita a tendência dos autores então contemporâneos de dar ênfase nas escritas que buscam compreender os recortes de raça, gênero e as dissidências, isso na década de 1980. Noto que Heloisa, sobre esse tópico, não aparenta o incômodo que a crítica atual tem e percebo, também, que essa é uma questão que já se mostrava como um novo registro da literatura há décadas.

“Esses dados parecem constituir-se como um forte apelo para aqueles setores da intelectualidade que estão questionando a noção acadêmica da racionalidade, abrindo, inclusive, espaço para o discurso de outras racionalidades. Nesse sentido, é interessante ainda observar que temas estão sendo absorvidos pela mais nova produção de antropologia urbana: a mulher, o negro, o homossexualismo, a religião, a droga, o trabalho do psicanalista, a produção cultural independente, as organizações de periferia, etc., ou seja, os temas considerados como rejeitados pelos esquemas gerais e abstratos da sociologia e, mais especificamente, da sociologia marxista” (p.71, trecho da coluna “Bandeira da imaginação antropológica”, de 1981).

O livro é, então, uma importante documentação de uma das vozes mais importantes da intelectualidade brasileira do século XX em um momento de extrema complexidade, a reabertura política e econômica pós-ditadura. Esse acervo impressionante de crítica literária e cultural nos oferece um panorama do que era viver e produzir intelectualmente em momentos de incerteza. Heloisa guia o exercício da crítica

## 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](mailto:revistaoodisseu@gmail.com) e saiba mais!





## CRÍTICA

## No palco das letras, o copeiro poeta

Caio Gabriel

Professor, revisor de texto, poeta, bacharel e licenciado em Letras pela FFLCH-USP. Atualmente, pesquisa as dramaturgias de Lima Barreto na Pós Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP)



Lima Barreto (Divulgação Companhia das Letras)

**E**ntre tantos debates recentes da crítica do campo literário como um todo, encontro, em uma pequena cena da peça "Casa de poetas", uma síntese de autoria do romancista, dramaturgo, jornalista e crítico Lima Barreto. Publicado em 1911, o texto parece retratar, de forma concisa, um tenso debate envolvendo forma e conteúdo, autoria e obra, entre a literatura militante e a parnasiana.

Em uma casa de classe média, após o juiz Clarimundo perguntar ao copeiro Luís se este viu o poema publicado na Gazeta daquela manhã, Luís afirma que, por se tratar de versos parnasianos, não gosta. "Paternalmente", Clarimundo responde: "Como se fosses capaz de fazer melhor!".

Para a surpresa de Clarimundo, Luís se afirma poeta. E começa a declamar seu poema, cujas imagens remetem ao seu trabalho braçal. Reproduzo trecho da cena:

Luís (recitando) O barulho dos pratos.

Clarimundo (esperando) Como é?

Luís (com confiança) O barulho dos pratos.

Clarimundo (bondoso) Continua. É inspiração do ofício. Continua.

Luís (recitando) Na pia os pratos fazem tec-tec, Ao encontro dos garfos e das facas.

Clarinda (voltando-se) Deixe o rapaz... A poesia perde todos... Vamos, Luís, continua.

Luís (que até então ficara atterrado, continua) É a sina da gente...

Clarinda (interrompendo, sem sair da janela) Vá, Luís, deixa isso para mais tarde. Vá tratar de pôr a mesa.

As imediatas reações ao texto de Luís evidenciam uma estrutura material, patriarcal e colonial, determinando se Luís pode falar, o que pode falar e como pode falar. Leia-se aqui: o que pode escrever e como pode escrever sua literatura. Trata-se de uma estrutura de poder. Clarimundo parece espantado com a audácia daquele que, aos seus olhos, não tem outra utilidade a não ser servi-lo.

Ora, como pode uma mera mercadoria fazer poesia? - parece sugerir o juiz: Poeta? "Como se fosses capaz de ..." Ser? Se a linguagem é própria dos Humanos - em um sentido fanoniano e dos estudos raciais-, como poderia a Literatura, cuja beleza estética é resultante de árduo trabalho com a linguagem, ser expressa por um Luís? Além de ousar escrever, ainda fala! Ou seria o inverso? Além de falar - sem máscara alguma -, ainda escreve? Literatura? Ousa versar sobre os pratos, de sua vida - aparentemente - banal. E que importa sua vida para a Literatura?

Possivelmente Clarimundo em 1960 compraria Quarto de Despejo, certamente espantado pelo subtítulo "Diário de uma ex-favelada". Poucos anos após, não leria Casa de Alvenaria, e não consideraria qualquer possibilidade de Carolina ter escrito poemas e provérbios. Ele está desde aquela década falando "paternalmente" sobre Carolina Maria de Jesus e não concebendo seu livro de estreia enquanto um texto literário. Evidentemente que, nesta fala paterna, está a violência da modernidade contra vidas negras.

Não é novidade que Carolina Maria e Lima Barreto, como tantos outros escritores, foram encaixotados no rótulo reducionista de texto biográfico. A crítica literária tradicional na manutenção de seu posto de Narciso, cujo rosto lhe reflete o signo da beleza, não admite a possibilidade de haver beleza nos braços que lavam os pratos de Clarimundo.

Ora, poderia haver alguma beleza nas vidas não brancas?

É evidente que a indignação não é contra a forma literária usada por Luís somente. É por sua vida presente no verso. O crítico literário Luís Maurício de Azevedo escreve em Afromarxismo - fragmentos de uma teoria literária prática (2022) que

Os livros de Barreto são manipulações estéticas habilidosas de uma realidade material profundamente dolorosa, na qual as subjetividades foram esmagadas no limite do desaparecimento. Contudo, muito se fala do conteúdo biográfico dele justamente para não ter que se falar do conteúdo biográfico. Não se quer falar do alcoolismo. Não se quer falar da pobreza.



**CRÍTICA**

Não se quer falar do estigma da doença mental. Não se quer falar da desvalorização da arte negra. E a melhor forma de se fazer isso é falar do alcoolismo dele, da pobreza dele, das limitações de alcance editorial de sua obra. Barreto é o maior bode expiatório de nossa literatura. É com ele que começa nosso vício de confundir as mazelas com o mazelado para que possamos nos sentir imunes a todas elas. (Azevedo, 2022, p. 85-86)

---

**“A crítica literária tradicional na manutenção de seu posto de Narciso, cujo rosto lhe reflete o signo da beleza, não admite a possibilidade de haver beleza nos braços que lavam os pratos de Clarimundo”**

*Caio Gabriel*

---

Quem lê os romances, os diários, as sátiras, os contos, as dramaturgias de Lima Barreto, a partir não de um ponto de vista eurocêntrico, mas de forma ética, reconhece suas escolhas estéticas que em nada devem às Literaturas lidas como mais criativas, complexas e eruditas ao longo da história da crítica literária. O fato é que Narciso não admite que os versos sobre os pratos revelem suas sujeiras, a podridão produzida pelo capital.

A sujeira não para em Clarimundo. Nas universidades, no mercado literário, nas livrarias, nas feiras literárias, nos debates literários, Clarimundo está acompanhado de Clarinda. A personagem barretiana tem 18 anos, no entanto, chama Luís de “rapaz”, apesar deste ter 30 anos. Seu ato não infantiliza somente no vocativo usado. Infantiliza ao autorizar e recusar a possibilidade de fala do poeta. É Clarinda quem demonstra maior interesse pela poesia dele, mas não demora muito para ela afirmar, decretar e delimitar qual é o seu lugar, o seu lugar de negro (Gonzalez; Hasenbalg, 1982). Clarinda não vê Luís além de sua propriedade. É esta a relação estabelecida.

Não tendo os versos de Luís produzido nenhum gozo branco, Clarinda não vê motivo para a continuidade da exposição - dita - literária. Em uma linha de crítica tradicional, Clarinda não concebe a possibilidade de chamar de Literatura textos não fundamentados em seu próprio espelho, na matriz greco-romana, francesa - ou de outros países centrais da Europa.

Direi mais uma vez algo óbvio. Em um país fundado na escravidão, complexo e vasto, diverso étnica, linguística, cultural e esteticamente, é muito limitante uma só concepção literária ou mesmo duas formações de literaturas brasileiras. Temos epistemologias, estéticas, cosmovisões e princípios éticos oriundos de bantos, iorubás, das diferentes culturas originárias, dos terreiros, dos territórios periféricos e suburbanos, etc. De maneira que, a literatura feita no Brasil - seja em sua forma escrita, seja em sua forma oralizada - não é homogênea.

Lima Barreto dizia isto de outra maneira. Dizia não admitir só haver a literatura do sertão e a literatura das meninas de Botafogo, uma literatura que se “desfaça em ternuras por Mme Y” a condenar da criada que lhe furtou alfinetes (Barreto, 2017, p.83-84). Lima Barreto ainda afirma além disso, não compreender que a literatura “consista no culto ao dicionário; (...) que ela me exclua dos seus personagens nobres ou não, e só trate de Coelho Neto; não posso compreender que seja caminho para se arranjar empregos rendosos ou lugares na representação nacional (...)” (Barreto, 2017, p.83-84)

Sua crítica ao Coelho Neto, inclui sua concepção de língua literária, literatura, temas e personagens ficcionalizados, e como todo este campo da linguagem pode ser usado como instrumento em jogos de poder, discursivos e materiais, isto é, pelo pacto da branquitude (Bento, 2022).

