


núcleo oco de arte(s)

# reagrupar reocupar

An abstract, colorful illustration featuring bold black outlines and a variety of shapes and colors. The composition includes a large blue circle, a green shape, a purple shape, a yellow shape, and a striped pattern. The background is a mix of warm tones like orange and yellow, and cooler tones like blue and green. The overall style is reminiscent of mid-century modern or pop art.

núcleo oco de arte(s)

**Reagrupar, reocupar**

Editora Nave  
2023

**Capa** Artur de Vargas Giorgi

**Diagramação** Luiza de Aguiar Borges

**Revisão** Diogo Araujo e Marina dos Santos Ferreira

**Comissão Editorial** Carlos Eduardo Schmidt Capela, Eleonora Frenkel, Joca Wolff e Susana Scramim

**Organização** Allende Renck, Artur de Vargas Giorgi, Alexandre Nodari, Carlos Eduardo Schmidt Capela, Diogo Araujo, Joca Wolff, Luiza de Aguiar Borges, Marina dos Santos Ferreira, Mercedes Rodríguez e Rodrigo Amboni

*Todos os trabalhos publicados neste volume foram avaliados pela comissão científica do evento, composta pelos organizadores.*

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Reagrupar, reocupar [livro eletrônico]. --  
Florianópolis, SC : Editora Nave, 2023.  
PDF

Vários autores.  
ISBN 978-65-84762-17-6

1. Ensino superior (Pós-graduação) 2. Literatura  
brasileira - Coletâneas.

23-182762

CDD-B869.908

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Literatura brasileira : Coletâneas B869.908

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

**núcleo oco de arte(s)**

Programa de Pós-Graduação em Literatura  
Universidade Federal de Santa Catarina  
[www.literatura.posgrad.ufsc.br](http://www.literatura.posgrad.ufsc.br)

**Editores Nave**

Florianópolis — SC  
[www.editoranave.com.br](http://www.editoranave.com.br)

# Sumário

Apresentação	7
O quântico do manto Tupinambá <b>Marília Librandi</b>	10
Devolver o olhar <b>Diana Klinger</b>	57
Aquilombar: o Sarau Vozes Negras e o saber localizado <b>Tatiara Pinto</b>	91
Comunismo ácido e montagens espectrais: formas de agenciar futuros perdidos <b>Rodrigo Amboni</b>	115
Dalton Trevisan com Katherine Mansfield: que futuro, que comunidade? <b>Katherine Funke</b>	137
Revista literária: “um diálogo no tempo” <b>Carlos Speck Pereira</b>	159
Identidades nômades em <i>Terra sonâmbula</i> , de Mia Couto <b>Maria Isabel Bordini</b>	182

Recipropriedade: delineamentos iniciais de uma figura conceitual <b>Alexandre Nodari</b>	196
Marginalidades e deslocamentos na Literatura Brasileira Contemporânea <b>Marina dos Santos Ferreira</b>	216
Dialética da ocupação <b>Artur de Vargas Giorgi</b>	231
Retomar a posse: a educação (popular) como uma intervenção na crise — o caso da Rede Emancipa <b>Iolanda Barbosa</b>	251
Eu quero não — negatividade e representação na pesquisa literária <b>Diogo Araujo</b>	265
Antígonas: uma comunidade em devir sobre a vulnerabilidade dos corpos? <b>Mercedes Rodríguez e Juliana Monroy</b>	286
Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega: escritas que ocupam <b>Paola Scheifer</b>	302
Constelação versus Supernova: Samuel de Saboia e uma (Est)ética para Reagrupar <b>Allende Renck</b>	315
Diversões salientes <b>Carlos Eduardo Schmidt Capela</b>	330

Sobre o processo fotográfico <b>Julio Aied Passos</b>	365
O devir-negro do mundo nos diários de escritorA <b>Joca Wolff</b>	385
A vida dos espectros: sobre as plaquetas do primeiro ano do Círculo de poemas <b>Joaquín Correa</b>	403
Exu, a onça: tradução e contato <b>Luiza de Aguiar Borges</b>	419

# Apresentação

A criação do Núcleo Oco de Artes remonta a 2018, quando um grupo de estudantes da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em sua maioria ligados ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, se reunia sistematicamente para a leitura e discussão de textos seminais de Georges Bataille, sob a condução do professor Luiz Felipe Soares. Já naquele ano este primeiro grupo se transformou, pois alguns integrantes seguiram outros rumos, geraram novos coletivos. Aquelas e aqueles de nós que restaram, no entanto, compartilhávamos o desejo de pertencimento e construção de um espaço horizontal de construção do saber e de partilha de afetos no ambiente acadêmico, que não raro nos parecia árido e excludente. Foi a partir desta percepção que surgiu a ideia de organização de um seminário que contasse tanto com reflexões acadêmicas quanto com produções artísticas. Desejávamos criar um evento no qual, mais que apresentar resultados de um processo em andamento, portanto incerto, pudéssemos compartilhar nossas angústias de pesquisadores em construção, sempre, independente do nível de formação e qualificação já atingido. Dado o nosso diagnóstico pessimista com respeito ao clima e ao ambiente acadêmicos, a que se somava o cenário político crescentemente opressor, optamos por realizar o evento num espaço alternativo. O primeiro “seminário oco: o vazio que pulsa” ocorreu, assim, no CIC (Centro Integrado de Cultura), em Florianópolis, contando com a participação de artistas, professores e estudantes de diferentes níveis e cursos do Ensino Superior (graduação, mestrado e doutorado).

Satisfeitos e estimulados pelo êxito alcançado neste primeiro encontro resolvemos dar continuidade ao seminário no ano se-

guinte. Já com alguma experiência na organização e, no entanto, ainda mais ameaçados pelo contexto político nacional, em especial pelo desmonte então em curso do ensino público e, em especial, das universidades federais, decidimos que, diferentemente do havíamos feito em 2018, quando optamos por nos reunir fora do ambiente acadêmico, aquele era o momento de ocupar e reivindicar a universidade como espaço plural de construção de saberes. Em 2019, ano marcado por paralisações, ocupações e reivindicações por direitos em universidades e escolas de ensino médio, aconteceu o segundo “seminário oco: ocas primaveras”. A programação foi ampliada dado o aumento no número de inscrições e à presença de convidados externos à UFSC, além de, mais uma vez, artistas, professores e estudantes.

Se o desastrosos governo federal no poder desde janeiro de 2019 tinha tudo para exigir, de nossa parte, uma pronta reação, a pandemia da covid-19, com a necessidade do distanciamento social visando ao bem estar coletivo, inviabilizou a continuidade anual do evento. Passado o período de reclusão com a retomada paulatina das atividades presenciais nas instituições, porém ainda sob um governo autoritário, fascista e destruidor, voltamos a nos reunir, compartilhando desejos e angústias: como reagir a uma situação como tal? Como fazer algo neste cenário? Como reinventar os espaços comuns e torná-los criativos em meio à catástrofe? Foi tentando responder a angústias e indagações como estas que, contando com a colaboração de novos parceiros-integrantes, lançamos a proposta do III “seminário oco: reagrupar, reocupar”, que aconteceu numa semana de alívio e comemoração generalizada, imediatamente após as eleições presidenciais de 2022.

Nos reagrupamos e ocupamos, então, diferentes espaços da UFSC apresentando e compartilhando nossos projetos, nossas pesquisas, nossos desejos. Contamos com a presença de três convidados externos, José Miguel Wisnik, Diana Klinger e Marília Librandi, com suas contribuições estimulantes à produção intelectual, além



da participação de diferentes artistas cujas performances tocaram e atravessaram de modo afetuoso o fazer acadêmico. O livro que aqui apresentamos é uma parte do que ocorreu nesse encontro, no âmbito acadêmico. Trata-se de um registro daqueles e daquelas que aceitaram e puderam compartilhar conosco as tentativas de, uma vez reagrupados na universidade, reocuparmos através dela o espaço público.

O quântico do  
manto Tupinambá

**Marília  
Librandi**

*Nós temos o manto na memória dos nossos cantos.*

Glicéria Tupinambá

*Como podemos abordar a possibilidade de escutar?*

Karen Barad

Esse texto apresenta duas narrativas emaranhadas. A primeira, é a maravilhosa, encantadora, deslumbrante e mágica história dos mantos Tupinambá realizados por Glicéria (também conhecida como Célia) Tupinambá, e mostrados na exposição *Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá | Essa é a grande volta do manto tupinambá* em 2021<sup>1</sup>. Trata-se mesmo de uma grande volta, de um acontecimento forte e imponente, que podia se chamar o fantástico retorno do manto tupinambá, a infinita re-volta do manto e da retomada territorial. A segunda narrativa é a difícil, complexa, intrigante, instigante e apaixonante teoria quântica pensada na perspectiva desconstrucionista das ciências humanas na proposta de Karen Barad, especificamente a partir de seu ensaio de 2018, “Troubling Time/s and ecologies of nothingness: re-turning, re-membering, and facing the incalculable” (“Perturbando o/s tempo/s e ecologias do nada: re-tornar, re-lembrar e confrontar o incalculável”)<sup>2</sup>.

O que une/separa a arte de Glicéria Tupinambá e a ciência de Karen Barad? De imediato, há dois pontos de ligação: o fato de ocuparem uma perspectiva feminista em seu agir-pensar e o fato

---

**1** Cf. Catálogo com textos e fotos em CAFFÉ, Juliana; GONTIJO, Juliana; TUGNY, Augustin de; TUPINAMBÁ, Glicéria. (Orgs.). *Kwá yapé turusú yuriri assobaja tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá*. Brasília: Conversas em Gondwana, 2021. De agora em diante citado como Catálogo. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuiri-assojaba-tupinamba/>.

**2** BARAD, Karen. “Troubling time/s and ecologies of nothingness: re-turning, re-membering, and facing the incalculable.” *New formations: a journal of culture/theory/politics*, vol. 92, pp. 56–86, 2017. Todas as citações de Barad foram traduzidas por mim do inglês para o português.

de se ocuparem com tramas (a trama do manto reinventado por Glicéria) e os emaranhados (“entanglements”) que a teoria de Barad nos apresenta em sua relação com o *espaçotempomaterialização* (“spacetime mattering”).

Na primeira linha narrativa, a intenção é ouvirmos a história do manto atual e o cântico de como ele volta. O que é essa re-volta que é um re-torno no século XXI a partir de um genocídio ocorrido nos séculos XVI e XVII contra os Tupinambá históricos? Na segunda linha narrativa, ouvimos o quântico da teoria da física, sobretudo em relação à temporalidade repensada por Karen Barad, quem nos abre uma miríade ampla de possibilidades para nossas pesquisas no campo das artes, ciência, ensino, escritas e além.

Para poder embrenharmo-nos nesse *espaçotempomaterialização* do cântico do manto quântico precisamos seguir essas duas linhas paralelas até sermos capazes de emaranhá-las e entender que são uma só — assim como a arte de Glicéria nasceu de seu entendimento de que a malha do manto deveria ser composta de uma linha única como a dos desenhos em rede de Gustavo Caboco<sup>3</sup>. Na arte/ciência de Glicéria e na ciência/arte de Barad está em jogo uma justiça-por-vir, materializada em seus emaranhados ofertados como um presente.

## O presente do presente

“O manto foi um presente, ele é um presente” — disse Glicéria Tupinambá<sup>4</sup>. Presente, no sentido de dádiva indígena pessoal e coletiva

---

**3** Segundo depoimento na live de lançamento da exposição. POÉTICAS AMERÍNDIAS. Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá. Lançamento do catálogo da exposição. Youtube, 14 out. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=h4lR\\_SWUm2s&ab\\_channel=PO%C3%89TICASAMER%C3%8DNDIAS/](https://www.youtube.com/watch?v=h4lR_SWUm2s&ab_channel=PO%C3%89TICASAMER%C3%8DNDIAS/).

**4** TUPINAMBÁ, Glicéria. “O manto é feminino/ Assojaba I Kunhãwara”. *In*:

que nos ajuda a curar, a cuidar e a voar, e presente, que intra-age com o passado e o futuro no sentido da temporalidade quântica, como veremos.

Acolher o manto de presente quer dizer levá-lo adiante, vesti-lo, espalhar sua notícia, sentirmos sua proteção, pois o manto é um ser agente, um *ser a gente*, carregado de propriedades espirituais, ambientais, climáticas, territoriais, científicas e artísticas de extrema densidade histórica (de dor e amor). Por isso, o manto é cântico e é quântico — dando-nos asas por sobre os sucessivos desastres, matanças, violências de todo tipo realizadas contra os povos indígenas e negros nas Américas, especificamente, no território indígena brasileiro. Como disse Célia, não há fora do território indígena no Brasil, o Brasil todo é terra indígena.

## A trama dos vazios

Quem ganha um presente, devolve; e o sentido desse texto é a de unir a trama do manto a uma pesquisa que venho desenvolvendo nos últimos anos e que versa sobre a trama dos vazios e tergiversa sobre o entre, as fendas e os buracos. Intitulada “a rede na perspectiva do peixe”,<sup>5</sup> a pesquisa começou inspirada no perspectivismo ameríndio interno à obra literária de João Guimarães Rosa, em especial em um de seus aforismos: “Rede é uma porção de buracos amarrados com barbante — cujo paradoxo traz-nos o ponto de vista do peixe.”<sup>6</sup> A rede na perspectiva do peixe é um modo figurado de falar de uma

*Catálogo*, p. 19.

**5** Pesquisa apresentada oralmente em diversas ocasiões entre 2018 e 2021, e parcialmente escrita em LIBRANDI, Marília. “Jaider Esbell, Makunaimã Manifesto e a Cosmopolítica da Arte Indígena Contemporânea.” *Modernismos 1922–2022*. Gênese Andrade (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 2022, pp. 779–800.

**6** ROSA, João Guimarães. “Aletria e Hermenêutica”. *Tutameia — Terceiras estórias*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

memória muito antiga, de quando a vida se formou na água, e uma memória do ventre em nossa relação com a família ancestral de seres aquáticos como nos contam tantas cosmogonias indígenas. Falar da vida dos peixes é também falar da salvaguarda de nossa respiração no ar (que é o nosso mar).

“Caiu na rede, é peixe”, lembra o ditado que informa do sucesso de uma captura. Na perspectiva do peixe, todas as redes que criamos são armadilhas que prendem a vida nascida para explicá-la, expô-la, engoli-la e matá-la. Na perspectiva do peixe, sair pelos buracos da rede é escapar da morte e retornar à vida. Do mesmo modo que nascer é sair pelo buraco. Pensar os vãos e os buracos é também um gesto feminista. Como tecer o vazio, estar por dentro do fora ou por fora do dentro? O convite que retribui o presente do manto é pensar as aberturas e as rachaduras que dão passagem para a vida, não mais aprisionada ou assassinada. Modos de encontro — e modos de tecer o manto.

## O feminismo majé/materialista

Glicéria Jesus da Silva, Glicéria Tupinambá, também conhecida como Célia Tupinambá, é liderança indígena, professora, intelectual e artista. Ela vive na aldeia Serra do Padeiro, localizada no Território Indígena Tupinambá de Olivença, no sul da Bahia, Nordeste do Brasil, na Mata Atlântica. Ela é filha de seu Lírio, pajé, e de dona Maria, e irmã do Cacique Babau: “Eu nasci por mão de parteira dentro da aldeia, no pé da serra, a morada dos Encantados. A minha missão não sabia qual era, mas eu sentia que tinha uma missão.”<sup>7</sup>

Ela se define como uma “majé” — palavra que ela passou a usar

---

**7** TUPINAMBÁ, Glicéria. “Arenga Tata Nhee Assojoba Tupinambá” (“A fala do fogo e o dizer do manto Tupinambá”). *Tellus*, Campo Grande, MS, 21, n. 46, pp. 323–339, set./dez. 2021, p. 324.

como o correspondente feminino ao termo “pajé” para reforçar a força das mulheres na narrativa, na vida e na cosmogonia Tupinambá.

Vou ler um livro e aparece essa palavra, que segundo os jesuítas era usada, mas desapareceu. Aí vou ecoando “majé”, e todo mundo toma um choque, porque nunca se ouviu falar disso. Insisto em dizer que existe e que são as mulheres que dominam esse conhecimento.<sup>8</sup>

Graduada em licenciatura intercultural indígena, Célia presidiu a Associação dos Índios Tupinambá da Serra do Padeiro (AITSP), integrou a Comissão Nacional de Política Indigenista (CNPI) e representa seu povo junto à Entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e o Empoderamento das Mulheres (ONU Mulheres).

Minha pesquisa centra-se nos esforços contemporâneos dos Tupinambá para resgatar sua língua e aspectos de sua cultura material, entrelaçados com sua luta pela terra. Mais especificamente, eu investigo as conexões entre as capas restantes de penas vermelhas de íbis produzidas pelos povos Tupinambá durante os séculos XVI e XVII — todos hoje mantidos em museus europeus —, a língua tupi antiga e a produção de capas contemporâneas.<sup>9</sup>

Karen Barad é professora de Estudos Feministas, Filosofia e História da Consciência na Universidade da Califórnia em Santa Cruz (UCSC), Estados Unidos<sup>10</sup>. Seu doutorado é em teoria física

---

**8** *Idem*, “A visão do manto”. *Revista Zum*, n. 21, 2021, s/p. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>.

**9** *Idem*, *Tellus*, 2021, p. 324.

**10** Karen Barad usa os pronomes não binários, em inglês, “they”, “them”. Usei o pronome “ile” quando me referir a Barad, de acordo com BERTUCCI, Pri;

de partículas e teoria quântica. Autore do livro *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 2007, e de inúmeros artigos nos campos da física, filosofia, estudos científicos, teoria pós-estruturalista, e teoria feminista. É co-diretore do Programa de Treinamento de pós-Graduação em Ciência e Justiça da mesma universidade.

A física quântica abre espaços radicais para explorar as possibilidades de mudança por dentro dos sistemas hegemônicos de dominação. Seus imaginários políticos radicais podem ser úteis para unir forças com práticas indígenas e outras práticas de conhecimento subjuga-do, em vez de ser uma ferramenta apenas nas mãos da Agência Nacional de Segurança, embora isso também exista. Mas as ferramentas nunca são inteiramente fiéis a seus mestres.<sup>11</sup>

## Rachaduras no pote

Glicéria e Karen apelam para o valor e o poder das rachaduras que abrem passagem para o que ficou soterrado, esquecido e apagado: “Esse ensaio procura promover o projeto político de abertura da aparente totalidade chamada ‘física’, a fim de alimentar as rachaduras e expor suas possibilidades radicais”.<sup>12</sup>

Sempre achei que nossa cultura era um pote, um pote

ZANELLA, Andrea. Manifesto ile para uma comunicação radicalmente inclusiva, 2015. Disponível em: <https://diversitybbox.com/manifesto-ile-para-uma-comunicacao-radicalmente-inclusiva/>.

**11** BARAD, 2017, pp. 61–62.

**12** *Ibidem*, p. 62.



inteiro que jogaram num lajedo e que voou em caquinhos por todos os lados e que tínhamos que fazer esse trabalho de mosaico, de juntar os caquinhos e colar de novo. Vai ser o mesmo pote, mesmo que rachado, mas isso não importa. Vai ser ele mesmo, vamos tentar trazer esse pote.<sup>13</sup>

Sigamos então nossa primeira linha, a do cântico do manto, que narra a sua re-volta, para depois seguirmos a linha temporal quântica e irmos vendo como intra-geram uma mesma linha.

## **Linha 1. O cântico do manto**

Quinhentos anos após a chegada dos portugueses no território do que viria a ser denominado Brasil, ocorre a chamada “Mostra do Redescobrimento. Brasil +500” no Parque Ibirapuera em São Paulo. Estamos no ano 2000, na entrada do século XXI. Apresentada como a maior exposição de arte nos 500 anos de história do país, a exposição reuniu cerca de oito mil obras divididas em 13 módulos<sup>14</sup>. Dois destaques apareciam nas manchetes da época, ambos vindos da Europa: a carta original de Pero Vaz de Caminha, vinda de Portugal, e um dos mantos tupinambá (datado de 600 anos), espoliado dos

---

**13** TUPINAMBÁ, “O manto é feminino”. In: *Catálogo*, p. 19.

**14** Os módulos da exposição eram: Arqueologia, A Primeira Descoberta da América, Artes Indígenas, Carta de Pero Vaz de Caminha, Arte Barroca, Arte Afro-Brasileira, “Negro de Corpo e Alma”, Arte Popular, Arte do Século XIX, Arte Moderna, Imagens do Inconsciente, Arte Contemporânea e O Olhar Distante. A exposição foi patrocinada por uma fundação dirigida pelo banqueiro Edemar Cid Ferreira, mecenas e autor de um dos maiores escândalos financeiros que estouraria pouco tempo depois da mostra. A curadoria geral de Nelson Aguillar inspirou-se em um projeto expositivo “Alegria de viver, alegria de criar”, do crítico de arte Mário Pedrosa, não realizado devido ao terrível incêndio ocorrido Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978.

povos originários no século XVII e exilado no museu nacional de Copenhagen, na Dinamarca. Sabe-se hoje de um total de onze mantos Tupinambá catalogados em museus de Paris, Basileia, Bruxelas, Milão, Florença e Copenhagen, arrancados do território nativo por viajantes, missionários e comerciantes desde o século XVI até finais do século XVII.

No mesmo ano 2000, acontecia a conferência e levante indígenas, “Brasil, outros 500”, em Coroa Vermelha, na Bahia, evento violentamente reprimido pelos governos local e federal, que, na região de Porto Seguro, local da chegada das caravelas em 1500, faria uma celebração com missa, inauguração de uma cruz, uma falhada reprodução milionária de uma caravela e discursos oficiais. Contra esse disparate do aparato estatal, cito trecho do documento indígena lançado concomitantemente à exposição em São Paulo:

Aqui, nesta Conferência, analisamos a sociedade brasileira nestes 500 anos de história de sua construção sobre os nossos territórios. Confirmamos, mais do que nunca, que esta sociedade, fundada na invasão e no extermínio dos povos que aqui viviam, foi construída na escravidão e na exploração dos negros e dos setores populares. É uma história infame, é uma história indigna. (...)A nossa luta é para nossos filhos e netos, povos livres numa terra livre.

(Coroa Vermelha, Bahia, 21 de abril de 2000).<sup>15</sup>

Cacique Babau, irmão de Glicéria Tupinambá, dá o seguinte depoimento dezesete anos depois do ocorrido, ao comentar uma foto na qual se vê um indígena deitado no chão diante de um bata-

---

**15** CONFERÊNCIA DOS POVOS E ORGANIZAÇÃO INDÍGENA DO BRASIL. “O Brasil que a gente quer são outros 500”, 21 de abril de 2000. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/video/denuncia/500/index.html>

lhão de choque do exército<sup>16</sup>:

O Congresso Nacional e o Governo brasileiro querem dizer: “Vamos ouvir os índios — desde que eles digam sim. Se disserem não, então não queremos ouvir”. É alguém que só tem um ouvido só. Só pro sim. Eles não aceitam um não de jeito nenhum. Então, nós temos que ensinar a eles que o não é o complemento do sim (...) E quando a gente grita por direitos — índios, negros, sem terra, sem teto —, leva bomba na cabeça. (...) Essa é a realidade.

## “Somos Tupinambá, queremos o manto de volta”

Os antigos tupinambá, falantes de tupi, junto com os guarani, ao sul, foram os povos que tiveram a infelicidade de encontrar com os invasores por estarem ao longo da costa leste do território. Famosos por seus rituais antropofágicos, os tupinambá “foram a primeira grande cultura de arte plumária das Américas encontrada pelos europeus”<sup>17</sup>, como descreve Amy J. Buono:

Segundo cronistas do século XVI, os mantos de plu-

**16** TUPINAMBÁ, Babau. “Nós temos que ensinar a eles que o não é o complemento do sim”. Instituto Socioambiental (ISA), 2017. O depoimento é parte da série “Uma foto, uma história” e foi registrado durante o 14º Acampamento Terra Livre, em Brasília (DF), por Luiza Calagian, Mario Brunoro e Rafael Monteiro Tannus, e divulgado no site do Instituto Socioambiental (ISA). Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Pol%C3%ADticas\\_Ind%C3%ADgenas/](https://pib.socioambiental.org/pt/Pol%C3%ADticas_Ind%C3%ADgenas/).

**17** BUONO, Amy J. “‘Seu tesouro são penas de pássaro’: arte plumária tupinambá e a imagem da América,” Trad. Patricia Dalcanale Meneses, *Figura: Studies on the Classical Tradition/Studi sulla Tradizione Classica*, vol. 6, n. 2, 2018, pp. 13–29, p. 13.

mas eram usados em uma grande variedade de ocasiões rituais, funcionando como elos com a esfera ancestral durante ritos funerários, como signos de poder e prestígio nas festividades comunais e como vestimentas durante aquilo que os relatos da época descrevem como rituais canibais entre prisioneiros e captores.<sup>18</sup>

Considerado um povo extinto, a vinda ao Brasil do manto que pertenceu aos Tupinambá históricos coincide com a mobilização do povo Tupinambá de Olivença em luta pelo seu reconhecimento étnico e pela retomada e a demarcação de seu território. No mesmo ano 2000, eles lançam uma carta, que cito a seguir para ouvirmos a força desses depoimentos contra a história e os discursos oficiais de apagamento no Brasil.

Carta da comunidade indígena tupinambá de Olivença à sociedade brasileira

Nós, representantes legítimos da comunidade indígena tupinambá de Olivença, queremos falar, cantar, dançar, celebrar a vida em memória dos nossos antepassados e da resistência de cada um e cada uma de hoje.

Estamos vivendo graças a sabedoria e coragem de nossos pais que para garantir a sobrevivência foram entrando mata adentro e com “dor de parto” negaram-se a si mesmo para sobreviver a tão cruel e sangrenta civilização vinda da Europa com o intuito de transformar o paraíso litorâneo de Olivença em área de lazer para os turistas.

Como as praias representavam pouca área, ocuparam as terras de nossos pais construindo grandes fazendas, tendo o índio como mão de obra barata e intrusos.

---

**18** *Ibidem*, p. 15.

Queremos a terra que por herança é nossa. Terra e as condições de poder nela trabalhar, possibilitar aos nossos filhos e filhas e a geração futura um ensino promocional, que leve em conta a nossa cultura, a preservação da mata e os cuidados com os rios que são nossas referências.

Não aceitamos ficar à margem dos acontecimentos dos 500 anos, lembrados apenas nos livros de história e ao mesmo tempo excluídos do direito à existência como povo tupinambá de Olivença.<sup>19</sup>

Em 20 de maio de 2000, dois indígenas da comunidade de Olivença são convidados pelo jornal *Folha de São Paulo* a visitar a mostra do “Redescobrimento”, em São Paulo. Dona Nivalda Amaral de Jesus, cujo nome indígena é Amotara (“aquela que quer bem a todos”), mãe da então cacique Valdelice Tupinambá, viajou com Aloísio Cunha Silva. “Somos Tupinambá, queremos o manto de volta” é o título de matéria escrita por Armando Antenore, que detalha:

Logo que chegaram perto do manto tupinambá na mostra do redescobrimento, Nivaldo Amaral de Jesus e Aloísio Cunha Silva choraram. Depois permaneceram longo tempo em silêncio. “Foi um remorso que eu senti”, tentou descrever dona Nivalda. “Escutei uma voz não sei de onde, que me disse: ‘É este. Não tem outro. Toda a história do nosso povo está aqui.’”

Aloísio surpreendeu-se com o formato da peça. “Não conseguimos fazer mais nada assim, uma veste que cai pelas costas. Agora entendo: quando os colonizadores

---

**19** TUPINAMBÁ DE OLIVENÇA. “Carta da comunidade indígena tupinambá de Olivença à sociedade brasileira” *apud* VIEGAS, Susana de Matos. *Terra calada*: os Tupinambá da mata atlântica no sul da Bahia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 322.

levaram o manto tiraram o nosso poder — e, fracos, perdemos tudo”.<sup>20</sup>

A vinda da Europa para o Brasil de um ser-objeto carregado de memórias, dores e história traz de volta o seu poder, ao confirmar o que já sabiam — “somos Tupinambá”. Finalmente, um ano depois, em 2001, a Funai atestou seu reconhecimento étnico.

## A Terra Indígena Tupinambá de Olivença

A Terra Indígena Tupinambá de Olivença começou a ser demarcada em 2004. Esse é o ano em que começam as ações de retomada do território Tupinambá e de intensas batalhas, prisões, perseguições em toda a região. Desmatamento, caçada ilegal, venenos no rio são denunciados pelos Tupinambá, que entram com um processo na justiça para impedirem a continuidade da violação ao seu território. Não são escutados. Fazem, então, a sua primeira retomada:

Aí a gente faz esse levante. ...Não negociamos, não vendemos, não abrimos mão dessa terra, desse território. Porque é um território sagrado, é a morada dos Encantados. E ele tem esse valor pra gente que é imensurável. Não tem como dizer o quanto esse território é importante pra gente, e a gente precisa dele para muitas coisas. Porque a nossa relação entre mundo terreno e o mundo espiritual faz parte desse território. Então, cuidar dele é cuidar desses dois universos.<sup>21</sup>

Em 2009, conclui-se a primeira fase para a identificação e de-

---

**20** ANTENORE, Armando. “Somos Tupinambá, queremos o manto de volta”. *Folha de São Paulo*, 01 junho de 2000.

**21** TUPINAMBÁ, *Tellus*, 2021, p. 331.

limitação da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, quando então acentuam-se os atos de perseguição e prisão de indígenas na região. No início de 2010, os irmãos de Glicéria, Givaldo e o cacique Babau, são presos. Babau fica cinco meses detido no presídio de segurança máxima no Rio Grande do Norte. Glicéria vai a Brasília em junho do mesmo ano denunciar ao então presidente Lula as arbitrariedades da polícia federal. Ao retornar a Ilhéus, Glicéria é presa, encarcerada junto com o seu bebê de dois meses de idade. Narra Daniela Alarcón:

Foi presa na pista de pouso do aeroporto de Ilhéus — com base em um mandado de prisão preventiva expedido pela justiça estadual, em que não constavam os delitos de que era acusada — e transferida com seu bebê para um presídio no município de Jequié, onde permaneceu por dois meses e 13 dias. Na prisão, Glicéria desenvolveu uma ferida no seio; a negligência das autoridades carcerárias e o agravamento de seu quadro clínico fizeram com que ela tivesse de interromper a amamentação da criança.<sup>22</sup>

Cerca de 70 ações de retomadas foram realizadas pelos tupinambá desde então. Toda a região da serra do Padeiro, comunidade de Glicéria, está curada e cuidada, revitalizada de árvores, pássaros, animais, rios. Mas, até hoje, 2023, a homologação de sua terra não está concluída.

## **Lygia Pape: “sonhando, visito meu passado, a**

---

**22** ALARCON, Daniela. *O retorno da terra: as retomadas na aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados Sobre as Américas. Brasília: Universidade de Brasília, 2013 (publicado pela editora Elefante, São Paulo, em 2019), p. 101.

## história se superpõe”

Na mesma mostra do “Redescobrimto”, a artista Lygia Pape apresentava uma instalação, e dizia em entrevista: “Eu acho que o espírito tupinambá permanece nos brasileiros”<sup>23</sup>. Lygia criou diversas versões do manto tupinambá. O primeiro, em 1996, foi exposto no Centro Cultural São Paulo. Em 1999, Lygia cria *Memória Tupinambá*: em uma bola coberta de penas vermelhas, vê-se um pé ensanguentado e outra bola coberta por baratas de plástico. Na mesma mostra vista por Dona Nivalda e seu Aloísio, via-se uma lona de veleiro estendida no chão com bolas cobertas de penas vermelhas, algumas com réplicas de ossos humanos, outras com baratas e escorpiões, que representam o desprezo da sociedade brasileira para com os indígenas. Outra versão do manto foi realizada como fotografia. Nela vemos, admirados, em uma foto em branco e preto, a Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro coberta por uma nuvem vermelha. Comentando essa obra, especificamente, diz Lygia:

Mantos Tupinambá já fiz vários. Um é uma grande nuvem vermelha sobre a cidade, que está só no livro, pois é praticamente impossível de realizar. Porque quando eu atravesso a Baía de Guanabara, faço um filme, imagino baleias, botos, os índios, eu fico sonhando, visito meu passado, a história se superpõe.<sup>24</sup>

A “história se superpõe” é um termo importante em Karen

---

**23** PAPE, Lygia *apud* ROXO, Elisângela. “Longe de casa. O fascínio, a dor e os equívocos em torno dos mantos tupinambás na Europa. *Revista Piauí*, novembro 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/longe-de-casa-2/>.

**24** PAPE, Lygia *apud* MATTAR, Denise. *Lygia Pape*. Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003, p. 89.



Barad, que fala na superposição ou sobreposição de tempos nos espaços, como veremos adiante. Em 2001, Lygia cria outra instalação-manto, dessa vez apresentada no Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio. Chama-se “Carandiru”. Disse Lygia sobre a chacina de 111 prisioneiros no presídio em 1992:

Meu trabalho tem uma “cachoeira de sangue” porque quando li as notícias sobre a chacina, o que mais me impressionou foi o fato de dizerem que havia uma cachoeira de sangue escorrendo pelas escadas. Era uma coisa absurda acontecer isso dentro de uma prisão. Então eu fiz uma cachoeira vermelha. A base dela, para onde esse sangue escorre e cai, tem a forma do manto Tupinambá. Eu associei os prisioneiros atuais com os Tupinambás, que habitavam toda a costa do Brasil, foram dizimados da mesma forma violenta.<sup>25</sup>

Diz ainda Lygia, evocando o genocídio Tupinambá:

Toda a população tupinambá que vivia na costa do Brasil foi dizimada. *Os colonizadores chegavam ao requinte de espalhar roupas com varíola nas praias, o índio vestia e contaminava aldeias inteiras.* O que o Carandiru faz? Prepara as pessoas para a morte. Como é que o Brasil, que está se tornando um país de velhos, dá-se ao luxo de destruir esta juventude? Não é só uma questão política, é também uma questão de espírito e de conceito. Não se abre mão da vitalidade.<sup>26</sup>

A referência à disseminação voluntariamente assassina da

---

**25** PAPE, Lygia *apud* SOUZA, Caroline Soares de. *A pele de todos: o divisor como síntese do percurso de Lygia Pape*. Dissertação de Mestrado. Programa em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2013, p. 118.

**26** *Ibidem*, p. 118, grifo meu.

doença da varíola é citada no estudo de Daniela Alarcón sobre o povo Tupinambá de Olivença, especificamente em relação aos Pataxó, na mesma região:

... em 1768, as autoridades coloniais autorizaram a realização de uma “entrada” contra os Pataxó, solicitada pelo capitão-mor de Olivença, em decorrência dos constantes ataques dos índios à localidade. Os colonos tencionavam repartir entre si os indígenas aprisionados, contudo, eles se rebelaram e fugiram. “As mesmas autoridades, algum tempo depois, distribuíram roupas contaminadas com vírus de varíola, atingindo-os mortalmente”.<sup>27</sup>

## **“Nosso povo se perdeu na imensidão, mas o manto não”<sup>28</sup>**

Em 2006, Glicéria decidiu refazer o manto Tupinambá para dar de presente aos Encantados.

O manto canta, encanta e é feito para os Encantados. Como narra Glicéria<sup>29</sup>, os Encantados são a primeira humanidade criada pelo Velho a partir de um galho ofertado por árvores de várias cores. No entanto, por não cuidarem do Velho, essa primeira humanidade é extinta, a não ser o Pajé do Mel, que foi levado para o ponto mais alto da serra e de lá nasceu a nova humanidade Tupinambá, que cultua, canta e sonha com os Encantados. Criados pelo sopro eterno do Velho, os Encantados existem até hoje na terra/na serra (do Pai-deiro) e transmitem seus recados aos Tupinambá através de cantos e

---

**27** ALARCON, *op. cit.*, p. 33.

**28** TUPINAMBÁ, *Revista Zum*, 2021, s/p.

**29** *Idem*, “Os Encantados”. In: *Catálogo*, p. 27.

sonhos. Nenhuma ação é feita sem consulta aos Encantados. A eles pertence o território. São eles que vão à frente nos atos de retomada da Terra Indígena Tupinambá.

Mas, sem nunca ter visto um dos mantos para poder reproduzi-lo, como criá-lo? Ela conversa com o seu pai, “que dominava a arte da tecelagem do jererê, a rede tarrafa, a linha, o fuso, a agulha e tudo o mais”.<sup>30</sup> Com a ajuda de Patrícia Navarro, professora da Universidade Estadual da Bahia, Glicéria pôde ver algumas imagens de um manto em um retroprojeter antigo.

Fiquei namorando aquela imagem, curtindo o belo e bonito, e procurei olhar as tramas. A imagem era muito ruim, mas eu entendia a trama. Então peguei uma malha, tiramos as medidas e batemos o prego. Descemos a malha, só que não fizemos o ponto crescente, por isso ele não ficou espalhado como devia.<sup>31</sup>

Em 2007, esse primeiro manto na forma de cocar é doado ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro a pedido de João Pacheco, na época curador da exposição “Os primeiros brasileiros” realizada em Fortaleza. No texto abaixo, Glicéria e Renata Valente contam como esse manto-cocar escapou do fogo que atingiu o museu em 2018:

De dimensões físicas reduzidas, com 1,20 de comprimento por 0,50 de largura, é gigante a importância simbólica e cultural deste objeto que não somente conversa e orienta, mas é uma fonte inesgotável de sabedoria para os Tupinambá.  
(...) O manto doado ao Museu Nacional, protegido pelos Encantados, não foi atingido pelo incêndio que

**30** TUPINAMBÁ, *Revista Zum*, 2021, s/p.

**31** *Ibidem*.

destruiu grande parte do acervo etnológico da instituição. Longe do Palácio da Quinta da Boa Vista, ficou a salvo no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília, e representa a resistência e força da superação do povo Tupinambá.<sup>32</sup>

Narra então Glicéria:

O encantado os autorizou a levarem o manto, na condição de que eu fizesse mais três para a aldeia. Fiquei preocupada, mas ele falou que tudo tem seu tempo, que eu não tivesse pressa.<sup>33</sup>

## A cosmoagonia

Desde a realização do manto-cocar em 2006, Célia aguarda a possibilidade de realizar os três mantos solicitados a ela pelos Encantados. Essa possibilidade vai começar a se realizar doze anos depois a partir de uma viagem à França, em 2018, a convite da pesquisadora Nathalie Le Bouler. Elas visitam a reserva técnica do Museu Quai Branly. Pela primeira vez, Glicéria verá pessoalmente um manto tupinambá do século XVI. Esse encontro dá início a um processo de entrelaçamento de tempos e espaços, que Glicéria sente em seu corpo. Célia chama de “cosmoagonia” a esse entrelaçamento ocorrido ali, na quebrada do Quay Branly. Importante ouvirmos a narrativa completa de como se deu essa cosmoagonia porque aqui está o nervo central que permite-nos entrelaçar esse evento com o que diz Barad sobre a temporalidade quântica — e é aqui também que po-

---

**32** TUPINAMBÁ, Glicéria e VALENTE, Renata. “O manto Tupinambá”. Museu Nacional, set. 2021. Disponível em: [https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos\\_manto\\_tupinamba.html/](https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos_manto_tupinamba.html/).