Nos debates literários recentes, nada ou raramente falam em raça quando criticam sobre o quanto são engajadas certas obras literárias. Nada ou raramente falam em raça quando criticam memórias de vidas não brancas ficcionalizadas. Curioso é que, ainda que Lima não racializasse diretamente a chamada literatura contemplativa com saudade de seus alfinetes, o debate que promovia em defesa da literatura militante parece ainda encontrar seus detratores nos dias de hoje, ainda que considerando as particularidades dos distintos tempos históricos.

A branquitude, no campo literário, sempre rotulou os Outros do Ocidente, e no ato de nomear, cerceia, marginaliza, mantém o pacto do seleto grupo em seus lugares de privilégio, como também teme a perda deste poder simbólico. Isto é, a manutenção do protagonismo nas listas de livros mais vendidos, o reconhecimento do público-leitor, a boa recepção da crítica, todo capital simbólico do meio social literário, e a garantia de seu lugar universal no palco do que chamamos de Literatura.

Ora, esta concepção de Literatura e sua função, repleta da brancura da qual fala Frantz Fanon, mobiliza ainda. No entanto, não mais é possível chamá-la de superior e universal. Ela é identitária, branca e perpassa a história da literatura brasileira escrita.

Apesar disso, as literaturas ditas menores, cujas línguas e estéticas romperam com a brancura - em uma perspectiva fanoniana-, simplesmente são o que são: complexas; belas; diversas e singulares.



# Caderno 2: Odisseia



**POESIA**

# 4 excertos do poema *Ponta d'Areia*, de Édipo Ferreira

Não são enterrados  
— a terra não lhes convém

quedam em água  
sem capela ou cantoria

alguns descem, dissolvidos  
junto aos frutos da bodega

o sol ascende cabeças  
a procissão de cardumes.

\*

Sentados na areia  
raspam o sal  
instalado no peito

— desceram ao orco  
em barco pequeno.

Não se escuta cantiga na terra  
dos vivos.

\*

Surgiu boiando  
pela enseada.

Nenhum pássaro dormiu  
ao lado esquerdo do sono.

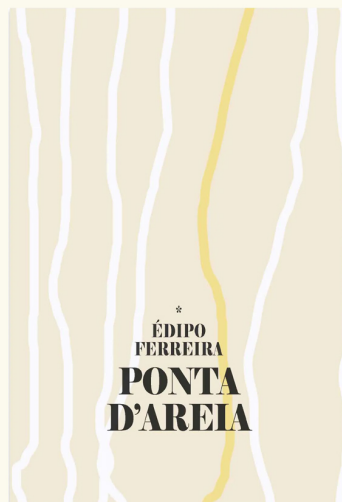
Sobre a cabeça não  
foi derramado o óleo da alegria.

\*

Ossudos e amarelos  
esperamos o fim  
do calundu nos cães  
— à nossa colha  
no capinzal.



**Édipo Ferreira** nasceu em Itaboraí (RJ). É poeta e professor. Tem mestrado em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Nesta instituição, com passagem pela Universidad Nacional de Mar del Plata, licenciou-se em Letras. É autor de *Ossário* (2022) pela Editora 7Letras, da plaquete *9 usos do corte* (2024), Editora Ficticia e *Ponta d'areia* (2025) pelas Edições Macondo.



**Ponta d'Areia**  
Édipo Ferreira  
Macondo Edições, 2025  
80 pp.

## ENTREVISTA

# A Escrita penetrante de Vanessa Gonçalves em *Quando as Pessoas não dormem*

**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.



No prefácio, escrito por André Francisco, uma frase chama a atenção: “O desafio de escrever seu segundo livro, talvez seja ainda maior que o de escrever seu livro de estreia.” Qual o maior desafio que você enfrentou para escrever *Quando as pessoas não dormem*?

Cada livro tem um desafio particular, acredito que essa seja a dor e delícia de escrever, saber que em nós arde o desejo de que o próximo livro seja sempre o melhor de todos. Inventamos essas coisas para seguirmos escrevendo, acho. Sobre o “Quando as pessoas não dormem”, particularmente, foi o conceito que escolhi para ele. Depois de fazer uma oficina com a escritora Jarid Arraes [Escrevendo o trauma] em que nasceu o conto que dá nome ao livro, decidi que queria escrever um livro que seria com poucos contos, num formato menor, mas, que abordaria o trauma. A matéria dos contos seria a ficcionalização de traumas vividos ou ouvidos nesses anos em que também atuo como mediadora de leitura e de oficinas de escrita literária. É um desafio que envolve uma densidade de escolher a melhor forma de contar. Sou uma boa “escutadora” de histórias, tenho especial curiosidade por ouvir as pessoas, suas dores e alegrias, isso é e foi fundamental para ter o material necessário para a escrita do livro. Além, claro, dos meus próprios traumas enquanto mulher, não branca, criada em periferia rural do interior desse país, com uma formação com extrema escassez em todos os âmbitos [materiais e culturais]. Isso atravessa a minha escrita em muitos níveis.

O ritmo acelerado do conto *Ainda dói* transporta o leitor, quase imediatamente, para um trânsito caótico e para o sufoco daquele carro parado e a angústia da personagem dividida entre o desejo de chegar logo, o motorista falastrão e os pensamentos diversos sobre dor, amor e morte. Você acha que a literatura precisa ser desconfortável e tirar o leitor do lugar passivo de mero observador da vida dos personagens?

É uma pergunta que tenho cuidado ao responder, porque não sou só escritora, sou também educadora e mediadora de leitura. Tem uma citação de Simone de Beauvoir, que li em um artigo que agora não me lembro o nome, e que parafraseio aqui “Ninguém sai ileso de uma leitura”. Falo isso porque facilmente podemos cair numa cilada que eu, oriunda das periferias desse país, tenho o cuidado de não cair, que envolve a ideia de “baixa e alta cultura”. Ou, “a baixa e alta literatura”, esse debate particularmente não me interessa, porque como mediadora de leitura, quero que as pessoas leiam, leiam mais e leiam além da Bíblia [que o principal livro que as pessoas que se declaram leitoras nesse país, declaram ler, de acordo com a última pesquisa do Retratos da Leitura no Brasil]. Então, acho que a literatura em si não precisa ser desconfortável para ser. Ela precisa alcançar leitores [provocando desconforto ou não]. É urgente pensarmos que estamos perdendo leitores de forma hemorrágica nesse país nos últimos anos, então, acredito que a literatura deva mover as pessoas a seguirem querendo segurar livros, conhecer novos mundos, vidas inimagináveis, ou, se reconhecer no que está



Vanessa Gonçalves (Divulgação)

**I**ntensa e penetrante. Essas são as duas palavras que melhor definem a escrita de Vanessa Gonçalves, autora do livro *Quando as pessoas não dormem*, lançado pela editora Rizoma Projetos Editoriais, em 2024. Trata-se do segundo livro de sua autoria e reúne contos que retratam a violência e os medos do cotidiano em uma linguagem que penetra os sentidos do leitor e o leva ao limite da sua própria existência.

Semifinalista do Prêmio LOBA de literatura escrita por mulheres em 2025, o livro enfatiza vivências femininas em histórias que demonstram que o dia a dia pode esconder mistérios, terrores e, principalmente, resistência e resiliência.

Em entrevista concedida à revista O Odisseu, Vanessa Gonçalves fala sobre seu processo de escrita e da sua relação com a produção de outras mulheres.

## A Entrevista



## ENTREVISTA

sendo contado. Porque estou com Beavouir nesse sentido: ninguém sai ileso após uma leitura. Seja ela qual for, seja desconfortável ou não.

**“Quanto mais leio  
mulheres, mais me sinto  
parte desse lugar, e  
ocupá-lo se torna um  
‘querer’ possível e uma  
necessidade de vida.”**

*Vanessa Gonçalves*

**O aperto no peito é recorrente nos contos, como uma sensação que acompanha as mulheres que vivem em constante estado de alerta para a vida e, talvez, um lembrete de que elas ainda são capazes de resistir e de lutar, apesar de tudo. A escrita, para você, é como esse aperto no peito que te empurra para a vida?**

Curiosa essa pergunta porque estou com dois trabalhos em andamento, um romance [ao qual me dedico desde 2023] e um livro de contos insólitos cujos personagens [sejam os protagonistas, sejam os antagonistas] são entidades e seres encantados da nossa cultura popular. E o primeiro conto que escrevi começa justamente com a protagonista caída no pé da escada com sua caixa torácica aberta, e entre a angústia de estar sonhando ou de forma absurda não, ela observa o próprio coração batendo, é a imagem central do conto. Então, parando para pensar agora e considerando que antes de ser uma escritora publicada, já escrevia quando menina, o peito e o coração são imagens recorrentes em minha escrita. Ler os livros que pegava na biblioteca da escola, inventar e escrever pequenas histórias eram coisas que me davam, na infância e adolescência, algum mundo possível na realidade bruta em que eu crescia [contexto bruto material e socialmente falando, mas, com a sorte de ser muito amada por uma mãe, irmãos, tios, primos, avós], esse aperto no peito estava lá. Enquanto mulher nesse mundo, enquanto um corpo que cresceu às margens econômicas e sociais, lutar ou fugir [aqui envolve o sobreviver] eram e são escolhas diárias. Agora que escrevo para ser publicada e em alguma medida lida, o aperto no peito continua, não como uma angústia sem fim, mas, como o lugar onde acesso esses meus fantasmas [passados e presentes] que me sussurram medos, desejos e fantasias que vão povoar meu imaginário e reverberar na minha escrita.

**Repetições, em um texto literário, quando não são bem empregadas, podem tornar a leitura enfadonha. Nos seus textos, no entanto, elas contribuem para preparar o leitor para o clímax. Como mensurar a utilização desses recursos de modo a deixar o texto fluido e interessante para o leitor sem resvalar para a banalidade?**

Foi uma escolha estética “teimosa” da minha parte porque como leitora eu sabia desse risco e que seria uma aposta que, para a escritora que está ali “viajando” e envolvida na escrita alcançava um lugar que agradava, mas, sem um objetivo preciso

dentro da narrativa, poderia arrastá-la para a leitura enfadonha. Aqui entra o pensamento mais técnico mesmo, acionar a escritora [todo o material já lido sobre escrita, técnica, autoras e autores de referência, meu próprio estilo, etc] e a leitora. Acredito que quando escrevo essas duas personas estão de mãos dadas, a escritora e a leitora, e nas suas alianças e tensões, encontro meu próprio jeito de como eu quero que a história que estou escrevendo seja contada.

**As pequenas tragédias da vida cotidiana são matéria-prima para seus textos e nota-se seu olhar atento para as dores ao redor. Como é enxergar a vida com olhos de escritora? Como transformar a dor dos outros e as suas em palavras?**

Enquanto respondo a essa entrevista estou em Belo Horizonte me preparando para participar de um evento nacional, a TEIA Nacional do Livro e da Leitura, um evento lindo que promove o encontro entre agentes culturais, artistas, e trabalhadores da área da Literatura de diversas regiões do Brasil para debater sobre o futuro da literatura, do livro e da leitura no país. Fui convidada para compor uma mesa ao lado de autoras e autores que admiro profundamente e cuja temática é “Direito à escrita”. Desde que comecei esse processo de me entender e fazer escritora, em que pude conhecer diversos estados do país graças à literatura, mediando oficinas, fazendo parte de mesas de debate, fui entendendo que toda pessoa tem uma história que só pode ser contada por ela mesma, então, uma das minhas frentes de atuação enquanto trabalhadora da área, é defender a escrita como um direito de todos, mas, principalmente das vozes colocadas às margens desse país. E não estou falando da escolha de ser ou não escritora/or, estou falando do direito de se contar ou contar uma história única. E é ouvindo as pessoas por onde passo que esse pensamento se move em mim, e assim também atravessa a minha escrita. Meu olhar como escritora nasceu na menina que ouvia com atenção, medo e encanto as histórias sobre Saci, Corpo Seco, Romãozinho contadas pela minha avó enquanto ela tomava um mate. Nasceu do contexto bruto de escassez e desigualdades em que lutamos para sobreviver e, por meio da educação, pudemos mudar nossos futuros [eu e meus irmãos]. Quando você cresce e se relaciona com isso desde a infância, no meu caso, estar atento ao outro é também uma questão de sobrevivência, na medida em que esse outro [a minha comunidade, no caso] era imprescindível para nos manter sobrevivendo de alguma forma. A dor, assim como a alegria, é uma forma poderosa de nos ligar ao outro, e embora a escrita seja um ato solitário na sua feitura, em mim ela é coletiva na sua concepção, porque é ouvindo e [re]significando histórias que ela me faz e se faz.

**Nos contos, nota-se a relação das personagens com o sobrenatural, com o místico e com o fantástico em várias medidas. Nota-se, também, que a fera real por trás de todos os males acaba sendo, quase sempre, o homem. Em um mundo de tantos mistérios, a humanidade é o que mais lhe assusta?**

Sou povoada por essas histórias fantásticas porque cresci em um ambiente onde elas explicavam coisas que a ciência ou o conhecimento científico não chegavam. O excesso que vivemos hoje de informação, de explicação de tudo, o esmiuçamento científico e filosófico sobre tudo que envolve a nossa vida e nossos afetos, trouxe uma crise narrativa a partir do momento em que “matamos” o mito e queremos explicar epistemologicamente toda a nossa relação com o mundo. As histórias para mim nascem nesse mistério, nesse fantástico, nesse lugar em que não podemos explicar tão objetivamente as coisas. Foi onde elas nasceram para mim. O que me interessa se a cicatriz que um

## ENTREVISTA

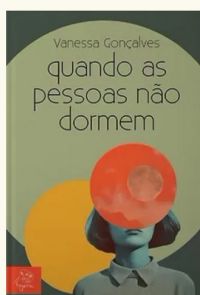
vizinho mostrava nas costas foi realmente feita ou não pelo Negrinho Pastoreiro? Me interessa a menina assombrada ao ouvir aquela história na varanda da vó e como ela passava dias confabulando como ele conseguiu escapar da surra só com uma cicatriz nas costas. Veja, isso é o fantástico e misterioso da vida. Depois me contaram que havia uma cobra no cerrado que "chicoteava" as pessoas, e como quem andava em pasto à noite, com apenas um lampião na mão, mal conseguia ver, pisava nelas e apanhavam, assim inventavam que era o Negrinho Pastoreiro. Fiquei absolutamente desconsolada ao saber dessa "verdade", a cobra não me interessava, a fantasia que ela causava nos desavisados da noite sim. Isso povoa minha escrita. Os mistérios da vida, as coisas inexplicáveis. Os encantados da nossa cultura são seres maravilhosos que nos convocam à inventividade, os seres humanos é quem transformam o Negrinho Pastoreiro em cobra, tirando o seu mistério e poder. Então, sim, a humanidade me assusta mais, não só pelas maldades capazes de produzir, mas também pelos excessos de saber que podem "matar" a encantaria da vida.

## “Escrever e seguir no caminho da literatura no nosso país exige força, coragem e esperança”

*Vanessa Gonçalves*

Por fim, que conselho você daria para as mulheres que escolhem o caminho, nem sempre gentil, da escrita? Por que continuar escrevendo?

Que escrevam e continuem escrevendo. Não é um caminho fácil, generoso, aberto, pelo contrário. Escrever e seguir no caminho da literatura no nosso país exige força, coragem e esperança. Principalmente no cenário que estamos atravessando política e socialmente falando nos últimos anos. Na forma como temos perdido leitoras/es, na forma como a violência contra nossos corpos aumentou. No entanto, não podemos deixar de acreditar na força poderosa que as histórias e as narrativas têm de alcançar e mover vidas [nem que seja uma só]. Como disse, há histórias que somente a pessoa que a guarda, conhece e sabe é que pode contá-la e escrevê-la, e essa história merece e precisa ser contada, e só você pode fazê-lo. Então, faça.



**Quando as pessoas não dormem**, Vanessa Gonçalves  
Editora Rizoma



MINICURSO ONLINE

### Saber de cor o silêncio: uma introdução à poesia de Orides Fontela



**Dra. Tatiana Pequeno**  
(UFF)



**Dr. Thiago Ponce de Moraes**  
(IFRJ)

**Quintas-feiras,**  
das 19:30 às  
**21:30**  
02/07/26 e  
09/07/26

**Google Meet**  
Ao vivo.

#### Valores:

R\$ 90 (Inteira)/ R\$ 45 (meia)



**Inscreva-se  
através do QR  
CODE!**



## CONTO

## Cuias



## Myriam Scotti

Escritora e colunista da revista O Odisseu. Formou-se em direito pela UFAM e é mestre em teoria e crítica literária (PUC-SP). Autora de Terra Úmida (Prêmio Cidade de Manaus), Sol abrasador prepara solo fértil e outros títulos.

**J**á era a sexta vez que devolvia a cuia àquela árvore. Mas quando me virava pra pegar um pouco d'água no cantil e voltava os olhos pra cuia, ela já não estava mais lá e o leite da seringa seguia escorrendo sem ser coletado.

Eu não podia desperdiçar nem um tico de goma e aquela cuia maldita me atrasando o dia. Pior que ainda faltavam vinte seringueiras pra cortar e o sol começando a subir.

Fazia dois dias que essa marmota acontecia comigo. Do nada, alguma cuia tomava chá de sumiço e deixava o látex escorrer no tronco sem amparo.

O Matias disse que isso é coisa dos espíritos da floresta só porque cortei mais seringa que devia nos últimos tempos. Mas tô atolado em dívida com o patrão. Se eu não entregar as quarenta pélas de borracha que ele quer, vou ficar sem minha branquinha. E nesse inferno verde, quem aguenta viver sóbrio?!

Eu que não.