**33** TUPINAMBÁ, *Revista Zum*, 2021, s/p.

deremos entender o elo entre ciência xamânica e ciência quântica. Tudo começa com uma série de portais sendo atravessados:

Chegando ao museu, na porta, fomos revistadas e passamos por um detector de metal. Descemos de elevador, passamos por outra porta, outro elevador, aí uma pessoa olhou os documentos, conferiu no sistema, passamos por mais um segurança e outra porta até chegar ao objeto. Finalmente, chegamos.<sup>34</sup>

Ela então encontra o manto como quem encontra uma pessoa:

Até aquele momento eu estava tranquila, mas na hora que abriu a última porta da reserva e que fui em direção ao manto, parecia que tinha alguém me esperando. Estava me esperando e queria falar comigo. Era uma energia muito boa, uma coisa como saudade de quem estava ali me esperando.<sup>35</sup>

Celia então especifica sua “cosmoogonia”:

Eu entrei em uma dimensão entre o tempo e o espaço, eu chamo esse momento de cosmoogonia onde o meu corpo estava presente e a minha alma estava ausente, porque eu entrei naquela sala e eu sentia as outras energias, eu ia absorvendo as outras energias da memória do manto.<sup>36</sup>

Em outro depoimento, ela diz:

---

**34** *Ibidem.*

**35** TUPINAMBÁ, “O manto é feminino”. In: *Catálogo*, p. 23.

**36** TUPINAMBÁ, Glicéria; PATAXÓ, Arissana.; DIAS, Jamille Pinheiro. “Tupinambá é um pássaro da terra”. *Revista MIOLO*. Salvador: Tiragem e Duna, v. 3, n. 1, out. 2022, s/p.

Entrei numa dimensão em que eu estava no presente e no passado, estava em ebulição. Sabe quando as mãos adormecem e sentimos um formigamento? Meu corpo inteiro ficou assim. (...) Eu estava naquele lugar, mas, ao mesmo tempo, em outro, uma confusão. Eu estava numa cosmoagonia. Meu corpo sentia cócegas, e, quando fechava os olhos, eu voltava para aquele tempo.<sup>37</sup>

Ela tem visões do manto sendo tramado por mulheres e sendo levado para a Europa:

Me vinham três imagens: uma da mulher na aldeia, sentada, confeccionando o manto; outra do manto no navio; e uma terceira do manto saindo da embarcação, passando pelo cais e caminhando em direção a uma via-lá, e, nessa rua escura, ele sumia, desaparecia. Tinha essas três imagens na minha cosmoagonia. Foi muito bom estar com o manto. Fiquei com ele por quase uma hora, e decidi que quando chegasse em casa iria reproduzi-lo. Vim embora e fiquei tentando amadurecer isso.<sup>38</sup>

## **“O pessoal sofre pelo desfeito, mas era a solução do meu problema!”**

Glicéria, então, inicia o processo de confecção dos mantos, e os sonhos são constantes durante toda a sua recriação. Em 2020, o professor Augustin de Tugny mostra-lhe fotos dos onze mantos encontrados na Europa. Um deles, especificamente, que se encontra na

---

**37** TUPINAMBÁ, *Revista Zum*, 2021, s/p.

**38** *Ibidem*.

Basiléia, chama a sua atenção pela ausência das penas em um vazio revelador: “É uma foto em preto e branco que mostra mais detalhadamente a trama, porque não tem mais as penas. Dá para ver perfeitamente que o ponto é um losango. Ele estava bem desfeito, e o pessoal sofre pelo desfeito, mas era a solução do meu problema!”<sup>39</sup>

A confecção do manto durante a epidemia da Covid foi facilitada pela barreira sanitária que trouxe calma à Terra Indígena, constantemente sob ataque: “Absorver isso de estar dentro da comunidade, com o ambiente tranquilo, foi muito importante para fazer o manto, porque o ambiente teve como se comunicar comigo. Aí eu fiz a malha, consegui passar dessa fase”.<sup>40</sup>

Deitada na rede, ela descobre como colocar as penas no capuz: “Agora eu já tinha as penas, mas não tinha nenhuma pista de como aplicá-las, pois no capuz o ponto é um pouco maior. Fico pensando nisso deitada na rede, olhando para os pés. Tem que estar na tranquilidade. E não é que o meu dedão dá a medida? Prendi no pé e comecei o mesmo processo que tinha usado para fazer a malha da gola. Deu certo”.<sup>41</sup>

Finalmente, a exposição, contemplada com o Prêmio Funarte Artes Visuais 2020/2021, é inaugurada em Brasília. Um manto completo e dois em andamento de Glicéria Tupinambá são expostos ao lado de obras de Edimilson de Almeida Pereira, Fernanda Liberti, Glicéria Tupinambá, Gustavo Caboco, Livia Melzi, Rogério Sganzerla e Sophia Pinheiro, e curadoria de Augustin de Tugny, Glicéria Tupinambá, Juliana Caffé e Juliana Gontijo<sup>42</sup>.

---

**39** *Ibidem.*

**40** *Ibidem.*

**41** *Ibidem.*

**42** Sobre o projeto curatorial, ver CAFFÉ, J.; GONTIJO, J. Expor o sagrado: O caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, pp. 23–47, jan.2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670562/>.

Então, quando você vir o meu Manto, você vai ver um Manto de vida. O Manto traz a luta do território, a vida do território. O Manto precisa que o território viva. Se o território vive, o Manto vive.<sup>43</sup>

## Linha 2. A temporalidade quântica

O texto de Karen Barad, “Perturbando o/s tempo/s e ecologias do nada: re-tornar, re-lembrar e confrontar o incalculável”, publicado em 2017, traz no título a expressão “Troubling time/s”, que tanto refere a “tempos perturbadores” como à proposta central de seu estudo que é o de “perturbar [a noção] de tempo” que nos governa, isto é, o tempo da física clássica newtoniana posto em questão radicalmente pela teoria da física quântica. A segunda expressão, “ecologias do nada”, refere a outra contestação radical: desmontar a noção de que o vazio é desprovido de matéria (“matter”) e, por isso, não importa (“it does not matter”), noção que está na base de todas as ocupações territoriais coloniais. O subtítulo “re-tornar”, “re-lembrar” e ficar face a face com o incalculável condensa tanto a volta aos territórios ocupados e devastados como a re-volta através de uma memória encorpada (“embodied”) que encara o nada e a estrutura do vazio; voltas estas entendidas não como viagem no tempo e no espaço mas como um fazer da temporalidade numa “intra-ação” material, temporal e espacial conjunta (“spacetime-mattering”) agora, outrora e sempre, aqui e ali em sobreposição (difração).

Seu texto<sup>44</sup> propõe uma leitura difrativa (que não opera por analogia nem por reflexão crítica, mas por sobreposição de tramas ou fios, lendo um achado [*insight*] através do outro), proposta que

---

**43** TUPINAMBÁ, *Tellus*, 2021, p. 331.

**44** Todas frases de Karen Barad aqui citadas foram traduzidas por mim, salvo indicação em contrário.



vem tanto de Donna Haraway como está no centro da teoria quântica.. No caso, Barad emaranha a teoria quântica de campos (TQC) e a narrativa ficcional/biográfica de Kyoko Hayashi, uma escritora que, aos 14 anos de idade, viveu o bombardeio atômico de Nagasaki, em 9 de agosto de 1945.

Acontece que a bomba não foi lançada no Japão primeiro — “A primeira bomba de plutônio foi detonada em 16 de julho de 1945, às 5h29 da manhã” em um teste realizado no próprio território estado-unidense. E qual foi o local escolhido? Em Trinity, no Novo México, um dos estados mais indígenas dos Estados Unidos, num local distante pouco mais de 50 quilômetros de 19 pueblos indígenas, duas tribos Apache e grupos da nação Navajo. Na novela, que se chama *De Trinity a Trinity*, publicada em 2010, a narradora, uma mulher idosa e sem nome, vai a Trinity — em um re-torno em círculo, que sobrepeõe tempos e lugares.

O texto de Barad emaranha assim os *insights* da ciência com os insights de um texto ficcional/biográfico — sem hierarquia entre ambas as áreas, pois que uma ressoa na outra. Foi esse imbricamento que me levou a perceber que uma leitura difrativa cabia ser feita entre a volta do manto Tupinambá e a ciência de Barad junto com a novela japonesa relacionada aos povos indígenas nas Américas e a redefinição da temporalidade e do vazio.

## **Os emaranhados do espaçotempomaterialização**

Citando o pensador indígena Daniel Wildcat, que, por sua vez, baseia-se no filósofo indígena Vine Deloria e em John Mohawk, Barad diz que é o lugar, — pradarias, florestas, desertos — que molda a concepção indígena de tempo, de modo similar aos aspectos da temporalidade quântica, que lida com a multiplicidade de caminhos, histórias e a localização do tempo: “(...) o que não significa sugerir

que as abordagens quântica (específica) e indígena (específica) sejam idênticas ou proporcionais ou tenham o mesmo efeito ou interesse, mas elas compartilham da oferta de profundas interrupções da concepção de tempo vazio homogêneo”.<sup>45</sup>

Barad aborda o modo “como a teoria quântica perturba a natureza do tempo e do ser, ou melhor, do tempo-ser”<sup>46</sup>, ecoando a crítica de Walter Benjamin ao que ele chamou de tempo “homogêneo e vazio” usado como “um sistema totalizador em nome do universalismo e de seus projetos como o imperialismo”.<sup>47</sup>

Nós pensamos o tempo como um dado externo, como o tempo marcado nos relógios: “agora são 5 horas e 15 minutos”; como sendo sucessivo, um minuto por vez; pensamos que o passado é aquilo que ficou para trás, e que o futuro é o que virá daqui a pouco, e que o presente é essa fina porção do agora mesmo. Contra as noções de progresso inevitável e do passado como algo que ficou para trás, Barad nota que especialistas em clima vem debatendo qual seria a data exata de origem do Antropoceno (1492, 1610, 1945, 1950 ou 1963–66), e pergunta: “Haverá um sentido de temporalidade que possa proporcionar uma forma diferente de posicionar estes marcadores da história e entender 1492 como vivendo dentro de 1945, por exemplo, e mesmo vice-versa?”<sup>48</sup> Ao invés de uma noção externa e sucessiva, “o tempo é instável, vazando continuamente para fora de si mesmo”.<sup>49</sup> Além disso, nossa concepção que separa tempo, espaço e matéria não corresponde ao modo como esses aspectos intra-agem.

Espaço, tempo e matéria não são entidades separadas — mas emaranhadas — imbricadas umas nas outras, daí que Barad cria essa única palavra-conceito *espaçotempomaterialização*, como a dizer, não

---

**45** BARAD, 2017, p. 61.

**46** *Ibidem*, p. 62.

**47** *Ibidem*, p. 61.

**48** *Ibidem*, p. 57.

**49** *Ibidem*, p. 43.

há separação, tudo está junto/separado. E a questão está em como perceberesse emaranhamento. E aqui o entrelaçamento importante para nós: ao mexer na matéria do manto (literalmente na sua trama) e re-tecê-lo com suas novas penas, a majé Glicéria está mexendo com o tempo e o espaço. Vimos que o espaço liga-se ao ato de retomada e cura do território Tupinambá. O tempo liga-se a uma ação encarnada de re-memória na atualidade, e na virtualidade de tempos e espaços sobrepostos.

## A difração

Vimos também que a sobreposição de espaços e tempos foi vivenciada por Glicéria em uma “cosmoagonia” na reserva técnica do Quay Branly. Essa mesma sobreposição está no cerne da física quântica — e é chamada de padrão da difração. Para entendê-lo, baseio-me em passagens de uma entrevista em que Barad diz que para a física clássica há apenas dois tipos de entidades no mundo: partículas e ondas. A partícula (sua menor parte sendo os elétrons) age segundo o padrão de dispersão. Assim, no exemplo de Barad, quando lançamos bolas de tênis aleatoriamente em uma sala, elas se dispersam sem se sobrepor umas às outras. Mas, quando observamos as ondas do mar, vemos que elas podem ocupar um mesmo lugar ao mesmo tempo, e quando duas ondas se encontram elas formam uma onda maior, sobrepondo-se. O mesmo ocorre quando lançamos duas pedras num lago, e vemos a sobreposição de círculos concêntricos. Esse é o padrão de difração. Assim:

As partículas são entidades localizadas que ocupam um lugar específico no espaço e no tempo, e não é possível ter duas partículas no mesmo lugar ao mesmo tempo. Por outro lado, existem ondas, e as ondas não são entidades de forma alguma. As ondas são perturbações em

Agora, se vamos para o laboratório de física quântica e seguimos um dos experimentos descritos por Barad, o da barra com dois pequenos buracos (fendas), acontece um fato misterioso: partículas (no caso elétrons) agem como ondas, sobrepondo-se e passando pelos dois buracos da barra ao mesmo tempo: “Mas como os elétrons podem se sobrepor? Eles são partículas e não podem se sobrepor uns aos outros.”<sup>51</sup> Coloca-se então um detector capaz de dizer exatamente por qual das fendas o elétron passou, e ele então age de acordo com o esperado, como partícula. Como assim?

Isso levou a uma série de debates ferrenhos, pois como saber ou determinar o que uma coisa é, sua ontologia, se o que ela é, varia — ora é partícula ora é onda? Einstein vai dizer que isso prova que a física quântica é auto-contraditória; Heisenberg vai dizer que se trata de uma questão epistemológica, ou seja, não temos como saber o que uma coisa é porque ela muda quando a medimos, interagimos e observamos. A resposta, que será depois provada como correta em experimentos em laboratório, é a de Nils Bohr: não se trata do princípio da incerteza epistemológica, mas do da indeterminação ontológica.

## A indeterminação ontológica

O que é isso? Fazendo um salto para dentro da ficção, é aquilo que o personagem-narrador Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, repetidamente afirma/nega: “Tudo é e não é”. Barad acentua a indeterminação

---

**50** BARAD, Karen *apud* DOLPHIJN, Rick e VAN DER TUIN, Iris. “Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers. Interview with Karen Barad”, em *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Open Humanity Press, University of Michigan Library, Ann Arbor, 2012, p. 60.

**51** *Ibidem*.

ção: “Estar em um estado de sobreposição entre duas posições, por exemplo, não é estar aqui *ou* ali, ou mesmo simplesmente aqui *e* ali: em vez disso, é estar *indeterminadamente* aqui-ali (...).<sup>52</sup>

Se a difração espacial manifesta o princípio da indeterminação posição-momento, Barad vai falar que a difração temporal manifesta o princípio menos conhecido da indeterminação tempo-energia. Essa é a questão que nos importa mais de perto em relação ao entendimento da “cosmoagonia”:

Como resultado desse princípio de indeterminação, uma determinada entidade pode estar em (um estado de) sobreposição de tempos diferentes. Isso significa que uma determinada partícula pode estar em um estado de coexistência indeterminada em vários momentos — por exemplo, ontem, hoje e amanhã.<sup>53</sup>

Relembro os termos usados por Glicéria ao encontrar o manto, citados antes: “Entrei numa dimensão em que eu estava no presente e no passado”; “Eu estava naquele lugar, mas, ao mesmo tempo, em outro, uma confusão.” Na sua cosmoagonia, o manto, no século XXI, reverbera o manto vivo do século XVI, seu rapto, e não apenas isso, como também os corpos dos Tupis históricos que vestiam aquele manto em rituais sagrados, os europeus que os levaram embora, os pássaros cujas penas estão ali hoje, todos intra-agem no corpo de Glicéria, que reage ao tempo-espaço quântico do manto. O que ela percebe/sente é o espaçotempomaterialização de todos esses fios tramados.

Barad especifica que não se trata de uma temporalidade múltipla, como se passado, presente e futuro ocorressem simultaneamente, mas independentes. É uma temporalidade emaranhada: “de modo que não se pode responder — ‘Que horas são?’ Não existe

---

**52** BARAD, 2017, p. 65.

**53** *Ibidem*, p. 67.

um tempo determinado.”<sup>54</sup> Como o ser dos fenômenos, o ser do tempo é indeterminado, vazado. É assim que o “novo” e o “velho” são difratados e inseparáveis. Em certo momento, Barad diz que a indeterminação quântica “é um dinamismo que implica seu próprio desfazer a partir de dentro”.<sup>55</sup> Aquilo que é carrega dentro de si seu não/ser. Traduzindo isso para a temporalidade, podemos dizer que o não/ser do passado está no estar sendo do presente e o futuro não é o que virá, mas o que já está implicado/emaranhado no que está sendo tendo sido — um outrora agora porvir emaranhados e sobrepostos. Em outro momento, Barad vai dizer: “A indeterminação do tempo-ser abre a natureza da matéria para um dinamismo do jogo do ser e do nada”.<sup>56</sup> O não/ser (o nada, o vazio, o vácuo) carrega dentro de si o ser. Daí a importância em pensarmos o nada. Barad fala em um nada abundante: “De fato, o nada é uma abundância infinita, não uma coisa, mas uma dinâmica de reabertura interativa que não pode ser separada da(s) matéria(s).”<sup>57</sup> O nada é o útero de tudo: “De fato, essa indeterminação é responsável não apenas pelo fato de o vazio não ser nada (embora não seja algo), mas pode, de fato, ser a fonte de tudo o que existe — um útero que dá origem à existência”.<sup>58</sup>

## O “apagador” quântico

Chegamos agora ao experimento conhecido como o “apagador quântico”. Voltamos à barra com duas fendas. Se não há nenhum dispositivo que meça por qual das duas fendas a partícula passou, ela

---

**54** *Ibidem*, p. 67.

**55** *Ibidem*, p. 62.

**56** *Ibidem*, p. 64.

**57** *Ibidem*, p. 80.

**58** *Ibidem*, p. 78.

age como onda. Com o dispositivo, ela age como partícula. Colocam então outro dispositivo, que apaga a informação a respeito de qual fenda a partícula passou, *depois que ela passou*, e o padrão muda, “recuperando” o padrão primeiro. O experimento foi interpretado como: é possível mudar o passado, já que depois do dado ocorrido e medido, voltamos atrás, apagamos a informação e o resultado foi alterado. Barad contra-argumenta dizendo ser esta uma fantasia nostálgica conveniente, mas inexata: não se trata de apagamento e recuperação do que existia antes da coleta de informação, mas sim do trabalho de traçar os emaranhados, tornar visíveis as conexões de *espaçotempomaterialização*. Em uma entrevista de 2012, ela explica que a interpretação de que seria possível apagar um evento acontecido no passado corresponde a uma:

esperança política de apagar eventos dos quais nos arrependemos, como se eles pudessem ser removidos à vontade. É a esperança de uma temporalidade de ressurreição, de recomeçar o tempo, de começar de novo, de limpar a lousa, de não honrar e não ser responsável pelo que já aconteceu.<sup>59</sup>

Mas não é isto que está em questão. Não se trata de “apagar”, mas de reconfigurar:

Agora, os resultados do experimento do “apagador” quântico são muito profundos. Pois o que ele sugere é o fato de que o passado não está fechado, que a temporalidade não é dada ou fixa, que cada materialização em sua especificidade é re-lembrada e que a responsabilidade consiste em trabalhar para rastrear os emaranhados

---

**59** BARAD, Karen *apud* JUELSKJÆR, Malou; SCHWENNESEN, Nete. *Intra-active Entanglements. An Interview with Karen Barad*. Kvinder, Køn & Forskning, 2012, pp. 10–23, p. 20.

mundanos, incluindo toda a atenção devida às nossas dívidas e obrigações.<sup>60</sup>

Se os fenômenos agem de modo semelhante a uma onda, ou seja, são difratados e distribuídos em vários tempos e espaços, Barad vai realçar “que nossa responsabilidade com as questões de justiça social deve ser pensada em termos de um tipo diferente de causalidade”.<sup>61</sup> Esse outro tipo de causalidade é o que ela chama de intra-atividade. Tudo está intra-agindo e não interagindo, pois interagir pressupõe duas entidades separadas. Não há separação, há uma constante auto-diferenciação interna.

## Traçar emaranhados

Daqui surge a questão de quão difícil é rastrear esses emaranhados — “Rastrear emaranhados não é uma tarefa fácil. É preciso trabalho”.<sup>62</sup> Perceber o padrão de difração num padrão de dispersão só é possível “se o experimentador for inteligente o suficiente para saber como rastrear”.<sup>63</sup> Sobretudo porque, como diz Barad: “Não existe um passado que simplesmente ainda esteja lá e para o qual possamos voltar, um momento não adulterado no tempo que esteja para sempre aguardando a chegada de algum viajante do tempo”.<sup>64</sup>

Glicéria não voltou ao século XVI ao ver o manto no museu no século XXI porque não há um passado “lá”, mas emaranhado no aqui e agora intra-agindo, não no campo da presença, mas no campo de uma virtualidade, uma não-existência espectral e *encantada*, que

---

**60** *Ibidem*, p. 20.

**61** BARAD, Karen *apud* DOLPHIJN, Rick e VAN DER TUIN, Iris, *op. cit.*, p. 68.

**62** BARAD, 2017, p. 71.

**63** *Ibidem*, p. 73.

**64** BARAD, Karen *apud* JUELSKJÆR, Malou, *op. cit.*, p. 21.



se apresenta na ausência e que fala em seu silêncio mudo. E quem escuta? Célia escuta, Dona Nivalda escutou — “o manto falou comigo”. E por que elas escutaram? Porque seu tempo é seu território. E a sua matéria. A pele da Terra Indígena Tupinambá é a mesma de seus corpos, que as faz voarem com o manto mágico, que vestem e tecem com as penas dos pássaros, que cantam as cantigas que suas avós e madrinhas cantavam. Não há nada inanimado, neste universo tudo é cantável.

É esse emaranhar que Glicéria percebe ao ver o manto, ao sonhar com os modos de fazer o manto, ao ter as visões de como foi feito, usado, expoliado, e de como escutá-lo para re-fazê-lo. Quando ela entra em contato com o manto, ela vê, percebe, entende, sente, ouve, não apenas o manto materializado em sua frente como um objeto inanimado, mas o campo quântico do manto animado, vivo. Isso faz dela não uma observadora, mas uma majé/artista/cientista que se imiscui com o seu “objeto”. O manto fala com ela porque ela age intra-acionada por tudo aquilo que está no invisível, no virtual, no espectral, e que ela percebe.

## **No museu — uma prática sagrada de re-memoração**

Assim como Glicéria visita o museu na França, e antes dela, Nivalda e Aloísio visitam o museu em São Paulo, há um momento em que a protagonista da novela *De Trinity a Trinity* visita o Museu Atômico Nacional, no Novo Mexico, e vê uma fotografia exposta — a da cidade de Nagasaki destruída após a queda da bomba. Ao ver a foto, ela diz, “Senti o tempo parar na frente do painel.” E complementa: “A foto mostra um campo queimado, mas sob o que é visto no papel impresso está o professor T, que morreu instantaneamente, e os

colegas de classe A, O e outros”.<sup>65</sup> Como diz Barad, se a foto oficial expõe um vazio estrutural, o que a protagonista percebe é a “estrutura do vazio”, e por essa expressão Barad quer dizer, as histórias emaranhadas de violência e as tentativas de apagamento. O que Barad diz a respeito da protagonista da novela reverbera no que vemos das peregrinações de Glicéria, que traça emaranhados e re-constitui com o seu corpo o ato da re-volta do manto:

A narradora de Hayashi traça corporalmente esses emaranhados de histórias colonialistas, apagamentos violentos e esvaziamentos como parte integrante de uma prática sagrada de re-memoração — que não é um retorno ao que foi, mas sim uma reconfiguração material do *espaçotempomaterializacao* de maneiras que tentam fazer justiça para explicar a devastação causada e produzir aberturas, novas histórias possíveis, reconfigurações do *espaçotempomaterializacao* por meio das quais os seres do tempo podem encontrar uma maneira de perdurar.<sup>66</sup>

Relembro que, ao ver a foto do manto desfeito, Glicéria revê, nas práticas de apagamento, os emaranhados materiais do manto, que ela vai re-tecer com seu corpo e o de sua coletividade no território, que é ele mesmo re-constituído de matas, bichos e pássaros.

Karen Barad pergunta que possibilidades permanecem em aberto para que a gente possa rememorar com o corpo o passado de modo contrário às práticas colonialistas de apagamento e destruição? Glicéria responde: “Aprendemos novas técnicas fazendo essa leitura do corpo, do fazer do toque, das mãos. ... Há pessoas que utilizam agulhas para poder fazer melhor o ponto. Eu utilizo a leitura do corpo, eu uso o corpo para fazer esse resgate, essa revi-

---

**65** HAYASHI, Kyoko. *From Trinity to Trinity*. Barrytown, N.Y, Station Hill, 2010, pp. 16–17.

**66** BARAD, 2017, p. 76.

talização dos pontos”.<sup>67</sup> Isso é o que Barad chama de “trabalho de re-lembrança encarnado”.<sup>68</sup>

Sem esquecermos que, ao mesmo tempo em que esse trabalho está ocorrendo, o povo Tupinambá está sendo perseguido, ameaçado de morte e encarcerado —, e os povos indígenas no Brasil tem seu território (que é seu laboratório) envenenado, suas crianças nadam em rios cheios de mercúrio, mulheres são violadas, e sua sabedoria é oprimida e descartada. É contra todo esse pano de fundo que os mantos de Glicéria voam, resistem, existem, persistem.

É ao se colocar em risco, ao arriscar seu senso de identidade, esse trabalho de re-memoração incorporada [embodied re-membling], que ela [a narradora/personagem da novela] pode finalmente liberar suas lágrimas e deixá-las cair no chão.<sup>69</sup>

## “Desamarrando o nó da lágrima”

A expressão — “desamarrando o nó da lágrima” — foi dita por Gustavo Caboco, artista indígena Wapichana, de Roraima, que nasceu e cresceu no sul do Brasil, fruto da diáspora indígena e seus deslocamentos forçados no território. Gustavo acompanhou a arte de Célia Tupinambá e fez a arte gráfica do catálogo da exposição dos mantos. Na *live* de lançamento da exposição, ele conta que mostrou a Célia um vídeo-animação cujo desenho seguia uma linha contínua característica de sua arte, enquanto ouviam a voz de um pajé Wapichana rezando e curando, voz que Gustavo gravou ainda criança numa viagem de retorno que fez com sua mãe à aldeia original em 2001. Ele diz:

---

67 TUPINAMBÁ, *Tellus*, 2021, p. 332.

68 BARAD, 2017, p. 63.

69 *Ibidem*, p. 85.

... é muito interessante porque a gente estava ali assistindo isso, vendo os fios, vendo a cura de algum jeito na escuta. E essa imagem de uma linha contínua numa rede — e a Célia também curando com palavras... Então, curando uma lágrima. O que eu falo, às vezes, “desamarrando o nó da lágrima”. A gente tem que desamarrar os nós das lágrimas, os nossos traumas, nossas dores e a Célia estava ali fazendo essa tecitura, desembolando o fio...<sup>70</sup>

Remetendo a uma gravura do século XVII, intitulada “Selvagem trazidos à França para serem instruídos na religião católica”<sup>71</sup>, que mostra os Tupinambá dançando com o manto e o chocalho em vestimentas europeias, Gustavo diz — “essa figura aqui, pra mim, ela é isso que eu falo do ‘desamarrar os nós das lágrimas’. Então, o que que é isso, gente? É uma lágrima de 1613? Sim. É uma lágrima de hoje. Essa coisa continua, esse movimento todo...”<sup>72</sup> Assim, o sequestro dos mantos, a escravização indígena, o apagamento da história, o genocídio, o ecocídio todas as ações de violência deixam marcas no tecido do mundo — de modo que a lágrima de 1613 está na lágrima de hoje e no fio que desfaz o nó [das penas] e segue a linha...

## “O fio desfaz o nó e segue a linha”

Diz Glicéria na mesma *live* de lançamento,

... tem que levar em consideração toda a história que foi feita, todo o massacre que foi feito, esse apagamento da

**70** CABOCO, Gustavo. Live de lançamento da exposição POÉTICAS AMÉRÍNDIAS, *op. cit.*, transcrição minha.

**71** Cf. figura 4 no *Catálogo*, *op. cit.*

**72** CABOCO, *op., cit.*, transcrição minha.

memória, da história esse desenvolvimento que é um desenvolvimento que força o outro perder a memória, que te tira de um território, que te jogam para um lado, que te jogam para o outro e você não sabe quem é você, você não consegue se reconhecer, você não consegue olhar para o espelho e se ver num processo; e quando a gente vai se ver no processo, o outro diz que você não é legítimo disso, e aí a gente fica meio que perdida, a gente não sabe... A gente está solto no vento, mas quando a gente se encontra, nossas amarras, nossa luzinha que a gente segura a nossa linha...

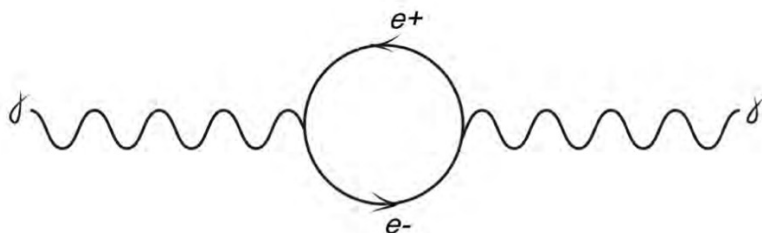
E diz:

...porque a gente vai desenrolando esse fio; o fio vai embaralhando, a gente vai lá, chamando, e ele [o fio] desfaz o nó e segue a linha. E a gente sempre vai estar encontrando essas linhas, e a gente vai estar desembaraçando a linha e vamos estar seguindo essa trama, e é a trama do manto...A gente vai fechando esse círculo, porque esse é o movimento que o manto provoca.<sup>73</sup>

---

**73** TUPINAMBÁ, Glicéria. Live de lançamento da exposição POÉTICAS AMERÍNDIAS, *op. cit.*, transcrição minha.

## O diagrama de Feynman e o vazio prenhe



Vejo no movimento desse diagrama tanto o nó das lágrimas se des/fazendo quanto o fio que des/enrola o nó e segue a linha. Criado pelo Nobel de física, Richard Feynmann, esse diagrama é conhecido como uma de suas “bolhas de vácuo”<sup>74</sup>. Diz Barad: “Esse ‘diagrama de Feynman’ é uma expressão do não/vazio do vazio.” E continua: “O diagrama exhibe flutuações do nada: criação-aniquilação virtual, nascimento-morte, com todo o potencial que isso representa”.<sup>75</sup>

A física clássica newtoniana interpreta o vazio como ausência de matéria (“matter”) e energia, como aquilo que “não importa” (aqui Barad faz um jogo entre matéria e a expressão “doesn’t matter” (não importa)). É essa interpretação do vazio como ausência que sempre funcionou, diz, para justificar a ocupação colonial. Daí a importante tarefa de repensar o vazio: “O que significa confrontar o nada, tocar sua plenitude? Esta é uma pergunta que não pode ser respondida em abstrato, não de uma vez por todas, mas deve ser feita repetidas vezes com o próprio corpo”.<sup>76</sup>

---

**74** A imagem encontra-se no texto de Barad. Explica Barad que  $e^-$  representa um elétron virtual viajando para frente no tempo,  $e^+$  um pósitron (anti-partícula) virtual retrocedendo no tempo, e as linhas onduladas são fótons, partículas de luz. Cf. BARAD, 2017, p. 81.

**75** *Ibidem*, p. 81.

**76** *Ibidem*, p. 85.

Barad entende o vazio em termos de um domínio espectral onde vida e morte estão originariamente enredadas. As partículas virtuais estão emaranhadas no vazio, são indeterminadas e tem uma existência espectral, fantasmática. Seu estudo materializa com a física quântica o que Derrida chamou de espectrologia (em francês, *hantologie*, palavra que une “hanté” (fantasmas, espectral) com ontologia), em seu livro *Espectros de Marx* de 1993: “De fato, argumentei que o experimento do apagador quântico pode ser entendido como uma evidência empírica de uma espectrologia [hauntology]”.<sup>77</sup> Pensar nos espectros é o que ela chama de uma análise “responsiva”, ao mesmo tempo responsável e que responde (porque ouve o que houve) ao assinalar uma relação com o que já não existe mais e com o que ainda está para existir em um ato de justiça-por- vir.

As curadoras, Juliana Café e Juliana Gontijo, escreveram: “Em terras brasileiras, o manto resistiu nos últimos 300 anos apenas como um espectro, herança ancestral da grande nação Tupinambá. (...)”.<sup>78</sup> Os espectros são também um outro nome para os Encantados que autorizam a feitura dos mantos e para quem os mantos são feitos e celebrados nos rituais da Terra Indígena Tupinambá de Olivença e da Serra do Padeiro. “Os espectros” — diz Barad — “não são imateriais e não são meras lembranças ou reverberações do que foi. Os espectros são uma parte integral das condições materiais existentes”.<sup>79</sup>

O virtual, espectral ou fantasmático é o que dizemos que não existe, pois não tem materialidade. No entanto, a própria matéria é constituída 99% de virtualidade e/ou de vácuo:

As partículas virtuais estão experimentando as im/possibilidades do não-ser, mas isso não significa que elas não sejam reais; pelo contrário. Considere esta man-

---

**77** *Ibidem*, p. 73.

**78** CAFFÉ, Juliana e GONTIJO, Juliana. “Essa é a grande volta do manto tupinambá/ Kwá yepé turusú yuriri assobaja tupinambá”. In: *Catálogo*, p. 5.

**79** BARAD, 2017, p. 74.

chete: “Está confirmado: ‘Matter Is Merely Vacuum Fluctuations’ (A matéria é apenas flutuação de vácuos)”. O artigo explica que a maior parte da massa de um átomo, seu núcleo feito de prótons e nêutrons (que constituem a maior parte de um átomo), não se deve às suas partículas constituintes (os quarks), que representam apenas 1% de sua massa, mas sim às contribuições de partículas virtuais. *O vazio dificilmente pode ser considerado como aquilo que não importa!*<sup>80</sup>

Cito esta outra passagem impressionante de seu texto, que versa sobre vida/morte e os efeitos materiais do anseio e da imaginação:

O vácuo é uma tensão viva que perturba a oposição entre viver e morrer (sem colapsar suas importantes diferenças materiais); o vácuo é um dinamismo de indeterminação, um entrelaçamento do viver com o morrer e do morrer com o viver, uma orientação desejosa em direção ao ser/vir a ser que não pode anular questões de vida e morte. O vácuo está longe de estar vazio; ao contrário, está repleto de anseios, com inúmeras possibilidades/imaginações do que foi, do que poderia ser, do que ainda poderia ter sido, tudo coexistindo. Não pense, nem por um minuto, que não haja efeitos materiais do anseio e da imaginação.<sup>81</sup>

E assim ela in/define a virtualidade:

---

**80** BARAD, 2017, p. 78. Barad faz referência ao artigo de BATTERSBY, Stephen, *New Scientist*, November 20, 2008. Disponível em [www.newscientist.com/article/dn16095-its-confirmedmatter/](http://www.newscientist.com/article/dn16095-its-confirmedmatter/).

**81** *Ibidem*, p. 78.



*A virtualidade é a indeterminação do ser/não ser, uma não-existência fantasmagórica. O vazio é um reino espectral; nem mesmo o nada pode estar livre de fantasmas. As partículas virtuais não trafegam em uma metafísica da presença. Elas não existem no espaço e no tempo. Elas são não-existências fantasmagóricas que oscilam na borda da lâmina infinitamente fina entre o ser e o não-ser. Eles falam de indeterminação. (...) O vácuo não está vazio, mas também não há nada nele. Portanto, podemos ver que a indeterminação é fundamental não apenas para a existência da matéria, mas também para sua inexistência, ou seja, para a natureza do vazio.*<sup>82</sup>

## O manto e o maracá: acelerador de partículas

Do mesmo modo que os físicos criam partículas ao colocarem energia no vácuo usando aceleradores, a tecitura do manto colocou energia no vácuo do que foi apagado, aprisionado e exterminado, ao recriar o movimento da vida. Diversas vezes, Glicéria compara o manto imóvel e morto nos museus ao manto vivo, encorpado, no território, em movimento.

Vamos trazer um manto vivo, com essa nova roupagem, investido desse olhar político, vestígio de algo que não acabou. É como o açúcar, que você coloca na água, mexe e ele desaparece, mas ainda está presente quando se prova”<sup>83</sup>.

---

82 *Ibidem*, p. 78.

83 TUPINAMBÁ, *Revista Zum*, 2021, s/p.

Glicéria não só rastreia como refaz emaranhados ao tecer os novos mantos *como uma cientista-majé*:

O equivalente funcional do xamanismo indígena é a ciência. É o cientista, é o laboratório de física de altas energias, é o acelerador de partículas. O chocalho do xamã é um acelerador de partículas.<sup>84</sup>

O que Eduardo Viveiros de Castro disse sobre o chocalho do pajé é o que estamos vendo com os mantos da majé. Manto que também envolveu o uso de maracás:

Meu filho pequeno se sentava perto de mim e pedia para eu contar a história do manto, pegava o maracá e ficava cantando para nós. Quando saía para o terreiro e via uma pena, trazia. Foi tudo feito assim nessa cosmologia, com o envolvimento da comunidade.<sup>85</sup>

Continuemos ouvindo a majé cientista/artista:

Pois o manto veio comigo. Ele está lá [no museu], mas veio comigo. Consegui trazê-lo de volta, e não apenas acessar o belo, mas restabelecer essa linha que tinha sido quebrada há tanto tempo.

Ao dizer que o “equivalente funcional do xamanismo indígena é a ciência” entendemos aquilo que Barad também diz — alguns dos pensamentos mais radicais da física quântica, quando repensada

---

**84** VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O chocalho do xamã é um acelerador de partículas”. Entrevista a Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stélio Marras. In: SZTUTMAN, Renato (Org.). *Encontros: entrevistas com Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007, pp. 26–49, p. 45.

**85** TUPINAMBÁ, *Revista Zum*, 2021, s/p.

a partir de uma teorização desconstrucionista e feminista, encontram seu equivalente no pensamento indígena.

Assim é possível estabelecer o seguinte elo. Quando Barad diz que: “A indeterminação ontológica, um dinamismo interminável da abertura de possibilidades, está no cerne da matéria” — não é nessa mesma direção que entendemos/ouvimos o que a teoria do perspectivismo ameríndio nos diz? A indeterminação ontológica e sua abertura de possibilidades: o sangue é cauim é cerveja — a depender do ponto de vista (que está no corpo) de quem vê, e quem percebe ou transita na abertura desse dinamismo é o pajé e a majé.

Outra relação é possível estabelecer entre o que Barad diz e o que Viveiros escreveu sobre a teoria da antropofagia Tupinambá (em “O mármore e a murta”<sup>86</sup>). Em certo momento, Barad cita a seguinte frase da novela de Hayashi referindo-se ao dia da queda da bomba atômica em Nagasaki: “Se eu fizer essa jornada, poderei manter o dia 9 de agosto em meu círculo de vida. Se eu nunca puder me libertar do evento, devo terminar meu relacionamento engolindo-o”.<sup>87</sup> “O que significa engolir um evento?” pergunta Barad. E elenca algumas respostas, dentre as quais diz: “Talvez seja uma evocação do ouroboros, o símbolo mítico da serpente mordendo sua cauda (...)”. Ou então: “Talvez seja uma maneira de des/fazer o eu, de tocar a si mesmo tocando todos os outros, absorvendo multidões de Outros que fazem a própria matéria de seu ser, a fim de transformar materialmente o eu e seu senso material de si mesma”.<sup>88</sup>

---

**86** VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. In: \_\_\_\_\_. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

**87** HAYASHI, Kyoko. *From Trinity to Trinity*, Barrytown, N.Y, Station Hill, 2010, p. 9.

**88** BARAD, 2017, p. 82.

## Re-volta

O acontecimento dos mantos tupinambá é uma ação pessoal e coletiva que opera uma reconfiguração do *espaçotempomaterialização*. A arte de Glicéria e a da comunidade Tupinambá operam no que chamamos de campo artístico — exposto em museus e galerias — mas, para abarcarmos a alta magnitude que alcançam esses mantos, e que intuímos e sentimos ao vê-los e ao estudá-los, precisamos também entender a dimensão xamânica, científica e cósmica da qual advém. Segundo a própria Glicéria, os mantos são resultado de uma “cosmotécnica” e advém do que ela vivenciou e chamou de “cosmoagonia” — e para entender essa dimensão cósmica-artística-encantada-xamânica nada melhor que o nada/o vácuo/ pensado e experimentado quanticamente — o infinitesimal/infundo como o da bolha de vácuo. Voltando às linhas do diagrama de Feynman, podemos dizer que aquela bolha de vácuo mostra o eterno retorno ao ponto zero, infinito; fala do ir e vir; fala do evento e seu apagamento; do extermínio e seu renascer, é o “ouroboros” de que fala Barad, é também o estômago antropofágico e sua boca, é o marco zero do dedão do pé de Glicéria, é a solução do desfeito no buraco da trama, é a sobreposição de que fala Lygia Pape, é a sabedoria do vão, como o vão da rede por onde passa o peixe, é a sabedoria do manto, que retoma a linha perdida de sua trama.

A volta do manto não é uma viagem no tempo, não é uma volta ao passado para alterá-lo. Buscamos compreender que o que foi destruído, massacrado, violado, violentado, o que foi apagado da história permanece presente (o presente do presente) e aqui (é sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar) e agora esse momento denso de todos os tempos.

Glicéria Tupinambá, e antes dela, a mãe da cacique Valdelice, Dona Nivalda, que veem o manto no museu, sentem-se vibrar, são transportadas. Glicéria recebe nos sonhos as mensagens porque sabe se comunicar, ou melhor, saber ouvir e escutar os vestígios, os tra-

ços, os fios invisíveis que as penas do manto tornam visíveis, — para que ela possa re-tecer essa história ao trazer de volta pela rememoração encorpada o que estava “extinto”. E mostra que o extinto não se extingue.

Na Serra do Padeiro, o manto é recriado pelas mãos de Glicéria com a ajuda de seu filho, parentes de longe e de perto, colegas, professores, artistas, toda a comunidade do território, humanos e não humanos. O manto é novo e velho, invenção e retomada, recriação e canto, ele é vão e vôo como o deslumbrantemente belo e forte poema de Edimilson de Almeida Pereira cujo cântico é quântico. Ouçamos juntos.

De volta ao sol<sup>89</sup>

O manto tupinambá ganho comprado furtado, quem saberá?  
— sabemos, é um ninho preso às paredes de outro continente.  
Depois de séculos, apesar do vidro que lhes tira o oxigênio,  
o vermelho sangue do guará e o azul oceano da araruna  
segredam algo que excede o museu nacional de copenhague.  
Todo algodão e envira, o manto tem a dimensão da mata  
— vale pagar o ingresso para ver o vidro, jamais o espírito  
que incendeia o egoísmo do alarme? O manto rol de esferas  
arde de tanta memória. Seu lugar não é aqui, será, quem sabe?  
no limo que molda todos os corpos. Imagine se insuflado no ar  
rarefeito o manto se abraisse. Que tese posta à mesa explicaria  
os mortos, vivos enfim, em resposta ao rapto das almas?  
O manto quer voar para casa. A morte de seus filhos torna  
inútil sua permanência. É preciso que ele se perca  
para acusar os assassinos. Ante essa inominável memória

---

**89** PEREIRA, Edimilson de Almeida. “O manto Tupinambá é um ninho na escuridão do mundo”. *Revista Piauí*, edição 157, outubro de 2019. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-manto-tupinamba-e-um-ninho-na-escuridao-do-mundo/>.

algo será reiniciado — a raiz do que já não é árvore, mas frutifica — o rugido do que não é onça, mas afia as garras — a umidade do que não é chuva, mas afoga a mão criminosa. Exilado num continente onde avós, para irem ao cinema, colam os netos à sombra, o manto reflete sua natureza — ágil urna em território de neve. Ao redor do vidro, línguas tecem em silêncio por respeito ou desprezo, não sei — sabemos. Entre aqueles que fiaram o manto, um canto se alonga alheio ao seu sequestro. Sobre a terra desolada um pássaro voa. Num filme etnográfico chama os culpados pelo nome. Haverá, diante disso, ossos suficientes para serem atirados contra o vidro? O manto tupinambá é um ninho na escuridão do mundo — respira num oceano de espelhos a sua ira.

Em um de seus textos, intitulado “Da responsabilidade com a poesia”, diz Edimilson:

[...] não são raras as vezes em que a linguagem artística reinventa um sentido para a ausência forjada da história do oprimido. É, portanto, no vazio de sua história sequestrada que o oprimido descobre a possibilidade de gerar o seu discurso poético.<sup>90</sup>

Estudo de 2015 acertou a terrível conta: 56 milhões de indígenas nos territórios das Américas foram exterminados no maior apagamento de gente e povos na história da humanidade. No território do Brasil, os números variam de 1 a 5 milhões. 5 milhões é o número da gente/povos negros escravizados no Brasil. Não é em vão que pedem — pise leve nesse chão.

---

**90** PEREIRA, Edimilson de Almeida. Da responsabilidade com a poesia. *Literafro*: o portal da literatura afro-brasileira, 2015. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/>.

Receber e acolher o presente do manto é abraçar a responsabilidade de cada uma de nós nascidos ou aqui chegados no território indígena em escutar todos os apelos não ouvidos na história desse território no qual pisamos vivemos respiramos — esse respeito-responsável faz com que nos tornemos responsáveis a cada vez com o que foi — com os milhões de exterminados — com os apelos dos mortos e dos que ainda não nasceram para que não se repitam com eles nem conosco e assim respirarmos cada vida humana e não humana na terra.

Tempos sangrando uns nos outros — essa imagem forte do texto de Barad é a imagem do manto que vemos voando novamente trazido à vida nesse emaranhado — em que a física teórica Karen e a líder artista curandeira majé Glicéria se encontram — e nos expandem — junto com o manto — para que possamos revivê-lo, redizê-lo e amá-lo como quem o veste de corpo, alma, *coraçõemente*. Estamos todos implicados/ imbricados juntos nessa trama, nessa linha:

...que a gente está solta no vento, mas como a gente se encontra, nossas amarras, nossa luzinha, que a gente segura a nossa linha e a gente deixa a pipa voar. A gente vai atrás da imaginação, a gente vai se encontrar, a gente vai percorrer e vai fazer o vôo mais bonito possível... Então, esse vôo que a gente conseguiu fazer junto, trazer outras pessoas pra essa malha, pra essa linha, estar junto, e que deu esse resultado, que esse resultado vai gerar outros resultados positivos...<sup>91</sup>

Então quando me perguntam: “Glicéria, você é uma artista?”. Eu falo: “nessa concepção europeia, eu não me enquadro”. Porque o manto é vivo, ele é uma personalidade. Então nesse processo, eu fui as mãos, quem

---

**91** TUPINAMBÁ, Glicéria. Live de lançamento da exposição POÉTICAS AMERÍNDIAS, *op. cit.*, transcrição minha.

possibilitou tudo isso para o manto ser quem ele é hoje. Ele é uma arte indígena coletiva, ele está nessa concepção dessa arte. E a gente vai tramando junto; essa é a potência do manto.<sup>92</sup>



Figura 1: Autoportrait II (2022) — Livia Melzi em colaboração com Glicéria Tupinambá e Léo Eloy

---

**92** TUPINAMBÁ, Glicéria; PATAXÓ, Arissana; DIAS, Jamille Pinheiro. “Tupinambá é um pássaro da terra”, *op. cit.*



Devolver o olhar

**Diana  
Klinger**

## 1 — A Bienal da Antropofagia e o *Império*

Em 1998, véspera da comemoração do V Centenário da “Descoberta” do Brasil, os curadores da 24ª Bienal de São Paulo, Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, propuseram a “antropofagia” como tema da exposição, como conceito central para a arte brasileira e, mais ambiciosamente, como “a principal contribuição do país para a arte do século XX no mundo todo”. Num texto escrito para o catálogo dessa exibição, “Subjetividade antropofágica”, a curadora e psicoanalista Suely Rolnik propõe uma releitura da noção de antropofagia, em que desloca a dialética “nós/outros” do “Manifesto Antropófago”, que estava ancorada na distribuição do mundo pós-colonial de início do século XX, fazendo uma interpretação do “nós” contextualizada num momento de redistribuição geo-econômica do mundo e sua concomitante desterritorialização identitária:

A casa subjetiva dissolveu-se, desmoronou, desapareceu? Onde está a identidade? Como recompor uma identidade neste mundo onde territórios nacionais, culturais, étnicos, religiosos, sociais, sexuais perderam sua aura de verdade, desnaturalizaram-se irreversivelmente, misturam-se de tudo quanto é jeito, flutuam ou deixam de existir? Como reconstituir um território neste mundo movediço?<sup>1</sup>

No momento de descentramento e disseminação do poder econômico e cultural do mundo, a releitura que Rolnik faz do conceito de antropofagia também desloca o foco da afirmação e re-invenção dos sentidos da identidade nacional, para pensá-la como modelo de resistência *subjetiva* (já no título do texto) diante da nova ordem inter-

---

**1** ROLNIK, Suely. “Subjetividade antropofágica”. In: 24ª Bienal de São Paulo. Catálogo, 1998, p. 128

nacional. Lembremos que no livro *Império*, contemporâneo ao texto de Rolnik e que além disso compartilha os mesmos pressupostos teóricos (especificamente as noções de “território” e de “nomadismo” de Deleuze e Guattari)<sup>2</sup>, Antonio Negri e Michael Hardt entendiam as transformações do capitalismo neoliberal contemporâneo como uma passagem do imperialismo moderno, baseado no poder territorial das metrópoles sobre as colônias, para o Império, baseado num poder des-centrado, des-territorializado, em que diminui o poder dos Estados nacionais e aumenta o das corporações multi-nacionais. À diferença do modelo do imperialismo teorizado por Lenin, que se estende até meados do século XX, o Império não tem limites físicos, “cobre a totalidade espacial e governa todo o mundo civilizado”<sup>3</sup>. Nesse contexto, apontam os autores, “se produzem novas figuras de luta e novas subjetividades na conjuntura de eventos, no nomadismo universal, na mistura e mestiçagem de indivíduos e povos e nas metamorfoses tecnológicas da máquina biopolítica imperial”<sup>4</sup>.

Dizem Negri e Hardt: “A resistência da multidão à servidão, a luta contra a escravidão de pertencer a uma nação, uma identidade e um povo, e por isso a deserção da soberania e dos limites que lhe impõe à subjetividade, é absolutamente positiva. O nomadismo e a mistura de raças aparecem aqui como figuras virtuosas, como as primeiras práticas éticas no terreno do Império. Desta perspectiva, o espaço objetivo da globalização capitalista se quebra”<sup>5</sup>.

O que eu gostaria de sublinhar, como sintoma epistemológico compartilhado pelos dois textos, o de Rolnik e o de Negri e

---

**2** Num livro mais recente (*Esféras da insurreição*), Suely Rolnik explicita este diálogo que vem estabelecendo faz décadas com os autores de *Império*, incorporando agora os outros dois livros da trilogia deles, composta por *Multidão: Guerra e democracia na era do Império* e *Commonwealth*.

**3** NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Império. A nova ordem política da globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 6.

**4** *Idem*, p. 53.

**5** *Idem, ibidem*.

Hardt, é o centramento na noção de subjetividade por sobre outros vocabulários possíveis para se pensar na presença de novos atores políticos e formas de resistência aos mecanismos de dominação. Hoje, apenas 20 anos depois da publicação desses dois textos, e no ano de celebração do centenário da semana de arte moderna que deu origem à revista e ao “Manifesto Antropófago”, assim como à ideia de uma arte moderna-nacional, poderíamos nos perguntar qual é a validade das formulações de Rolnik e, de forma mais ampla, das propostas estético-políticas da Bienal de 98. As condições do capitalismo contemporâneo não se modificaram substancialmente (pelo contrário, tem se intensificado aquelas tendências apontadas pelos autores de *Império*), e nem o lugar que o nacional ocupa nessa nova geopolítica. No entanto, nestas duas décadas, houve profundas mudanças na cultura e na sociedade brasileiras, que incidiram notavelmente no debate em torno das identidades. Se, no final do século passado, era possível propor, como o fez Suely Rolnik, uma “resistência” à configuração do Império que — em sintonia com o debate pós-estruturalista europeu e norte-americano — passasse pela rejeição da “captura identitária”, apenas 20 anos depois, são justamente as identidades as trincheiras dessa resistência. Nas duas últimas décadas tem havido grandes avanços nas políticas afirmativas, assim como na ampliação do debate público em torno dos assim chamados “lugares de fala” na esfera pública, mas também têm se aguçado os ódios políticos e as políticas do ódio<sup>6</sup>. Vivemos uma verdadeira guerra cultural que, em boa parte, passa pela questão identitária. Neste contexto, tem se destacado trabalhos de diversos artistas procedentes de povos indígenas originários, que nos provocam a reflexão em torno das subjetividades, as identidades, os territórios e a noção do nacional em termos muito diferentes do que se colocavam na Bienal de 1998.

---

**6** Cf. KIFFER, Ana. “O ódio e o desafio da relação: escritas dos corpos e afecções políticas”. In: *Ódios políticos e política do ódio*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

## 2 — “É preciso denunciar a arte moderna”: a Bienal de 2021 e a “antropofagia futura”

*Quem eu sou?  
Eu sou o medo dos brancos  
Eu sou aquele que senta na mesa dos doutorados  
Que desestabiliza e causa constrangimento a todos  
Que ri do vocabulário prolixo e do currículo lattes dessa gente  
branca  
Eu sou o novo cabano  
Eu sou a resistência através da antropofagia  
Eu sou aquele que degola Tarsila do Amaral  
Eu sou aquele que empala Mário de Andrade  
Eu sou aquele que come o coração de Oswald de Andrade  
Eu sou a arte Indígena  
Eu sou o Indígena contemporâneo.<sup>7</sup>*

Reler o texto de Rolnik pouco mais de vinte anos depois evidencia o alcance das mudanças que aconteceram no Brasil nas últimas duas décadas. Por isso, é interessante confrontar este texto com “Uma história devolvida: notas sobre antropofagia”, do artista macuxi Jaider Esbell, publicado no dossier “Antropofagias futuras” em 2021. Disse Esbell, sobre a noção de “antropofagia” de Oswald de Andrade:

A ideia [do manifesto] era exatamente essa: comer e beber da cultura europeia, parisiense em especial, e vomitar sobre a memória inalcançável dos nativos uma cultura própria, a cultura brasileira. Observe que dos povos nativos apenas se apropriaram do território, do

---

**7** BANIWA, Denilson. Quem sou eu? *apud* Diniz, Clarissa. “Street fight, vingança e guerra: artistas indígenas para além do ‘produzir ou morrer’”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 68–88, jan./jul. 2020, p. 79.

rito e dos mitos. A cultura brasileira por eles defendida deveria especialmente ter uma língua própria e decisivamente não deixava de ter os cânones europeus como parâmetro. Instaurou-se assim o Português do Brasil, a arte do Brasil europeizada, a literatura europeizada, a forma de fazer política e se comportar em terras alheias não deixou de ser escravocrata, exploratória e imperialista.<sup>8</sup>

O antropófago de Oswald, na crítica de Esbell, não passava de um mito, de uma figura idealizada que, se servia ao combate da imagem do bárbaro bestializado, também negava o antropófago real. Por outro lado, a crítica de Jaider Esbell ao modelo da antropofagia do modernismo paulista coloca em evidência aquilo que o uso da primeira pessoa do singular no título de Rolnik oblitera: a postulação uma “*subjetividade* antropófaga” — genérica e abrangente — que passa a ser vista por Esbell como um modelo de subjetividade *excludente*. De fato, a primeira pessoa do singular no título do texto de Rolnik repete o gesto embutido no uso da primeira pessoa do plural do manifesto: (“Só a antropofagia *nos* une”) —, no qual, apesar das boas intenções, a suposta identidade coletiva, longe de incluir duas subjetividades tão diversas como o indígena antropófago e os artistas da burguesia paulista, produz uma série de silenciamentos. Essa obliteração fica mais em evidência na comparação entre a Bienal de 1998 e a de 2021, em relação às quais os textos de Rolnik e de Esbell foram escritos.

Enquanto não havia indígenas entre os expositores ou os curadores da primeira, uma das marcas mais evidentes desta última foi a forte presença de artistas de diferentes etnias, com a curadoria de Jaider Esbell. Os outros artistas eram Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Uýra e Gustavo Caboco. Na Bienal, Esbell expôs *Carta ao velho*

---

**8** ESHELL, Jaider. “Uma historia devolvida: notas sobre antropofagia”. In: *Das Questões*, vol.11, n.1, abril de 2021, p. 289.

*mundo* (2020), uma intervenção numa enciclopédia “universal” de arte, um livro de 400 páginas de textos e gravuras que não continha nenhuma referência a arte indígena e *A guerra dos Kanaimés* (2020) uma série de pinturas de cenas alegóricas, nas quais imagens dos *kanaimés* (espíritos fatais que provocam a morte de quem os encontra) se projetavam sobre os conflitos contemporâneos vividos pelo povo Macuxi, com os constantes ataques e invasões à suas terras.

Ao mesmo tempo, Jaider produzia, do lado do pavilhão da Bienal, no Museu de Arte Moderna (MAM), “Moquém\_Surari: arte indígena contemporânea”, uma mostra coletiva de reunia 34 artistas de diferentes povos indígenas.<sup>9</sup>

Eshell era da região de Roraima e se reconhecia — performaticamente? — como “neto de Makunaimã”<sup>10</sup>, figura mitológica que, para os pueblos Pemon<sup>11</sup>, é responsável pela criação das coisas mais importantes, inclusive dos seres humanos e de todas as plantas comestíveis da floresta, mas também responsável pela introdução do mal no mundo. Num texto acompanhado por 10 imagens de suas pinturas, “Makunaima, o meu avô em mim” publicado na revista acadêmica *Iluminuras*, diz Eshell:

---

**9** É notável também o fato de que em 2016 e em 2019, Jaider Eshell e Denilson Baniwa respectivamente, foram vencedores de um dos prêmios de arte mais relevantes do Brasil, o Prêmio PIPA na categoria online (parceria entre Instituto PIPA e Museu de Arte Moderna — MAM-Rio) e algumas das obras de Eshell passaram a formar parte do acervo do Centro Pompidou em Paris. Mas também é terrivelmente sintomático deste momento histórico o suicídio de Jaider Eshell, ocorrido justamente em meio da Bienal de São Paulo, da qual ele era um dos maiores protagonistas. De maneira que é preciso ter muita cautela com o otimismo que este protagonismo possa suscitar.

**10** Makunáima, Makunaima ou Makunaimã são todas grafias possíveis.

**11** Os Pemon habitam a região de circun-Roraima, que abrange a tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana. Para estes povos, os responsáveis pela entrada do mal no mundo dos primórdios foram os “invejosos filhos de Wei (Sol), os irmãos Makunaima”. (Cf. Almeida de Carvalho, *Makunaima Macunáima. Contribuições para o estudo de um herói transcultural*. Rio de Janeiro: e-papers, 2015).

Devo lhe avisar que estas estórias são parte da minha vida e que realmente Makunaima é meu avô; isso é um fato. Makunaima e muitos outros vovôs são daqui do extremo norte da Amazônia. Nós temos uma história e uma geografia. Somos parentes diretos. É uma relação biológica, genética, material e uma parte substancial em espírito, ou energia.

[...] Existe, onde me empenho em levar, um pleno sentido para além dos factoides sobre a preguiça e a falta de caráter do Makunaima.

[...] Reforço, tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação.

[...] Sou neto direto de Makunaima. É uma relação de família, algo íntimo e sagrado que só mesmo o respeito pode aproximar. Então, sou artista assim como meu avô; sou meio como o meu avô.<sup>12</sup>

Assim, neste texto, em diálogo com o posterior “Uma história devolvida. Notas sobre Antropofagia”, ao “devolver a história da antropofagia”, Esbell denuncia a “apropriação indevida” das narrativas de “meu avo Makunaimi” por parte de Mário de Andrade, como também tinha feito Ailton Krenak<sup>13</sup>:

---

**12** ESBELL, Jaider. “Makunaima, o meu avô em mim”. *Revista Iluminuras*. Porto Alegre, v. 19, n. 46, 2018, p. 12–15.

**13** Ao analisar estas reações, diz Clarissa Diniz: “estão se cuidando e forjando estratégias para reagir à apropriação, à expropriação, ao extrativismo, à exotização, à invisibilização, à fetichização, à mais-valia, etc., que até então têm identificado a aproximação, quase sempre uma abordagem primitivista, perpetrada pela arte em relação às culturas indígenas. Como dá a ver o tom assertivo do artista macuxi, essa atenção ético-política não se dá, por sua vez, em chave pacifista, como se a arte e sua branquitude violadora finalmente estivessem recebendo, de braços abertos, o ‘bom selvagem’. DINIZ, Clarissa. *Street fight, vingança e guerra: artistas indígenas para além do “produzir ou morrer”*. *Espaço Ameríndio*, Porto



Mário de Andrade fez o sequestro relâmpago bem-sucedido do Makunaima. E até hoje tudo que se reproduz ainda vem daí. Ele parece ter feito uma coisa imbatível e por isso é interessante querer retornar, fazer um *street fight* com Mário de Andrade. [...] A apropriação de um ovo em ninho alheio é uma batalha monumental, que merece ser confrontada. **É preciso denunciar a arte moderna** (grifos meus).<sup>14</sup>

Os avatares desta apropriação estão muito bem desenvolvidos no livro *Makunaima/Macunaíma. Contribuições para o estudo de um herói transcultural* (2015), de Fabio Almeida de Carvalho<sup>15</sup>, em que o autor faz uma análise minuciosa do livro do antropólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, *De Roraima ao Orinocco*<sup>16</sup> (publicado originalmente na Alemanha em 1924 e cujo segundo volume, “Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuna”<sup>17</sup>, inclui a história de Makunaimã), comparando a versão em alemão com a versão em espanhol, publicada na Venezuela em 1982, e a posterior tradução ao português, inclusive comparando com outras versões dos mes-

Alegre, v. 14, n. 1, p. 68–88, jan./jul. 2020, p. 73.

**14** A fala foi feita num encontro entre artistas e pensadores indígenas, antropólogos e investigadores no Instituto Goethe de São Paulo. Encabeçados por Krenak, os pensadores indígenas fizeram uma denúncia coletiva. KRENAK, Ailton. [Depoimento] Encontro Arte Indígena. Discussão sobre criação, produção e disseminação cultural indígena. São Paulo, Instituto Goethe, 2 de dezembro de 2017. In: DINIZ, Clarissa. *Ibidem*.

**15** Ver também *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*, de Sergio Me-deiros (2002).

**16** *Von Roraima zum Orinocco: Ergebnisse einer Reiser in Nordbrasilien und Venezuela in Den Jahren 1911–1913*.

**17** A obra ficou inédita em português até 1953 quando foi publicada uma versão parcial no volume VII da Revista do Museu Paulista. A publicação completa dos cinco volumes ocorreu apenas em 2005. Mário de Andrade teve acesso aos mitos diretamente do alemão.

mos mitos, recolhidos por outros antropólogos<sup>18</sup>. Koch-Grünberg teve acesso a essas narrativas a partir de seu convívio com dois “informantes”: Akuli, um “talentoso narrador” da tribo Arekuna, e Mayuluaipu, da tribo Taulipang, filho do maior narrador de lendas de sua tribo, que dominava o português e servia de tradutor de Akuli, que não falava essa língua. Apesar da insistência do etnógrafo alemão de que se tratava de uma transcrição ao pé da letra (de fato, buscou manter a aproximação com a oralidade), há toda uma série de instâncias tradutórias, da oralidade à escrita, da língua arekuna/taurepang ao português — que não era a língua nativa de nenhum dos três participantes da transcrição — e daí para o alemão, por parte do etnólogo (de maneira que a tradução para o português implicou, ironicamente, uma re-tradução do alemão), que além disso resumiu as histórias, sem contar com uma série de diferentes vozes implicadas na redação da narrativa. Fabio Almeida aponta que “a cada movimento de passagem de uma língua e de um estágio cultural para outro, ocorrem alterações decorrentes de filtros culturais poderosos, capazes de modificar a configuração geral do objeto”.<sup>19</sup>

No já citado “Uma história devolvida. Notas sobre antropofagia”, contemporâneo à exposição da Bienal de 2021, Jaider Esbell assume uma posição muito crítica em relação ao “sequestro de Makunáima” produzido por Mário de Andrade através do livro de Koch-Grünberg:

Estava dado que um povo escuro que suplanta civilizações autóctones não pode ter caráter ou boa índole, pelo contrário, são os reflexos bárbaros de seus primeiros indivíduos. Percebamos que mais uma vez a força de julgamento sobre os valores dos nativos é deturpada, depreciada, para transparecer que, não tendo

---

**18** Os venezuelanos Gutierrez Salazar e Cesareo Armellada.

**19** ALMEIDA DE CARVALHO, Fábio. *Makunaima Macunáima. Contribuições para o estudo de um herói transcultural*. Rio de Janeiro: e-papers, 2015. p. 60.

os atributos culturais que uma sociedade civilizada exige, os nativos tenham mesmo que desaparecer e que esse desaparecimento seja oficializado, ilustrado e justificado no campo nobre do pensamento em formulação, nas artes, nas ciências, na elite social.

Mas, por outro lado, em 2018, Jaider tinha participado de um evento em comemoração dos noventa anos de publicação de Macunaimã, que se realizou no lugar que fora sua casa, e que agora é um Museu, que reuniu integrantes da organização Poiesis — Instituto de Apoio à Cultura, à Língua e à Literatura —, curadores, professores de literatura, filósofos, antropólogos e indígenas de povos pemon, taurepang, macuxi e wapichana. Deste evento resultou o livro, uma “peça” de teatro *Makunaimã: o mito através do tempo*, de autoria coletiva dos participantes (ilustrado com obras de Jaider Esbell). No prefácio, dedicado a Akuli Taurepang e a Theodor Koch-Grüngberg, Cristino Wapichana diz que nele, os legítimos herdeiros de Makunaimã, a divindade indígena, se queixam “dentro da própria casa de Mário de Andrade” do personagem “estereotipado, que mistura histórias e culturas indígenas diferentes para compreender a formação do povo brasileiro a partir de nosso sagrado”<sup>20</sup>. *Makunaimã: o mito através do tempo* é um livro revolucionário, que expõe vozes e visões do outro lado — o indígena — que durante noventa anos ficou invisível, sendo reiteradamente desrespeitado em sua existência e em seu sagrado. Na peça, Mário está dormindo no segundo andar de sua casa-museu enquanto no térreo ocorre uma conversa sobre seu romance, entre os participantes do evento (Jaider estava entre eles, como disse) que são os personagens da peça, na qual, entre outras coisas, acusam Mario de ter plagiado Koch-Grünberg; Mario acorda e decide descer pra entrar na discussão.

---

20 TAUREPANG et al., *op. cit.*, s/p.

Um fragmento do diálogo diz:

Ariel [filósofo poeta]

(...) A grande questão é: teríamos ouvido falar algum dia de Makunaimã se não fosse pelo livro do alemão?

Avelino [indígena Taurepang, neto de Akuli]

Isso importa?

Iara [cantora]

Importa muito!

Jaider [Eshell, Macuxi]

A quem importa?<sup>21</sup>

A resposta de Eshell, ficcional ou real, pouco importa neste caso, chama a atenção sobre outro aspecto da circulação transcultural do mito, que é a — possível — não reciprocidade do interesse nessa circulação.

A seguir, comento o trabalho do artista da etnia baniwa Denilson Baniwa, que também faz uma crítica irônica sobre a apropriação cultural, especialmente em seu quadro *Re-antropofagia*, em que representa a cabeça de Mario de Andrade servida numa bandeja, junto ao romance *Macunaíma*, algumas plantas autóctones e um papel que contém um poema-manifesto.

---

21 *Ibidem*, p. 56.



Figura 1: Denilson Baniwa, *Re-Antropofagia*, 2018.

Numa palestra organizada pelo IMS em 2021 Denilson<sup>22</sup> explica que a cabeça de Mario servida em bandeja tem muitos sentidos, não apenas o mais evidente de se referir ironicamente ao “banquete antropófago modernista”. Na “ética baniwa” somente poderia haver antropofagia do inimigo se este tiver as mesmas qualidades que o povo baniwa, e o mesmo ocorre com a “koadá” ou “vingança” guerreira, que somente pode se realizar se o inimigo é equivalente em coragem, força, inteligência e sagacidade. “No caso da arte moderna indígena, esse devorar o outro [se dá] quando o artista está no mesmo nível que nós ou em um processo de iniciação, como acre-

---

**22** Conversa online organizada pelo Instituto Moreira Salles em 30/8/2021 Disponível em <https://ims.com.br/eventos/1922-modernismos-em-debate-artes-indigenas-apropriacao-e-apagamento/>.

dito que Mario e Oswald de Andrade estavam. Não eram indígenas mas eram iniciados”<sup>23</sup>. Denilson Baniwa se refere também às cabeças mumificadas de diferentes povos do mundo dentro dos museus de etnologia, incluídos os tupinambás e os baniwa, o que constitui um “sequestro” do outro, do espírito do outro, transformando pessoas em artefatos de museus. Porém, como ele explica, essa captura também era praticada pelos povos indígenas com o corpo de seus inimigos mortos. Uma prática comum, ele conta, era o roubo de um fêmur uma vez que, sem o corpo completo, o ritual funerário não poderia se realizar. “Pensando que o fêmur de Macunaíma foi roubado por Theodor Koch-Grünberg e depois roubado novamente por Mário de Andrade, chega um momento em que os artistas indígenas têm a possibilidade de resgate do outro (...) e o luto parental pode se realizar e assim segue o processo de guerra e troca de corpos pela arte contemporânea”<sup>24</sup>.

Vejamos o que diz o poema-manifesto que está junto à cabeça de Mário<sup>25</sup>:

sério, nasceria de fórceps uma arte brasileira?  
sem índios na canoa que falha-trágica  
quero quem come com as mãos, alguém?  
sem limites-geo e conectada à máter  
ReAntropofagia posta à mesa nostálgica  
é arte-indígena crua sem nenhum caráter

quando desta arte pau-brasil-tropical  
não sobrar um só osso mastigado  
sobrará o tal epitáfio como recado:  
aqui jaz o simulacro macunaíma

---

**23** *Idem, ibidem.*

**24** *Idem, ibidem.*

**25** Este texto é um fragmento de um manifesto maior, a versão íntegra pode ser ouvida no vídeo da palestra no IMS citado acima.

jazem juntos a ideia de povo brasileiro  
e a antropofagia temperada  
com bordeaux e pax mongólica  
que desta longa digestão  
renasça Makünaimã  
e a antropofagia originária  
que pertence a Nós  
Índios

Denilson cita e relê o manifesto antropófago, rejeitando o que era considerado um programa para definir uma “cultura nacional” e transformando Oswald de Andrade e Mário de Andrade no “Outro” a ser consumido e apropriado. O “Nós” tão usado no manifesto antropófago para significar uma identidade nacional, é reapropriado aqui, mas incluindo apenas os povos indígenas.

No mesmo sentido, contradizendo o mito de um “nós” nacional, disse Esbell: “Não sou um simples brasileiro, eu penso, vivo, ajo e escrevo como um nativo, eu não me cobro sobre uma identidade nacional, a minha cultura não é nem de longe o reflexo de uma cultura brasileira. A noção de cultura brasileira continua vaga, falha e deficiente. Nem mesmo o esforço coletivo no campo das artes e da literatura deram ao Brasil uma identidade própria”.<sup>26</sup>

Como fica em evidência, a distância temporal que separa a releitura da antropofagia de Rolnik das de Esbell e Baniwa é curta mas muito significativa: em apenas 20 anos, o cenário político e estético é outro, os indígenas tem ganhado protagonismo e, no contexto atual, a política da estética já não passa pela rejeição e sim pela afirmação identitária. O “nós” nacional que definiria, segundo os curadores da Bienal de 98, a contribuição da arte brasileira para o mundo, está posto em xeque. De maneira que a desconstrução pós-estruturalista da noção de identidade, que marca as últi-

---

**26** ESBELL, Jaider. “Uma história devolvida: notas sobre antropofagia”. In: *Das Questões*, vol. 11, n.1, abril de 2021, p. 290.

mas décadas do século XX, se vê hoje enfrentada com o retorno da trincheira identitária como ponto de partida das demandas por reconhecimento e legitimação. No entanto, para estes artistas, a afirmação identitária não é uma defesa de uma certa essência ou pureza cultural, mas, ao contrário, suas obras se dirigem a um diálogo com a arte “brasileira” (e mundial), suas linguagens, seus modos de circulação e recepção. Interessa aqui pensar os termos em que se dá essa proposta de diálogo na prática artística mesma.

### **3 — Caçadores de ficções coloniais ou “Finjam que não estou aqui”**

Já na 33ª Bienal de São Paulo, em 2018, Denilson Baniwa fez uma famosa performance “Hackeando a 33 Bienal”, na qual ele, vestido da personagem Pajé Onça, desfazia folha a folha o livro *Breve História da arte*, e denunciava, diante de uma fotografia dos indígenas Selk’nam, o roubo branco da arte:

Eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas. Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo. Isso é o índio? Aquilo é o índio? É assim que querem os índios? Presos no passado, sem direito ao futuro? Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte. Breve história da arte. Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo. Arte branca. Roubo, roubo. Os índios não pertencem ao passado. Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios. Estamos livres, livres, livres. Apesar do roubo, da violência e da história da arte. Chega de ter branco pegando arte indígena



■ e transformando em simulacros!<sup>27</sup>

E esta ideia de roubo da imagem ele desenvolve numa série de colagens, em que questiona a apropriação da imagem por parte da antropologia, a partir um de uma intervenção nas fotografias que Koch Grünberg tirou em suas viagens pela Amazônia no início do século XX. (Ele fez 4 viagens pela Amazônia, na segunda ele esteve com os Baniwa, e publicou suas observações no livro *Zwei Jahre Unter den Indianern — Reisen in Nord West Brasilien*, 1903–1905).

Na série de colagens *Caçadores de ficções coloniais*, Denilson trabalha com as fotografias do V volume de *De Roraima al Orinoco* (que documenta a terceira viagem, de 1911), fazendo uma intervenção irônica sobre a imagem que a antropologia produz dos indígenas. Por isso, antes de comentar essa série, vou me referir brevemente a outras duas colagens de Denilson em que ele ironiza em torno da figura do antropólogo. Uma delas é uma intervenção sutil numa aquarela de Jean Baptiste Debret, intitulada “Sábio trabalhando em seu gabinete”. Denilson incorpora um homem indígena observando — reversamente — o “sábio”, transformado agora em antropólogo (que de observador passa a observado), e acrescenta a frase: “o antropólogo moderno já nasceu velho”.