Na sétima vez, resolvi esperar escondido. Me abaixei atrás do tronco de uma sumaúma caída, segurando a faca de corte entre os dedos. A mata, quieta demais. Nem cigarra nem macaco nem pássaro acordando. Só aquele pinga-pinga fino do leite caindo dentro da cuia:

Ping,  
ping,  
ping,  
ping.  
Daí parou.

Quando olhei, a cuia já não estava mais lá.

Mas não escutei barulho de passo. Nem galho quebrando. Nada. Só os barulhos de sempre que a floresta tem.

Fui até a árvore devagar, sentindo uma dormência subir pelas pernas. No chão, encontrei só a marca redonda da cuia na lama e, do lado, um risco comprido, como se alguma coisa tivesse sido arrastada mata adentro.

Voltei pro barraco. Matias se embalava na rede, fumando um Colomy e afiando o facão. Nem levantou os olhos quando entrei.

— Sumiu de novo? — perguntou.

Joguei a faca em cima da mesa.

— Alguém tá mexendo comigo.

Ele demorou pra responder.

— Às vezes a mata devolve.

— Devolve o quê?

Mas ele só cuspiu no chão.

Na madrugada, acordei com alguém mexendo nas panelas. Pensei que fosse o Matias procurando água, só que a rede dele estava vazia. O fogo tinha sido apagado. Então, fiquei escutando o barulho vir do lado de fora do barraco. Um tilintar leve. Metal batendo em metal.

## “Lá fora a floresta parecia mais apertada, como se as árvores tivessem se ajuntado durante a noite.”

Levantei devagar e puxei a espingarda.

Lá fora a floresta parecia mais apertada, como se as árvores tivessem se ajuntado durante a noite. Vi uma sombra passando entre os troncos, baixa demais pra ser gente e comprida demais pra ser bicho.

— Matias? — chamei.

A sombra parou. Depois continuou andando. Fui atrás de descobrir o que estava acontecendo.

Os pés afundavam no barro molhado e o cheiro do leite das seringueiras vinha forte, adocicado. De vez em quando, eu encontrava uma cuia pendurada nos galhos, balançando sozinha. Algumas eram minhas. Outras, antigas, rachadas, cobertas de limo. Nenhuma tinha leite dentro. Só água escura.

A sombra seguia na frente, sempre na distância exata pra eu não alcançar. Em certo momento ouvi a voz do Matias bem perto do meu ouvido:

— Não atravessa.

Me virei assustado. Não tinha ninguém. Foi aí que percebi o silêncio.

A mata inteira muda, muda. Até meu passo tinha parado de fazer som.

Logo na frente topei com uma clareira pequena que eu nunca tinha visto. No centro dela, uma seringueira enorme sangrava leite pelo tronco inteiro, como se aberta de cima abaixo. Em volta da árvore, dezenas de cuias pendiam dos galhos. Todas cheias. Mas não de leite. Cheguei mais perto e vi que dentro das cuias havia dentes:

Pequenos, amarelados e... humanos.

Escutei um estalo atrás de mim. Quando virei, vi o Matias parado entre as árvores: sem camisa, coberto de barro até o peito.

— Eu falei pra não cortar demais — disse.

A voz dele parecia vir de muito longe.

— Que porra é essa?

Ele olhou pras cuias. Depois pra mim.

— Ela pega o que falta.

Ouvi então alguma coisa escorrendo acima da minha cabeça. Levantei os olhos. Havia alguém na árvore mas não consegui ver direito porque os galhos se mexiam devagar, mesmo sem vento. Só distingi um braço fino pendendo do tronco e o brilho úmido de uma boca. Ou talvez fossem várias. Dei um passo pra trás e senti meu pé afundar. Olhei pro chão: leite. Leite fresco até os tornozelos. O Matias já não estava mais lá.

Então uma das cuias começou a balançar. Depois outra. Depois todas.

O barulho foi crescendo pela clareira inteira, centenas de cuias se chocando ao mesmo tempo, como ossos batendo uns nos outros.

Eu tentei correr. Mas alguma coisa segurou meu tornozelo por baixo do leite. E quando olhei de novo pra árvore, percebi que uma das cuias ainda estava vazia.

**POESIA**

# 4 poemas inéditos de Danielle Freitas

**poesia é gesto de fundação**  
(Para Eunice Arruda)

Eva vê o mundo  
pela primeira vez  
não o nomeia  
é nomeada  
mas a designação não lhe basta

como uma poeta  
absorve a curiosidade  
se lambuza com o fruto  
e o reparte

a nudez a invade

desnudar-se não lhe basta  
é preciso desnudar o mundo  
revelar o sabor  
por detrás da palavra

experimentar a epifania  
que dilacera o paraíso

como uma poeta  
lançada à própria sorte  
o precipício não lhe basta

é preciso consentir  
ao paladar da morte  
a textura exata  
do corte

**poeta**

não me tenhas como  
porta-voz de certezas  
a mim só interessa  
esta condição estéril:

apreender o efêmero  
me lançar em sua fugacidade

a realidade é árdua  
árdua como nós  
mulheres que escrevem  
com mãos calejadas  
atravessando dias  
de silêncio e censura  
tecendo sonhos  
entre pedras  
e portas fechadas

tudo é amargo  
como os sonhos contidos  
alvo contínuo  
entre flecha e arco

mas a palavra  
é corrosiva das grades  
corrói como ferrugem  
forjando na âncora  
a fuga do barco

**re(verso)**

anverso do rosto que mostro ao  
espelho  
reverso das vozes guardadas no velho  
baú da memória —  
controverso relicário  
onde cada lembrança muda de versão

inverso do tempo:  
o ontem me esquece  
antes que eu o esqueça

converso com sombras  
perverso arquivo  
de retratos sem imagem;  
metaversos inventam  
passados  
para que eu continue

dispersa  
de tudo que vivi  
de janeiro a dezembro  
entre tudo que lembro  
e relembro:

esqueci



**Danielle Freitas**, é maranhense, filha das águas e ventos de São Luís, a encantadora ilha do amor. Graduada em Biblioteconomia e especialista em Gestão e Política Pública do Esporte e Lazer pela UFMA, Mestre em Desenvolvimento Socioespacial e Regional pela UEMA, é escritora, poeta e pesquisadora. Acredita na leitura como caminho de resistência e liberdade. *Asfixia* (Patuá) é seu primeiro livro de poemas.



## ENTREVISTA

# Aventurinhas entre a morte e a vida

## Entrevista com Natasha Felix

Autor de Pequeno Caderno Maranhense (CEPE), editor de poesia da revista O Odisseu e pesquisador do arquivo negro maranhense. Foi semifinalista do Prêmio Oceanos e finalista do 2º Prêmio Candango de Literatura (ambos em 2025).

**nilson**

meu amigo mais que querido Iguizza mandou o seguinte: "Pergunta qual canal de Santos é o favorito dela e se ela já esteve em algum dos prédios tortos da orla".

Eu vou dizer o Canal 1. E os prédios tortos são o grande mito de Santos, né? Impressionante. Um bar histórico em Santos, o Torto, ficava em um desses prédios. E era onde rolava a discotecagem de vinil, que era tocada pelo Wagner Parra, uma grande figura em Santos que pensava na difusão da cultura do vinil. A gente se localiza em Santos pelos canais.

Pensando um pouco nos teus trabalhos anteriores, *Use o alicate agora* (Macondo, 2018, com reedição em 2023) e *Inferninho* (Círculo de Poemas, 2024, Semifinalista do Prêmio Oceanos 2025) o que eu sinto é que teu novo livro tem uma multiplicidade de vozes mais evidente, inclusive com uma lista de personagens, como nos textos do teatro. É uma ode contra o solipsismo ou um episódio de invasão?

Cara, no *Alicate*, eu era muito nova, né? Eu tava com 21 para 22 anos. Era mais intuitivo, escrevia com muita fúria. Era uma relação com a escrita muito mais preenchida, eu tinha desejo de escrever o tempo inteiro. Ao longo do tempo, esse desejo foi para outros lugares. Para a performance, por exemplo. Eu comecei a deixar o texto tomar um ar um pouco maior e experimentar ele muito mais na rua, a deixar esse tempo mais esgarçado. O *Inferninho* eu entendo como um livro de transição. Ali eu queria construir algum tipo de relação mais direta com o que eu pensava sobre o som, sobre a voz, sobre esse texto em movimento. Então ele é bem mais solto, digamos assim, porque ele nasceu mais para viver na voz, tinha esse intuito. Daí, muito da escrita do *Lázaro*, relaciono com esse desejo primeiro do *Alicate*. Engraçado, eu vejo eles muito mais próximos. É um livro que demorou muito tempo para ser escrito. Tem o zine que eu imprimi em casa, O primeiro segredo dito a *Lázaro*.