---

**27** BANIWA, Denilson. Performance Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, HD vídeo, 16:9, cor, som, 15min, 17 nov. 2018.



Figura 2: Jean-Baptiste Debret. *Sábio trabalhando em seu gabinete*, 1827.



Figura 3: Denilson Baniwa, *Intervenção sobre aquarela de Debret*.  
Exposição *Vaievem*, CCBB-SP. Foto de Christian Strube, 2019.

A segunda imagem também é sobre uma aquarela de Debret, intitulada “Dança de selvagens da missão de São José”, publicada em seu livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.<sup>28</sup>



Figura 4: Jean-Baptiste Debret, *Dança de selvagens da missão de São José*, gravura publicada em *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [...] (Volume 1). Paris: Firmin Didot Frères, 1834.

Mas antes de ver a intervenção de Denilson, comparemos a imagem de Debret com uma pintura feita por um viajante alemão na América do Norte — Georg Heinrich von Langsdorff — no início do século XIX.

---

**28** DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Volume 1, Paris: Firmin Didot Frères, 1834.



Figura 5: Georg Heinrich von Langsdorff, *Dança de Selvagens na Missão de São José em New California*, gravura publicada em: *Bemerkungen auf einer Reise um die Welt in den Jahren 1803 bis 1807* (Volume 02), Frankfurt: Wilmans, 1812.

A semelhança entre as duas imagens é evidente, e ainda por cima, a pintura de Langsdorff levava o título “Ein Tanz der Indianer in der Mission von St. José in Neu-Californien” (“Dança de selvagens da missão de São José em *New California*”, grifo meu). Ou seja, que o que Debret pintou no Brasil eram, na verdade, indígenas da região de América do Norte. Como vemos, a apropriação não é premissa apenas da arte contemporânea, e a intervenção de Denilson é sobre uma imagem que já é uma intervenção de Debret.



Figura 6: Denilson Baniwa, *Danse de sauvages de la mission de St. José* (sem data).

O que me interessa destacar é que a figura do antropólogo que ele coloca dançando entre os indígenas é Theodor Koch-Grünberg (veja-se este retrato do etnólogo alemão):



Figura 7: Retrato do antropólogo Theodor Koch-Grünberg.

Estas duas intervenções sobre imagens de Debret nas quais o antropólogo é ironizado, podem ser consideradas como um prólogo à série Caçadores de ficções coloniais, colagens em que as fotografias etnográficas de Koch-Grünberg se superpõem com fotogramas de filmes futuristas, distópicos, que imaginam o futuro como ruínas. Diz Baniwa em entrevista: “Trabalhar com as fotografias do etnólogo alemão é dialogar e navegar entre dois aspectos importantes de mim mesmo: meu eu que pertence a tribo milenar Baniwa, e meu eu urbano que adora cinema, quadrinhos e fotografias”<sup>29</sup>.

De fato, o trabalho de Baniwa mais do que se voltar para algo como uma raiz ou essência cultural, mais do que representar sua identidade ou memória ancestral, desloca o que comumente se entende como arte indígena (em geral fazendo referência a pinturas corporais e à produção de objetos como colares, vasos ou tecidos): se propõe intervir sobre as formas ocidentais da arte e da produção de imagens de modo mais amplo, fazendo uma leitura crítica de seus modos de ver. O que está em questão no trabalho dele, e na declaração de amor à fotografia e ao cinema, é uma ênfase não na identidade e sim na transformação de si e na devolução do olhar do branco. Por outro lado, estes dois aspectos, esses dois eus que ele reconhece em si — não dialogam pacificamente, mas produzem uma dissonância que expõe a artificialidade que há na primeira pessoa da enunciação. Poderíamos pensar, então, que tanto “a subjetividade” defendida por Rolnik como o “nós” do manifesto antropófago se revelam, em seu trabalho, como uma ficção, uma ficção colonial. De qualquer forma, a série de colagens retoma — e essa é uma marca do trabalho dele que o diferencia de outros artistas indígenas — o tom lúdico e irreverente que caracteriza o manifesto modernista.

Estas são algumas das imagens da série:

---

**29** Denilson Baniwa, entrevista com Cassiana Der Haroutiounian. Disponível em <https://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2021/05/20/ficcoes-coloniais-denilson-baniwa-na-nova-edicao-da-revista-zum-do-instituto-moreira-salles/>.

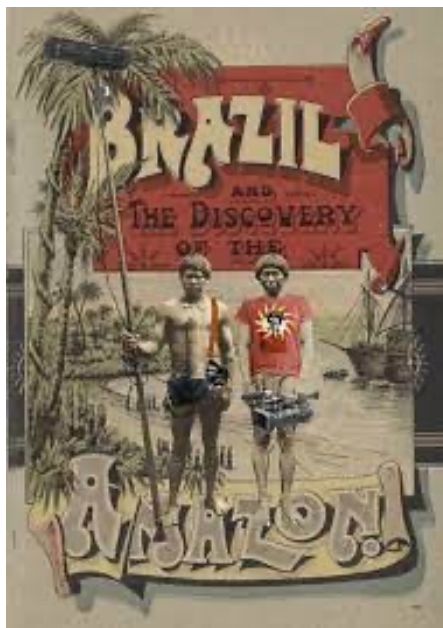


Figura 8: Denilson Baniwa, *Caçadores de Ficções Coloniais*, 2021.



Figura 9: Denilson Baniwa, *Caçadores de Ficções Coloniais/Contatos Imediatos de Terceiro Grau*.



Figura 10: Denilson Baniwa, *Caçadores de Ficções Coloniais/Guerra dos Mundos*.



Figura 11: Denilson Baniwa, *Caçadores de Ficções Coloniais/Alien o 8 Passageiro*.



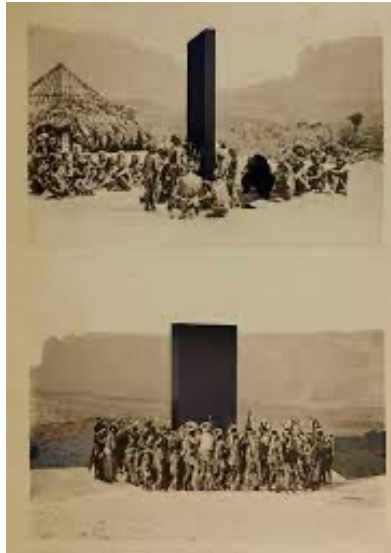


Figura 12: Denilson Baniwa, *Caçadores de Ficções Coloniais/2001 Uma Odisseia no Espaço*.



Figura 13: *Caçadores de Ficções Coloniais/ Godzilla*.

A série está acompanhada por um texto do qual cito um fragmento extenso:

— Finjam que não estou aqui!

A primeira vez que me lembro de ser fotografado por alguém que não conhecia, foi para performatizar uma mentira: fingir que aquele senhor vestido como um cosplay de Indiana Jones não estava ali, com uma 50mm mirando nossos corpos como se fossemos capas da próxima Vogue, pedindo várias poses “naturais”. Ajam naturalmente.

Vários cliques, várias poses. Muito obrigado, vocês são lindos.

Nunca mais ouvi falar do Indiana Jones com sotaque alemão, nunca soube o que fora feito daqueles registros. Talvez numa página da National Geographic, com uma manchete: fotógrafo alemão se aventura pela Amazônia selvagem e registra tribos e animais maravilhosos. Alles klar!

Olha o passarinho.

Meu primeiro contato com fotografia foi com uma máquina Love, com filme acoplado e descartável. Foi amor à primeira vista, com quem pude assassinar toda a comunidade clique após clique até acabar a munição. Falling in love. Foi um amigo da família em viagem para Manaus que a levou para revelar e ampliar as fotografias, meses depois chegaram as tão esperadas fotos e todos os fotografados estavam com suas cabeças cortadas na fotografia. Erro de paralaxe. Engraçado e tétrico. Motivo de risos dos mais jovens e de ira dos mais velhos. Uma parte deles havia sido roubada, decapitação fotográfica. Registros descartáveis, como a Love.

— Ele está nos fotografando, está roubando nossa alma. Esta frase, que conheci na cidade grande, em forma de anedota, também é um erro de paralaxe, desta vez colonial. Um erro de observação causado pelo desvio óptico a partir do ângulo de visão do observador estrangeiro. Do ponto de vista de quem está de fora, olhando por uma janela colonial não é possível compreender o todo, então no meio disso tudo alguma coisa se perde ou é amputada.

Anga ou Sangawa, significa tanto medida de tempo, vestígio, índice, retrato, fotografia, quanto também o espírito ou alma. Imaginei que o roubo da alma então, não se referia talvez ao espírito metafísico, mas à captura dos direitos à própria imagem e narrativa. Penso que ninguém assinou a autorização de uso de imagem, como eu não assinei quando fui fotografado. E apesar da fotografia ser apenas um fantasma do que já fomos no momento do clique, ela ainda possui nossos corpos, aprisionados por uma ficção. E após a morte, a fotografia é esse espectro que nos assombra na sala de estar, trazendo saudades ou alegrias.

Luz, câmera e ação!

O primeiro filme que me recordo, foi Alien o 8º passageiro. Não deve ter sido o primeiro, mas foi o que me marcou. Tive pesadelos, um medo irracional de uma coisa que eu nunca havia visto antes, alienígena assassino de pessoas inocentes.

Eu não assisti no cinema, longe disto, o filme é de 1979 e só fui ter contato em 1989, dez anos depois. Naquela época eu mal havia sido apresentado a uma Philco, preto e branco de 12 polegadas, acho que eram essas as características deste aparelho alienígena que pousara na comunidade. A mesma que me apresentou Fer-

nando Collor e Lula. Assisti Alien num desses horários dedicados a filmes, logo após um dos debates políticos pela presidência do país. Toda comunidade se reunia para ver o futuro do Brasil, em frente a uma televisão minúscula, em preto e branco com mais fantasmas e ruídos que o filme e o país. O futuro chegou e não é melhor que o passado.

(...)

Invenção da tradição!

E ainda que a fotografia seja uma cópia da realidade, ainda assim é uma mentira. E é mentindo ou ocultando verdades que criamos tradições. São com erros de paralaxe e colagens de imagens que construímos a História, às vezes com boa vontade em ajudar e acidentalmente cortando vozes, e noutras propositalmente apontando a objetiva e enquadrando apenas o que nos atrai.

Neste lugar imagino a arte indígena como direito de resposta e direito de ficcionar também uma História do Brasil, e venho trazer pela colagem entre cinema, fotografia e reprodução em massa, metáforas rasuradas de ícones que acostumamos a ter em nossos lares, emolduradas por telas de televisão, salas de cinema e celular. Unir imageticamente realidades tão distantes da compreensão colonizadora é provocar um debate sobre apropriação, direitos de imagem e reprodução, onde o guaraná é original Sateré Mawê e a pipoca é Guarani.

E agora, finjam que não estou aqui e curtam o filme.

De maneira que, “devolver o olhar” (como Esbell “devolve” a antropofagia), do ponto de vista indígena, como contraposição à captura de sua imagem por parte do branco, não significa reivindicar uma autenticidade ou pureza cultural, o que levaria a reforçar um estereótipo da distância temporal entre culturas, na expressão

que usa Johannes Fabian em *Time and the Other...*, ou um “essencialismo estratégico”, nos termos de Spivak, mas, ao contrário, pode ser entendido como uma ênfase na importância política da percepção dessa suposta distância.

Neste sentido, as ficções não referem somente aos filmes de ficção científica, mas à própria fotografia antropológica, entendida por Denilson como uma ficção colonial. Seriam ficções sem sujeito, ou sem interação subjetiva, poderíamos dizer, levando em consideração que as fotografias de Koch-Grünberg recicladas por Denilson pertencem ainda a um paradigma científico-naturalista do século XIX, que — evidentemente — objetivava os indígenas.<sup>30</sup>

Antes de finalizar, eu gostaria de me deter numa das imagens da colagem.

---

**30** No entanto, o trabalho de Koch-Grünberg é ambíguo neste sentido e se situa num ponto de inflexão: a mudança metodológica produzida na antropologia a princípios do século XX, que passou de um paradigma da distância a um do observador-participante, constituindo o campo etnográfico como espaço de intersubjetividade. O etnógrafo alemão procurava estar em contato estreito com os indígenas, compartilhando suas vidas e tendo proximidade com seu ponto de vista, como diz na introdução de seu livro *Two years among the Indians. Voyages through the Brazilian Northwest*, publicado originalmente em 1909/10. Ademais, na sua segunda expedição, Koch Grünberg, levou as fotografias da primeira e as mostrou aos indígenas, procurando que eles compartilhassem suas impressões sobre as mesmas.

## 4 — Metrópolis ou o dadaísmo indígena



Figura 14: Denilson Baniwa, *Caçadores de Ficções Coloniais/Metrópolis*.

Esta é, a meu ver, a imagem mais interessante da série porque junta duas imagens mais ou menos contemporâneas entre si: as duas foram produzidas por autores alemães, um cineasta e um etnólogo — nas primeiras décadas do século XX. Uma representa uma imaginação distópico-futurista e a outra uma captura de um presente que era percebido como um passado prestes a desaparecer. O filme de Lang é de 1927 mas está situado em 2026 (ironicamente, tão perto da data em que Denilson intervém na imagem). No livro *After the great divide* Andreas Huyssen faz uma leitura do filme, focalizando na mulher máquina e propõe a hipótese de que ela é resultado não apenas de um desejo sexual masculino, mas sobretudo de um desejo libidinal mais profundo por criar um Outro, privando esse outro

de sua outridade. Huysen também aponta a presença, na estética do filme de Lang, das colagens dadaístas da alemã Hannah Höch's (1889–1978). Na série "From an Ethnographic Museum", Höch ensambla imagens de corpos femininos caucasianos com esculturas de sociedades não ocidentais, colocadas sobre pedestais. No catálogo da exposição do trabalho dela que aconteceu no MOMA em 1997 diz que: "Frequently using one sort of prejudice to locate another, this works-series equates Woman with the underdeveloped, the foreign, and perhaps the feared, while at the same time mocking Western fetishism of makeup, fashion and behavior".<sup>31</sup>



Figura 15: Hannah Höch, *Monument II: Vanity*, da série *From an Ethnographic Museum*, 1926. A obra se encontra no Museu Nacional Germânico de Nuremberg.

Desejo e fetichismo: estas relações da cultura ocidental com o outro, expostas e questionadas pelas colagens dadaístas assim como pelo filme de Lang estão elaboradas também no trabalho de Denil-

---

**31** Disponível em: [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_241\\_300015683.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_241_300015683.pdf)

son Baniwa, em que podemos ver um diálogo com eses procedimentos, mesmo que a citação ao trabalho de Hoch não seja explícita.<sup>32</sup> Ou seja que podemos pensar que o mais interessante nesse trabalho não é que agora o outro fale por si mesmo (retomando a pergunta de Spivak) e sim que o outro questione, como faz Baniwa, os modos brancos de ver e registrar imagens, de produzir arte e conhecimento sobre o Outro.

Por outro lado, re-trabalhando as imagens de Koch-Grünberg e para além do efeito lúdico da colagem, Denilson aponta para uma questão — ética e epistemológica — crucial em torno da propriedade e da apropriação.<sup>33</sup>

Vale lembrar que em sua viagem pela Amazonia, Koch Grünberg recolheu mais de 1300 objetos que entregou ao Museu de Etnologia de Berlim, que tinha financiado a expedição<sup>34</sup>. Inclusive, a própria fotografia pode ser pensada como coleção e apropriação. Recentemente, os curadores do Museu de Etnologia (hoje Ethnografisches Museum), que alberga e possui os objetos recolhidos por Koch-Grünberg, colocaram em questão a propriedade desses objetos, o que motivou a realização em 2014 de um workshop com os protagonistas das culturas das quais estes objetos provêm. Ao longo de uma semana, indígenas representantes dos povos Wanana e Desana discutiram com acadêmicos a interpretação e significados múltiplos dos objetos da coleção assim como as relações sociais e esferas de intercâmbio nas quais

---

**32** O trabalho de Denilson dialoga também com o de outro artista brasileiro contemporâneo, Flavio da Costa, na série de montagens de fotografias de Rio de Janeiro de início do século XX feitas pelo fotógrafo Augusto Malta, com ilustrações do mesmo período que Henrique Alvim Correia fez para a edição do livro de H. G. Wells, *Time machine*. O trabalho está disponível em <https://www.artstation.com/artwork/3oybgD/>.

**33** Sobre “apropriação cultural” ver WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Polen, 2019.

**34** Durante e depois da primeira guerra mundial, com as dificuldades financeiras pelas que passava a Alemanha, a venda de coleções era uma forma comum de financiar expedições científicas.



eles participam. A restituição, então, não é uma via de mão única, que consistiria simplesmente na reparação ou na liberação da consciência pesada de ocidente, mas também os indígenas devolvem ao Museu o sentido desses objetos<sup>35</sup>. Neste caso a devolução foi simbólica uma vez que os herdeiros de seus proprietários, representantes das tribos amazônicas, preferiram deixar os objetos no museu, onde estariam melhor conservados.



Figura 16: Representantes dos povos indígenas explicando o valor dos objetos no Museu Etnológico de Berlin.

---

**35** Como aponta o antropólogo Paul Hempel: “In late nineteenth-century german anthropology, the appreciation of the photographic medium was based precisely on the unquestioned ability to not only depict but to define and mobilize facts. It is thereby not surprising that in contrast to drawings and sketches, which in the context of scientific practice have always been associated with observational techniques, photography was considered to have stronger affinities to modes of collection (e.g. Schlaginhaufen, 1915).” Cf. HEMPEL, Paul. “Theodor Koch-Grünberg and Visual Anthropology in Early Twentieth-Century German Anthropology”. In Morton, C. and Edwards, E. *Photography, Anthropology and History*. London: Ashgate, 2009, p. 200.

Em soma, vimos que os processos de reconhecimento e transferência de protagonismo na produção, registro, arquivo, exibição, interpretação e difusão de objetos artísticos e elementos culturais põem em evidência que estas instâncias não podem prescindir dos marcos de legibilidade que lhes conferem os lugares de enunciação. Se a ideia de uma identidade nacional é insustentável, como já pressupunha o texto de Rolnik, e reafirmam os textos destes artistas indígenas, por outro lado, postular uma subjetividade desterritorializada como forma de resistência também não parece ser uma alternativa viável, mas pelo contrário, parece uma repetição de um modo de silenciamento. Como se situar diante deste dilema? De que forma a arte, como “campo de batalha política, ideológica e moral”<sup>36</sup> pode abrir interrogativas diante do dilema identitário, e oferecer alternativas à dicotomia identidade/desterritorialização? Ao “devolver o olhar” (como resposta ao saque de seus objetos, seus corpos, suas imagens, seus mitos, suas histórias), estes artistas inter-vêm criticamente no campo da arte contemporânea, não somente exercendo seu direito à resposta e evidenciando que não é possível “fingir que não estão aí”, mas também colocando verdadeiramente em xeque os pressupostos teóricos e filosóficos a partir dos quais do ponto de vista da teoria, da esquerda, do pensamento “progressista”, temos pensado a subjetividade e a resistência diante dos modos de funcionamento do novo arranjo geo-econômico do mundo.

---

**36** ESBELL, *op. cit.*, 2021, p. 289.

Aquilombar: o  
Sarau Vozes  
Negras e o saber  
localizado

**Tatiara  
Pinto**

Beatriz Nascimento localiza na transferência da comemoração nacional do 13 de maio para o 20 de novembro, data do assassinato de Zumbi, a mudança de perspectiva que evoca a capacidade de resistência dos antigos quilombos e não a comemoração de uma ordem do sistema escravista de abolição, como uma dádiva de S. Alteza Imperial. Tal mudança ocorreu após uma sugestão publicada em um artigo no *Jornal do Brasil* pelo Grupo Palmares do Rio Grande do Sul, do qual participava o poeta Oliveira Silveira, no ano de 1974. Quando a proposta do grupo foi aceita, uma série de iniciativas, debates, grupos negros passaram a discutir as questões do negro na sociedade brasileira, retomando antigos movimentos negros<sup>1</sup>. Quilombo passou a ser não mais somente o território geográfico, mas o território a nível de uma simbologia, quilombo passou a ser sinônimo de povo negro, sinônimo de comportamento do negro e esperança para uma melhor sociedade. Passou a ser sede interior e exterior de todas as formas de resistência cultural, conforme aponta Nascimento no texto “Conceito de quilombo e a resistência cultural negra”<sup>2</sup>, publicado na revista *Afrodíspora*.

Como resultado desse levante, “aquilombar” foi transformado em verbo. E “como prática política, apregoa ideais de emancipação de cunho liberal que a qualquer momento de crise da nacionalidade brasileira corrige distorções impostas pelos poderes

---

**1** Entre 1888 e 1970, com raras exceções, o negro não teve espaço para expressar sua luta pelo reconhecimento de sua participação social. Salvo as articulações sociais e culturais de coletivos como a Imprensa Negra na década de 1920 até 1950; a Frente Negra Brasileira na década de 1930; o Teatro Experimental do Negro e o Comitê Democrático do Negro, ambos da década de 1940.

**2** NASCIMENTO, Beatriz. Conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org). *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: Possibilidade nos dias da destruição*. São Paulo: Filhos da África, 2018. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6841361/mod\\_resource/content/1/quilombo-conceito-beatriznascimento.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6841361/mod_resource/content/1/quilombo-conceito-beatriznascimento.pdf). Acesso em: 3 ago. 2022.

dominantes”<sup>3</sup>. Nesse ínterim podemos hoje desbravar o percurso do Sarau Vozes Negras como um quilombo que surgiu na Universidade Federal de Santa Catarina. O Sarau Vozes Negras foi idealizado e organizado inicialmente após as integrantes estreitarem laços durante a disciplina da pós-graduação, ministrada pela professora Simone Schimdt, citada pela própria Conceição Evaristo<sup>4</sup> como uma das primeiras professoras universitárias a pesquisar e levar para os alunos as obras da escritora. Quem tomou frente na empreitada de se aquilombar foram três mulheres negras: a artista, professora, poeta e contista Nana Martins, que tem poemas e contos publicados nos Cadernos Negros n.º 35, 36, 38, 39, 40, 42 e 43, na ocasião Nana era mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC; Feibriss H. M. Cassilhas, na época doutoranda do Programa de Pós-graduação em Tradução da UFSC, hoje docente da UFBA; Jéssica Oliveira (Jess), quando mestranda do Programa de Pós-graduação em Tradução da UFSC, que nessa altura já havia publicado a tradução de *Memórias da Plantação* (2008) de Grada Kilomba, seguida da publicação da tradução de poemas inéditos no Brasil da afro-alemã May Ayim. “Amigas unidas pelo desejo de nos fortalecer e fortalecer xs nossxs pela arte negra! #poderaopovopreto #blackpower #étudonosso”, descrevem-se no primeiro post no Instagram do Sarau. Essa configuração inicial logo ganhou a presença de Jeff Jeffa Santana.

Uma das motivações para a criação do Sarau Vozes Negras, segundo suas organizadoras, foi a insatisfação com o não cumprimento da Lei n.º 10.639/2003, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira na rede pública, “resistir ao apagamento das nossas histórias no ambiente universitário e em escolas regulares”<sup>5</sup>. Desse modo surge o Sarau, como alterna-

---

3 *Ibid.*, p. 293.

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KWld5zBKkkU&t=735s>. Acesso em: 8 abr. 2021.

5 Conforme a autodefinição que o grupo ofereceu na ocasião de sua participa-

tiva interessada em suprir a demanda por um espaço historicamente negado. Espaço esse que não é tão somente físico, é simbólico e disciplinar. Quem acompanhou o Sarau Vozes Negras por Florianópolis, ou durante o período pandêmico pelas redes, percebe que o ativismo do grupo se fundamenta na denúncia e na reivindicação por direitos, através da poesia, como é o caso de vários poemas do primeiro Caderno de Poesia do coletivo, como: “Zumbi Saldo”; “Estereótipos”, entre outros, porém, não se pode negar que o sentido de coletividade é o mote central do Sarau, que se dá por outra via: “Nosso rolê é feito de afetos!”, segundo a postagem do grupo no Instagram em 5 de maio de 2018.

## **Contextos: Os Cadernos Negros, os Saraus Periféricos e a Explosão Feminista**

Não é tarefa simples traçar os possíveis contextos que desembocam na efervescência que propiciou, por exemplo, o surgimento do Sarau Vozes Negras em Florianópolis, objeto central deste trabalho. No entanto, é possível esboçar alguns movimentos que compõem esse contexto, sabendo que as bases que possibilitam hoje a expressão da poesia brasileira de mulheres negras são uma malha de linhagens e movimentos muito mais complexa do que a que será feita aqui.

ção, que inaugurou as apresentações artísticas, no 8º Curso de Curta Duração: Feminismos Negros e a Luta Antirracista do IEG — UFSC em 2020: “O Sarau Vozes Negras é um grupo de estudantes negrxs de cursos de graduação e pós-graduação na área de Letras que se conheceu na UFSC e que realiza atividades de leituras e performances poéticas de autorxs negrxs. Esta é uma das formas que encontramos para manifestar a nossa insatisfação com o descumprimento da Lei n. 10.639/2003 nas instituições de ensino. Juntamos nossas vozes para resistir ao apagamento das nossas histórias no ambiente universitário e em escolas regulares, mas ocupamos também os mais diversos espaços com a nossa poesia. Declamando poesias que contam nossas histórias e que reivindicam nossas lutas” Disponível em: <https://ieg.ufsc.br/noticias/335>. Acesso em: 29 mar. 2021.

O primeiro movimento que compõe o contexto de um Sarau como o Vozes Negras é a publicação da histórica antologia Cadernos Negros, o “quilombo da literatura”, que se mantém anual e ininterruptamente desde a sua criação em 1978, não por acaso mesmo ano da fundação do Movimento Negro Unificado. A coleção, ao alternar conto nos anos ímpares e poemas nos pares, se constitui como o principal veículo da literatura negra, injeta negritude na produção nacional. “Minha escola literária”, diz Cristiane Sobral em entrevista para o Sarau Vozes Negras<sup>6</sup>. “Ali achei minha turma”, relata a autora de *Água de barrela* (2016) Eliana Alves Cruz, ao se referir aos Cadernos Negros<sup>7</sup>. Foi graças aos Cadernos que muitos escritores e escritoras negras tiveram a oportunidade de publicar pela primeira vez: “quando Quilombhoje aceita os meus trabalhos isso que me dá uma segurança para continuar nessa tentativa de publicar”, relata Conceição Evaristo<sup>8</sup>. Foi depois de estrear nos Cadernos Negros que Miriam Alves decidiu editar seu próprio livro.

Atualmente a publicação da Quilombhoje é encabeçada por Márcio Barbosa e Esmeralda Ribeiro, teve o escritor Cuti (Luiz Silva) como um dos seus fundadores. Décio Vieira no lançamento dos Cadernos Negros 43 realizado em 2020 comenta que ainda há certa resistência de uma parcela dos acadêmicos em aceitar a existência de uma Literatura Negra<sup>9</sup>. O mercado editorial brasileiro nunca escondeu sua face racista, conforme mostra matematicamente Regina Dalcastagnè<sup>10</sup>. Ler autoras negras e reconhecer suas particula-

---

**6** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aTFH0-wVnlw>. Acesso em: 7 abr. 2021.

**7** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AvHSBWglH98>. Acesso em: 7 abr. 2021.

**8** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KWld5zBKkkU&t=735s>. Acesso em: 8 abr. 2021.

**9** Disponível no min. 38: <https://www.youtube.com/watch?v=9ORWUdmfoBc>. Acesso em: 11 abr. 2021.

**10** DALCASTAGNÈ, Regina. Estre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; EBLE, Laeti-

ridades para além dos estereótipos na nossa literatura é algo novo, até mesmo para a crítica literária. Falar em Literatura Negra é uma polêmica, justamente porque ela evoca uma identidade nacional difusa, múltipla e não devidamente assimilada. Ferreira Gullar, por exemplo, foi um ferrenho opositor da ideia da existência de uma Literatura Brasileira Negra<sup>11</sup>. Dada a relevância de editoras especializadas na literatura produzidas por afrodescendentes com destaque para o pioneirismo da Mazza edições de Belo Horizonte, seguida da editora Malê e da Pallas, entre outras.

Segundo pilar desse tripé de contextos é o sarau, palavra derivada do francês *soirée*, quer dizer reunião social à noite<sup>12</sup>. Na década de 1920, por exemplo, o sarau era uma prática luxuosa em que a elite intelectual se reunia ao redor dos poetas e artistas desde o Brasil colonial<sup>13</sup>. No início dos anos 2000 ele renasceu, enquanto movimento, sem piano de cauda, nas periferias de São Paulo e Rio de Janeiro, multiplicando-se rapidamente pelo Brasil afora. No sarau são declamados poemas, músicas podem ser interpretadas, cenas dramáticas são apresentadas, críticas sociais e manifestações políticas também podem acontecer<sup>14</sup>. Geralmente há a figura do cicerone

cia Jensen. *Literatura e Exclusão*. Porto Alegre: Zouk, 2017.

**11** Não se exagera ao usar o termo polêmica quando o site Brasil Escola, um dos mais acessados por estudantes do país, assim se refere ao tema com o artigo “A (polêmica) da literatura Afro-Brasileira”, no qual Viviane Cardoso nos lembra de quando o poeta Ferreira Gullar disse que falar em uma Literatura Brasileira Negra não tinha cabimento, no texto “Preconceito Cultural” publicado pela Ilustrada/Folha de São Paulo em 2011. GULLAR, Ferreira. Preconceito cultural. In: *Folha de São Paulo*. 3 dez. 2011.

**12** NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1955.

**13** Mais informações ver: SILVA, Simone. *As rodas literárias nas décadas de 1920-30: troca e reciprocidade no mundo do livro*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro. 2004

**14** Sérgio Vaz em entrevista para o Itaú Cultural diz que desde o início incentiva os participantes que por ventura querem desabafar suas indignações políticas, e não conhecem ainda o *modus operandi* do Cooperifa, a transformarem o que sen-



que abre o evento, informa, organiza as apresentações colocando em cena a voz, a linguagem e a arte da periferia, feita por e para periféricos ressignificando o seu lugar de “marginalizado”. O corpo é veículo da expressão poética — antes do livro, ou nunca livro — e assume um significante político, capaz de rearmar operações ontológicas, gerando capital simbólico<sup>15</sup> na periferia, pois nestas manifestações a poeta toma o espaço e o preenche com a própria voz no jogo dos poderes, recusando representações vazias, reavivando a relação da poesia com a cidadania. Várias dissertações e teses foram escritas neste sentido<sup>16</sup>.

Apesar de terem surgido espontaneamente sem nenhum patrocínio, cabe lembrar da relação do movimento cultural nas periferias com o Estado. Diálogo que teve início quando Gilberto Gil foi Ministro da Cultura (2003–2008) e o reconhecimento destas manifestações passaram a integrar a agenda política nacional. A criação

tem em poesia. Essa é uma fórmula do Cooperifa reproduzida em vários outros saraus como o Sarau da Brasa, Sarau do Binho, Sarau Elo da Corrente, Sarau Poesia na Brasa, Sarau da Vila Fundão, entre outros. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PKZ9TO\\_YCnM&t=4x27s](https://www.youtube.com/watch?v=PKZ9TO_YCnM&t=4x27s). Acesso em: 6 abr. 2021.

**15** “O capital simbólico compreende qualquer propriedade (qualquer tipo de capital, físico, econômico, cultural) percebida pelos agentes sociais cujas categorias de percepção são de natureza tal que lhes permite conhecê-la (distingui-la) e reconhecê-la, e conferir a elas algum valor” (BOUDIER, 1997, p. 108, tradução nossa *apud* TENNINA, 2017, p. 270.)

**16** Listamos algumas delas: GOMES, Renan Lelis. *O relevo da voz: um grito cartográfico dos saraus em São Paulo*. 2019. 191 f. Tese (Doutorado em Geografia) — UNESP, Rio Claro, 2019.

MINCHONI, Tatiana. *Coletivo Sarau do Binho: insurgência (po)ética nas tramas afetivas do território*. 2019. 247 f. Tese (Doutorado em Psicologia) — UFSC, Florianópolis, 2019.

OLIVEIRA JÚNIOR, Otacilio. *Entre a luta, a voz e a palavra: partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia*. 2016. 263 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) — UFMG, Belo Horizonte, 2016.

DUARTE, Diego. *Sarau do Binho vive! Identidades alteradas e o sarau como processo de identificação periférica*. 2016. 237 f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) — USP, São Paulo, 2016.

de programas como o Cultura Viva, “cuja principal ação é o reconhecimento dos espaços e grupos culturais como Pontos de Cultura, *contribuíram de forma substancial para a visibilidade e legitimidade desses espaços comunitários*”<sup>17</sup>.

Impossível falar de sarau sem falar na vertiginosa ascensão do movimento da poesia falada ou *poetry slam*. Jovens que atravessam as cidades com tão somente o dinheiro da passagem no bilhete único, para se colocarem a serviço da poesia, serem um veículo social capaz de denunciar as nossas mazelas sociais, finalmente a partir de vozes dissidentes, pelo prazer em expor sua arte falada, em competição pelo espaço/protagonismo da cidade, através da palavra poética. Em tempos de crise política, instabilidade financeira e com a pandemia de covid-19, estes movimentos populares e autônomos dão considerável contribuição no tocante às formas de resistência, pois carregam em sua gênese táticas de sobrevivência.

A interação promovida pelos saraus entre: a cultura e o povo, a poesia falada e seu público, a rima com um ativismo interseccional, impulsiona a criação literária local. Sérgio Vaz<sup>18</sup>, poeta e um dos idealizadores do Sarau Cooperifa junto com Pezão — o primeiro<sup>19</sup>

---

**17** TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. Trad. por Paulo Thomaz. In: DALCASTAGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia Jensen. *Literatura e Exclusão*. Porto Alegre: Zouk, 2017, p. 277, grifo nosso.

**18** Em entrevista à Lucía Tennina, professora da Universidade de Buenos Aires que se dedica a pesquisar sobre os saraus paulistanos, Sergio Vaz diz: “O espaço que o Estado deixou para nós é o bar, aqui não tem museu, não tem teatro, não tem cinema, não tem lugar para se reunir, e o bar é o nosso centro cultural, onde as pessoas se reúnem para discutir os problemas do bairro, aonde as pessoas vêm se reunir depois do trabalho, onde as pessoas se reúnem quando vai jogar bola, ou quando é um aniversário, se reúnem para ouvir e tocar samba, então o bar é a nossa ágora, a nossa assembleia, o nosso teatro, tudo, a única coisa que o Estado deixou para nós foi o bar, então a gente ocupou o bar. É só isso o que a gente tem, então, é isso o que vamos transformar”.

**19** Existe um debate sobre a origem do sarau mais antigo, entre o Cooperifa e o Sarau do Binho, esse último seria considerado o mais antigo quando considerado

e um dos saraus mais emblemáticos de São Paulo — ao dizer: “o sagrado não é mais a literatura, o sagrado é quem lê”<sup>20</sup> demonstra conhecimento dos entraves históricos da teoria literária e do cânone em que movimentos como o seu se debate. Pois, o objetivo do organizador é claro “Este é um projeto que visa levar autoestima à comunidade”<sup>21</sup>. Quase todas as terças-feiras, dia de Cooperifa no bar do Zé Batidão, são lançados livros independentes.

Elizandra Souza, autora de *Águas da cabaça* (2012) e fundadora do Sarau das Pretas, que completou 7 anos, foi uma das mulheres responsáveis pela disseminação dos saraus negros feministas. Há quase duas décadas Elizandra atua como ativista cultural, ela que tem o rap como seu berço e tem em Sérgio Vaz um mestre, diz:

2004 foi o ano em que eu conheci o sarau da Cooperifa. Foi a ano também em que eu participei de uma oficina experimental de jornalismo numa ONG chamada Papel Jornal, e nesse mesmo ano criei o Mjiba em Ação. ‘Mjiba’ é uma palavra africana que significa jovem mulher revolucionária. No evento, só mulheres negras subiam no palco. [...] Esse evento tinha a ideia do protagonismo da mulher negra justamente por sentir essa ausência dentro do hip-hop, de onde eu vim. Dentro do hip-hop eu sempre fui público, mas um público bem crítico. Tipo: “Está faltando mulher”.<sup>22</sup>

Os saraus estarem se espalhando pelo país ao longo destes vinte anos, enquanto manifestação poética, é um indicativo de que “a periferia relatada e corporificada passa a conformar um bem com-

continuação das Noites da Vela. TENNINA, *op. cit.*, p. 275.

**20** HOLANDA, Heloísa B. *Explosão Feminista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 127.

**21** TENNINA, *op. cit.*, p. 272.

**22** BUARQUE, *op. cit.*, p. 128.

plexo e não mais um estigma paralisante”<sup>23</sup>. Segundo a pesquisadora Lucía Tennina o sarau transforma a periferia em capital simbólico e dinâmico, afetando a geografia e autoestima local. Sendo uma manifestação artística que escapa da estrutura editorial-crítica-canônica, pois é produzida, declamada e lida de forma espontânea, enquanto demanda interna solucionada no seio da própria comunidade, outro fator que legitima o movimento *per se*.

Terceiro momento que compõe os contextos aqui evocados, é a eclosão da poesia feminista, para Heloísa Buarque de Holanda esta ganhou força e está intimamente ligada às manifestações feministas que se adensaram no Brasil a partir de 2010:

uma nova poesia escrita por mulheres, lésbicas e trans ganha forma e se amplifica com rapidez. É uma poesia diferente, que surpreende, que interpela, irrita, fala o que quer, fala o que sente, fala o que dói, e se faz ouvir em saraus, na web, nas ruas, enfim, *onde a palavra chega mais alto*. As poetas imprimem esse timbre em zínis, miniantologias, criam coletivos, pactuam com pequenas (grandes) editoras. [...] podemos dizer sem hesitação, que essa geração foi responsável por trazer, de uma vez por todas, para a cena da literatura brasileira, a visibilidade da poesia feita por mulheres em busca de dicção própria e liberdade de expressão. [...] São poetas do feminismo, e não necessariamente poetas feministas, porque essa denominação é mais complexa do que aparenta.<sup>24</sup>

Há ainda um contexto anterior ligado ao processo de políticas econômicas neoliberais que envolveram as Américas na década de 1990. Com o adensamento das condições de desigualdade sugi-

---

**23** TENNINA, *op. cit.*, p. 270.

**24** HOLANDA, *op. cit.*, p. 105–106, grifo nosso.

ram também formas de resistências e saídas emancipatórias. Apesar de macabra, a nova ordem global possibilitava também intercâmbios culturais e políticos, quando ocorreu a intensificação das pautas e agendas feministas latino americanas. Expansão essa resultante do impacto das teorias *queer* nos Estados Unidos, momento em que a soberania das identidades foi a base de muitos coletivos e grupos de diversidade sexual e de gênero na Argentina, no Chile e Brasil, por exemplo<sup>25</sup>. Nas universidades brasileiras surgiram linhas de pesquisa, revistas, grupos de estudo, núcleos e disciplinas com a intenção de problematizar o gênero e ampliar as perspectivas sobre sexualidade. Não que isso já não vinha sendo realizado no Brasil anteriormente<sup>26</sup>.

---

**25** “Essa filiação ao queer veio em um lugar político em movimento enquanto perspectiva teórico-crítica sem respaldar sua aposta em identidades estratégicas nem hegemônicas, mas como sustento de uma proposta militante que se dispute terreno com o regime heterocapitalista para depois apostar, na maioria das vezes, em ações macropolíticas”. BELLUCCI, Mabel. Coalizões queer: aborto, feminismo e dissidências sexuais de 1990 a 2005 em Buenos Aires. In: BLAY, Eva; AVELAR, Lúcia. (org.) *50 anos de feminismo: Argentina, Brasil e Chile: A construção das mulheres como Atores Políticos e Democráticos*. São Paulo: EDUSP, 2017, p. 181.

**26** Segundo Maria Luiza Heilborn e Bila Sorj: “Zahidé Machado Neto leciona, na Universidade Federal da Bahia, a disciplina sobre família e relações entre sexos em 1973; várias pesquisadoras brasileiras participam da ‘Conferência sobre Perspectivas Femininas nas Ciências Sociais Latino-Americanas’ realizada em Buenos Aires em 1974. Algumas pesquisadoras já haviam publicado trabalhos tratando da questão das mulheres: Heleieth Saffioti, Carmen Barroso, Neuma Aguiar e Eva Blay”. Para mais informações ver: “Estudos de gênero no Brasil 1975-1995” In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tânia. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016, p. 77.

## Espaços seguros para soltar a própria voz: O Sarau Vozes Negras

*é um espaço para lermos escritorxs negrxs,  
com o objetivo de erguer palavras, versos, punhos  
e trazer a força da poesia e da ancestralidade negras.*<sup>27</sup>

Dada a história socio-racial do Brasil é imprescindível para a sobrevivência dos afro-brasileiros espaços relativamente seguros de expressão, condição necessária para a resistência, como nos ensina Patricia Hill Collins. São nestes espaços que os negros diminuem a objetificação como o Outro. “Onde o negro não precisa aceitar outra identidade, não precisa ser branco”, como disse Antonio Candido<sup>28</sup>. Espaços para falar e ser ouvido estão teimosamente brotando, como no poema “Naturalmente” do livro *Estrelas no dedo* (1985) de Miriam Alves, escolhido para compor o Caderno de Poesia do Sarau Vozes Negras. Espaços seguros, plurais, comunitários, coletivos e principalmente demarcados enquanto pauta racial de gênero e social, portanto localizados, promovem empoderamento através da autodefinição, recuperam o pertencimento, tendo o respeito ao singular e o afeto como bandeira, são locais de formação ampla no que se refere aos mecanismos de resistência frente à matriz de dominação dos corpos dentro e fora das instituições, servem como trincheira em tempos de ascensão do fascismo.

---

**27** Autodefinição do coletivo no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/vozesnegras/> Acesso em: 6 abr. 2021.

**28** Antonio Candido em entrevista publicada na revista *Ethnos Brasil*, em março de 2002, com o título “Racismo: crime ontológico”, faz sua autocrítica relativa à sua omissão, por muito tempo, do debate sobre a questão racial, argumenta que o “nú do problema” estaria “no aspecto ontológico”, e prosseguindo: “está no drama, para o negro, de ter de aceitar uma outra identidade, renegando a sua para ser incorporado ao grupo branco”. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001284752>. Acesso em: 31 mar. 2021.

A primeira apresentação do Sarau Vozes Negras foi em maio de 2017 ao fazer parte da programação do evento “VI Reflexões sobre o 13 de maio” e do “Poéticas Diaspóricas”. Encontro promovido pelo Coletivo Kurima, criado por estudantes negres na UFSC, em 2011. Estreia muito significativa, pois a Universidade Brasileira — que se constituiu enquanto missão francesa civilizatória e durante maior parte da sua existência foi quase que exclusivamente um lugar de acesso restrito a certas parcelas da população (negra, indígena, pobre, periférica) — uma instituição que ainda reproduz as imagens de controle<sup>29</sup> da condição da mulher negra, como qualquer escola<sup>30</sup>, é nesta mesma instituição que o Sarau Vozes Negras se coloca para construir sua rede, fazendo ser vista uma outra instituição, comunitária e negra, que em última instância subverte as imagens hegemônicas de controle desses espaços. Doravante, não se trata apenas de falar, mas o que está em jogo afinal é a possibilidade de ser visto enquanto corpo negro, de falar com autoridade, isto é, o reconhecimento social de que tal discurso tem valor e merece ser ouvido<sup>31</sup>.

Outra apresentação que merece destaque do Sarau Vozes Negras foi quando lançaram no Instituto de Direitos Humanos de Florianópolis o livro *Incorporos* de Akins Kintê, com a participação do rapper Komay, líder comunitário da Chico Mendes, localizada no morro Monte Cristo. Ao se deslocarem da Universidade para o centro da cidade, trazendo um escritor paulistano para a Ilha do Desterro e convidando um rapper local, a organização do Sarau se mostra atenta à necessidade de ampliar os espaços de atuação, criando redes

---

**29** “Muitas das imagens de controle aplicadas às afro-americanas são, na realidade, representações distorcidas de aspectos do nosso comportamento que ameaçam os arranjos de poder existentes.” COLLINS, Patricia Hill. *O pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 186.

**30** Collins se dedica a analisar como as instituições escolares funcionam na manutenção da supremacia branca na obra *Another Kind of Public Education: Race, the Media, Schools, and Democratic Possibilities* (2009).

**31** DALCASTAGNÈ, *op. cit.*, p. 43.

de apoio entre os pares, e para isso a autovalorização funciona como um instrumento na construção de um “nós”. Há que se ressaltar aqui que formas de resistência à opressão é um tema tão antigo entre os negros quanto a própria opressão.

O que baliza o saber inerente na poesia de Akins Kintê é a compreensão de que seu texto pertence a uma tradição, letrada ou iletrada, capaz de construir um saber prático e emancipatório. Sua poética — que ousamos chamar aqui de um inventário da língua e modulação própria dos vendedores das ruas da Santa Efigênia (SP) — tem como matéria a própria experiência<sup>32</sup>, daquele que sobrevive e constrói para si um lugar seguro junto à arte. Nessa elaboração não há espaço para o “vitimismo”<sup>33</sup>, pelo contrário a poesia afiada de Kintê escapa da tensão opressor-oprimido. Quando o poema “duro não é o cabelo”<sup>34</sup> joga no campo da denúncia à discriminação racial e ao mesmo tempo resalta a beleza da mulher negra, se banhando nas águas do erotismo, ele rompe com a interpelação gerada pelo racismo<sup>35</sup>. Consegue não ter o opressor como principal interlocutor e sim seus pares, quebrando tabus sexuais, revertendo a exotização da

---

**32** “para a psicanálise, a partir de uma leitura antropológica da *Fenomenologia do espírito*, como modelo para uma teoria do reconhecimento, é de que a experiência é ela mesma uma dialética. Dialética cujo circuito ontológico formado pela perda da experiência e seu retorno como experiência da perda é real”. DUNKER, Cristian. Mal-estar, sofrimento e sintoma. *Tempo social* — Revista de Sociologia da USP, São Paulo. v.3, n.1, 2011, p. 121.

**33** É uma palavra que designa a covarde manipulação de quem se incomoda com o fato de haver denúncia de assédio, opressão ou racismo, usada como mecanismo de defesa do direito de manter o *status quo* de quem oprime, para isso se culpa a própria vítima pelo sofrido, deslegitimando a denúncia.

**34** É possível conferir a declamação deste poema pelo autor no show do grupo Aláfia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nGyeqMivk8Q>. Acesso em: 18 abr. 2021.

**35** Neste sentido Akins Kintê conta que iniciou sua pesquisa na temática erótica a partir de um convite do escritor Marcelino Freire para declamar poemas eróticos. E em 2015 organizou juntamente com Cuti a primeira antologia de poesia negra erótica *Pretumel de chama e gozo* pela Ciclo Contínuo.



beleza negra, expandindo as referências afetivas, por meio de uma modulação melódica une estética e política, demarcando estes espaços, portanto, revolucionário.

Lucía Tennina, uma estudiosa do tema dos Saraus periféricos brasileiros diz que a repetição de gestos, saudações e formas de apresentação são ritualísticas que cada sarau desenvolve a sua. A feminilidade da integrante do Sarau Vozes Negras Feibriss, por exemplo, pode ser entendida como um rito, um manifesto da identidade trans. Um ponto alto do Sarau é o clássico grito do Manifesto da Bicha Preta, pois todos os presentes são levados a gritarem em uníssono: “Se mexer com a bicha preta! Vai ter treta”. O Sarau por si só tem o poder de convocar os corpos a sustentarem a exposição de si em determinado espaço, é uma forma objetiva de ativar a responsabilidade. Donna Haraway diz que o relativismo é uma maneira de não estar em nenhum lugar, alegando estar em toda parte e que esta “igualdade” de posicionamento não passa de uma negação de responsabilidade e de avaliação crítica. Para a autora uma maneira de combater os relativismos “são saberes parciais, localizáveis, críticos, apoiados na possibilidade de redes de conexão, chamadas de solidariedade em política e de conversas compartilhadas em epistemologias”<sup>36</sup>. Sendo assim o Manifesto da Bicha Preta parte de uma reivindicação parcial, de uma parcela subjugada da população, em que todos os presentes são levados a colocarem suas vozes neste coro, assumindo a defesa dos corpos LGBTQIA+ que, infelizmente no Brasil, estão entre os mais assassinados do mundo.

O Sarau Vozes Negras que nasceu dentro da Universidade esteve ocupando vários lugares na cidade. Estendendo os espaços seguros de seu próprio enunciando. Lembremos de algumas apresentações do Vozes Negras fora da UFSC. Em agosto de 2018 o Sarau esteve no encontro de Mulheres Negras no Palácio Cruz e Souza,

---

**36** HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7–41, 1995, p. 23.

falando sobre gênero e feminismo negro; na Escola Jovem do Sul da Ilha no evento “TransFormação: primeira jornada de gênero e diversidade”; no canteiro central da avenida Hercílio Luz, a convite do Maria Mané Café, no evento de lançamento do livro de Marielle Franco *UPP a redução da favela em três letras* (2018). Estiveram na programação do 13º Mundo de Mulheres e Fazendo o Gênero 11. No final desse mesmo ano o Vozes Negras participou do *Slam Cruz e Souza* na Feira Afro Artesanal, na escadaria da Igreja do Rosário, espaço histórico para a população negra da cidade, que remonta os tempos da escravidão, melhor, da Irmandade dos Pretos que secretamente juntavam dinheiro para comprar alforrias.

A participação do Sarau Vozes Negras não se resume somente em se apresentar, seus integrantes fazem questão de publicizar seu caráter ativista, como a participação em eventos de outrem, como quando foram prestigiar Conceição Evaristo na feira do livro em Joinville; na ocasião da apresentação de comunicação no X Congresso de Pesquisadores Negros; no lançamento do livro *Sussurro de uma flor encantada* de Édson Ferreira, no lançamento do *Traços de Antonieta* de Edenice Fraga; no lançamento do livro do professor Muniz Sodré, entre outros eventos.

Em 2019 ocorreram apresentações memoráveis do Sarau. A abertura do evento “Vozes do Índico: diálogo entre diferentes artes”, com a presença da autora moçambicana Paulina Chiziane e de Dionísio Bahule, com certeza foi uma delas, organizado pela professora Eliane Debus, o Literalise e o PET de Pedagogia. Outro evento que contou com a abertura poética do Sarau Vozes Negras foi a palestra “13 de maio versus 20 de novembro” do professor Kabengele Munanga no CFH da UFSC. A comemoração dos 44 anos da independência de Moçambique no IEG/UFSC também contou com a apresentação do Sarau em sua abertura. Em março o Sarau esteve entre os coletivos negros e indígenas que se apresentaram no “Fórum dos movimentos estudantis negros”. E em agosto realizou uma oficina de escrita “Sarau Vozes Negras: grito de rua”,

resultado de uma parceria do IEG com a Maratona Cultural. Em novembro de 2019, mês da “canseira negra”<sup>37</sup>, foram várias as apresentações do Sarau<sup>38</sup>. Durante o ano pandêmico de 2020 o Sarau Vozes Negras aderiu ao modo virtual com a proposta de continuar com o sarau mensalmente. Neste formato surgiu um novo quadro, o ConVersos: Papos Afroliterários, em que grandes nomes da literatura negra foram entrevistados por Nana Martins, idealizadora dessa ação, entre elas: Cidinha da Silva, Cristiane Sobral, Conceição Evaristo e Akins Kintê<sup>39</sup>.

O caderno de poesia do Sarau Vozes Negras, montado pelas integrantes e deixados à disposição do público para que participassem das leituras durante os encontros, é composto por somente

---

**37** Expressão usada por agentes culturais do campo da Cultura Negra em Florianópolis ao se referirem a novembro, mês da Consciência Negra, como o mês em que são lembrados e incluídos na agenda cultural da cidade, para além do carnaval.

**38** O itinerário do Sarau em novembro foi mais ou menos assim: dia 09/11 no ETA (Espaço Total das Artes) reduto de sambistas e músicos no centro de Florianópolis. Eles estiveram no projeto Cinema em Movimento Circuito Universitário no Instituto Estadual de Educação (IEE) “Um momento de afeto e de diálogo sobre gênero, raça e classe social.” Na programação do Encontro Regional das Estudantes de Biologia da Região Sul (EREB) 2019 — “Que Universidade ousamos sonhar?”, no dia 16/11. Somaram potências no Ato contra a violência contra a mulher, no dia 25/11. Abriram o encontro “As vidas das mulheres e as políticas públicas no plenarinho da Assembleia Legislativa do Estado de Santa Catarina, no dia 27/11. No XIII Seminário da Diversidade Étnico-racial, no Centro de Educação Continuada da Prefeitura de Florianópolis, junto à foto publicada nesta ocasião escreveram: “Soltamos nossas vozes para declamar poemas sobre o 20 de novembro e sua importância para a luta antirracista.” no Instagram no grupo @VozesNegras. No dia 28/11 estiveram ainda no IFSC da Palhoça, onde realizaram duas apresentações.

**39** O Sarau mensal contou com encontros temáticos. No dia 19 de maio de 2020 o encontro virtual foi transmitido pelo Instagram do grupo, e no canal do YouTube: Acervo Sarau Vozes Negras. O encontro intitulado “Diamantes negros traduzidos” foi inspirado na dissertação de Mestrado de Fernando Luís de Moraes “Diamantes negros sob um arco-íris multicolorido: as identidades negras-gay na poesia de Thomas Grimes”.

escritoras negras. Entre elas estão os versos das veteranas Geni Guimarães, Miriam Alves, Conceição Evaristo, Lia Vieira, Esmeralda Ribeiro, Ana Cruz, Elisa Lucinda e da canadense Dionne Brand. Entre as mais jovens Ríssianni Queiroz e Karen Almeida de Assis é possível encontrar a denúncia da violência sexual, no poema “O peso da cama” de Marjory Rocka. Tema espinhoso e necessário na literatura como nos ensina a professora Constância Lima Duarte<sup>40</sup>. No caderno podemos encontrar ainda o empoderamento político através da defesa do próprio desejo, vide o poema “Não vou mais lavar os pratos” de Cristiane Sobral, totalizando 49 poemas e 1 trecho do romance *Americanah* (2013) de Chimamanda Ngozi Adichie.

Ao trançar uma sequência de imagens, por meio de acurada substantivação, no poema “Registro de um tempo”, Ana Cruz constrói seu lirismo segundo preceitos que marcaram a entrada da poesia na era moderna, em uma sequência própria dos mecanismos

---

**40** “Já há algum tempo, quando leio escritos de autoria feminina, reparo que raramente eles tratam da questão que me parece a mais urgente, a mais premente, que nenhuma mulher pode ignorar. *Onde estão as marcas literárias da violência a que cotidianamente as mulheres são submetidas?* Onde, as dores do espancamento, do estupro, do aborto? Na vida — nesta que fica aquém da literatura — tais dores são comuns. Não passa uma semana sem que os jornais noticiem a morte de mulheres assassinadas pelo companheiro, vingativo ou enlouquecido de ciúmes. Não passa um dia sem que uma mulher seja espancada, sangrada, violada, apenas por ser mulher. E não me refiro só à violência física que deixa marcas visíveis no corpo. Também as outras, a humilhação, a ofensa, o desprezo, marcam, doem, e são cotidianas. Nunca concordei inteiramente com a afirmação de Bourdieu, de que a violência simbólica se ‘constrói através de um poder não nomeado’, que ‘dissimula as relações de força’. Ora, tal poder tem nome, e ele é machismo. E as relações de poder, do macho sobre a fêmea, estão bem visíveis nas relações sociais de gênero. [...] E foi participando um pouco de tudo isso que me dei conta, enquanto lia a literatura de autoria feminina, da ausência dessa dor. E uma pergunta me perseguia: por que as escritoras não falam dessa realidade?” DUARTE, Constância. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. *Portal Literafro*. Belo Horizonte, [202]. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/47-constancia-lima-duarte-genero-e-violencia-na-literatura-afro-brasileira>. Acesso em: 24 abr. 2021, grifo nosso.

de memória. Imagens que o eu-poético desvela o fio que as conduz na última estrofe, “na linha do tempo/ atravessando a dor/ Povo de Guiné<sup>41</sup>. Ao ler os poemas do caderno abrimos um leque fértil de poéticas que por mais que os temas se diversifiquem é possível notar que estamos diante de uma poesia consciente do seu lugar de exceção. Podemos presenciar ainda a voz que encontra na poesia sua forma de gritar os silêncios, no poema “Página 23” de Karen Almeida de Assis, ao mesmo tempo que se alimenta da indignação com a hipocrisia: “Enquanto nos dizem cantem, dancem/ Somos todos iguais [...] Dos números às gavetas:/ Me escrever poesia/ É gritar o silêncio/ Enquanto eu morro a cada 23 minutos.” Uma análise sistemática dos poemas do caderno que não considere simultaneamente questões de raça, gênero e classe social seria no mínimo superficial, tais poéticas precisam ser lidas a partir dessas interseccionalidades, no entanto a crítica precisa ir além, adentrar tais estéticas com acurado senso semântico, linguístico, rítmico que de fato dê conta das singularidades negras.

## Por uma crítica localizada

A crítica literária é um terreno seguro para as vozes negras? A história de nossa crítica, em sua grande maioria, parte de uma formação arraigada em uma raiz que não é sua e que se mantém cheia de apetite teórico pelo importado, e por isso temos muito para debater no sentido de construir uma tradição local, segundo o crítico e poeta Marcos Siscar, para ele, isso será possível quando a crítica conseguir se distanciar da atitude “colonizada”, ou admirativa “que prejudica o diálogo ‘maduro’ com os pares de outros países” na construção de uma voz forte, capaz de incidirem de fato no trabalho com “as vo-

---

**41** CRUZ, Ana. *E... Feito de luz*. Niterói/Rio de Janeiro: Ykenga Editorial, 1995, p. 29.

zes identificadas como alienígenas”, o que já é feito, e, no entanto, há pouco reconhecimento por isso<sup>42</sup>.

Célia Pedrosa ao identificar as releituras da modernidade em vias de pós-moderno diz: “percebe-se a dificuldade de enfrentamento do heterogêneo e de fazer disso oportunidade de questionar generalizações e discutir a partir de tensões, incertezas”<sup>43</sup>. E ela identifica um lugar crítico alternativo a partir do uso não idealista da ideia de crise, que implicaria uma constante reescritura da modernidade — constituída de contradições e paradoxos — e uma “revisão das dicotomias com as quais a ideia de arte moderna foi canonizada: entre modernismo e modernidade, entre arte e cultura, entre tradição e ruptura, entre experimentação e experiência, entre forma e força”<sup>44</sup>.

A contribuição dos saraus pode funcionar como protótipo para a revisão de tais dicotomias cristalizadas como fundamento do moderno, pois excedem categorizações e desafiam o olhar crítico, principalmente aquele atado à ideia de esgotamento da originalidade, da crise de representação e paradoxalmente supera esse tipo de crítica que insiste em se abster em “identificar forças de diferenciação que complexifiquem o campo da contemporaneidade”<sup>45</sup> construindo um campo de expansão. Conceito cunhado pela argentina Florencia Garramuño que se articula a fim de “identificar a provocante recorrência da heterogeneidade em textos que rompem limites de gênero, linguagem e cultura, hibridizando fragmentária e inacabadamente real e ficcional, artístico e científico, verbal e visual,

---

**42** SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora UNICAMP, 2011, p. 206.

**43** PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 29, n. 84, p. 321-333, maio/ago, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104967/103755>. Acesso em: 28 nov. 2021, p. 323.

**44** *Ibid.*, p. 323.

**45** *Ibid.*, p. 323.

prosa e poesia”<sup>46</sup>. O que implicaria ainda repensar noções e procedimentos analíticos vinculados às ideias de unidade e especificidade autoral, nacional, textual, literária.

A proposta feminista quer uma escritura do corpo que resgate o sentido da visão, pois “a objetividade revela-se como algo que diz respeito à corporificação específica e particular e não, definitivamente, como algo a respeito da falsa visão que promete transcendência de todos os limites e responsabilidades”<sup>47</sup>, segundo Donna Haraway. Pois, para a autora o saber localizado — no caso do Sarau Vozes Negras, negro e feminista — é o antídoto para livrar-nos de universalismos que se dizem para todos sem de fato ver ninguém.

A alternativa ao relativismo são saberes parciais, localizáveis, críticos, apoiados na possibilidade de redes de conexão, chamadas de solidariedade em política e de conversas compartilhadas em epistemologia. O relativismo é uma maneira de não estar em lugar nenhum, mas alegando-se que se está igualmente em toda parte. A “igualdade” de posicionamento é uma negação de responsabilidade e de avaliação crítica. Nas ideologias de objetividade, o relativismo é o perfeito gêmeo invertido da totalização; ambos negam interesse na posição, na corporificação e na perspectiva parcial; ambos tornam impossível ver bem.<sup>48</sup>

Sob a perspectiva dos saberes localizados abre-se a necessidade de repensar categorias, método e estéticas para uma crítica literária específica para a literatura produzida pelos autores de sarau<sup>49</sup>. É

---

**46** *Ibid.*, p. 330.

**47** HARAWAY, *op. cit.*, p. 21.

**48** HARAWAY, *op. cit.*, p. 23–24.

**49** Por exemplo, a relação autor-leitor normalmente dada como anônima se desmorona quando pensamos a produção poética de membros do sarau, que tem

necessário revisar aparatos críticos fundados sob a égide da universalidade, para poder construir uma crítica propositiva, determinada em romper com estereótipos linguísticos, capaz de abarcar a diversidade cultural contida nos saberes da ancestralidade negra, como também novas estéticas e linguagens, como por exemplo o pajubá<sup>50</sup>.

O avanço do diálogo feminista, dentro e fora da academia, ganha uma nova face quando se vale do conceito de interseccionalidade<sup>51</sup>. Tal conceito foi pensado com a intenção de ampliar a percepção acerca das nuances e as conexões entre as formas de opressão, publicado pela Boitempo, na obra *Mulher, raça e classe* de Angela Davis em 2016, que já o abordava, e em 2021 com o livro *Interseccionalidade* de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge, na tradução de Rane Souza. Neste último há uma revisão, ampliação e delimitação dos contornos do conceito. Se as desigualdades não acometem da mesma forma mulheres, crianças, grupos indígenas, pessoas trans, pes-

em princípio uma outra relação entre emissor e destinatário, pois esta deixa de ser anônima, como frequentemente acontece na literatura. Tanto a Dona Edite, uma idosa negra deficiente visual que não costuma faltar do Cooperifa, e é uma das primeiras a declamar, quanto a poeta Nana Martins, do Vozes Negras, conhecem os frequentadores mais assíduos de seus respectivos saraus, não que elas compo-  
nham exclusivamente para este público, embora a matéria poética possa se formar a partir dessas coletividades, esta é uma diferença passível de pesquisa.

**50** Pajubá é o repertório vocabular formado por expressões criadas, adaptadas e usadas pela comunidade LGBTQIA+.

**51** “As organizações de esquerda têm argumentado dentro de uma visão marxista e ortodoxa que classe é a coisa mais importante. Claro que classe é importante. É preciso compreender que classe informa raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma sobre as outras.” DAVIS, Angela. As mulheres negras na construção de uma nova utopia. *Portal Geledés*. São Paulo. 12 jul. 2011 Disponível em: <https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>. Acesso em: 19 abr. 2021.



soas com capacidade diferentes é imprescindível adotar ferramentas analíticas que deem conta dessas diferenças para tornar possível o mapeamento e análise de um maior número de variantes, no tocante às estratégias de emancipação diante das formas de opressão modernas. A interseccionalidade é esta ferramenta. Porém, muitas vezes essas noções são utilizadas superficialmente, servindo somente para que se identifiquem as vítimas, e então se lave as mãos antes mesmo de tocar nos problemas de fato, alerta o crítico literário negro Luiz Maurício Azevedo em *Estética e raça* (2021):

Nos últimos anos temos assistido bovinamente grandes nomes da crítica literária nacional sufocando-se em perspectivas patrióticas desmioladas, nas quais a ficção deve apontar quem são as vítimas das injustiças sociais, sem jamais sugerir quem são os culpados. Esse instrumentalismo literário aparece também nos currículos das faculdades de Letras, cada vez mais determinadas em deixar os alunos cinco vezes melhores que os professores que os formaram, sem que, no entanto, haja lá fora qualquer mercado, instituto, partido, sindicato ou igreja capaz de absorver tanta leitura, tanto materialismo histórico, tanto Adorno-Deleuze-Arendt-Hegel; e tanta consciência das limitações do jogo identitário. [...] Desconfio que todo o esforço feito nos bancos universitários para resolver nossos problemas estruturais seja oriundo de uma premissa equivocada: a de que o estado de coisas no Brasil é resultado de um problema de diagnóstico. [...] Trata-se, pois, de outra coisa: da nossa incapacidade de vencer uma guerra que começou na chegada do primeiro negro escravizado ao território nacional. A superação desses embates está no miolo do projeto civilizatório brasileiro (sic) e, ao longo dos anos, aparece no horizonte político de algumas figuras

intelectuais com relevância variável. Para efeitos literários, mais correto seria, acredito, pensar em como indivíduos negros operam os afetos no interior de suas lutas por sobrevivência.<sup>52</sup>

Sendo assim, o aquilombamento, ou a construção de um espaço enunciativo negro-afetivo-feminista fundamenta a práxis do Sarau Vozes Negras, coloca o corpo em cena, invocando outros corpos, reafirma seu lugar na guerra iniciada com a chegada do primeiro escravizado no Brasil, e é a expressão da recusa da voz negra da poesia contemporânea brasileira em ser representada por valores e métodos que não são seus.

---

**52** AZEVEDO, Luiz Mauricio. *Estética e raça: ensaios sobre a literatura negra*. Porto Alegre: Sulina, 2021, p. 90–91.

Comunismo ácido  
e montagens es-  
pectrais: formas de  
agenciar futuros  
perdidos

**Rodrigo  
Amboni**

*Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventaria-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.*  
Walter Benjamin

Na introdução para o livro que se chamaria *Comunismo ácido*, interrompida com seu suicídio, Mark Fisher dá indícios de uma acercamento à escola de Frankfurt — em especial a obra de Herbert Marcuse. Suas reflexões parecem tomar um novo rumo e a se moverem na direção de uma concepção da história que se aproxima de Walter Benjamin. Em seu livro anterior, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (2013), Fisher, influenciado por Franco Berardi, é tomado pela percepção de que a temporalidade progressista, que guiou o século XX no ocidente, ruiu juntamente com todas as suas mitologias. Ele cita Berardi:

Cuando digo ‘futuro’ no me refiero a la dirección del tiempo. Más bien estoy pensando en la percepción psicológica que emergió en la situación cultural de la modernidad progresiva, las expectativas culturales fueron fabricadas durante el largo período de la civilización moderna y alcanzaron su apogeo luego de la Segunda Guerra Mundial. Estas expectativas fueron moldeadas en el marco conceptual de un desarrollo siempre progresivo, aunque a través de diferentes metodologías: la mitología de la *Aufhebung* hegeliano-marxista y la fundación de la nueva totalidad del comunismo; la mitología burguesa de un desarrollo lineal del bienestar y la democracia; la mitología tecnocrática del poder universal del conocimiento científico; y así sucesivamente. Mi generación creció en la cumbre de esta temporalización mitológica, y es muy difícil, quizás imposible,

deshacerse de ella y mirar la realidad sin este tipo de lentes temporales.<sup>1</sup>

Fisher sente-se do mesmo lado da greta temporal do filósofo italiano. Para ele, a impressão de Berardi de que estamos vivendo uma época de um *lento cancelamento do futuro* vem acompanhada por uma deflação nas expectativas: “mientras que la cultura experimental del siglo XX estuvo dominada por un delirio recombatorio que nos hizo sentir que la novedad estaría disponible infinitamente, el siglo XXI se ve oprimido por una aplastante sensación de finitud y agotamiento”.<sup>2</sup> A sensação de Fisher é a de que o século XXI ainda não começou e que estamos presos ao século XX.

Com o conceito de *hauntologie*, tomado emprestado de Derida e retrabalhado em *Ghosts of my life*, Fisher esboça algumas alternativas para sair da “prisão do século XX”. Sua formulação, que propõe pensar os espectros não como algo sobrenatural, mas como aquilo que atua sem ainda existir fisicamente, dá ao conceito de *hauntologie* a tarefa de agenciar virtualidades do passado que se perderam (ou soterradas), mas ainda resguardam forças para desestabilizar o presente. Apesar da semente de um pensamento, que considero muito próximo ao de Benjamin, estar ali, ele ainda é um espectro que Fisher parece não ter nenhuma certeza de como operá-lo. Em *Ghosts of my life* Fisher é tomado por um pessimismo generalizado e parece estar em um beco sem saída. Com poucas aberturas para outras temporalidades, seu foco é a cultura pop britânica e a terra arrasada deixada pelo neoliberalismo.

---

1 Berardi, Franco. *Después del futuro. Desde el Futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid: Enclave de Libros, 2014 apud Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducción Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra, 2018, p. 31.

2 Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducción Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra, 2018, p. 32.

É no seu projeto do *Comunismo ácido* que parece surgir formas anacrônicas de operar com os espectros do passado de tal maneira que sejam capazes de atualizar, agenciar e transformar o presente. Fisher coloca em primeiro plano, a partir das agitações contraculturais que se espalharam pelo mundo ocidental nas décadas de 1960–70, os espectros de um mundo que pode ser livre. Ao trazer a reflexão de que o passado ainda não ocorreu e que suas potencialidades estão disponíveis para despertar e operar no presente contra forças reacionárias<sup>3</sup>, não apenas se evidencia algumas noções trazidas por Benjamin nas suas *teses sobre o conceito de história*, como emerge o conceito benjaminiano de *origem* — quando o ocorrido encontra o agora num lampejo<sup>4</sup> — e a montagem como o método dialético da construção narrativa histórica.

Este ensaio é apenas o início de uma pesquisa. Os “blocos” que seguem abaixo são como planos cinematográficos que trato de montar de forma que se tencionem entre si e deem a ver algumas contradições e potencialidades no pensamento de Fisher. Proponho também pensar, a partir destas reflexões, sobre como é possível atualizar forças latentes que foram (e são) interrompidas pela brutalidade capitalista/neoliberal e mostrar, através do gesto de montar, essas forças operando.

## 01

Em seu último livro publicado em vida, *Ghosts of my life*, Mark Fisher faz uma dura crítica a uma espécie de anacronismo tomado por uma nostalgia inoperante trazida pelo modelo neoliberal, que constantemente se apropria e/ou sufoca a cultura popular ociden-

---

**3** Fisher, Mark. *K-punk — Volumen 3*. Traducción Patricio Orellana. Buenos Aires: Caja Negra, 2021, p. 129.

**4** Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 504.

tal. Para ele, o século XXI foi tomado por este anacronismo e por uma estagnação que se oculta no frenesi da novidade: por um lado, o excesso de informação satura o tempo e dificulta tanto a criação como a reflexão sobre as coisas que nos chegam e, por outro lado, o anacronismo não apenas provoca uma confusão temporal nesse emaranhado de informações, como também está tão banalizado que nem sequer o notamos.<sup>5</sup>

Simon Reynolds cunhou esse anacronismo banalizado e imponente com o termo *retromania*, que ele define — tratando de diferenciar este termo de outros tipos de relações com o passado — como uma obsessão imediata ao passado recente do qual ainda se tem uma memória viva. Para ele, “la intersección entre cultura de masas y memoria personal es la zona donde se engendra lo retro”<sup>6</sup> e as condições que possibilitaram o seu surgimento foi o desenvolvimento de tecnologias de gravação em suas mais variadas formas<sup>7</sup>. Essas tecnologias, que se estabeleceram rapidamente nas sociedades ocidentais do século XX, proporcionaram uma acumulação descomunal de arquivos e passaram, com o também acelerado desenvolvimento de mecanismos de reprodução e distribuição massiva, a estarem disponíveis para serem revisitados uma e outra vez, fazendo com que o passado recente ficasse cada vez mais acessível e atraente: “la sensación de movimiento, de dirigirse hacia algún lugar, podía ser fácilmente satisfecha (*más* fácilmente, de hecho) yendo hacia atrás, sumergiéndose en ese inmenso pasado, que yendo hacia adelante”<sup>8</sup>.

A cultura ocidental deixou de se interessar pelo futuro e voltou sua atenção para o passado recente. Apesar de essa síndrome,

---

**5** Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducción Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018, p. 30.

**6** Reynolds, Simon. *Retromania: la adicción del pop a su propio pasado*. Traducción Teresa Arijón. Buenos Aires: Caja Negra, 2012, p. 27.

**7** *Ibidem*, p. 33.

**8** *Ibidem*, p. 18.

segundo Reynolds, já poder ser sentida nos anos de 1980, foram os jovens do início do século XXI que cresceram em um clima no qual o passado se tornou saturadamente acessível. “El resultado es un método de composición recombinante que por lo general conduce a una constelación meticulosamente organizada de puntos de referencia y alusiones”<sup>9</sup>. Reynolds ressalta que foi principalmente o modelo de consumo e distribuição que fomentou a *retromania*, um modelo cada vez mais preparado tecnologicamente para armazenar, organizar e compartilhar instantaneamente enormes quantidades de informações (e de produtos culturais transformados em mercadorias destinados ao consumo de massa). Ele vê esse modelo como determinante para caracterizar o século XXI: um século sem características próprias.<sup>10</sup>

\*\*\*

É interessante notar, que em seus manuscritos econômicos de 1857 e 1858, Marx escreveu: “É da natureza do capital mover-se para além de todas as barreiras espaciais. A criação das condições físicas da troca — meios de comunicação e transporte — devém uma necessidade para o capital em uma dimensão totalmente diferente — a anulação do espaço pelo tempo”.<sup>11</sup> A instantaneidade da internet,

---

**9** *Ibidem*, p. 18.

**10** É preciso ter em conta que se trata da formulação de um crítico focado na cultura ocidental europeia. Reynolds desconsidera na sua análise, por exemplo, outras formas de organizações sociais, que jamais estiveram pautadas pelo progresso. Vale ressaltar também que em *Com defeito de fabricação* (1998), Tom Zé escreve no encarte do disco que vivemos na era da plágiocombinação. O disco, que é uma complexa montagem anacrônica, não só discute essa questão da retromania como mostra que o século XXI tem características próprias. Tom Zé também aponta caminhos para perpassar as tecnologias (e questões de propriedade intelectual) de forma criativa e altamente politizada.

**11** Marx, Karl. *Grundrisse*: manuscritos econômicos de 1857–1858. Tradução Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 432.



como sugere Jonathan Crary, surgiu para cumprir a previsão de um mercado global feita por Marx<sup>12</sup>. Muitos dos produtos culturais produzidos por este mercado deixaram de existir fisicamente com digitalização e o tempo, em muitos casos, realmente anulou o espaço, permitindo as forças produtivas do capital venderem suas mercadorias imediatamente, intermediadas apenas pela fibra ótica.

## 02

Tanto o conceito de *retromania* de Reynolds quanto a crítica de Fisher ao anacronismo praticado no século XXI buscaram sua sustentação na leitura de Jameson, mais especificamente no ensaio publicado no início da década de 1980 intitulado *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Uma das características e práticas mais marcantes na contemporaneidade, para Jameson, é o pastiche. Se, por um lado, o pastiche é, assim como a paródia, o mimetismo de outros estilos, “a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta”<sup>13</sup>, por outro lado, o pastiche pratica esse mimetismo de forma neutra. Diferente das motivações ocultas da paródia, sobretudo cômicas, que “se aproveita da singularidade destes estilos para incorporar suas idiossincrasias e singularidades e criar uma imitação que simula o original”<sup>14</sup> e ridiculariza “a natureza privada destes maneirismos estilísticos bem como seu exagero e sua excentricidade”<sup>15</sup>, o pastiche é uma paródia lacunar que perdeu o senso de humor. Jameson comenta que em

---

**12** Crary, Jonathan. *Terra arrasada: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista*. Tradução Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu editora, 2023, p. 20.