Eu fiz um diário ao longo de cinco anos, nunca tinha pensado um livro dessa forma. Quando eu lia alguma referência a *Lázaro*, não necessariamente bíblico, mas a qualquer *Lázaro* ou a qualquer figura que lidasse com certas noções de renascimento e de *fugitividade*, eu anotava. Por exemplo, a morte do boi, o renascimento do boi, eu ouvi histórias lindas sobre isso. Então, foi uma imagem que me alimentou. O Leonilson com a última obra dele. Foi uma imagem que me alimentou. Essa última obra do Leonilson, que foi montada na Capela do Morumbi, era uma instalação com várias camisas brancas dispostas por essa sala expositiva, algumas com bordados. Tem um documentário do Leonilson que mostra bem uma das camisas. No peito tava bordado *Lázaro* e no outro peito ela bem próximo tava *j*. O Leonilson não chegou a ver a obra exposta. Ele morreu antes. Então, os amigos montaram a exposição, de modo que é uma obra de transição, de fato, entre a vida e a morte, tá nesse lugar bem fronteiro mesmo. Essas coisas eu fui acumulando, eu fui juntando até remendar meu Frankenstein, que seria o meu *Lázaro*. Foi um pouco o movimento que eu fiz no *Alicate* também, com o *j*. Eu tinha essa vontade de criar um personagem que fosse



Natasha Felix por gabe ferreira (Divulgação)

**A**venturinhas entre a morte e a vida, bolor, desafio de deus, imigração e inteligência de facas. Entre imagens aparentemente tão díspares, Natasha Félix lança seu novo livro, *Três vezes Lázaro*, pela Círculo de Poemas, com curadoria e edição de Tarso de Melo. Experimentando dessa vez um interlúdio entre o teatro e a poesia, o lançamento é o reflexo de um trabalho marcado por trânsitos atinentes não apenas ao texto, haja vista suas performances cada vez mais complexas em que convida artistas de diferentes frentes. Interessada pela renovação de espaços e sentidos, a expressão principal de Natasha parece ser a de manejar a atenção em exercícios de deslocamento, com uma incansável disposição para que a acompanhem até o limite. Esta entrevista foi feita via chamada de vídeo e transcrita para O Odisseu. Agradecimentos a Iguizza e Julia Manacorda.

### A Entrevista

Bem-vinda, Natasha. Até ia começar com uma questão minha, mas a gente recebeu uma pergunta da audiência e temos aqui uma questão de ordem. Nosso leitor e



## ENTREVISTA

independente de alguma forma da realidade, porque tinha um J real e tinha um J de verdade. E eu falei: "Bom, vamos colher outros Js para virar um personagem tenha os próprios passos, que consiga andar sozinho assim de alguma forma". E no *Lázaro*, eu acho que isso acontece em alguma medida. Meu interesse, a princípio, era alguma forma de organizar o que eu tava pensando também no *Inferninho*. Porque é isso, enquanto eu escrevi o *Inferninho*, eu escrevi o *Lázaro*. Um livro é muito contaminado pelo outro também. Eles dois são muito contaminados.

## “Eu tô sempre tentando lidar com processos diferentes de edição”

Natasha Felix

Sempre me pergunto como você organiza as notas para um livro novo. Você monta previamente um conceito ou tenta encontrar uma linha entre coisas que já escreveu? O que eu quero saber é se seus poemas nascem como objetos em si e só depois evoluem pra um sentido ou o contrário.

Não, foi muito bagunçado. Eu não consigo ter uma organização assim, isso é um projeto de livro, sabe? Em alguma medida, quando você tá para entregar, você fala: "Ah, beleza, ele consegue ficar em pé, tá aqui." Eu tô sempre tentando lidar com processos diferentes de edição: a voz é um processo de edição; a performance no meu corpo é um processo de edição; quando o texto vai para outra pessoa, um músico faz peça sonora ou a gente improvisa com um dançarino, isso é uma edição, porque o texto sai completamente modificado, especialmente no ritmo e nos cortes que eu faço. É sempre esse jogo de até que ponto eu controlo a coisa, até que ponto ela me controla, até que ponto tem que abrir mão.

Eu ia te perguntar justamente sobre essa questão da voz e do som. Então você se testa, você se grava e edita a partir do que grava? Quero entender que outros suportes você usa e que a gente não tem acesso.

Ah, eu gravo normalmente quando eu preciso decorar texto, fazer uma performance. Aí eu me gravo e fico me escutando. Ao longo da escrita desse livro, trabalhei com alguns músicos ao longo desses anos, como o DJ Glau Tavares. Toda oportunidade de testar os poemas em cena, tento agarrar. Sou muito inquieta, gosto de ficar me desafiando o tempo todo. Agora eu tô pensando como que eu vou trazer o *Lázaro* pro palco depois da finalização do objeto livro. Eu tinha muito interesse em pensar a relação de imposição e desejo, né? O Nicanor Parra trabalhou isso no poema *O Anti Lázaro*. O eu-lírico liga para *Lázaro* e fica dizendo "Olha, não volta não, porque não vale a pena a vida" o tempo todo. É uma onda. Me dedico a falar com ele, com essa voz que a gente nunca escuta, na verdade, a gente não sabe o que o *Lázaro* quer de fato. Isso abre espaço para pensar: Qual é o desejo do *Lázaro*? Qual o desejo desse corpo? Queria entender como esse corpo poderia ser um corpo imigrante, poderia ser um corpo que lida com a fronteira simbólica, política e imaginária, mas uma fronteira também

absolutamente real, que esse corpo tenta atravessar e acaba barrado. Fui entendendo o pensamento em torno desse livro conforme fui trabalhando ele na escrita e na voz.

**Na mesma direção, existe um contato, nesse livro, entre criaturas de escalas muito diferentes que estão apodrecendo e/ou renascendo de diferentes formas. E fiquei me perguntando de onde veio esse gesto de visualizar escalas micro e macro de um mesmo processo. Existe muito contraste aqui, afinal, como vida e morte, fungos que vivem nesse limiar, imigrantes que vivem nesse limiar, contrastes que você propõe em regimes de fronteiras.**

A gente tende a associar os fungos muito mais à morte. E, na verdade, eles são produtores de vida, eles são esses seres que estão sempre transitando entre a vida e a morte de formas muito experimentais. *A Trama da Vida: como os fungos constroem o mundo*, de Merlin Sheldrake (Fósforo Editora, trad. Gilberto Stam, 2021), um livro que me acompanhou bastante, foi feito por um biólogo que lê poemas. Esse livro mexeu muito comigo e, conseqüentemente, alimentou meu imaginário enquanto escrevia o *Lázaro*. Eu falei: "Bom, então esses vão ser os companheiros do *Lázaro*. Esses são esses são os amigos do *Lázaro*". Eles acompanham os trânsitos, eles atravessam com *Lázaro*.

Quero entrar nisso aí também, porque eu acho que tem uma outra coisa que você já faz no teu trabalho já faz um tempo, que se repete no *Lázaro*, e que eu acho que a figura do *Lázaro* sintetiza muito bem, que é um trabalho quase filológico teu de reorganizar o sentido de determinadas palavras. Essas palavras, pilantragem, odiada... Eu acho que a figura do *Lázaro* casa bem com teu trabalho precisamente porque vejo na tua poesia uma instrumentação dessas palavras, a busca por um outro sentido, às vezes positivo, às vezes maculado, às vezes negando completamente polos.

Total, total. E experimentar tem a ver com isso também. Na realidade, me sinto muito despreparada em relação à língua. E esse despreparo eu transformo em ferramenta de trabalho. Nosso português é muito surpreendente em vários níveis e isso é o nosso trunfo. Esse é o barato da poesia também.

**E é uma mudança de escalas que acontece nos próprios poemas. Gosto quando você coloca essas frases em caixa alta entre os textos, me lembra muito uma autora que você sempre cita, a Aglaia Veteraniy. Depois uma ordem nada linear de poemas mais longos, outros mais curtos, as cenas ali no meio...**

Em alguma medida, ao longo da escrita do *Lázaro*, eu fiquei imaginando o tempo todo um dos problemas: isso daqui vai ser um romance, isso daqui vai ser um livro de contos, isso daqui vai ser um livro de poemas? Por isso tem a sessão de *Aventurinhas*, essas cenas curtas. Pensei: tá me pedindo um pouco mais de prosa em alguma medida. Vou continuar aqui, mas jogar com os gêneros". Então, por isso que tem um pouco da dramaturgia, por isso que ele fica meio deslocado em si mesmo também. Eu acho ele difícil de entender enquanto objeto.

**Afinal, são aventuras.**

São aventuras. O livro de poemas já é um objeto estranho por si só. A preocupação é sempre o que eu quero fazer com a linguagem?. A vontade de fazer performance tinha esse intuito de me aproximar do público de outra forma, de formas que o livro não daria conta na minha cabeça, de fazer com que o



## ENTREVISTA

## “Eu acho verdadeiramente que o poema é inútil. Ao mesmo tempo, eu acho que o poema pode ser uma tábua de salvação”

Natasha Felix

poema tivesse um outro espaço de vida possível, que se aproximasse das pessoas. O trabalho a ser feito depende do pacto com o experimental. Preciso ter um vínculo vivo com o experimental. Eu acho verdadeiramente que o poema é inútil. Ao mesmo tempo, eu acho que o poema pode ser uma tábua de salvação, ao mesmo tempo que eu acho que o poema é capaz de transformar a realidade, ao mesmo tempo que eu acho que o poema não é capaz de nada. É esse objeto estranho e é uma forma de comunicação com o mundo que a gente não dá conta. Ele é misterioso, ele é um enigma, ele é um objeto de relação com o espiritual, ele não é também, sabe? Escolher ser poeta é também outro lugar estranho, né? Tem uma abertura nossa enquanto leitor para se relacionar com algo codificado, absolutamente codificado, que de alguma forma você cria. Tem uma relação de proximidade, de intimidade com aquele texto, porque ele abriu para você um caminho que você não imaginava. Um caminho de possibilidade com uma frase, com um verso, com uma palavra, cria um outro vínculo com o mundo. É uma experiência que pode contemplar todo mundo. Eu quero ser cada vez mais uma boa leitora, porque é uma tarefa difícil. Tem livros que não são pra gente, tem livros que não são para aquele momento, tem a releitura constante de um mesmo livro até você falar: “Cara, agora eu finalmente me relaciono com isso de uma forma íntima”. O livro de poemas te pede isso constantemente. Tá ali, ele engana. São cinco versinhos aqui. Eu vou ler isso em, sei lá, uma sentada. Você pode ler em uma sentada, mas é um outro tempo para fazer aquela leitura entrar. Um jogo de tempo que dá um embate com o tempo acelerado do capitalismo, com a forma como a gente opera no mundo, dentro desse sistema. Não é necessariamente o mesmo tempo que acontece com o poema.