**13** Jameson, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n° 12, pp.16–26, jun.85, p. 2.

**14** *Ibidem*, p. 2.

**15** *Ibidem*, p. 2.

um mundo onde foi decretada a morte do sujeito, as experiências e a ideologia de um eu singular, que sustentava o que ele chama de modernidade clássica, não são mais possíveis:

os artistas e os escritores do presente não conseguirão mais inventar novos estilos e mundos — é que todos estes já foram inventados; o número de combinações possíveis é restrito; os estilos mais singulares já foram concebidos. Assim, a influência da tradição estética da modernidade — agora morta — “pesa como um peso sobre o cérebro dos vivos”, como dizia Marx em contexto diferente.<sup>16</sup>

A conclusão de Jameson é a de que num mundo onde não é mais possível a inovação estilística, o que resta é imitar os estilos mortos. E o significado desta nova condição é o de que a arte contemporânea “deverá ser arte sobre arte de um novo modo” e, também, que “uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento no passado”.<sup>17</sup> Para exemplificar seus argumentos, Jameson traz alguns filmes norte-americanos da década de 1970 — chamados de *filmes de nostalgia* — como *American Graffiti* e *Chinatown*, que tratam de recriar a atmosfera e as singularidades estilísticas das épocas em que estão ambientados. Mas é com *Star Wars* (um exemplo polêmico, principalmente por não se tratar de um filme ambientado no passado) que Jameson consegue fortalecer e mostrar a profundidade de seus argumentos:

uma das experiências culturais mais importantes para as gerações que cresceram entre os anos 30 e 50 eram os seriados de sábado a tarde tipo Buck Rogers — vilões

---

**16** *Ibidem*, p. 2.

**17** *Ibidem*, p. 3.

de mundos desconhecidos, verdadeiros heróis americanos, heroínas em apuros, o raio da morte ou a caixa do fim do mundo, e a atribuição à beira do abismo, no instante final, cujo miraculoso desenlace haveria de ser visto no sábado seguinte. Guerra nas Estrelas reinventa esta experiência sob a forma do pastiche: isto é, não mais existe qualquer motivação para uma paródia de tais seriados, pois eles acabaram há muito tempo. Guerra nas Estrelas, ao contrário de uma sátira insossa dessas formas já mortas, satisfaz um anseio profundo (talvez dissesse mesmo reprimido) de vivê-las novamente: é um objeto complexo através do qual, em um plano primeiro, crianças e adolescentes podem fruir plenamente as aventuras, enquanto o público adulto pode saciar um desejo mais profundo e propriamente nostálgico de retornar àquele período antigo, de viver uma vez mais suas estranhas engenhocas estéticas do passado. Este é, pois, metonimicamente, um filme histórico: não reinventa, diferentemente de *American Graffiti*, uma imagem do passado em sua totalidade vivida; ao contrário, ele reinventa a sensação e a forma dos objetos de arte característicos de uma época passada (os seriados), procurando despertar um sentido do passado que se associa a tais objetos.<sup>18</sup>

Apesar de que quando Jameson escreveu este ensaio *Star Wars* era a grande novidade do cinema norte-americano, suas inovações limitavam-se ao uso de novas tecnologias. Como escreve Fisher, “es un ejemplo particularmente resonante del anacronismo posmoderno debido al modo en que usó la tecnología para esconder su forma arcaica”.<sup>19</sup> O que Jameson define como *modo nostálgico* trata-se de um

---

**18** *Ibidem*, p. 3.

**19** Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y fu-*

apego formal, de um apego a fórmulas do passado que perderam os vínculos com as experiências contemporâneas e retornaram como pastiche. Ao se referir a criação musical, Fisher comenta: “sí, de manera paradigmáticamente modernista, Kraftwerk utilizó la tecnología para permitir la emergencia de nuevas formas, el modo nostálgico subordinó la tecnología a la tarea de renovar lo viejo. El efecto fue disfrazar la desaparición del futuro como su opuesto”.<sup>20</sup> Com a noção de *modo nostálgico*, o que Jameson parece querer ressaltar é que nas artes e na cultura de massa surge uma espécie de novo gênero que passa a utilizar as novas tecnologias para reviver o passado, simular o antigo, abandonando o que seria o desafio modernista de “crear formas culturales innovadoras a la experiencia contemporánea”.<sup>21</sup>

\*\*\*

Não é de hoje que a indústria cultural se apropria de fórmulas de sucesso e repete o seu modelo exaustivamente, basta lembrarmos da imensa quantidade dos filmes de gêneros, como o *Noir* e o *Western*, produzidos em larga escala pela indústria norte-americana nas décadas de 1940, 1950 e 1960, ou até mesmo na grande quantidade de filmes “genéricos” que o expressionismo alemão produziu nas décadas de 1920 e 1930. No caso do *Western* já é possível identificar o modo nostálgico de ambientação e recriação estilística de uma outra época. Enquanto a forma se repete incessantemente, os mais diversos conteúdos agonizam dentro dessa moldura. Em 1944, Adorno e Horkheimer, na sua *Dialética do esclarecimento*, trazem algumas indicações para este problema: “é característico de uma situação sem saída que até mesmo o mais honesto dos reformadores, ao usar uma linguagem desgastada para recomendar a inovação,

*turos perdidos*. Traducción Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018, p. 38.

**20** *Ibidem*, p. 38.

**21** *Ibidem*, p. 36.

adota também o aparelho categorial inculcado e a má filosofia que se esconde por trás dele, e assim reforça o poder da ordem existente que ele gostaria de romper”.<sup>22</sup> A questão formal é uma força política atuante e muitas vezes negligenciada, mas que provou ser capaz de se tornar uma força dominante, alienante e determinante na formação e naturalização das sociedades capitalistas. A mercantilização da educação, da cultura e das artes — e sua padronização — é apenas um exemplo de como o capitalismo se infiltrou rapidamente, apropriou-se das formas e fixou seus modelos. Mas, assim como as formas podem ser instrumentalizadas, elas também podem ser um gesto de libertação. Adorno e Horkheimer nos dizem que uma das maneiras mais eficazes de desafiar e desestabilizar a ordem vigente é rejeitando as suas fórmulas, as suas estruturas formais, que de tão naturalizadas, *nem sequer as notamos*.

### 03

A retrospectiva e o pastiche que, para Jameson, eram sintomas das sociedades neoliberais no início da década de 1980, tornaram-se para Fisher, 30 anos depois, uma epidemia que provocou esgotamento e estagnação cultural. Mas o futuro não desapareceu de uma hora para outra, “la expresión de Berardi ‘la lenta cancelación del futuro’ es tan acertada porque captura el gradual pero incesante modo en que el futuro se ha visto erosionado durante los últimos treinta años”.<sup>23</sup> Fisher afirma que a crise de temporalidade na cultura contemporânea

---

**22** Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985., p. 13–14.

**23** Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducción Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018, 38–39.

nea foi sentida pela primeira vez na passagem das décadas de 1970 e 1980 e que agora, no século XXI, este deslocamento temporal, que deveria ser percebido como algo sinistro, estranho, está completamente naturalizado, “ha perdido toda carga de *unheimlich*: en la actualidad se da por sentado el anacronismo”.<sup>24</sup>

Quando Fisher escreve que “la ‘confusión del tiempo’, el montaje de épocas pasadas, ya no es más digna de ser comentada; está hoy tan expandida que ni siquiera la notamos”<sup>25</sup>, talvez, a chave para se fazer uma leitura de sua crítica ao anacronismo seja a frase “nem sequer o notamos”. Porque o problema não está no anacronismo e sim na forma como ele é instrumentalizado e ocultado. O anacronismo, escreve Rancière, trata-se de “modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido”<sup>26</sup> e que são “dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com uma outra”<sup>27</sup>. A montagem, gesto que por si só provoca anacronias, implica a repetição e o corte<sup>28</sup>, uma vez que em todo corte pressupõe-se um intervalo, uma descontinuidade; e em toda montagem, de quaisquer objetos — sejam eles textos, imagens, músicas ou até mesmo conceitos e ideias —, pressupõe-se uma espécie de ressurgimento imediato destes objetos em um outro tempo, outro contexto e espaço que não necessariamente o deles. O gesto de montar abre séries, faz emergir novas

---

**24** *Ibidem*, p. 39.

**25** *Ibidem*, p. 30.

**26** Rancière, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. Em *História, verdade e tempo*. Marlon Salomon (org.). Tradução de Mônica Costa Netto. Chapecó: Argos, 2011, p. 49.

**27** *Ibidem*, p. 49.

**28** Agamben, Giorgio. *Image et mémoire*. France: Editions Hoëbeke, 1998, p. 65. Segundo Agamben, a repetição e o corte são as condições transcendentais da montagem.

configurações e tem a potência de formar constelações inéditas. O anacronismo é uma característica intrínseca a montagem e, portanto, o problema do anacronismo, tratado por Fisher, é um problema de montagem. Quando nem sequer se nota o anacronismo, de tão ordinário, o que não se está notando é a montagem que está por trás dessas conexões espaço-temporais e suas implicações não apenas culturais, mas também políticas: se não vemos a montagem, não vemos a ideologia e os gestos do pensamento que estão por trás dela.

## 04

Em 1933 Benjamin publica *Experiência e pobreza*. Nele, sugere que os grandes avanços da técnica são os principais responsáveis por essa nova forma de pobreza de experiência. E comenta que o outro lado da moeda que acompanha essa situação “é a angustiante riqueza de ideias que se difundiu — melhor, se abateu — sobre as pessoas, com o regresso da astrologia e do ioga, da *Christian Science* e da quiromancia, do vegetarianismo e da gnose, da escolástica e do empirismo”.<sup>29</sup> Esse retorno de tradições (muitas vezes milenares e de culturas tão diferentes) na modernidade europeia surge como repetições completamente desvinculadas das experiências que as originaram, o que leva Benjamin a dizer que “o que nisso se mostra não é, de fato, um autêntico renascimento, mas uma galvanização”<sup>30</sup>, uma repetição impotente, homogeneizante, que retorna vazia de experiências e com um rosto irreconhecível. Na era da reprodutibilidade técnica, a noção de reprodução das coisas é reproduzida para além da cópia de algum objeto, invadindo as próprias formas do pensamento e todas as áreas que constituem as sociedades modernas ocidentais,

---

**29** Benjamin, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 86.

**30** *Ibidem*, p. 86.

repetindo-as muitas vezes sem um gesto de atualização que possa de fato transformar o presente.

Alguns anos mais tarde, no ensaio sobre Baudelaire, ao pensar sobre as transformações provocadas na percepção das sociedades modernas pela técnica, Benjamin traz como exemplo o espaço urbano, que é tomado pela multidão e torna-se cada vez mais complexo e acelerado. Nessa nova situação vivida nas grandes metrópoles, as experiências ópticas dos indivíduos são fortemente abaladas pelo trânsito e “mover-se através dele significa para o indivíduo sofrer uma série de choques e colisões. Nos pontos de cruzamento mais perigosos, atravessam-no vários choques nervosos em rápida sequência, como descargas de uma bateria”<sup>31</sup>. Ao comparar os transeuntes de *O homem da multidão* de Poe — que na primeira metade do século XIX lançavam olhares no meio da multidão para todos os lados e sem motivos — com os transeuntes do início do século XX, Benjamin nota que estes agora focam seus olhares nos sinais de trânsito para se orientarem e, com isso, constata que “a técnica foi submetendo o sistema sensorial humano a um treino complexo”<sup>32</sup>. Com essa observação, Benjamin não apenas está pensando sobre as transformações na percepção do indivíduo moderno, como também está percebendo uma sociedade que se utiliza da tecnologia para o seu próprio disciplinamento. O acelerado desenvolvimento técnico estava transformando os modos de produção, mas também — através disciplinamento do corpo, a mecanização e a manipulação da atenção — transformando as formas de pensar, trazendo a lógica de funcionamento da produção e reprodução técnica para as relações humanas. Não à toa o modelo tecnocrático tomou conta da organização social no ocidente, a técnica passou a ser a autoridade que determina os modos de vida.

---

**31** Benjamin, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 128.

**32** *Ibidem*, p. 128.



No esboço introdutório de seu mais novo trabalho, intitulado *Comunismo ácido* (escrito em 2016, pouco antes do seu suicídio), Fisher indica que a ideia central do livro é a de que nos últimos 40 anos não se fez outra coisa que exorcizar o fantasma de um mundo que pode ser livre. Ele propõe que, ao invés de tentarmos uma superação do capitalismo, deveríamos focar-nos no que o capitalismo deve sempre obstruir: que é, principalmente, a capacidade coletiva de produzir<sup>33</sup>. Para Fisher, a superação do capitalismo deve estar fundamentalmente baseada na compreensão de que, longe de criar riqueza, o capitalismo sempre e necessariamente bloqueia a produção de uma riqueza comum; e o principal agente que se dedica ao exorcismo do espectro de um mundo que pode ser livre é o projeto que se nomeou neoliberalismo<sup>34</sup> [basta lembrarmos que a perseguição constante e a desinformação sobre o modelo de produção coletiva do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra são pautas que nunca saem dos grandes meios de comunicação financiados pelo poder econômico. O MST é um movimento que tira o sono dos senhores feudais da modernidade porque ele não apenas ameaça os latifúndios (ou seja, a propriedade privada) como também mostra como é possível produzir alimentos saudáveis de maneira coletiva e solidária].

A hipótese de Fisher é que o verdadeiro objetivo do neoliberalismo, mais do que enfrentar seus inimigos oficiais (o comunismo e a social democracia) foi destruir os experimentos do socialismo democrático e do comunismo libertário que afloraram no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Para levar adiante esse projeto de destruição era necessário fazer com que esses experimentos se tor-

---

**33** Fisher, Mark. *K-punk — Volumen 3*. Traducción Patricio Orellana. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.

**34** *Ibidem*.

nassem impensáveis; e a consequência mais importante da eliminação dessas possibilidades foi o que Fisher chamou, no seu primeiro livro, de *Realismo capitalista* (2009). Em sintonia com outros estudos sobre o neoliberalismo, ele afirma que se houve um acontecimento chave, fundador do realismo capitalista, foi a violenta interrupção e demolição do governo de Salvador Allende no Chile. O governo de Allende, segundo ele, estava oferecendo uma alternativa real ao capitalismo e ao stalinismo. O golpe de estado, o assassinato de Allende, as prisões arbitrárias e torturas massivas que viriam depois, são apenas o exemplo mais violento e dramático dos esforços do capitalismo para aparecer como o único modo “realista” de organizar a sociedade.<sup>35</sup>

É nas agitações e experimentações contraculturais, que se espalharam pelo ocidente nas décadas de 1960 e 70, que sobrevive, para Fisher, o espectro de um mundo que pode ser livre. Ele enfatiza que a exorcização neoliberal deste mundo latente não é apenas política, mas principalmente cultural, dando a entender que foi a cultura e a arte que cultivaram com maior intensidade este fantasma da liberdade e a possibilidade de um mundo para além do trabalho. Nas manifestações contraculturais, a contestação do modelo capitalista fez com que muitas pessoas passassem a “ganhar a vida” de formas estranhas ao estabelecido por essa ordem vigente, muitas pessoas passaram a viver às margens, na clandestinidade, e adotaram formas de se organizarem em comunidades que, além de solidárias e colaborativas, ofereciam uma resistência real contra as formas opressoras dos estados capitalistas.

Se a década de 1960 ainda nos espreita, afirma Fisher, não é por conta de alguma confluência de fatores irrecuperáveis e impossíveis de se repetir, mas porque os potenciais que haviam se materializado e começado a democratizar a vida, liberando-a da monotonia do trabalho, foram sufocadas pelo discurso neoliberal. Esse passado, ele argumenta, ainda não ocorreu e suas potencialidades estão dis-

---

**35** *Ibidem*, p. 124, 125

poníveis para despertar e operar no presente contra as forças reacionárias, que reiteradas vezes reforçam o discurso de que não há alternativas ao capitalismo e naturalizam, com muita violência, o seu modelo neoliberal. O neoliberalismo, diz Fisher, não é uma restauração de uma situação anterior e sim uma nova forma de individualismo que foi desenhada para se fazer esquecer e aniquilar as formas coletivas que estavam sendo experimentadas. Por isso, uma das tarefas do *comunismo ácido é esquecer*, contra exorcizar o espectro de um mundo que pode ser livre. E é desta maneira que ele o define:

el comunismo ácido refiere tanto a desarrollos históricos reales como a una confluencia virtual que aún no ha convergido en la realidad. Las potencialidades ejercen influencia sin actualizarse. Las formaciones sociales reales son modeladas por formaciones potenciales cuya actualización buscan impedir.<sup>36</sup>

Em *Meia-noite na história* (2006), Reyes Mate, após situar a crítica de Benjamin ao progresso, propõe que ele (Benjamin) vai em direção a uma noção de tempo pleno, um tempo que não descarta as ausências. Mate formula, a partir das *teses sobre o conceito de história*, que o presente se manifesta de duas maneiras: “presente é, por um lado, o dado, o que chegou a ser e que temos diante de nós; por outro, é aquilo que quis ser e foi malogrado. Enquanto o primeiro presente é história real, o segundo é presente só como possibilidade”<sup>37</sup>. E, assim como Fisher, ele usa como exemplo o golpe de estado no Chile:

---

**36** *Ibidem*, p. 132.

**37** Mate, Reyes. *Meia-noite na história. Comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história*. Tradução Nélio Schneider. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011, p. 92.

pensemos em um projeto como o de Salvador Allende. Aquele experimento político posto em marcha com tantas expectativas e possibilidades foi violentamente truncado. Aquilo que foi frustrado logicamente não é objeto da história, mas faz parte de nossa atualidade, ainda que a única razão disso seja a de que o que chegou até nós e nos conforma é a reação a esse experimento.<sup>38</sup>

Esse passado interrompido está latente, é o passado que ainda não ocorreu. Ao se considerar as ausências, aquilo que foi soterrado pela narrativa dos vencedores, não é somente o tempo contínuo que colapsa, mas também esse presente denso que nos dificulta projetar nossas experiências para fora dele. Os espectros do passado que nunca chegaram a se efetuar, assombram o presente e neles há uma força desestabilizadora, um gérmen adormecido capaz de alterar a ordem do tempo (e suas formas vigentes).

## 06

O século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social. É por isso que a última palavra coube às mediações enganosas do antigo e do novo, que estão no coração de suas fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é — para usarmos a expressão de Baudelaire — a modernidade.<sup>39</sup>

Com essas palavras, que reviram a modernidade, Benjamin se encaminha para o final de sua *exposé*, escrita em 1939. Intitulado *Paris, capital do século XIX*, uma espécie de apresentação para o seu

---

**38** *Ibidem*.

**39** Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 67.

projeto das *Passagens*, o texto começa com Benjamin explicando que o objeto do livro é uma ilusão, expressa em uma fórmula de Schopenhauer, que sintetiza a sensação de vertigem que o século XIX trouxe com sua concepção de história: “para apreender a essência da história basta comparar Heródoto e o jornal da manhã”<sup>40</sup>. Essa concepção “corresponde a um ponto de vista que considera o curso do mundo como uma série ilimitada de fatos congelados em forma de coisas”<sup>41</sup> e o resquício dessa concepção, que trata de inventariar não apenas as criações da humanidade, mas todas as formas de vida, ganhou o nome de “*A História da civilização*”.<sup>42</sup> Benjamin propõe que sua “pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria”<sup>43</sup>; e conclui alegando, a partir de sua leitura de Blanqui, que “a humanidade será tomada por uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria aí ocupar um lugar”<sup>44</sup>.

No projeto das *Passagens*, Benjamin ambicionava remontar materialmente — a partir de arquivos que tratavam dos mais variados (e inusitados) aspectos culturais da vida na metrópole francesa — as condições que levaram a modernidade europeia a adentrar no universo fantasmagórico. Ele coleciona e monta arquivos para mostrar o avanço das formas fantasmagóricas sobre os espaços públicos e privados no século XIX e o surgimento de uma sociedade que tem a mercadoria como o seu centro propulsor. Na leitura de Buck-Morss, todo esse universo fantasmagórico foi capaz de provocar mudanças tão profundas ao ponto de transformar a realidade em narcótico. Para ela, a remontagem oitocentista que Benjamin faz nas suas *Passagens* é precursora

---

**40** *Ibidem*, p. 53.

**41** *Ibidem*, p. 53.

**42** *Ibidem*, p. 53.

**43** *Ibidem*, p. 53.

**44** *Ibidem*, p. 54.

dos atuais *shoppings*, parques temáticos e fliperamas, assim como o ambiente totalmente controlado dos aviões (em que o sujeito sentado fica ligado à imagem, ao som e ao serviço de bordo), do fenômeno da “bolha turística” (no qual todas as “vivências” do viajante são monitoradas e controladas de antemão), do ambiente audiossensorial individualizado do *walkman*, da fantasmagoria visual da propaganda ou sensorio tátil de uma academia repleta de equipamentos.<sup>45</sup>

Buck-Morss vê as fantasmagorias como uma tecnoestética que oferecem percepções que parecem reais aos sentidos, do ponto de vista neurofísico, e que socialmente cumpre uma função compensatória que tem como objetivo “a manipulação do sistema sinestésico pelo controle dos estímulos ambientais. Surte o efeito de anestesiar o organismo, não pelo entorpecimento, mas por uma inundação dos sentidos”.<sup>46</sup> As fantasmagorias, assim como as drogas, são agentes que alteram a consciência. A diferença é que as drogas promovem uma alteração da consciência a partir da ação de químicos no organismo do indivíduo enquanto que as fantasmagorias alteram a consciência através da distração sensorial. E, o mais significativo nesta diferenciação, ressalta Buck-Morss, é que os efeitos da fantasmagoria são experimentados coletivamente, “todos veem o mesmo mundo alterado, vivenciam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário do que acontece com as drogas, a fantasmagoria assume a posição de uma realidade objetiva”.<sup>47</sup>

---

**45** Benjamin, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp.191–192.

**46** *Ibidem*, p. 192.

**47** *Ibidem*, p. 192.

Ao se referir a modernidade do século XIX como um discurso enganoso mediado entre o antigo e o novo, Benjamin indica que os mediadores desta farsa são os proprietários dos meios de produção. Estes, não apenas detêm os meios de produção, mas também tratam de determinar os rumos do desenvolvimento tecnológico e dos usos destas ferramentas. No seu ensaio *Teorias do fascismo alemão*, publicado em 1930, Benjamin sintetiza uma reportagem, escrita pelo escritor monarquista francês Léon Daudet sobre o Salão do Automóvel, na seguinte frase: “*L’automobile c’est la guerre*”<sup>48</sup>. A ideia por trás desta associação é “a de uma intensificação dos recursos técnicos, de uma aceleração dos seus ritmos, das suas fontes de energia, etc., que não encontram nas nossas vidas privadas uma utilização completa e adequada e, no entanto, exercem uma forte pressão no sentido de se legitimarem”.<sup>49</sup> E esta ideia se legitima ao renunciar uma interação social pacífica e harmônica através da guerra que, “com a destruição que provoca, mostra que a realidade social não amadureceu o suficiente para transformar a técnica num órgão seu e que a técnica não era suficientemente forte para dominar as forças elementares do social”.<sup>50</sup> A guerra, para Benjamin, é determinada pela forte discrepância que há entre “os gigantescos meios de que dispõe a técnica” e o “mínimo esclarecimento moral desses meios”.<sup>51</sup> Para manter a sua natureza econômica e sua posição privilegiada de detentora dos meios de produção, a burguesia não pode abrir mão da separação entre a esfera técnica e a espiritual, “não pode deixar de excluir decididamente a ideia da técnica de qualquer participação na ordem social” ou, como ele sugere alguns anos depois, “somente a guerra permite mobilizar o conjunto dos recursos técnicos atuais

---

**48** Benjamin, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 111.

**49** *Ibidem*.

**50** *Ibidem*.

**51** *Ibidem*.

sem alterar as relações de propriedade”<sup>52</sup> (acrescentaria os atuais golpes de estado, que se proliferam por todo o mundo ocidental através de uma enorme mobilização de recursos técnicos e cumprem perfeitamente a função de não alterar as relações de propriedade).

O acelerado desenvolvimento técnico e a aceleração que ele provocou nas sociedades modernas se deu profundamente desvinculado de interesses coletivos. A aceleração da vida social promovida pela técnica no ocidente capitalista abriu o horizonte das expectativas para novas experiências, mas a exclusão de uma ampla participação social e dos povos que não compartilham desta ideologia nos rumos do desenvolvimento técnico — somados a constituição predominante de uma cultura monotecnológica, que resultou em sociedades tecnocráticas — não permitiu que novas experiências fossem realmente levadas adiante. A leitura de Benjamin desta modernidade forjada parece vir de um futuro que ainda não nos tocou. O que Jameson adotou como pós-modernidade e Fisher como realismo capitalista, mais do que uma nova realidade que rompeu os laços com a modernidade progressista, parece o sonho, mediado entre o antigo e o novo, tornado realidade. As transformações, mais do que qualitativas, são quantitativas. A melancolia, que como sugere Fisher, tomou o ocidente no século XXI, talvez seja pela falta de uma modernidade que nunca veio a ser, mas que já mostrou, mesmo que em breves lampejos, alguns indícios do que poderia vir a ser.

---

**52** Benjamin, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 35.



Dalton Trevisan  
com Katherine  
Mansfield: que  
futuro, que  
comunidade?

**Katherine  
Funke**

Com os dois dos livros mais recentes<sup>1</sup> de Dalton Trevisan em mãos, *O beijo na nuca*<sup>2</sup>, e *A mão na pena*<sup>3</sup>, que tal ler o conto que encerra ambos, “*Flausi-Flausi*”, de maneira aberta ao contágio de sua potência comunitária, ou seja, sua força de movimentar estudos sobre a obra deste premiado escritor paranaense nascido em 1925, mais conhecido como “Vampiro de Curitiba”? Para começar, que tal nos perguntarmos como pronunciar “*Flausi-Flausi*”, essa expressão iterativa de sonoridade variável de acordo com a grafia (em itálico ou não) e significado enigmático?

Se não sabemos nada sobre a expressão “Flausi-Flausi”, por agora podemos pelo menos listar e comparar as três versões do conto: a primeira em 1947 ainda com outro título, na revista *Joaquim*; a segunda em 1948, no livro *Sete anos de pastor*<sup>4</sup> e, — sim, com este grande intervalo de tempo — a terceira em 2013, no jornal *Cândido*<sup>5</sup>.

Em quase tudo, a terceira versão é idêntica à republicada duplamente em livro em 2014, exceto pelo fato de ter sido diagramada no jornal em tipografia imitativa da caligrafia manuscrita que, sem variações, ocultou os diversos trechos em itálico que podem ser observados nos livros. Lamentavelmente, a versão online do periódico tampouco respeitou essas mudanças gráficas<sup>6</sup>, pois foi justamente na terceira versão do conto que a expressão “*Flausi-Flausi*” deixou de figurar apenas no título para aparecer também no corpo do texto. E aparece em itálico nos livros em 2014, mas não no jornal, desta

---

**1** Tratam-se dos dois títulos imediatamente anteriores ao mais recente: TREVISAN, Dalton. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Record, 2023.

**2** TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 131–143.

**3** TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: *A mão na pena*. Curitiba: Arte & Letra, 2014, p. 70–83.

**4** TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: *Sete anos de pastor*. Curitiba: Edições Joaquim, 1948, p. 57–68.

**5** TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. *Cândido*. Junho, 2013. p. 20–27.

**6** *Idem*. [versão online]. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Conto-Dalton-Trevisan>

forma: “*Flausi-Flausi* — a palavra secreta que, soprada três vezes no escuro, alcança o milagre da minha cura.”

Três versões do mesmo conto. Seriam essas aparições os tais três sopros no escuro? Três versões de um conto que demonstra (sobre o contista) grande capacidade de se tornar mais vivo com o passar do tempo e, pela lógica da *différance*, reinventar-se mesmo quando se repete — porque se repete sempre diferente. A poética da repetição (ou “reprodução do mesmo”) na obra de Dalton já se conhece desde, pelo menos, 1981, quando Berta Waldman defendeu sua tese na USP:

A leitura que privilegio é aquela que rastreia do interior da obra o caminho da construção do vazio, da linguagem que conta o silêncio da narrativa que se fragmenta. Da formalização que remete ao sem-sentido da realidade, justamente porque não existe um elo capaz de ligar as partes num sistema coerente e capaz, ainda, de imprimir-lhes uma direção determinada. A ausência de nexos desencadeia o circuito aleatório das partes que, sem qualquer possibilidade de ancoradouro numa totalidade mais ampla, se transformam em metáforas da fragmentação. Para fazer essa leitura, lanço mão de uma metáfora a do vampiro — pinçada na própria obra. Nomeado ou indiciado, o vampiro ocupa lugar de destaque nas narrativas de Dalton Trevisan, erigindo-se como figura privilegiada na indicação da impossibilidade de convívio com o *outro*, remetendo, portanto, à circunscrição do sujeito nos limites do *mesmo* que se reproduz perpetuamente. Ora, a reprodução do mesmo é marca distintiva da obra de Dalton Trevisan.<sup>7</sup>

---

**7** WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC/Unicamp, 2003, p. vii.

Dedicada ainda por bastante tempo a estudá-lo<sup>8</sup>, Waldman lançava, assim, as bases para acompanhar o desenvolvimento da obra de Dalton. A partir dos anos 1990, fica marcante a utilização do recurso da reescrita com vistas à concentração da materialidade do texto ao mínimo para gerar o máximo efeito. Encontramos, assim, pesquisas que se dedicam a pensar a repetição na “trajetória de um escritor que se revê”<sup>9</sup>, verificar onde se aplica o “projeto estético minimalista”<sup>10</sup>, destacar o uso da elipse em diversas obras<sup>11</sup>, ou dar ênfase ao aspecto lírico e ao constante caminho dos textos para outra categoria, seja a de “poesia”, a de “ministória” ou de “minificação”<sup>12</sup>. Este aspecto da obra de Dalton também fez parte de pesquisas mais amplas, como *Ficção brasileira contemporânea*, onde se percebe o “processo de condensação e subtração [...] para extrair o máximo de unidades mínimas, chamadas por ele de haicais”<sup>13</sup>.

A trajetória *sui generis* de “*Flausi-Flausi*” neste contexto chama a atenção. Ao invés de ter sido reescrito a partir do procedimento da condensação e redução, foi ficando cada vez mais longo desde seu surgimento. Em 1947, o conto tinha 56 entradas; em 1958, 66,

---

**8** WALDMAN, Berta. *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Campinas: Unicamp: 2014.

**9** BERNARDI, Rosse Marye. *Dalton Trevisan: a trajetória de um escritor que se revê*. 1983. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

**10** ROSALINO, Roseli Bodnar. *Dalton Trevisan e o projeto estético minimalista*. Dissertação (mestrado) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

**11** GONZAGA, Pedro. *A poética da minificação: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?* Dissertação (mestrado) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

**12** MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. *O Vampiro habita a linguagem: a narrativa de Dalton Trevisan*. Dissertação (Mestrado) — UFPR, Curitiba, 1999; MELÂNIA, Wesslen. *Do retrato falado ao flagrante: Lirismo e realidade em minificações de Dalton Trevisan*. Tese (doutorado) — Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2019.

**13** SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 97.

e em 2013/2014, 72 entradas. “*Flausi-Flausi*” tem a forma de um diário, sem interrupções de nenhum tipo de narrador ou comentários entre as “entradas”. É, assim, apenas uma sequência de entradas apresentadas em ordem cronológica, datadas sempre no formato europeu (mês, dia).

Cada entrada corresponde a um fragmento. Esses fragmentos podem ser isolados ou às vezes se comunicarem, formando pares ou séries.

O diário vai sempre de “*Agosto, 3*” a “*Novembro, 19*”. Se o intervalo de tempo abrangido não aumenta, o menor espaçamento entre as datas nos fragmentos incluídos na segunda e na terceira versão do conto dão a impressão de que o tempo se alonga enquanto se esvai. Ao contrário, portanto, sempre apenas de esvaziar ou produzir ocos e reduzir a linguagem, o texto ganha mais corpo, mais sangue e mais vida. E no entanto, curiosamente faz isso extraindo do silêncio o que já estava lá, como se fosse um editor a revisar manuscritos. Deste silêncio, nascem fragmentos como:

*Outubro, 23*: Cravos nos canteiros balançam as cabeças beijadas pelo vento — almas inocentes de meninas pulando amarelinha entre os túmulos?

*Outubro, 24*: Que sede! Pedir um copo d’água? Antes a sede e a febre, morrendo um pouco ao sol da manhã.

*Outubro, 25*: O céu estende as nuvens brancas molhadas de chuva no varal do jardim.<sup>14</sup>

---

**14** TREVISAN, Dalton. *Flausi-Flausi*. In: *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 141.

## Dalton e Katherine Mansfield

A que se deve esse procedimento, totalmente oposto ao habitual em Dalton Trevisan? Seria uma analogia direta à trajetória editorial dos diários de Katherine Mansfield (1888–1923)?

Pois o diário criado por Dalton Trevisan pertence a uma jovem tuberculosa. Não uma qualquer, mas uma que *fabula*, que usa o diário não apenas para confessar-se ou anotar os dias, mas para contar histórias, pequenas esquetes, sonhos: exatamente como no livro conhecido sob a forma e título de *Diários* ou *Journal* de Katherine Mansfield, best-seller mundial já nos anos 1930 e que continuou sendo sucesso de vendas até 2013/2014 e, na verdade, até hoje. Este êxito duradouro se deve em grande parte à constante reedição, sempre alterada.

A primeira edição de *Journal*, feita pelo viúvo John Middleton Murry em 1927<sup>15</sup>, foi aclamada por críticos como um “*minor classic*”: Murry selecionou entradas dispersas em 43 cadernos de exercícios (brochura simples), datou e organizou como se fossem o texto estabelecido de um diário. Criou, assim, uma ficção: a ideia de que Mansfield manteria uma constância na escrita de um caderno chamado de “Diário”.

Esses cadernos, na verdade, misturavam diferentes tipos de anotações, de receitas a contos, de poemas a listas de cartas enviadas, e ela poderia usar mais de um ao mesmo tempo, tornando assim mais difícil retrazar o seu processo criativo, por exemplo. Por isso mesmo, surge *The Scrapbook of Katherine Mansfield* (1939), resultado de uma insistência autoafirmada de Murry em decifrar cada fragmento manuscrito ainda inédito e organizar em ordem cronológica, ainda que percebesse que com isso misturava ainda mais o conteúdo que poderia ser propriamente classificado como “diário” e os muitos outros (rascunhos, vinhetas, estudos sobre contos, comentários

---

**15** MANSFIELD, Katherine. *Journal*. London: Constable, 1927.

de leituras, listas de citações etc) distribuídos de maneira esparsas.<sup>16</sup> O objetivo do *Scrapbook* era trazer novidade para o público devotado, “in France, perhaps, above all others — who take a peculiar personal and loving interest in all that pertains to Katherine Mansfield”, segundo Murry diz na mesma introdução.

Em 1954, o *Scrapbook* daria lugar a uma edição ainda maior e anunciada na folha de rosto com os dizeres categóricos “DEFINITIVE EDITION” [sic]<sup>17</sup>, reorganizada e ampliada, batizada com o mesmo nome da primeira, *Journal*. Desta vez foram anexados diários de 1904 a 1912, descobertos por biógrafos depois de 1927, além de passagens suprimidas no período anteriormente já coberto pelos dois volumes anteriores:

In this edition of Katherine Mansfield’s *Journal* passages have been restored which for many reasons were suppressed in the original edition of 1927. Other passages have been incorporated too, though actually published in the *Scrapbook* in 1939, really belong to the *Journal* and would have been included in it, if they had been discovered in time. Further, innumerable minor corrections have been made as the result of a more careful study of manuscripts with are often almost illegible.<sup>18</sup>

Murry reforça, assim como já havia informado em 1927, que não havia de fato uma produção de Mansfield voltada para a escrita de um diário. Mas conta que ela havia feito, três vezes (1916, 1919 e 1920), tentativas de criar uma espécie de “*minute book*” para publi-

---

**16** MURRY, John Middleton. Introduction. In: MANSFIELD, Katherine. *The Scrapbook of Katherine Mansfield*. New York: Alfred A Knopf, 1940, p. v.

**17** MANSFIELD, Katherine. *Journal of Katherine Mansfield*. London: Constable & Co., 1962.

**18** MURRY, John Middleton. Preface. In: MANSFIELD, *op. cit.*, 1962.

cação, tentativas sempre abandonadas algumas semanas depois. Em 1920, ela teria separado os cadernos onde estavam algumas dessas notas e instruído Murry sobre como desejaria vê-las publicadas, reescrevendo-as para este fim lado a lado, no mesmo caderno onde estavam originalmente. Isso gerou uma duplicidade de “entradas” que a “edição definitiva” de *Journal* aproveita e, também por isso, se diferencia das duas edições anteriores e se torna um volume desejado por colecionadores, críticos, estudiosos e devotos da escrita de Mansfield.

A comparação entre essas três edições e delas com os originais, depositados na Biblioteca Alexandre Turnbull apenas após a morte de Murry (1957), fez o pesquisador Ian Gordon<sup>19</sup> questionar em 1959 a autoria dos volumes como sendo apenas de Mansfield. Afinal, o viúvo teria tido também um papel autoral na criação de uma ficção: um diário que nunca existiu da maneira como foi apresentado. O editor atuou como hábil manipulador das peças do quebra-cabeça e dali conseguiu construir três volumes. Todos eles um sucesso de público e de vendas; todos deles criticado por Aldous Huxley e D. H. Lawrence, entre outros contemporâneos próximos de Mansfield que não concordavam com a exploração comercial envolta no culto de seu mito promovido pelo viúvo<sup>20</sup>.

Um longo silêncio se deu após o artigo de Gordon. Apenas em 1974 o tema foi remontado por Waldron<sup>21</sup> que, ao cotejar os manuscritos com as edições, demonstrou recorrências nos procedimentos editoriais de Murry: substituição e alteração de marcas de pontuação (Mansfield, tal Emily Dickinson, gostava de usar travessões em vez de vírgulas); cortes e substituições de palavras nos textos feitos em

---

**19** GORDON, Ian. The editing of Katherine Mansfield's *Journal* and Scrapbook. *Landfall*, n. 49, 1959, pp. 62–69.

**20** MEYERS, Jeffrey. Murry's Cult of Mansfield. *Journal of Modern Literature*, vol. 7, n. 1 (Feb., 1979), pp. 15–38 (24 pages). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3831110>

**21** WALDRON, Philip. Katherine Mansfield's *Journal*. *Twentieth Century Literature*, vol. 20, n. 1 (Jan., 1974), pp. 11–18. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/440572>



1927, alguns alterados depois, mas nem sempre para respeitar o original; total incompreensão de referências neozelandesas (geográficas ou idiomáticas), gerando um efeito de nonsense em algumas passagens; omissão de “confissões” inteiras, principalmente aquelas ligadas à sexualidade, e parcialmente, alterando os nomes das pessoas envolvidas. Outra alteração significativa foi a supressão da escrita em versos: todos os poemas foram transformados em prosa, o que explica o fato de que “parecem poemas”, o que depois ficou bastante claro. Um poema chamado nos manuscritos de “Malade”, por exemplo, de 1918, foi primeiramente rebatizado por Murry de “Pulmonary Tuberculosis” e apresentado em texto corrido (prosa simples).

A partir da publicação de trabalhos como o de Waldron, o tema dos diários de Mansfield volta a ser discutido e em 1977, surge a edição feita por C. K. Stead para as *Letters and Journals*<sup>22</sup>, onde na nota introdutória Stead relembra todo esse histórico mas assume a premissa de que qualquer seleção sobre o vasto material teria o efeito de montar um quebra-cabeça. Stead trabalha apenas com o material já decifrado e publicado por Murry e não ousa mergulhar nos manuscritos ainda inéditos.

Isto só é feito em 1997, com *The Katherine Mansfield Notebooks*. Diferente de todas as edições anteriores, até mesmo do *Scrapbook*, os dois volumes de *Notebooks* fizeram justiça aos cadernos originais, tanto quanto à ordem de aparição, caderno por caderno, tanto quanto a incluir todo tipo de anotação, inclusive em folhas soltas, de modo intercalado. O objetivo da organizadora do material, Margaret Scott, foi transcrever e editar de maneira mais completa e transparente possível, para evitar que “Murry’s misreadings were being quoted and perpetuated in other people’s books.”<sup>23</sup>

---

**22** STEAD, C. K. Introduction. In: MANSFIELD, Katherine. *The letters and journals of Katherine Mansfield. A selection*. NY/London: Penguin Books, 1977, p. 11–13.

**23** SCOTT, Margaret. Preface. In: MANSFIELD, Katherine. *The Notebooks of Katherine Mansfield*. Canterbury and Wellington: Lincoln UP and Daphne Brasell

O segundo volume de *Notebooks* não termina antes do ponto em que as anotações de fato foram interrompidas pela morte de Mansfield. Murry havia interrompido o “diário” a um ponto estratégico onde, pouco antes de se mudar para a casa de tratamento de saúde na França onde morreu, ela cita Shakespeare, “All is well”: o editor criava, assim, a ficção de que, ao interromper voluntariamente suas escrita, ali era morreria em paz. Scott mostra que Mansfield continuou usando os cadernos, escrevendo cartas, estudando idiomas e tomando notas até bem perto de morrer, de hemorragia pulmonar, em 9 de janeiro de 1923.

Mais recentemente esse material foi novamente reorganizado e mais uma vez ampliado, com a inclusão de inéditos dispersos encontrados depois de 1997, em *The Diaries of Katherine Mansfield: Including Miscellaneous Works* (2016), volume único mas colossal, com 520 páginas.<sup>24</sup>

Voltando a “*Flausi-Flausi*”: ali, a tuberculosa anota no assim chamado “querido diário” as coisas mais diversas (pensamentos, sonhos, fabulações, desejos, segredos, trechos de música, citações de jornais, menções a conversas alheias, desabafos amorosos, autopunições, as tosses com sangue, as dores da tuberculose). Uma atmosfera de autopiedade também está presente. Por exemplo: “*Setembro, 7: Ora ardendo em febre. Ora tiritando no gelo. Meu Deus, por que essa judiação com a tadinha de mim?*”<sup>25</sup>

Aqui não há enredo tradicional do tipo início-meio-fim, a não ser pela alusão, no fragmento derradeiro, ao iminente enterro da protagonista, num encaixe circular com o primeiro, que narra a passagem de um caixão de “pálida menina que ainda não havia morrido” (na primeira e segunda versões) ou “da garota errada que ainda não tinha morrido”. Esta mudança acompanha outras,

Associates, 1997, vol.1, p. xiv.

**24** MANSFIELD, Katherine. *The Diaries of Katherine Mansfield: Including Miscellaneous Works*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

**25** TREVISAN, *op. cit.*, 2014, p. 135.

como por exemplo o nome da protagonista — de Filomena ou Filó (nas duas primeiras versões) para Aninha ou Ana (na terceira) — e o estado do “pálido príncipe” que passa a ser “galante” na terceira versão.

A forma do diário — uma sequência de entradas datadas, sem comentários intercalados ou quaisquer outro tipo de interrupções — transfigura a própria forma da vida, do tempo que continua sempre em frente, mais um dia, outro dia, sempre diferente.

Ao compararmos as três versões do conto de Dalton, perceberemos também que entre o jogo de fragmentos o autor disseminou sentidos ao fazer alterações capazes de tornar esse passar da vida mais vivo, ao recontar o mesmo dia, ao suprimir um e acrescentar outro, ou acrescentando outros entre os originais. Esse mesmo efeito ocorre quando comparamos as muitas edições dos diários de Mansfield: uma vida que se multiplica, um tempo que se dilata dentro do mesmo intervalo aparente.

Vejamos um desses momentos nas três versões, em ordem cronológica de publicação:

Agosto, 22: Sonho de olhos abertos.

Agosto, 22: Ele chegou, à porta o seu corcel de narinas resfolegantes.

Pálido príncipe, a dizer-me:

– Senhorita, nunca tomo chá com torradas.<sup>26</sup>

Agosto, 22: Ele chegou, à porta o seu corcel de narinas resfolegantes. Pálido príncipe, que dizia:

– Senhorita, nunca tomo chá com torradas.<sup>27</sup>

Agosto, 25: Ele chegou no seu corcel de narinas resfo-

---

**26** TREVISAN, Dalton. Com uma rosa na mão. *Joaquim*, n. 9, Curitiba, 1947, p. 10.

**27** TREVISAN, *op. cit.*, 1948, p. 57–68

legantes. Galante príncipe, que dizia:  
— Senhorita, meu reino por um chá de camomila!<sup>28</sup>

O clamor quase desesperado por parte do “galante” príncipe por “um chá de camomila” na terceira versão anuncia uma mudança radical de atitude. Na primeira versão ele, mesmo pálido, não aceitaria chá com torradas “nunca”. A segunda versão é muito parecida, tendo sido eliminada apenas a alusão ao sonho de olhos abertos, o que emancipa o fragmento da categoria de sonho para a de fabulação. Na terceira versão, mais de seis décadas depois, o príncipe não só aceita, como entregaria todo seu reino por um chá de camomila — sem torradas. Aqui temos possivelmente mais uma alusão ao poema de Mansfield “Camomile Tea”<sup>29</sup>, que relata um encontro amoroso em torno de uma xícara de chá, mas não menciona torradas.

Nessa terceira versão fica transparente a entrega do príncipe, já não mais pálido, mas galante e ousado. Assim como os diários mais recentes de Mansfield incluíram, em vez de suprimir, materiais antes desconhecidos do público (entre eles, fantasias e aventuras sexuais ou mesmo sua receita favorita de pudim), na terceira versão de “*Flausi-Flausi*” há muito mais afirmação da vida e menos autoflagelação: em *Setembro, 4*, ela confessa, afinal, “Um desejo tardio de pecar” em vez de “um desejo imoral de amar” (nas duas primeiras versões).

Se compararmos “*Flausi-Flausi*” com a obra de Katherine Mansfield, verificamos também que a entrada correspondente a “*Agosto, 5*”, na três versões, reconta com picardia o conto “The little governess”, integrante do volume *Bliss and other stories* (1920)<sup>30</sup>. Vejamos como esse jovem Dalton abraça o “horrível” e o “fundo

---

**28** TREVISAN, *op. cit.*, 2014, p. 138.

**29** MANSFIELD, Katherine. Camomile tea. In: *Complete Works of Katherine Mansfield*. London: Delphi Classics 2012. [recurso digital].

**30** MANSFIELD, Katherine. The little governess. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006.

do mal”<sup>31</sup> para recontar essa narrativa de Mansfield onde um velho alemão, depois de seduzir uma jovem governanta inexperiente, empurra o corpo dela contra a parede para beijá-la à força:

*Agosto, 5*: de manhã: Sonhei, outra vez, ai que horror!  
Me debatia nos braços de um monstro de luxúria, a  
barbicha loira e que se ria, cínico.

Afastei-o, já sem força:

— Para trás, miserável!

O sacripanta enrolou os bigodes e voltou à carga. Eu fugia, ele cada vez mais perto, a barbicha de ponta eriçada. Lambendo os beiços:

— Minha, enfim!

E avançou para mim, coitada, que... Despertei.

Penitência do padre: 10 padre-nossos e 10 ave-marias.<sup>32</sup>

Embora essa seja uma forma extremamente sintética de recontar a história de Mansfield a partir de seu momento principal, Dalton *augmenta o conto* ao exagerar a reação da protagonista do sonho relatado. O vilão de bigodes e barba continua a aparecer em diversos fragmentos, e Filó/Ana fica cada vez mais interessada nele. Neste fragmento ela ainda reza; mas no de “*Agosto, 19*” anota, quando vai ao cinema, sua “tentação inconfessada de beijar o homem barbudo na cadeira do lado.”<sup>33</sup> Em “*Setembro, 18*”, retoma o sonho e deixa de pedir perdão por desejar: “*Setembro, 18*: Sonho; homem com a barbicha de ponta arrepiada. Mas não irei à igreja.”<sup>34</sup> E assim por diante.

---

**31** WOLFF, Jorge H. A dantesca República de Curitiba segundo dois de seus escribas. In: Pedro Falleiros Heise. (Org.). *Dante, poeta de todos os tempos*. Florianópolis: Nave, PPGLit UFSC, 2022, v. 1, (pp. 118–142). p. 123

**32** TREVISAN, *op. cit.*, 2014, p. 131.

**33** *Ibidem*, p. 133.

**34** *Ibidem*, p. 136.

A presença de Mansfield em “*Flausi-Flausi*” também pode ser observada nas entradas relativas ao sofrimento provocado pela tuberculose. Por exemplo, em 19 de fevereiro de 1918, ela anotou “The bound made me cough — I spat — it tasted strange — it was bright red blood. Since then I’ve gone on spitting each time I cough a little more. Oh, yes, of course I am frightened.”<sup>35</sup> Já Filomena/Ana fala em “*Novembro, 16: Mais sangue no lençinho branco*” (nas duas primeiras versões) e em “*Novembro 16. Tosse. Ana. Tosse. Mais sangue no lençinho* (na terceira versão).

A alternância de flores no quintal na entrada datada por “*Setembro, 2*” (a cada versão uma nova espécie) faz um paralelo ao grande volume de flores presentes na obra de Mansfield. A correção do gênero do animal gato para gata, realizada na segunda versão, equivale a um episódio da vida de Mansfield relatado em carta a Virginia Woolf, onde ela conta duas coisas: que o pé de narciso floriu e que seu gato Charlie Chaplin na verdade era uma gata<sup>36</sup>. A paixão não correspondida e o desejo sexual que Filó/Aninha desabafa constantemente no diário, por sua vez, demonstram que sua posição se assemelha à da protagonista do conto Bliss quando pergunta “Why be “given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?”<sup>37</sup>

Já em 1940 ficou clara a convivência de Dalton com Mansfield, como leitor, apontada por críticos nas páginas da própria *Joaquim*, a exemplo de Temístocles Linhares<sup>38</sup>. Em *Sete anos de pastor*, por exemplo, encontramos “Carta a Catarina”, breve e direta declaração de amor à escritora, com doses generosas de sátira e comédia.

---

**35** MANSFIELD, Katherine. *The letters and journals of Katherine Mansfield*. A selection, edited by C. K. Stead. NY/London: Penguin Books, 1977, p. 100.

**36** *Idem*, p. 132.

**37** MANSFIELD, Katherine. Bliss. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006, p. 69.

**38** LINHARES, Temístocles. Antecipações sobre um contista. *Joaquim*. Curitiba, n. 18, maio de 1948, p. 11.

Essa história havia sido publicada um ano antes na *Joaquim*, sob o título “My darling Katherine (Mansfield)”<sup>39</sup>. Na republicação, a carta ganhou duas leves alterações, no título e na assinatura, reduzida de “Dalton Trevisan” para simplesmente “D.”.

Em 1968, ou seja, 21 anos depois, “Carta a Catarina” seria transmutada para “Retrato de Katie Mansfield”, uma nova formulação do texto de mancha gráfica muito similar, publicada em *Mistérios de Curitiba*<sup>40</sup> e, em 2013, em *Até você, Capitu*<sup>41</sup>. Entre as duas versões do retrato, não houve alterações.

A redução da assinatura da “Carta a Catarina” para a inicial “D.” e a alteração do título de “com uma rosa na mão” para “*Flausi-Flausi*” aconteceram na publicação de *Sete anos de pastor*, ou seja, em 1948. Sendo que Dalton é um assumido coletor de citações roubadas, seja de jornal ou de conversas, é possível que tenha roubado o termo de um artigo publicado de autoria de Mário Pedrosa publicado na *Joaquim* n. 11, de 1947<sup>42</sup>, sobre uma exposição do Centro Psiquiátrico Brasileiro, comandando então por Nise da Silveira. No artigo, Pedrosa conta que o neologismo “*Flausi-Flausi*” intitulava uma das aquarelas do paciente esquizofrênico identificado na mostra pela inicial “D.”

Mas o que significa — e de onde teria vindo — a palavra “*flausi*”? O mais próximo a que se pode chegar é ao português lusitano “*flausina*”, substantivo feminino de origem obscura e uso informal, depreciativo e relativo à “*sirigaita*”, “*rapariga* ou *mulher presumida, vaidosa*”. O termo é encontrado em um sugestivo cartum dos anos 1920, de Stuart de Carvahais, “*A Flausina e o Polícia*”, da Coleção

---

**39** TREVISAN, Dalton. My darling Katherine (Mansfield). *Joaquim*, n. 14. 1947, p.10.

**40** TREVISAN, Dalton. *Mistérios de Curitiba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

**41** TREVISAN, Dalton. *Até você, Capitu?* Porto Alegre: L&PM, 2013.

**42** PEDROSA, Mário. Flores do abismo. *Joaquim*. Curitiba, n. 11, junho de 1947, pp. 7; 9.

Museu Medeiros e Almeida em Portugal, com a figura de um policial tendo visível ereção ao observar uma mulher ajoelhada, cuidando da mecânica de um carro<sup>43</sup>.

Feitas essas considerações sobre a possível origem do termo, como pronunciar, afinal, a expressão “*Flausi-Flausi*”? O rastro deixado pela grafia em itálico permite pensar que se trata de um estrangeirismo — tal como o modo de datar as entradas no diário. Estaria o próprio Dalton pedindo uma mirada mais atenta ao seu relacionamento (quase) secreto, soprado no escuro três vezes, com a obra de Katherine Mansfield?

Entre os dois haveria algo que Dalton ao mesmo tempo esconde e entrega com esse título? Na obra dela, afinal, existe a aparição, três vezes, do termo “*flutter-flutter*”, criação mansfieldiana em torno de *flutter*, que tanto pode ser verbo (mover-se leve e rapidamente; o bater das asas de um pássaro ou inseto; o bater de um coração) quanto substantivo (vibração, batimento cardíaco irregular)<sup>44</sup>.

A expressão aparece no plural no conto “The man without a temperament”: “The sky is the colour of jade. There are a great many stars; an enormous white moon hangs over the garden. Far away lightning flutters — flutters like a wing — flutters like a broken bird that tries to fly and sinks again and again struggles.”<sup>45</sup>

Depois, flexionada para o gerúndio em “The Canary”: “When the Chinaman who came to the door with birds to sell held him up in his tiny cage, and instead of fluttering, fluttering, like the poor little goldfinches (...)”<sup>46</sup>.

---

**43** Disponível em: <https://www.casa-museumedeirosealmeida.pt/pecas/stuartcarvalhais-destaque-novembro-de-2012/stuart-de-carvalhais-a-flausina-e-o-policia-colecao-medeiros-e-almeida/>

**44** FLUTTER. In: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Sixth edition. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 461.

**45** MANSFIELD, *op. cit.*, 2006, p. 431.

**46** *Ibidem*, p. 931.



No singular, surge numa entrada datada como sendo de julho de 1922 (já muito doente, seis meses antes de morrer e alguns meses antes de concluir os dois contos acima citados): “It’s only now I am beginning to see again and to recognise again the beauty of the world. Take the swallows to-day, their flutter-flutter, their velvet-forked tails, their transparent wings that are like the fins of fishes”<sup>47</sup>.

Além de ter lido a obra de Walter Pater ainda adolescente na Nova Zelândia, pensando com ele que todas as artes aspiram a condição de música e de ter estudado e praticado música, a partir de sua forma de fazer poesia como letra de música e ler a sonoridade da poesia de Heinrich Heine, Mansfield encontrou sua maneira única, disruptiva, de escrever<sup>48</sup>.

Ela transmutou assim a sensação dada pela vibração das asas: são sempre duas asas, logo, a ação é duplicada, algo que podemos pensar como bate-bate, voa-voa, vibra-vibra, *flutter-flutter*. Talvez o melhor exemplo para essa habilidade de trazer a literatura mais perto da música da contista neozelandesa seja justamente o primeiro conto acima citado, “The man without a temperament”: o próprio título indica uma potência polissêmica em relação ao termo *temperament*, que tanto pode indicar “caráter” quanto “afinação de um instrumento”<sup>49</sup>.

---

**47** MANSFIELD, Katherine. *Journal*. Hamburg: Albatross, 1935, p. 263.

**48** DAVISON, Claire. On First Looking into Mansfield’s Heine: Dislocative Lyric and the Sound of Music. In: KIMBER, Gerri; WILSON, Janet. *Reforming World Literature Katherine Mansfield and the Modernist Short Story*. Stuttgart: Ibidem Verlag, 2018. 2018, p. 181)

**49** CAPUCCIO, Richard. The well-tempered story: experiments with sound in ‘The man without a temperament’. In: DUFFY, Enda; KIMBER, Gerri; MARTIN, Todd (org.) *Katherine Mansfield and Bliss and Other Stories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

## Dalton rouba a musa de Érico Veríssimo

“The man without a temperament” foi originalmente publicado no segundo livro de Mansfield, *Bliss and other stories* (1920). Contudo, não foi traduzido por Érico Veríssimo para *Felicidade* (1940), publicado pela editora Livraria do Globo de Porto Alegre como versão brasileira do volume original *Bliss and other stories*<sup>50</sup>.

Veríssimo deixou de lado mais dois contos, supressão que compensou com a inclusão de material de volumes seguintes e que, por analogia, faz de sua atuação como primeiro tradutor de Mansfield no Brasil uma espécie de co-autor de *Felicidade*, tanto quanto Murry foi de *Journal* e de todas as outras publicações póstumas de Mansfield.

Ao percebermos o interesse de Dalton em roubar a musa de Érico Veríssimo, manifestado nas páginas do *Tinguí*<sup>51</sup> em 1941, entre seis disparos e um disparate<sup>52</sup>, proponho pensar que Dalton pode ter usado a expressão “*Flausi-Flausi*” para fazer uma alusão discreta, leve e rápida, como a visão de um pássaro batendo as asas, ao mais importante dos três contos de *Bliss* omitidos do público brasileiro.

Este conto foi escrito no início de 1920 e comemorado por Mansfield em seus diários e cartas. Com extremo rigor quanto à materialidade deste texto em especial, ela daria instruções rigorosas em uma carta enviada ao marido, encarregado de encaminhar o manuscrito para a revista londrina *Arts and Letters*: “*I can’t afford mistakes. Another word won’t do. I chose every single word.*”<sup>53</sup>

---

**50** MANSFIELD, Katherine. *Felicidade*. Trad. Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1940.

**51** NADA, Dom (Dalton Trevisan). Crônicas e críticas. *Tinguí*. Ano 2. n. 22, Curitiba, 1941. p. 3-4.

**52** FUNKE, Katherine. Um disparate em seis disparos. *Landa*, vol. 11, n. 1 (2022-2). p. 61–88.

**53** MANSFIELD, Katherine; MURRY, John Middleton. *Letters Between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*. Introdução e organização de Cherry A. Hankin. NY: New Asterdam, 1991 [recurso digital], grifo do original.

Virginia Woolf anotou em seu diário em maio de 1920, depois de um encontro com Mansfield: "Question of her stories. This last one, Man without a T., is her first in the new manner. She says she's mastered something — is beginning to do what she wants."<sup>54</sup>

Considerando que a literatura de vanguarda, como aquela feita por Gertrude Stein e os modernistas, "é feita de música, ritmos, de brincadeiras humoradas com a linguagem e, principalmente, de percepções do próprio leitor"<sup>55</sup>, podemos pensar que a expressão "flutter-flutter" alude à passagem da vida cotidiana, o tempo que voa-voa, e que tanto em Mansfield quanto em "Flausi-Flausi" se traduz no milagre da vida que continua podendo ser contada.

Para quem tinha tuberculose em uma época sem tratamento (pensemos em Kafka e em seus diários: ele morreu apenas um ano depois de Mansfield), o duplo milagre de poder escrever (e viver) o dia era ainda maior.

Este sentido do termo é sugerido pelo próprio conto de Dalton, em entradas como: "Outubro, 3: O trino do primeiro sabiá acende o sol na janela. Viver ainda um dia, viver!"<sup>56</sup> O ficcionista constrói, assim, um duplo: o ser que escreve quer viver mais um dia para escrever mais um dia. O trecho mencionado recebeu o acréscimo do canto do sabiá apenas no século XXI. Nas duas versões iniciais, oferecia apenas a frase final.

A relação com a vida e a obra de Mansfield fica também evocada pelo sentido dado à expressão, de palavra mágica ou sopro no escuro: numa carta em que pedia a Ida Baker para ir cuidar dela

---

**54** WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf, Volume Two 1920-1924*. London: Harcot Brace, 1980, p. 45.

**55** AMARANTE, Dirce Waltrick do. Gertrude Stein e a Vanguarda para Crianças. IN: AGUIAR, Daniela; COLLIN, Lucy. QUEIROZ, João. *Ao Vires Isto: Gertrude Stein, Tradução e Intermidialidade*. Curitiba: Kotter Editorial; Cotia: Ateliê Editorial, 2018. p. 98.

**56** TREVISAN, *op. cit.*, 2014, p. 138.

na Suíça<sup>57</sup>, recomendou-lhe um livro de Emil Coué, psicoterapeuta que pregava o autossugestionamento positivo como forma de cura. Ele recomendava que todos os “pacientes” repetissem, de dia à noite, uma frase positiva: “Tous les jours à tous points de vue je vais de mieux en mieux.”<sup>58</sup> Ou, na versão traduzida ao inglês, incorporada por John Lennon em “Beautiful boy (Darling Boy)”<sup>59</sup>: “Every day, in every way, I am getting better and better”.

No conto de Dalton, outras crenças populares são citadas com grafia em itálico além desta, já de saída no primeiro fragmento, por exemplo: “*Costuro morto, o vivo não, dizer três vezes*”<sup>60</sup>.

## Lógica do suplemento

Em um nível mais abrangente de leitura, já que as asas do conto não batem sem o esforço do contista, que mal “*Flausi-Flausi*” estaria a curar, afinal, ao completar o terceiro sopro no escuro? Seria o mal da própria passagem do tempo, incessante — e o fato de que não se pode escapar da morte? Seria o mal do esquecimento? O mal de já ter dito tudo ou de, pelo contrário, nunca poder dizê-lo? Quem sabe seja por aí o caminho. Pois *O beijo na nuca* revela um desejo de espantar o tédio: fabular: “O tédio, o medonho tédio é a navalha que abre as veias do marujo. Como encher as horas, mais numerosas que as ondas do mar, senão com mentiras?”<sup>61</sup> Essas mentiras, como as ondas do mar, vêm sempre novas, sempre no mesmo lugar, sempre diferentes.

---

**57** FITZPATRICK, Joana. *Katherine Mansfield*. Dieulefit: La Drôme Press, 2010, p. 222.

**58** COUÉ, Émile. *Self Mastery Through Conscious Autosuggestion*. London: Kesinger Publishing, 1996.

**59** LENNON, John. *Beautiful boy (Darling boy)*. Los Angeles: Geffen Records, 1981.

**60** TREVISAN, *op. cit.*, 2014, p. 131.

**61** *Ibidem*, p. 11.

No caso de “*Flausi-Flausi*”, esse conto sem centro, essas novas mentiras inventadas por Dalton em 2013/2014 usam o que Jacques Derrida chama de lógica do suplemento para balançar o barco, ou seja, os sentidos de quem navega as mesmas águas deste marujo mentiroso. O que ele altera no conto *suplementa* o que já foi dito e havia sido deixado no passado. Isto é, ele acrescenta novas informações não para complementar as anteriores, mas para excedê-las, fazê-las transbordar.

Dalton pratica assim um jogo que, ao movimentar de novo e de novo as peças do conjunto, exclui a possibilidade de totalização: “o movimento da significação acrescenta alguma coisa, o que faz que sempre haja mais, mas essa adição é flutuante porque vem substituir, suprir uma falta do lado do significado.”<sup>62</sup>

Para isso, o procedimento usual de vampirizar a linguagem do conto, ao contrário de esvaziar e criar espaços ocios na narrativa, não acontece. Como vimos, o contista altera e adiciona fragmentos em que prolonga a própria vida — e do conto. Age mais como Sinbad, o Marujo, que protagoniza alguns dos contos de *O beijo na nuca*: se movimenta sempre em busca de novas aventuras. Como faz isso? Podemos pensar que faz do modo selvagem descrito por Gertrude Stein na décima nova lição de *First Reader*, publicado em 1946: “A wild pen is a pen that makes blots that makes dots and makes spots. [But it can] get wilder and wilder”<sup>63</sup>. A caneta que escreve se torna *wilder and wilder*, mais e mais selvagem.

Ao fazer tais experimentos com suas ficções, Stein e toda sua geração de escritores modernistas do final do século XIX e início do século XX beberam nas águas de Lewis Carroll<sup>64</sup>. Katherine Mans-

---

**62** DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 422

**63** STEIN, Gertrude. The first reader and three plays. In: *There is no no. 411. The complete writings*. Version 1.0. London: Pynch, 2017 [recurso digital].

**64** DUSINBERRE, Juliet. *Alice to the lighthouse*: children’s books and radical

field tampouco deixou de realizar suas selvagerias. Uma delas foi ter se dedicado com tanto afinho a aproximar sua maneira de escrever ao colaborar com revistas que consideravam a *short fiction* como *high art*.<sup>65</sup> O lema de *Rhythm*, revista editada por Murry que Mansfield ajudou a manter em circulação, aliás, era “Liberty is the first condition of well-being.”

Essa perspectiva de total liberdade pode ajudar a pensar porque a leitura de “*Flausi-Flausi*”, tende levar a uma sensação de inebriação. A sequência de fragmentos que não contam uma única história (a da mulher doente que escreve um diário), mas abrem caminhos para outras histórias (fabuladas, inventadas por essa que escreve); estas outras formam pares e séries. Há a série do príncipe; a série do homem de barbicha; de forma esparsa, epifanias, epigramas e mesmo de um epitáfio, a cada vez repetido e alterado.

Desde sua origem estes são fragmentos suplementares, que não dizem respeito à vida cotidiana da jovem tuberculosa que escreve o diário, mas ao que ela fabula. Assim como nos cadernos deixados por Mansfield e transformados em “diário”, é aí que Filomena/Aninha voa-voa, bate as asas para longe, para um lugar onde a escrita ficcional também liberta a ficcionista, amplia sua própria vida.

Essas questões ainda estão para serem melhor estudadas na obra de Dalton Trevisan. Assim como o estudo comparado da relação da obra de Dalton com a de Mansfield, as possíveis leituras em torno de “*Flausi-Flausi*” não terminam aqui, muito pelo contrário. Será que a publicação da terceira versão deste conto equivaleria ao sopro no escuro que promove o milagre da cura, ou seja, promove um futuro para este e outros contos menos lidos, menos estudados e no entanto tão vivos, tão ricos em potência comunitária?

experiments in art. NY: Springer, 1999.

**65** COX, Alisa. Katherine Mansfield and the Short Story. In: MARTIN, Todd (ed.). *The Bloomsbury Handbook to Katherine Mansfield*. New York/London: Bloomsbury, 2021, p. 182.

Revista literária:  
“um diálogo no  
tempo”

**Carlos Speck  
Pereira**

Onde começa o fora do arquivo?, pergunta-se Derrida.<sup>1</sup> Para ele, esta é a questão mais importante para se pensar o arquivo, “não é, sem dúvida, nenhuma outra.” O arquivo seria menos a memória que a consignação de seus limites. Mais o arranjo, sua materialidade no suporte que o acolhe do que a experiência “originária” e espontânea do registro. O fora do arquivo talvez seja o lugar da memória, porque quando esta falta o arquivo se estrutura, como possibilidade de alguma forma reconquistá-la: “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior.”<sup>2</sup> Há, contudo, na reunião/ consignação do arquivo necessariamente a marca de uma violência, uma violência arquivial. É na verdade o caráter instituidor do que “interessa” para o arquivo que acaba por deixar neste um contorno imposto, ou seja, humano: “Arquivo eco-nômico neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (nomos) ou fazendo respeitar a lei”<sup>3</sup>. A economia da atitude arquivística, como sugere Derrida, se torna uma atitude arquiviolítica, sempre violadora de algo na mesma medida que a este algo oferece uma casa e a parte que lhe caberia. E isso está na origem arqueológica da palavra “arquivo”. No radical grego *arkhé* há os dois sentidos, o acolhedor e o impositivo: aquilo que origina e aquilo que institui uma lei. Da mesma esteira etimológica, deriva o “*arkheiôn* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam”<sup>4</sup>. Ou seja, a palavra remete não só a uma ideia antiga de reunião de registros da memória, mas remete com bastante força a uma estrutura de poder que detinha a capacidade de ler e de propor uma interpretação para o que se reunia, o que se preservava.

---

1 DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 18.

2 Ibidem, p. 22.

3 Ibidem, p. 18.

4 Ibidem, p. 12.



Nesse sentido, perguntar-se qual é o fora do arquivo, ou onde este fora começa não tem uma finitude para além de uma decisão mais ou menos arbitrária. Contudo, a violência arquivística talvez deixe rastros na forma de cicatrizes (mas talvez até estas corram o risco de se decompor, como se verá). Mas esse questionar-se, sem dúvida, auxilia a observação pelo negativo de limites de um objeto-arquivo, de uma estrutura composta por relações não muito óbvias, mas que se comunicam através de jogos de tensão (jogos colocados até certo ponto por aquele que lê e interpreta). Assim se dispõe o arquivo para um acabamento contingente, temporário. Portanto, não é inócuo refletir acerca dos limites de um artefato cultural que carrega, em vários níveis, dimensão de arquivo: a revista literária. Dimensão acolhedora do registro da memória, como a dimensão que institui uma ordem de leitura. Revista como lugar, mas também como tempo que escoo, se retém novamente a cada número e se atualiza. Um arquivo que além de congrega também apaga o que, segundo outros arcontes, não deveria ser apagado. Ou seja, um espaço de câmbio: também de sentidos — aberto a questionamentos como: Onde começa uma revista e onde nela distingue-se o grupo cultural composto a partir dela? Que comunidade de pessoas, regras sociais, desejos de agrupamento, desejos de literatura constituem isso que se apresenta nas páginas de um periódico? A revista começa antes dela, na mesa de montagem? O grupo de escritores, a célula básica da revista, desdobrando-se em outras organizações culturais, podem interferir sobre o arquivo daquela? A formação de um arquivo perpassa também pela formação de outros arquivos? Essas inquietações perpassam este capítulo, que pretende observar as ideias possíveis de revista literária, suas reações e relações com o tempo.

## **1.1 A “ideia” de revista literária**

O que é afinal uma revista literária? Não é uma pergunta que se

responde de maneira conclusiva, e muitos estudiosos do periodismo literário e cultural consagrados já atestam isso. É uma revista de literatura, em que se publica literatura, em que escritores de literatura publicam textos, especificamente textos literários? Não é o bastante. Podemos pensar como congregadora, agrupadora de pessoas a uma unidade coerente de criação e crítica? Não necessariamente. A massa de revistas literárias prova que não é bem assim que acontece.

Maria Lucia de Barros Camargo, em “Sobre revistas, periódicos e qualis tais” traça um itinerário de definições do termo revista, detendo-se em especial nas possíveis definições de revista literária — mais precisamente tendo em vista o contexto contemporâneo, em que se instaurava nas humanidades a ferramenta de legitimação do conhecimento através de parâmetros oriundos das ciências duras, através do sistema de classificação de periódicos Qualis, da Capes. Como repensar, na contemporaneidade, o lugar da revista de literatura, por exemplo, das revistas publicadas por programas de pós-graduação em Letras que tinham por objetivo principal, em pequeno grau tal como as revistas literárias da primeira metade do século XX, divulgar a produção e o pensamento de um determinado grupo, um determinado programa? Como refletir acerca dos efeitos desse sistema nessa produção de conhecimento? Professora Maria Lucia, para isso, procura na construção do conceito de revista literária e de sua relevância para a cultura para elaborar a dimensão do problema.

A partir da análise de capas, subtítulos e títulos de periódicos, contracapas e especificações como público-alvo, técnicas de impressão e requinte gráfico, a autora mostra como o termo vai se modificando desde seu aparecimento até seu lugar potencialmente ambivalente atualmente. Essa inquietação parte de um *aparente* contraste entre as revistas de literatura “acadêmicas”, oriundas de programas de pós-graduação em Letras, e as revistas literárias de grupos culturais “independentes”: não se reduz a uma única origem a massa de revistas que se autodenominam de literatura. Percebe-se que não é

o rótulo “revista literária” que definirá com exatidão a textualidade que aparecerá nas páginas do periódico, nem a certeza quanto ao público-alvo a que se destina, muito menos a que tipo de instituição ou círculo de amigos a que esse material pertence. A revista literária e a ideia que se tem dela (e de suas variações) são afetadas por variados fatores contextuais que vão desde graus de dependência a instituições, como a universidade, centros de divulgação do Estado, clubes de associados, até o público-alvo, em geral de pouca amplitude, mas variando em nichos como o campo científico da área das humanidades, a crítica literária, os leitores de literatura no geral, estudantes de Letras, etc. É um conceito que desde seu surgimento sofreu muitas influências e transformações históricas. Hoje, sobrevivem algumas linhas de entendimento do assunto.

A história desse gênero derivado do jornal se confunde com a própria história da imprensa periódica e determina, de algum modo, os múltiplos sentidos da palavra “revista”. Observando alguns de seus usos contemporâneos, e ficando, por enquanto, no campo da literatura, vemos que “revista” denomina, direta ou indiretamente, um conjunto grande e diversificado de periódicos podendo designar, igualmente: a) periódicos institucionais, ligados a universidades ou a associações científicas; de algum modo, estas revistas trazem também, em seus subtítulos, marcas das áreas disciplinares constituídas pela forma de organização dos estudos literários na universidade, destacando-se o estudo da literatura nacional, uma das mais tradicionais formas de organização desse saber; b) periódicos independentes e de tiragem reduzidas, em que a palavra revista, geralmente no subtítulo, tem o poder e a função de anunciar ao leitor que se trata de uma publicação periódica que não é o jornal, a que se acrescentam seus

campos de atuação, distintas, nestes casos, das áreas disciplinares constituídas: poesia, cultura, literatura e arte, ou seja, variações sobre o mesmo tema; neste conjunto também encontramos os periódicos em que a palavra “revista”, mesmo ausente em títulos e subtítulos designa tais publicações através da menção nos editoriais de lançamento; e c) periódicos de ampla circulação, como é o caso de *Cult — Revista de Cultura Brasileira*.<sup>5</sup>

Diante desse conjunto diversificado e amplo talvez haja a suposição de que o que definiria, o que distinguiria uma revista de outra seria a textualidade em que se realiza. Nota-se, contudo, que um autor que publica em uma revista de tal categoria, institucional ou aquelas de maior sucesso “comercial”, pode circular em outra, mais restrita, menos lucrativa: não é o caso de tipo de texto veiculado o que diferencia uma revista da outra. E isso ainda não é o suficiente para entendermos seus possíveis significados.

Continuando à procura do câmbio de definições, Maria Lucia retoma o termo em seu “estado de dicionário”. Ali já se encontram aludidas as múltiplas facetas, as “sete faces” possíveis de uma revista que se adequariam às mais diversas restrições de campo de especialidade, a públicos a que ela se destinaria, a formatos em que se apresentaria. O que se conclui, até certo ponto do texto de Maria Lucia, é que é grande a complexidade de uma revista a tal ponto que, em certas arestas, dada sua variabilidade inerente, seus limites podem ser confundidos com os de um jornal ou até mesmo o de um livro. Não é raro encontrar a reunião em livro de textos publicados por determinado crítico literário em revistas de baixa ou grande circulação. Tampouco é raro encontrar crônicas publicadas em jornais e revistas mudarem de roupagem e se chamarem de contos numa reunião em livro (a literatura mesma já se vê com as imprecisões no

---

**5** CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Sobre revistas, periódicos e qualis tais. *Travessia*, n. 40, 2003, p. 23.

que diz respeito aos gêneros).