**No *Lázaro*, você se relaciona muito com a transição, um dado espaço de liberdade dessa transição. Como é que você lida com essa coisa do livro se fechar? Vamos botar aspas aí, porque o livro é um dispositivo vivo, real, porque ele se relaciona com a gente de formas muito diferentes o tempo todo, mas existe uma morte na gente em deixar o livro ir, ao mesmo tempo que na voz também tem uma coisa efêmera, porque aquilo ali não vai ficar: acabou a performance, vamos pra próxima. Tem uma angústia e uma alegria aí pra lidar, não é?**

Cara, no *Lázaro*, tem essa relação entre com a figura divina ou com a figura do fiscal que decide que se você vai, se você fica, sabe, o corpo do *Lázaro* tá sempre sendo trazido, né? Era uma coisa que eu queria lidar, mas arranjando um outro problema consequentemente, uma contradição. Toda vez que esse livro for lido, estamos trazendo o *Lázaro* de volta. Você não consegue fugir disso. Qual é a agência desse corpo? Ele é um personagem manejado, o tempo todo jogado de lá para cá por mim enquanto escritora também, com as escolhas que eu faço em relação

àquele texto, quando eu escrevo e decido posicionar esteticamente aquele texto e terminar aquele texto, tá ali, eu fiz essa escolha. Quando eu for trazer para voz também, eu vou fazer isso de novo, para sempre. Não é um tipo de texto que busca algum acalanto, resposta, compreensão. Não, eu não tenho essa pretensão. E me interessam os textos que não lidam com isso, com esse tipo de escrita resolutive, assim, não. É uma tendência também dos últimos anos essa poesia como algo confortável, de autoajuda... Meu interesse não vai por aí, não tem esse grande sentido, sabe? Não, não é isso. Na voz, eu acho que tem um espaço para entrar de novo nesse corpo a corpo com outra forma, com outra textura, outras camadas de sentido que eu não dou conta. Isso me interessa: eu não conseguir dar conta. Não vou dar conta nunca de um texto. A voz aqui tem esse sentido de lidar com a agência desse corpo. E tem muito marcado para mim a questão da experiência, a gente falou da Aglaja, mas muito marcada também a experiência lendo a Grace Passô e assistindo o *Vaga Carne*.

**No *Vaga Carne*, a voz tem uma autonomia, né? No seu texto isso acontece também, tem essas vozes autônomas... Tem muito a sua disposição para manejar, que é uma coisa que eu já presto atenção há muito tempo, mas também tem uma certa autonomia.**

A construção de personagem que me dá tédio é tentar escutar o que ele me pede. E a voz dele, qual é? Tanto que tem o poema:

*Vivem com você vozes tão especiais gostam muito de proliferar as vozes às vezes rugosas outras vezes macias ao toque e ainda uma ou outra mais densa, firme, pouco permeável. Ganham volume, ganham camadas, quanto mais tempo ficam com você. Constroem uma película em volta da sua casa — fixam na sua pele, no substrato cheias de vontade, as vozes estão loucas para vilanizar.*

É a barbárie. Você não tá sozinho nessa, e essas vozes... você precisa alimentar elas, você precisa cuidar delas. Tem tanto uma experiência aí marcada com a Grace Passô de como esse livro, o *Vaga Carne*, que é uma peça que eu tô sempre relendo em oficinas e quando eu vou falar sobre performance, ele é fundamental. Me interessa muito essa noção de agência da própria voz, do personagem, e a escolha que essa voz faz, que é de entrar em um corpo de uma mulher negra e isso ser uma grande possibilidade de ficcionalizar. Ela vai pro surreal, *eu tenho uma voz pássaro, uma voz pato, uma voz mulher, uma voz cadeira, uma voz não sei quê*. Ela entra num mundo novo dentro do corpo dessa mulher negra, que é cheio de subjetividades. Ele é todo marcado de subjetividades. Essa voz vive nesse contexto e esse corpo proporciona isso. O corpo dessa mulher negra proporciona a subjetividade para a sua voz também. Junto com isso, essa voz que não se doma, que ela tá ali o tempo todo tentando ter um corpo também, e quer rebater a captura. Além do *Vaga Carne* tem também a relação de escuta do falatório da Stella do Patrocínio. Tive esse trabalho de escuta muito próximo por conta da pesquisa da Sara Ramos e da Ana Carolina Vicentini. A gente se juntou, escutou o falatório, transcreveu o falatório detalhadamente. E o que tá dentro daquela voz, né? O que a Stella fala, o que que os outros falam? E esse barulho de avião que passa atrás? A gente criou um sistema de marcadores desse texto para a leitura dessa transcrição ser uma leitura mais fiel possível à voz, sabendo que tem um limite em relação a isso, mas querendo o máximo possível ser fiel àquilo de alguma forma, eticamente, especialmente. Tem um momento do falatório que eu sempre escuto e sempre volta para mim, que é o momento em que a Stella fala que ela é um Malezinho Prazeres. E esse é o momento

## ENTREVISTA

## “Eu estou comprometida em criar espaços que sejam convidativos para racializadas, pessoas dissidentes de gênero”

Natasha Felix

em que ela tá justamente falando que vai pular o muro, vai matar a família, vai botar todo mundo num carro e vai embora, que é a ficcionalização máxima dentro daquele contexto de opressão, de violência que ela tá vivendo. É o contexto em que ela passa quase 30 anos da vida dela e morre como uma mulher adoecida, como uma indigente. Mas quando ela diz “Eu sou um malezinho prazeres”, ela cria uma realidade. De alguma forma quando entra o meu *as vozes estão loucas para vilanizar*, tem esses ecos muito fortes dessas escutas, tanto da Stella quanto da Grace, e da minha avó Antenora também. Essa possibilidade de pensar dessa forma, eu acho que só poesia podia me dar. Eu acho que com o texto, com a poesia, eu consigo lidar melhor com esses jogos de elaboração, esses jogos de experimentação com o eco desses textos e dessas vozes, e a voz vai ser o suporte maior disso. Eu não entrego um texto hoje sem ler ele em voz alta, sem entender como é que ele ressoa no espaço ou querendo entender depois como é que eu volto para ele na voz de alguma forma. Eu preciso da voz para dobrar a aposta, sabe?

**Nas suas performances, você também procura pessoas que estão numa espécie de transição artística? Como é feita essa escolha?**

Falando do *Apupú* especificamente, que é uma performance que eu já tenho feito há três anos com o DJ Joss Dee, minha dupla. Em geral, gosto muito de trabalhar com quem eu não conheço. Eu gosto desse risco. Tem um lugar da curadoria que é o lugar da intuição. Em alguma medida, me interessa criar essa zona de experimentação temporária. Eu estou comprometida em criar espaços que sejam convidativos para racializadas, pessoas dissidentes de gênero. Espaços para atravessarmos a linguagem, cruzar práticas da música, da dança, do teatro, da poesia. A gente é obrigado a produtificar o que a gente faz. E isso é muito castrador pro processo. Agora, o que a gente precisa fazer é escapar dessa mortificação, não matar o trabalho transformando ele em produto. A gente tem que sempre lutar contra o engessamento das práticas.

**Tem uma espécie de comunidade nisso, né? Eu acho isso bonito isso.**

O *Apupú* é um lugar de prazer.

**Para finalizar, vou fazer aquelas perguntas bem cachorras que o pessoal faz em final de entrevista, tá? Vou pedir que tu me aponte quatro coisas: um paraíso, um inferno, um Deus e um diabo.**

Um paraíso: um dia inteiro deitada com meu amor. Um inferno: o tempo. Um deus: o diabo é a poesia, com certeza. O diabo é a poesia. Um deus: o tempo, também.

Acho que fechamos. Capilé não mandou uma pergunta da audiência.

Ai, me livre!



### Três vezes Lázaro

Natasha Felix

Círculo de Poemas (Fósforo), 2026  
80 pp.



## ENTREVISTA

# A vida sem firulas

## Entrevista com Vinícius Silva e Souza

**Ewerton Ulysses Cardoso**

Editor-fundador da revista O Odisseu e pesquisador em literaturas africanas de língua portuguesa no Programa de Pós Graduação em Estudos Literários (POSLIT/UFF)



**Seu livro de contos abre com um poema de Carlos Assumpção, "Protesto", cujos versos falam justamente de denunciar as violências sofridas. Os contos que se seguem vão dar conta também dessas violências. Para você, fazer literatura também é fazer denúncia?**

Sim sim, com certeza. Para mim, foi, e ainda é, muito intuitivo e natural ler uma notícia absurda, algo tenebroso, ultrajante, revoltante e pensar "preciso escrever sobre isso" ou "quero escrever sobre isso" ou "alguém precisa escrever sobre isso". Literatura *também* pode ser uma espécie de denunciar, muitas outras coisas.

**Muitas das cenas do livro são tristes por conta das histórias de agressão, seja na agressão direta ou na agressão de estado. Para você, qual a importância de evidenciar essa agressão de forma tão crua?**

Vejo simplesmente como uma coisa de "a vida como ela é". Sem firulas, sem floreios. Como homem negro, a qualquer momento posso estar andando na rua, vivendo meu dia, e pá, pum, morri, fim. É uma brutalidade tão súbita e repentina, a qual a comunidade preta está sujeita, que a representação literária dela, para mim, também pode ou deve ser repentina, súbita e brutal. Em São Paulo, há pouco mais de um ano, um homem negro foi jogado de um viaduto por um policial militar. A filmagem dessa ação passou em todos os jornais, por diversos dias, repetidas vezes. Crua e brutal mesmo, como ocorreu. Por quê, então, evidenciar esse tipo de violência também não deveria ser feito de maneira crua?

**A questão racial perpassa todo o livro e também é um tema muito abordado pela literatura brasileira contemporânea. Como você tem visto esse momento em que mais autores negros estão trazendo as vivências negras para o texto literário?**

O vejo com bastante alegria. É um avanço imenso e inegável. Mas, é claro, somos todos pessoas, autores, diferentes, olhando para o mesmo tema. Me incomoda, então, levemente, abordagens muito parecidas, muito gritantes e explícitas e similares mesmo. Tentei, por exemplo, nessa coletânea, evitar o caminho óbvio da oralidade, oralitura (apesar de achar que cai um pouco nele) que muitos parecem ter herdado do Lima Barreto, e que nem sempre utilizam de maneira original; evitei também demarcar de maneira muito descritiva, talvez, a cor da pele de meus personagens, como outros autores fazem, até para brincar com ambiguidade, com imaginário muito pronto. Acredito que há, então, um espaço amplo para abordar essa mesma questão, sob muitas perspectivas, formas e óticas, e isso é ótimo. Mas também acho necessário preservar a coisa mais íntima e subjetiva possível, até para fugir de uma lógica que já começa a



Vinícius de Silva e Souza (Divulgação)

**"O azul antes do preto", de Vinícius de Silva e Souza é um livro de contos para leitores com estômago. Há nele uma violência desafiante. A forma literária, o texto de Vinícius, parece estar comprometida justamente com este incômodo e por isso, muitas das cenas de agressão, uma representação da violência urbana ou motivada pela raça, acontecem sem que se espere. Em conversa com o autor, na entrevista que você lê agora, Vinícius conta que o seu intuito é trazer à tona o horror que a população preta vive. O autor contou também como as referências de outros artistas negros, não apenas da literatura, criaram um espaço para que ele pudesse se expressar.**

**A entrevista**



## ENTREVISTA

# “Me vejo muito como herdeiro de uma tradição, atravessando portas abertas por todos que vieram antes de mim”

Vinícius de Silva e Souza

a aparecer, às vezes, de que literatura feita por pessoa negra e sobre racismo é “toda igual”.

**Um dos tensionamentos no campo da literatura na contemporaneidade é justamente a validade desses textos ditos engajados como literatura. Por exemplo, uma professora emérita da USP, onde você se formou, disse recentemente que o texto “engajado” de um autor negro não era literatura justamente por dar prioridade ao tema ao invés da forma. Como esse debate chega a você?**

Acho um campo espinhoso e complexo, e estou bem longe de ter certezas sobre algo em relação a isso (rs). Até porque o debate “forma versus conteúdo” já é tão datado e antiquado. Mas, de toda forma, não acho que literatura seja só o que for mais experimental quanto a forma. Acho que essa lógica elitista e branca de literatura, que faz todo sentido existir pois a literatura brasileira sempre foi majoritariamente branca e elitista, por vezes tem dificuldade em assimilar outras formulações e aceitar dividir espaços. Muita dita literatura possui temas pouco relevantes e nada de uma “forma elaborada” e segue aí, no cânone. É um debate amplo que ainda vai muito longe.

**Noto no seu texto um cuidado em trazer uma escrita fluida, direta e acessível. Como foi o processo de encontrar a sua própria voz literária no que diz respeito ao seu estilo de escrita?**

Ainda está sendo né (rs). O processo de encontrar a voz. O que tenho feito pós esses contos têm me parecido tão diferente... o que me faz pensar muitas coisas. Copiei, é claro, o Caio Fernando Abreu, por muito tempo, e acho que ainda o faço, de certo modo. Esses contos especificamente passaram por um processo de leitura em voz alta que acho que favoreceu esse caráter acessível. Uma coisa quase que oral. O que vem bastante da coisa de serem denúncias. Ler bastante poesia, e sempre buscar uma poeticidade é um elemento essencial em meu estilo, creio eu, assim como uma quase que fuga total da escrita em primeira pessoa. Discurso indireto livre me interessa muito muito mais. Aí essas combinações foram formulando essa “voz”.

**A propósito, quais são suas influências literárias?**

A pergunta mais difícil do mundo (risos). São muitas e tão diversas... Mas tenho como grande herói Caio Fernando Abreu, desde os meus 18 anos. Virou até tema da minha pesquisa. Adoro também Alice Munro, Murakami, Clarice, Kerouac, Baldwin, Toni Morrison, Faulkner, Ian McEwan... me esforço bastante também para ler o que tem sido produzido atualmente no Brasil e a Natalia Borges Polesso é sempre incrível, junto com a Carol Bensimon, Daniel Galera e Geovani Martins, grandes heróis meus.

Estive obcecado por *Poema Sujo*, do Ferreira Gullar, e ele virou outro herói meu, assim como também adoro o Colson Whitehead e suas obras. Como vê, muitos e diversos (risos). Certamente esqueci alguém(s) mas acho que é isso.

**O cenário urbano, da grande metrópole, é a ambientação mais comum em seus contos. É também um dos cenários mais propícios para a violência. Qual lugar que esse espaço urbano ocupa na sua escrita?**

É a maldição de São Paulo, não tem como. Essa cidade é tão megalomaniaca, absurda, que simplesmente invadiu minha escrita. Claro, sou nascido, criado, formado aqui, há 29 anos, então acho que minha própria noção de existência é bastante urbana. Cresci na periferia, no extremo leste da cidade, então passar horas no ônibus e no metrô, pra mim, sempre foi uma coisa natural, de tal forma que uma rotina ou vida diferente só me ocorreu depois de muito tempo. Então na hora de escrever, o único cenário possível seria esse mesmo. Até porque, 12 milhões de pessoas são muitas pessoas (risos). O espaço urbano tem tanta gente e por consequência tantos destinos, vivências, múltiplas, diversas, que é um caldeirão perfeito para a criatividade, eu entendo. A coisa do conto do personagem no metrô, indo para um encontro, modéstia parte, acho muito boa e um exemplo claro da invasão da cidade na escrita: o movimento integrado totalmente à narrativa. É até curioso, parando pra pensar agora, pois um dos meus contos favoritos do livro talvez seja o que não se passa na cidade, e sim na praia.

**Voltando às epígrafes, temos algumas duas de canções de RAP, uma do Criolo e outra do Racionais MC's, mas você também cita Lima Barreto e Marvin Gaye. Como essas influências de autoria negra de diferentes épocas te formaram como escritor?**

Elas são totalmente fundamentais em minha formação. Me vejo muito como herdeiro de uma tradição, atravessando portas abertas por todos que vieram antes de mim. Fora que muito do que digo com minha literatura não é novidade, também é dito por outros autores, músicos, pensadores, etc. Não faz sentido não olhar para o que disseram, como disseram, antes de escrever e prosseguir. É até interessante pensar que um mix dessas figuras, do que disseram e como disseram, pode muito bem abrir portas ainda invisíveis, novas possibilidades ainda intocadas. É a partir da mistura que o novo surge, então porque não misturar Marvin Gaye com Baldwin e Criolo, entende? Me vejo muito como uma colcha de retalhos de todas essas figuras que tanto admiro.

**Pensando mais uma vez as denúncias: para você, o que pode a literatura diante de um cenário cada vez mais desolador?**

A literatura é um espelho muito grande da sociedade, da humanidade e do tempo. Acho que ela pode muito bem nos abrir novos caminhos, maneiras de “ficar com o problema”, pensando em Donna Haraway. O fabular sempre foi parte importante para nossa espécie, não tem porque no fim dos tempos, não continuar fazendo isso. É quase como uma luz diferente: tudo tem sido dito, o tempo todo, todo o tempo, em todos os lugares, sobre os mesmos assuntos, mas a luz que a Literatura emana e pode jogar sobre esses assuntos batidos e repetidos é diferente de qualquer outra. Esse é o grande poder.



## ENTREVISTA

# Onde nascem os personagens

## Entrevista com Leonilia Ribeiro

**Ewerton Ulysses Cardoso**

Editor-fundador da revista O Odisseu e pesquisador em literaturas africanas de língua portuguesa no Programa de Pós Graduação em Estudos Literários (POS/LIT/UFF)



Leonilia Ribeiro (Divulgação)

**U**ma grata surpresa literária deste ano foi conhecer a literatura de Leonilia Ribeiro através do seu romance de estreia “Homo Restus” (Patuá), um romance que li praticamente de uma vez e com entusiasmo. Combinando uma narração de um personagem deliciosamente incômodo, Marcílio, lemos sobre, entre muitas coisas, a transformação da família brasileira com a inclusão da homoafetividade, a maternidade pela adoção e o destaque financeiro das mulheres. O livro toca nessas coisas todas sem nomeá-las. Para fazer isso, Leonilia nos apresenta o personagem-narrador Marcílio, um eterno concorrente de concursos públicos que, além de precisar lidar com o fato de que sua irmã mais nova tem mais sucesso que ele, também precisará lidar com as crianças negras que ela, e sua esposa, adotou. A história que se desenvolve em uma semana, o tempo em que as crianças ficam com Marcílio e sua mãe, é simplesmente deliciosa. Nessa entrevista, conversei com Leonilia sobre a elaboração desses personagens.

**Gostaria de começar perguntando sobre o processo de escrita do seu livro, pois foi a sua conclusão de curso na pós em formação de escritores. Conta um pouco qual foi a sua proposta de escrita e como a ideia surgiu.**

O *Homo restus* nasceu durante as oficinas da pós em formação de escritores e evoluiu para o trabalho de conclusão. Minha proposta inicial era trabalhar com um narrador em primeira pessoa, um homem branco, que não tivesse plena consciência de si, que carregasse ressentimentos com o mundo ao redor e que fosse estagnado na vida. Daí, fui construindo a vida dele de fora para dentro. Imaginei um quarto que fosse o seu mundo, uma mãe para dividir essa casa e um gato — tinha que ter um gato. Então, pensei em uma irmã mais velha (que é tudo o que ele não foi), exercendo algum tipo de pressão interna.

**Algo que me atraiu muito no livro foi a construção de personagem. Você desenvolve o personagem/narrador Marcílio de um modo que é possível amá-lo e odiá-lo na mesma intensidade (rs). Conta como surge esse personagem.**

Eu queria criar um personagem que não fosse simplesmente detestável. Me interessava criar alguém que tivesse graça, inteligência, fragilidades, que também carregasse egoísmo, ressentimento, vaidade e uma incapacidade profunda de se enxergar. Alguém que tenta o tempo todo controlar a narrativa sobre si mesmo. Alguém que também é influência do meio onde vive, que carrega heranças culturais ruins. E para mim era importante que o leitor oscilasse entre rir dele, ter raiva dele, sentir pena, se reconhecer em alguma coisa e depois se incomodar com esse reconhecimento. O Marcílio se consolidou aos poucos. Levei quatro anos escrevendo, reescrevendo, começando até o Marcílio viver por si mesmo.

**No livro, você desenvolve diversas discussões sobre temas importantes, como o racismo, a ansiedade por melhores condições de vida e até mesmo abuso sexual, mas tudo de forma muito sutil e sem apelar para uma militância. Como foi para você escrever sobre esses temas?**

Minha ambição era ser fiel à sociedade que temos, com suas problemáticas vivenciadas o tempo todo. Racismo, desigualdade, abuso, desejo de ascensão, precariedade, tudo isso está dentro do nosso cotidiano. Mas, acima de tudo, a minha maior preocupação era não transformar a literatura em explicação. Apostei na inteligência, observação e julgamento do leitor. Escrever temas duros exige cuidado. Nunca quis suavizar nada (definitivamente, não), mas não usaria uma dor como ornamento literário. Eu tentei trabalhar esses temas com sutileza porque, muitas vezes, a violência aparece assim mesmo: normalizada, diluída nas relações, escondida dentro de frases banais, de piadas, de decisões aparentemente pequenas em uma portaria de prédio, por exemplo.

**A entrevista**

## ENTREVISTA

## “Minha ambição era ser fiel à sociedade que temos, com suas problemáticas vivenciadas o tempo todo”

Leonilia Ribeiro

Ainda sobre o tópico anterior, gostaria de trazer para a conversa um trecho da entrevista que a Natércia Pontes deu à revista O Odisseu em que ela fala que “odeia literatura panfletaria” e que acha que “nem é literatura, é outra coisa”. Como você vê essa tensão entre a literatura e os temas sociais e o que você pensa dessa declaração?

Essa é uma pergunta muito boa! Eu entendo muito a declaração da Natércia Pontes (eu adoro a Natércia, rs). Concorro que, quando uma obra vira só um veículo para uma mensagem, ela tende a perder ambiguidade, perder complexidade, perder vida, porque perde as contradições da vida.

Gosto muito do modo como a narrativa sabe dosar o humor e o drama. É um livro que nos faz rir e se emocionar na mesma intensidade. Para você, qual o papel ou importância do humor para sua literatura?

O humor é muito importante para mim porque ele desarma. Às vezes, o riso permite que a gente chegue a lugares muito dolorosos sem perceber de imediato. Você ri de uma situação, de uma frase, de um absurdo, e logo depois vem um incômodo: “por que eu ri disso?” Esse movimento me interessa muito. Eu gosto quando a literatura consegue transitar por esses registros sem pedir licença. Gosto de livros que tenham essa coragem.

No fundo, para mim, o humor não diminui a dor; ele torna a dor mais humana.

O confronto de Marcílio com seus próprios privilégios, a partir do contato com as crianças, é feito de maneira muito assertiva. Como você vê a literatura como uma possibilidade de confrontar privilégios também dos leitores?

Acho que toda vez que a literatura coloca o leitor dentro de uma experiência, os confrontos com a realidade vão acontecer. No caso do *Homo restus*, creio que o leitor sente a fricção presente ali. É a percepção do Marcílio quando ele percebe algo, ou seja, aquilo que um homem como o Marcílio percebe, ou aquilo que ele se recusa a perceber. Até que ponto ele consegue ou quer se transformar a partir dessa experiência. O leitor se aproxima desse personagem, ri com ele, entende suas questões, e depois percebe aspectos incômodos dessa identificação.

De certa forma, o livro também mostra as mudanças nas dinâmicas da família brasileira, com a introdução de novas configurações de maternidade e com mais diversidade. Representar essa “nova família brasileira” foi algo que você também tinha em mente durante a escrita do romance?

Pensei nisso na criação da personagem da Lena, que funciona como um contraponto do irmão Marcílio. O núcleo familiar tradicional, formado pela mãe Dona Nélia, o pai sargento

da Marinha Seu Edimar e dois filhos, precisava de um contraponto, por isso pensei na nova família brasileira. Foi intencional.

Marcílio parece ser um personagem que foge a essa tendência maniqueísta da literatura brasileira contemporânea de ser maniqueísta (ou se é totalmente bom ou totalmente ruim). Como você tem visto a construção de personagens na contemporaneidade?

Acho personagens como o Marcílio importantes para oxigenar a literatura brasileira. Eu tenho muito interesse por personagens contraditórios. Talvez porque eu desconfie de personagens monocromáticos, só defeituosos ou só virtuosos. Acho isso pobre, e aliás, não leva o leitor muito longe. Não precisamos de heróis ou vilões, precisamos de humanos. E o humano, na literatura, precisa ter zonas de sombra, ser errático, ser evolutivo, mas, para isso os escritores precisam se arriscar.

Falando das tendências da literatura brasileira, quais são os autores da sua geração que te inspiram? Quem são seus pares?

Helena Machado (que foi minha colega de turma), Andréa del Fuego, Natércia Pontes, Paula Fábrio.

Marilene Felinto exerce forte hipnose sobre mim rs  
Eu também leio homens, só não citar nenhum hoje rs

Seu primeiro romance chega com muita ousadia. Já tem em vista o que vem por aí agora?

Eu tenho um livro de Contos quase pronto. Dessa vez eu trago as mulheres para o centro da roda. É um livro em que eu dobro a aposta.

E estou no início de um outro romance.



**Homo Restus**  
Leonilia Ribeiro  
Editora Patuá, 2025  
120 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

**Autor corporativo, direção de conteúdo:**  
Ewerton Ulysses Cardoso.

**Conselho Editorial:** Carol Antunes, Kaio M. Veloso, nilson, Lourdes Modesto, Antonio Arruda, Douglas Sacramento e Kaio Phelipe.

**Diagramação:** Ewerton Ulysses Cardoso.

**Revisão Textual:** Carol Antunes, Jennifer Carvalho e Lourdes Modesto.

**Capa:** Arte de Maicon Aquino (@aquinart), design de Ewerton Ulysses Cardoso.