É comum que escritores de literatura e editores de revistas e de suplementos literários se coloquem também no espaço da crítica — o convívio entre ambos é bem-vindo nas páginas de um periódico dessa natureza. As duas figuras, a do crítico literário e a do autor de literatura “fundem-se no mesmo impasse”, como diria o verso drummondiano. Não raro se encontram, também, tentativas de definição do que seria uma revista por esses mesmos agentes duplos. Mas é talvez mais interessante, dada a impossibilidade de definição exata, observar como alguns desses agentes também fogem a ela.

Em 1981 reuniram-se no México editores e críticos entusiasmados de revistas literárias num simpósio organizado pela Universidade de Veracruz. O tema da mesa-redonda foi uma pergunta, que aparentemente os participantes deveriam, por sua vez, propor uma resposta a contento: “*Qué es y para qué sirve una revista literaria?*”. Desde sua formulação, é possível notar a vontade de delimitação de um conceito aparentemente necessário, e por isso mesmo impreciso. A pergunta dispõe o problema num palco de reflexão após a certeza, ou melhor, a suspeita, do papel das revistas para, por sua vez, ser relevante para a definição de alguma coisa.

O grupo é formado por participantes ativos em revistas literárias e com um longo caminho de participação no periodismo.<sup>6</sup>

---

**6** “Iniciaremos una mesa que tiene como arbitrario y conjetural título: *¿Qué es y para qué sirve una revista literaria?* A mi izquierda Carlos Monsiváis, que coordina el suplemento *La Cultura* em México de la revista *Siempre!*; Angel Rama, que ha visto fracasar, quebrar, cerrar, innumerables revistas literarias pero que está involucrado también em muchas otras; a mi derecha Carlos Martínez Moreno que también ha tenido bastantes aventuras em revistas literarias y permanece todavía em muchas; Arturo Azuela, además de diversos cargos de orden académico y novelista, ahora maneja la revista *Universidad de México*; Rafael di Prisco de Venezuela que hace la revista *Escritura*, además de su trabajo como profesor universitario, y Saúl Sosnowski, también profesor, que hace la revista *Hispanamérica*; por mi parte, represento al grupo de la sección de literatura que hace *La Semana de Bellas Artes*.” SAINZ, Gustavo. *Qué es y para qué sirve una revista literaria?* 1981, p. 105.

O caráter do que viria de suas falas seria de testemunho, como o de que “só quem vive sabe”. Não obstante, ocupam o lugar da crítica e se confundem com ela, na medida em que, de seu posto de produtores de revistas literárias apresentam-se como explicadores da mesma prática. Os fazedores de revista concentram-se em explicar suas próprias experiências revisteiras. Quando procuram de fato responder à ideia inicial da mesa-redonda, tendem a responder à segunda pergunta: para que serve uma revista literária. Rafael di Prisco inicia sua resposta da seguinte maneira: “La verdad es que no sé qué preferiría: si responder a qué es y para qué sirve una revista, o responder el papel de una revista en la lucha de clases sociales, porque debo comenzar diciendo que no tengo la menor idea de lo que es una revista literaria y para qué sirve.”<sup>7</sup> Além da admissão do não saber, há a fuga através da admissão de um fascínio. Assim diz Angel Rama, na mesma ocasião:

Yo creo que todos los escritores somos revisteros. Todos temos una pasión secreta por ver revistas, aún más que por ver libros. Y creo que desgraciadamente este campo parece reducirse, cada vez más, a exclusivamente los escritores y no al público al cual normalmente están dirigidas las revistas. Es decir, que el productor se transforma em consumidor de sus mismos productos.<sup>8</sup>

Angel Rama propõe uma outra fusão, não apenas da gemação entre o escritor de literatura e o crítico literário, mas entre aquela, como um oroboro, que tem a ver com a recepção da revista. No caso, segundo ele, talvez a maior mira de um escritor seja o reconhecimento de outro escritor. E talvez esse outro seja ele mesmo, como Rama alude, que se fascina diante do próprio texto publicado

---

**7** PRISCO, apud SAINZ, 1981, p. 107. Creio que há muito de efeito retórico nessa declaração...

**8** RAMA, apud SAINZ, 1981, p. 118.

em página de revista. Assim o escritor se divide mais uma vez, se desdobra no leitor, facilitando uma espécie de comunidade.

Carlos Montemayor, editor de Casa del Tiempo, tece considerações interessantes sobre o papel das revistas na sociedade. Em certo sentido, percebe-se que suas tentativas de definição acabam por tocar em problemas como o lugar da literatura:

En cuanto a proceso, la literatura lo es en tanto que es una acción que se manifiesta en múltiples puntos de un sistema social del cual sólo solemos ver los puntos culminantes o estáticos, hasta que lentamente se incorporan otros, por el paso del tiempo, o por la mudanza generacional o ideológica, o ambas. Una literatura mexicana es más rica que los puntos conocidos. Es más importante también que sus momentos aceptados o establecidos. Todas las formas en emergencia, maduras o inmaduras, deplorables o espléndidas, están constituyendo este proceso. El **escritor debe tener presente esto, las revistas mostrarlo**. En tanto que considero a la literatura como una parte del conocimiento, me apoyo en una comparación con otras áreas. Las revistas llamadas científicas no tienen duda en diferenciarse porque plantean de inmediato, con mucha claridad, el público al que van dirigidas. En las áreas científicas hay una distinción inmediata entre la revista científica y la revista de divulgación científica y la revista de divulgación científica, la revista que va hacia un público especializado y la que va hacia un público profano o lego. Esta distinción ocasiona varias modalidades: se diferencian en los textos que contienen y en sus lectores. A más contenido científico, mas especialidad de lectores; a más especialidad cierto relativo concepto de prestigio. Mientras más se encargan de la divulgación menos

colaboradores, al menos en México, y más lectores. En las revistas literarias, creo, podría hacerse lo mismo. El nombre de revistas literarias no designa la misma voluntad ni ve el mismo objetivo, dirección, público, etc. Las revistas de divulgación literaria o de periodismo literario acaso no quedan diferenciadas bajo el nombre: revista literaria. Esto implica una distinción de literaturas pero sí una distinción de intención en profundidad. La utilidad de una revista literaria, pues, creo que depende, en primer término, de la naturaleza de esa revista: divulgación, especialización, vanguardia, etc. En segundo término, de la entereza con que la asuma. Desde este planteamiento, creo que se derivan varios niveles en los que el término utilidad, o para qué sirve una revista literaria, tiene distintos contenidos concretos.<sup>9</sup>

Pode ser apreendido que as revistas literárias, no sentido abordado pelos autores, sejam aquelas “pequenas revistas”, que fogem à lógica do mercado. A revista que mais se dá do que se vende, mas acaba se sustentando — em nome de alguma coisa, algum ideal. E que congrega um grupo de autores em torno de conjunto de ideais em comum, ainda que esse conjunto seja mínimo. Nesse sentido, também entram as pequenas revistas literárias que “duram” longo período: é o caso da *Poetry*, que atravessa o século XX e continua ativa nos dias atuais. Há, para Reed Whittemore<sup>10</sup>, numa pequena revista (ou *little magazine*, no texto original, ou *revista literaria*, na versão do mesmo texto na tradução para o espanhol), uma espécie de “seriedade”, como um senso de responsabilidade por alguma coisa. Isso significa também uma espécie de aliança, e esta pode se apre-

---

9 MONTEMAYOR, apud SAINZ, 1981, p. 116–117. Grifos meus.

10 WHITTEMORE, Reed. *Pequenas revistas*. Tradução Ana Maria Martins. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.



sentar nas mais variadas roupagens, como na roupagem do desejo de vanguarda. Ou na de um desejo mais amplo:

[...] A ideia, por exemplo, de que se pode simplesmente representar a poesia apenas — e assim fazê-lo cultivando gênios e evitando tolos — é uma visão singularmente antissocial e anti-histórica da natureza da poesia, ou da arte da literatura como um todo. Ao basear sua aventura editorial em tal princípio, Miss Monroe, assim como os editores de *Poetry* que a sucederam e os de outras revistas que a copiaram, trilharam o caminho de uma arte sem compromissos senão com a eternidade; o que constituía uma frágil estrutura.<sup>11</sup>

## 1.2 A revista e suas temporalidades

Pode ser o caso de pensar a revista menos como uma unidade a ser desvendada que um jogo de passe interminável de formação de alguma coisa, de um movimento de “estar voltado para”. Uma revista literária se apresenta como um espaço de diálogo. Não apenas entre colaboradores, entre escritores a construírem uma casa de publicação mútua. Mas um diálogo em movimento. E por isso o tempo é uma das chaves para compreendê-la: a relação da revista com o tempo é diferente da relação do livro com o tempo.

“Um desafio no tempo” é como Pablo Rocca se refere às revistas no espaço cultural latino-americano. O autor faz reflexão a partir do caráter dialógico de uma revista, diante do “acaso”, do “azar” no ocidente (ocidente enquanto hegemonia e dissidência). Para ele, um periódico é um terreno de cruzamento, de diálogo, “diálogo no tempo e não tanto contra o tempo”. Segundo ele, a

---

11 Ibidem, p. 16.

trabalha para o presente, para a difusão do conto ou do poema ou do artigo ou do capítulo de romance. Logo, com sorte, esses textos estarão destinados a circular em livro ou então ficarem pendentes no espaço cibernético até que alguém os recolha, até que alguém os “baixe” da internet. Ou se perderão para sempre ou se transformarão em referência de nota de rodapé em alguma tese de doutorado, para regozijo de eruditos ou como monótono insumo para a obtenção de um grau ou de um cargo universitário. Isso significa, como cria Borges, que “um periódico se lê para o olvido”, ao passo que “um livro se lê para a memória”? Ou, dito em outros termos, isso significa que o livro é um objeto sagrado e o periódico — até a revista literária — papel, papéis. Na verdade, um depende (ou dependeu) do outro, reciprocamente, mais do que pode depender o filme ou a exposição de pintura.<sup>12</sup>

Sim. Ler uma revista literária é perceber um senso de agoridade — o que nela é publicado se comunica com vários estados de coisa simultâneos, ainda que recupere em suas páginas, por exemplo, noções de literatura de outras épocas. A revista, contudo, é também o lugar do paradoxo, como o lugar da própria modernidade. Através dela, necessariamente, perpassa um feixe de anacronismos, ideias e modos de fazer, procedimentos, tipografias e caracteres de outros tempos saltados, interconectados pela malha da página, pela trama do discurso. Mas, também, a revista aponta para o futuro: no mal de seu próprio arquivo, naquilo que pode vir a ser destruído, mas so-

---

**12** ROCCA, Pablo. Por que, para que uma revista. *Boletim de Pesquisa Nelic*, Florianópolis, v. 7, n. 10, 2007, p. 2.

brevive para ser reagrupado e reocupado das mais diversas maneiras, atualizado pela leitura do agora, não mais do texto impresso, mas do texto impresso pelos olhos que leem e pela cabeça que levanta após a leitura. Como páginas perdidas de uma revista rara.

Conforme *Mal de arquivo* já mencionado no começo deste capítulo, existe o arquivo apenas mediante consignação. Viu-se também que ele ocupa o lugar que a memória ocuparia se esta não possuísse a finitude inerente ao esquecimento. Nesse estado de coisas, há necessariamente o esquecimento atuando sobre a memória. Não obstante, o arquivo se apresenta enquanto força repetidora, visto que também ele, assim como a memória, não acaba de ele mesmo se acabar:

se não há arquivo sem consignação em algum lugar exterior que assegure a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte.<sup>13</sup>

Quem sabe aí resida uma das mais importantes conclusões do texto de Derrida para o presente capítulo no que diz respeito às diversas temporalidades de uma revista: a de que a pulsão de morte abre o arquivo para o futuro, na medida em que ele “trabalha contra si mesmo”, como sua própria “ameaça”. De volta à ideia de arquiviolítica, o mal do arquivo é sua incontornável violência contra si mesmo operado pelo ato de repetição na diferença e pela imprevisibilidade do devir. Assim, percebe-se na leitura do arquivo — ou, queiramos, na leitura da revista — um modo de operar que traz de volta às temporalidades da memória um certo acréscimo, os possíveis acréscimos do arconte: os apagamentos inevitáveis do papel, das preferências de leitura, das presenças ignoradas — ou, com a mesma

---

13 DERRIDA, op. cit., p. 22.

intensidade (mas com maior poder destrutivo), os apagamentos causados por incêndio, pelo arquivo deletado, pela prova destruída de algo, naquele momento, inconfessável.

Como a pulsão de morte é também, segundo as palavras mais marcantes do próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição (*Destruktion*), ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como *mneme* ou *anamnesis*, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais à *mneme* ou à *anamnesis*, a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental ou monumental como *hupomnema*, suplemento ou representante *mnemotécnico*, auxiliar ou *memento*. Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a *anamnesis* em sua experiência espontânea, viva e interior.<sup>14</sup>

Por extensão, é possível reconhecer o espaço de uma revista como a materialidade de um arranjo — na mesma medida em que as imagens carregam em si anacronismos. Uma revista tem a posse de recordações atravessadas, cruzamentos enviesados, coerências e paradoxos ao mesmo tempo, como a própria linguagem da poesia de um modo geral, que encerra em si mesma temporalidades distintas, como um “museu de tudo”.

A periodicidade de uma revista por si mesma também atua nesse diálogo temporal. A cada número, o que é dito é retomado ou não, atualizado, e a parte que coube cabe novamente. Atua sobre essa temporalidade, a reunião do material montado mais uma vez pelo leitor, num jogo de tensão quem sabe irreparável (até o próximo levantamento, até a próxima pesquisa).

---

**14** Ibidem, p. 22.

### 1.3 Revista como espaço de tensão

Nesse sentido, pensar a revista literária é refletir sobre um material “mais de um”, que se espalha em limitadas, mas diversas esferas, ligado a determinados públicos e a determinados tipos de produção. Essa complexidade produz interferências na cena cultural e literária, posto que também nela se faz a crítica (onde durante muito tempo foi a revista seu lugar privilegiado), construindo o que se entende por cânone, por marginal, o processo de linhagem poética em curso. Enfim, o jogo tensional de publicação, divulgação, de agrupamento, de semelhanças formais, de contiguidades... Com isso, pode-se no mínimo afirmar que as revistas literárias se configuram como um espaço interessante para o mapeamento de formações e de sua repercussão em âmbitos da cultura, na tradição literária, em tensões entre o que Raymond Williams chama de hegemonia e de contra-hegemonia.<sup>15</sup> Em nota de rodapé do capítulo “Del campo intelectual y las instituciones literarias”<sup>16</sup>, Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano apresentam os tensionamentos possíveis no âmbito da cultura por meio das formações, na esteira da teoria de Raymond Williams:

Williams propone la categoría de structure of feeling como instrumento que le permite aferrar estructuras más o menos difusas, pero siempre colectivas, de conciencia y sensibilidad y abordar la emergencia de nuevas formas de conciencia social em el proceso mismo de su constitución, ya sea dentro, ya sea al margen, de instituciones, tradiciones o movimientos preexistentes.

---

**15** WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992[1981].

**16** SARLO, Beatriz, ALTAMIRANO, Carlos. *Literatura & Sociedad*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1983.

Se trata del surgimiento del “cambio” em el proceso sociocultural y de las marcas que dan el “tono” de una nueva promoción intelectual o de un nuevo período histórico, pero antes de que cristalice bajo la forma de ideologías, doctrinas, etc. En los análisis históricos se tiende a examinar estos fenómenos únicamente em pasado, vale decir, em términos de hechos consumados. Se los piensa según una lógica que establece, por un lado, categorías tales como clases, ideologías, instituciones, entendidas como formaciones ya estructuradas, y, por el outro, obras o significaciones concretas a las que se percibe como realizaciones del modelo categorial, em un movimiento casi deductivo. Por este procedimiento, piensa Williams, se desvanece la textura del presente y com ella se desvanece también la presencia de lo actual, es decir la trama de relaciones sociales, ideologías, instituciones, prácticas, etc., tal como son experimentadas y tal como se vinculan com ellas quienes son sus contemporáneos. Las incertidumbres, las tensiones, los deslizamientos de sentido, la variada gama de nexos que se establecen con las significaciones heredadas, en fin, todas las formas de conciencia práctica que acompañan la emergencia de un nuevo momento histórico, se retraen bajo el examen que piensa los cambios socioculturales sólo como fait accompli.<sup>17</sup>

Segundo Williams, a partir do conceito de *structure of feeling*, a análise da construção de uma determinada formação cultural passaria pela noção de emergência de uma sensibilidade coletiva. A ênfase, nessa perspectiva, recai não na conformação de uma ideologia localizada na história, mas no conjunto de relações e interações sociais que ultrapassam a esfera do pensamento sincrônico. Assim,

---

**17** Ibidem, p. 99

o que se entende por “presente” ou por “atual” entra em problematização. Entretecem-se, tensionalmente, instituições, práticas, organizações sociais de temporalidades e funções sociais distintas. O que se entende por agrupamento literário deve levar isso em conta, na medida em que a própria coletividade, que em última instância define o literário para um determinado círculo, é um projeto em constante mutação.

Isso não significa ignorar seu movimento no tempo e sua necessária conexão com outros objetos e organizações sociais: trata-se de um artefato vazado, em que se implicam essas relações estruturalmente. Assim, é um objeto que pede para ser engendrado na trama de uma cena literária, seja a nível micro (os erros tipográficos, atos falhos de uma impressão; a vírgula de um poema fazendo com que uma oração subordinada adjetiva passe de restritiva para explicativa) ou macro-histórico (os lugares do discurso que ocupam os autores, a distribuição da revista, sua recepção crítica).

Como um poema, cada revista pede a teoria. A partir da leitura e catalogação de um periódico literário é possível tecer presenças e apagamentos. Agora, não como um poema nem como um livro, ou talvez sim, talvez como os clássicos, a revista muda ao longo de sua periodicidade, e o traçado das flutuações estéticas e tensionais ao longo dessa periodicidade precisa ser feito. Revista como tensão: “A revista literária é uma forma da crítica e, no entanto, estabelece com ela relações bastante tensas.”<sup>18</sup>

Estudar uma revista pode significar observar não só a presença de autores invisíveis à crítica literária atuando e publicando ao lado (ou ao largo) de autores mais consagrados, mas sobretudo suspeitar acerca de um campo de forças que interfere nesse processo de invisibilização e canonização, suspeitar de algo maior que não só engloba a revista como transborda dela. Essas tensões acabam, por contragolpe, a possibilitar a interferência no que se entende por

---

**18** ANTELO, Raúl. As revistas literárias brasileiras. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, n. 2, 1997, p. 5.

história, e a ajudar a construir uma outra historiografia, menos tradicional, mais paradoxal — talvez mais moderna.

É de se reconhecer que há um consenso no meio acadêmico de que um dos instrumentos atuais de legitimidade da produção do saber na área das humanidades é o periódico acadêmico, regido pelo sistema de avaliação por pares (na maior parte dos casos, às cegas). A crítica literária e, conseqüentemente, o que hoje se entende por literatura foi fomentado através da circulação de revistas literárias, da crítica de rodapé em jornais e de suplementos literários ligados a jornais noticiários nos séculos XIX e XX. Já o discurso dito científico (em particular o que se constitui por parâmetro de cientificidade através do modelo das ciências naturais) tradicionalmente esteve ligado, por sua vez, “às agremiações e às academias científicas, que sustentavam (e frequentemente ainda sustentam) as revistas especializadas, meio de comunicação entre seus membros, entre pares.”<sup>19</sup> Contudo, essa distinção não é totalizadora, posto que a realização material das revistas, em especial até o século XX, flutua em gradações entre as duas “naturezas” de circuito:

Em sua indecidibilidade, a palavra “revista” tem valores duplos, contraditórios, e se aplica a contatos distintos. A dicotomia que vínhamos registrando entre as “revistas ilustradas”, os magazines do século XIX, e as “revistas científicas”, não levava em conta o outro contexto, o do surgimento daquelas “revistas literárias”, as “pequenas revistas”, nem o daquelas acadêmicas, com “cara de livro”, como é o caso da *Revista Civilização Brasileira*.<sup>20</sup>

São de se notar, além da ideia de revistas, suas funcionalidades. Maria Lucia, na mesma linha de pensar a flutuação do termo, que inevitavelmente se refere a algo que, como a cultura mesma,

---

**19** CAMARGO, op. cit., p. 25.

**20** Ibidem, p. 30.



sofre transformações, a comunidade que se agrupa em sua revista é de algum modo inserida nessa espécie de simbiose:

Pensar as revistas literárias como formas organizadoras do campo literário e artístico significa considerá-las ao mesmo tempo como o elemento que institui e dá voz a grupos de artistas e intelectuais, que, elegendo afinidades, valem-se das revistas para constituir-se e para defender e propagar novos valores literários, estéticos e, também, políticos. Este tipo de revista, “una de las redes de la crítica”, funciona, portanto, como elemento formador e legitimador do próprio grupo que a faz, garantindo, a seus participantes, visibilidade e reconhecimento e, muito frequentemente, antagonismos e conflitos, na proporção direta ao grau de polêmica e de novidade suscitado pela produção do grupo.<sup>21</sup>

Perde-se em uma via de mão dupla a afirmação de que o grupo literário antecipa sua revista porta-voz: a revista, assim como as relações de amizade, constrói o grupo e o grupo em formação alimenta o periódico. Essa relação leva ambos a transformações: o reconhecimento da crítica é uma delas, assim como o reconhecimento de público. Mas não só: forma-se uma heterogênea maneira de ver o mundo — no nosso caso, de ver a literatura e a poesia (variações sobre o mesmo tema, como diz a professora Maria Lucia).

Exemplar disso é a publicação das revistas literárias modernistas — que atravessaram a década de 1920: *Klaxon*, *Terra roxa e outras terras*, *A revista*, *Estética*, *Revista de Antropofagia*, *Festa e Verde*, e que consolidaram tendências do modernismo, naturalmente não constituído somente na semana de arte moderna de 1922, como querem os manuais didáticos. Através dessas revistas, já objeto de estudo de diversos trabalhos, diferentes ideais do literário, do nacional e do

---

**21** Ibidem, p. 36.

moderno foram apresentados e retrabalhados — estudar essas revistas é adentrar a complexidade do modernismo em suas variadas faces e tensões, resguardando, inclusive, certo grau de calor do momento. Conforme Osuna, a história a partir das revistas literárias recupera os movimentos das transformações do que diz respeito ao literário:

Pero puede decirse que, en general, la historia de la hemerografía es una historia de especialización en lo concerniente a las revistas estrictamente literarias, que han tendido a lo largo de su historia a abandonar la miscelaneidad informativa no estrictamente creadora y a concentrarse en la pura creación, llegando a la especialización en cualquiera de los géneros, sean éstos los tradicionales o los hemerográficos. La historia de las revistas sería, vista desde las concepciones modernas de la literariedad, la historia de la subversión del lenguaje, pero vista desde el lenguaje, sería la historia de la subversión de la literariedad. La historia hemerográfica es la historia de la diversificación, siempre en estado perpetuo de moción, que ha ensanchado siempre su tendencia a la miscelaneidad pero también al cambio de los contenidos de ésta, no de forma diferente a la del periodismo, que, desde tratar un solo asunto en los boletines internos hechos a mano por campañas (en las que los lectores podían ver los contenidos de un vistazo rápido), y finalmente los periódicos propios, que resultaron ser ayer y resultan ser hoy una amalgama de todo lo imaginable.<sup>22</sup>

---

**22** Osuna, Rafael. *Las revistas literarias*: um estudio introductorio. Universidad de Cádiz, 2004, p. 21.

Luz Rodriguez Carranza<sup>23</sup> relembra do papel fundamental que tiveram o surgimento, a circulação e a abundância de publicações periódicas para a “nueva novela” latinoamericana nas décadas de 60 e 70 e mapeia as abordagens epistemológicas características dos estudos sobre o periodismo cultural das décadas subsequentes.

La hegemonía del modelo de la “nueva novela” fue impuesta por cierto discurso académico de la misma manera que de los grandes relatos del pasado: con la reiteración sistemática de juicios de valor. Lo notable en este caso fue que esa repetición se logró en poco más de una década, porque la primera selección e interpretación de las obras fue contemporánea, simultánea a la producción que intentaba sistematizar, y a veces, incluso, anterior a ella.<sup>24</sup>

Segundo a autora, estão imbricados o processo de cano-nização de uma série de obras literárias e a atividade crítica e pe-riódica de leitura e divulgação através das revistas, suplementos e jornais literários. Através do trecho citado, vê-se que mais do que a legitimação de uma obra em específico, Luz Rodriguez Carranza mostra a indissociabilidade entre a composição do literário e a com-posição de um campo discursivo em que a obra está inserida. Essa perspectiva de leitura não considera a legitimação da literariedade como produto de características somente intrínsecas de uma obra. Pelo contrário, salienta o papel da rede de difusão e avaliação para desde sua popularização até sua interpretação contemporânea. Isso significa um dialogismo marcado por rasgos de poder instados por posições na trama do discurso. A contemporaneidade da publicação com a crítica desenha um componente legitimante e acaba por in-

**23** CARRANZA, Luz Rodriguez. *Interpelaciones*: Indicios y fracturas em tex-tos latinoamericanos. Buenos Aires: Eduvim, 2019.

**24** *Ibidem*, p. 30–31.

terligar os dois fenômenos na base. Assim sendo, a postura analítica diante do material periódico solicita a consideração do princípio da heterogeneidade. A heterogeneidade se manifesta por diversas faces.

A professora Luz Rodriguez aborda o conceito de imagem como indício em dois sentidos. O primeiro deles é mais imediato ao sentido usual do termo, ou seja, indício de algo que não está, como pegadas ou partes de um todo ausente. O outro sentido percorre o indício na direção refratada, posto que o fragmento exerce também a atração para o despertar de inquietações (sentidos). Este avesso da concepção usual parte de uma posição mais ativa do termo.

A autora busca observar em ações refratadas do olhar não o encadeamento do texto no símbolo imediato, na utilidade ‘resolvida’, senão o que “no pueden planificarse de antemano, son completamente ‘inesperadas’”<sup>25</sup> Luz Rodriguez parte do problema de se escrever a história quase contemporânea, de se escrever sobre o que de certa forma pouco se percebe com nitidez pela distância demasiado curta. Mais problemático ainda seria tentar captar o surgimento de certo fenômeno tendo em vista certo caos, para esse contexto, recente. Isso impediria alguma sistematização mais consciente, sem dúvida. Impediria? Problema de método.

O boom latino-americano é paradigmático para o pensamento sobre o papel das revistas literárias na cultura. Na década de 60, despontam Julio Cortázar, García Marques, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa como romancistas novos em ascensão. Desde o princípio se vê que é às revistas literárias que se deve o impulso e o êxito editorial de suas obras. Porém, o estudo sobre essas revistas precisa abrir mão de uma abordagem aurática e monumentalizadora. De antemão, é o problema que Luz destaca acerca das análises empreendidas a partir da década de 70 sobre aquele fenômeno literário. O signo da pluralidade atravessa não só a proliferação de periódicos, como a própria constituição da cultura: “Esa riqueza increíble es catalogada aún hoy, sin embargo, en síntesis binarias

---

**25** Ibidem, p. 10.

omniexplicativas cuyas raíces es necesario desenterrar si lo que nos proponemos es recuperar la complejidad de las voces, los diálogos y las polémicas de una época no menos híbrida que la de este fin de siglo.”<sup>26</sup>

A ideia de pensar a rede discursiva em sua complexidade é fundante numa leitura do periodismo. Apenas pensando o estudo do periodismo considerando o objeto “vazado”, atravessado por diversos discursos é que podemos compor uma leitura do que é, desde a palavra que o nomeia, periódico. A cada reincidência, uma nova atualização do que se disse. Assim se reafirma o já dito, assim se o nega, assim se o ignora para sempre. Ou seja, sempre o que está dito está em perspectiva ao dito anteriormente, visto que a ponte do tempo insiste em se armar a cada publicação. O dito é abafado ou, em alguns casos, soa mais alto. Até mesmo a não perspectivação esconde uma tênue linha dialógica na vizinhança mais ou menos distante.

---

**26** Ibidem, p. 30.

Identidades nôma-  
des em *Terra so-  
nâmbula*, de Mia  
Couto

**Maria Isabel  
Bordini**

O presente trabalho trata do tema das “identidades nômades” no romance *Terra sonâmbula*, do escritor moçambicano Mia Couto. A fim de que se esclareça de que tipo de nomadismo estamos tratando, iremos discutir os elementos desse livro que pertencem ao que podemos chamar de uma estética do *Realismo Animista* ou *Real Animismo*. Nesse sentido, o nomadismo nas identidades, que encontramos nessa narrativa, seria uma expressão desse projeto estético-literário, o Realismo Animista.

Dono de uma prosa de grande densidade estética, Mia Couto chama a atenção por recriar a língua portuguesa a partir da incorporação e estilização de elementos das línguas autóctones utilizando o léxico e a estrutura de fala de várias regiões do país. Tal procedimento vem a produzir um modelo característico de narrativa africana, que toma sim a língua do colonizador, mas introduz nela marcas e vivências dos povos assujeitados pelo processo colonial.

Autor de obras em verso e em prosa, são seus contos e romances que o impulsionam ao cenário internacional, especialmente *Terra sonâmbula*, seu primeiro romance, publicado em 1992. Nele, os recentes e traumáticos eventos de seu país são tomados e transfigurados em um relato que, mais do que ficcionalizar a história, dando testemunho do passado recente de guerras, recria uma Moçambique mítica, na qual a tradição e a contemporaneidade se encontram e se confrontam, enunciando possíveis caminhos de existência para um país cujas narrativas urge resgatar.

Associa-se, a essa inventividade linguística, o trabalho com os gêneros narrativos provenientes da oralidade, especialmente a modalidade do conto ou da “estória”. Isso talvez esteja mais evidente nas obras de Mia Couto compostas por narrativas curtas, a exemplo do livro de contos que marca sua estreia como prosador, *Vozes Anoi-tecidas*, de 1986. Contudo, mesmo nos romances e narrativas mais longas, como o caso de *Terra sonâmbula*, a narrativa breve, enquanto apropriação e reinvenção de gêneros da oralidade, tais como o conto e o provérbio, apresenta-se como unidade estrutural básica do texto.

Veja-se, nesse sentido, o ensaio de Ana Mafalda Leite, “Representação dos gêneros orais em *Terra sonâmbula* de Mia Couto”, em que a pesquisadora afirma:

*Terra sonâmbula* é um romance construído pela parodiização do conto, enquanto estrutura genérica prismática, associado à parábola, à fábula, à alegoria, ao sonho, e à profecia, costurados pela intromissão constante do provérbio. Todas essas variantes da unidade narrativa conto, bem como o provérbio que as reitera, permitem e exigem uma leitura alegórica.<sup>1</sup>

Alguns comentários acerca da estrutura narrativa de *Terra sonâmbula* se fazem necessários. O romance apresenta uma dupla articulação narrativa, que se organiza do seguinte modo: no primeiro plano temos a história de Tuahir e Muidinga, um velho e um menino, que procuram fugir da guerra se abrigando num ônibus queimado (um *machimbombo*). No segundo plano, temos a história narrada por Kindzu, autor dos cadernos que o menino Muidinga lê para o velho Tuahir. Kindzu conta sua jornada em busca dos naparamas, os guerreiros mágicos, míticos, que combatem os homens fazedores de guerra, jornada que se desvirtua para uma outra missão: encontrar o menino Gaspar, filho perdido de Farida, mulher por quem Kindzu se apaixonou. Essa estrutura em dupla hélice, por assim dizer, é toda preenchida por breves episódios que possuem razoável autonomia, que abrem e fecham em si mesmos. Tais como o episódio do velho Siqueleto, do homem fazedor de rios, das idosas profanadoras e outros. Por isso podemos dizer que o conto é, na verdade, a estrutura base do romance.

---

**1** LEITE, Ana Mafalda. “Representação dos gêneros orais em *Terra sonâmbula* de Mia Couto — reinvestir a memória da tradição oral de um estatuto literário”. In LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade e Escritas Pós-coloniais* — Estudos sobre Literaturas Africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020, pp. 163–186, p. 176.



Ainda sobre a confluência entre oralidade e escrita, neste romance, vale ressaltar que, se Muidinga lê os cadernos, associando-se assim ao mundo da escrita, Tuahir ouve as histórias, à noite, ao lado da fogueira, associando-se desse modo à cultura ancestral da oralidade. A relação entre esses dois personagens talvez seja emblemática do tipo de missão que, numa jovem nação africana, se reserva à literatura: a missão de constituição de um espaço de união entre esses dois mundos, da oralidade e da escrita, da modernidade e da ancestralidade, e, conseqüentemente, a missão de auxiliar na construção de uma identidade nacional que agregue o ancestral ao contemporâneo.

Para além disso, como elemento distintivo central, temos que o universo ficcional de Mia Couto se encontra, mais do que impregnado, sustentado pelo imaginário mítico e religioso dos povos locais, que abrangem as etnias Bitonga, Chope, Maconde, Macua, Ndau, Thonga, Tsonga, Xonas, dentre outras. A presença desse imaginário (traço que não é exclusividade de Mia Couto, mas constitui uma das marcas características das expressões literárias produzidas contemporaneamente no continente africano) levou parte da crítica literária a aproximar o escritor do Realismo Mágico e do Real Maravilhoso, correntes literárias que se desenvolvem na literatura latino-americana. Mais recentemente, contudo, a fortuna crítica cunhou o termo *Realismo Animista* ou *Real Animismo*, sugerindo-o como mais adequado para tratar dessa incorporação da cosmovisão dos povos africanos na literatura hoje produzida em África.

Apesar de haver pontos em comum entre o que se consagra como Realismo Mágico e Real Maravilhoso na América Latina e o que vem a se denominar Realismo Animista em África, é necessário estabelecer as diferenças, a fim de não incorrer em um modelo de pensamento, herdado de um passado colonial, que impõe uma racionalidade hegemônica que faz *tabula rasa* das demais formas de compreensão do mundo.

As expressões literárias do mágico e do maravilhoso latino-americanos podem ser compreendidas como uma reação ao conceito

de fantástico, presente na tradição literária ocidental. O fantástico ou insólito se definem, pela racionalidade de matriz europeia, por abranger tudo aquilo que rompe os protocolos de verossimilhança da realidade conhecida, sendo tal realidade progressivamente interpretada sob uma perspectiva materialista e mecanicista. No já clássico *Introdução à literatura fantástica* (1970), Tzvetan Todorov define o fantástico como aquilo que provoca, no leitor, uma hesitação entre uma explicação natural (o estranho) e uma explicação sobrenatural (o maravilhoso). Quer dizer, na categorização de Todorov, se o *maravilhoso* pressupõe a aceitação, por parte do leitor, de outra realidade, com regras próprias distintas dos protocolos de realidade aceitos pelo leitor, e o *estranho* ocorre quando há acontecimentos que aparentemente fogem às leis naturais, mas que depois se demonstram explicáveis por elas, o *fantástico* encontra-se numa linha tênue entre ambos, pois consiste, nas palavras de Todorov, “numa hesitação experimentada por uma criatura que não conhece senão as leis naturais, perante um acontecimento de aparência sobrenatural”<sup>2</sup>. Frente ao fantástico, segundo Todorov, o leitor não pode confiar completamente em sua interpretação, pois apenas duvida dos acontecimentos, que estão sempre entre o real e o imaginário. Sendo assim, o fantástico é uma irrupção do insólito no mundo da realidade.

Quem inicialmente vai apontar que tanto os protocolos do Realismo literário quanto o conceito de fantástico, tal como discutido por Todorov, são insuficientes frente às especificidades da literatura latino-americana são os críticos Ramón Xirau em *A crise do Realismo* (1979) e Jorge Enrique Adouin em *Realismo de outra Realidade* (1979). A discussão se coloca a partir da compreensão de que a experiência dos povos da América Latina não é inteiramente contemplada pela racionalidade hegemônica, aquela que tanto dita os protocolos das convenções de realismo quanto enquadra no conceito de fantástico tudo o que a esses protocolos escape. Tal racionalidade

---

**2** TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*, Trad. Maria Clara Correa Castello, 2ª ed, São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 37

dade apresenta-se predominantemente centrada na razão positivista e na compreensão materialista do mundo.

Silvio Ruiz Paradiso, em artigo que investiga a gênese do realismo animista nas literaturas africanas — sob a tese de que as manifestações do realismo mágico e do real maravilhoso na América Latina têm como base o pensamento animista africano, oriundo da maciça presença africana através da diáspora<sup>3</sup> — afirma que “para dar conta da realidade latino-americana, a História, os mitos pré-coloniais, a fantasia, o folclore e a própria noção de homem (a partir da identidade local), seriam essenciais na construção e leitura desta ‘realidade’”<sup>4</sup>. Isto é, a cosmovisão dos povos autóctones, ao lado dos desdobramentos do processo colonial, cuja barbárie paradoxalmente viola, de modo sistemático, o pressuposto de universalidade da razão ocidental, conduz ao rompimento para com os protocolos de realidade que subjazem tanto às convenções do realismo quanto do fantástico europeus. Neste sentido, Paradiso propõe:

definir algo como mágico ou não, decorre de três fatores: definir o que é natural ou realidade natural (ou norma), definir o que é sobrenatural ou além deste real e desta norma, e por fim, acreditar nestas definições. Diante disto, em sociedades colonizadas, cujo encontro colonial revelou o choque dos pressupostos acerca de *realia* e *mirabilia*, criam complexas percepções do que realmente seja mágico ou maravilhoso, ou se realmente

---

**3** “A ideia de Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso só se adaptou muito bem no contexto latino-africano, por uma única razão — o mundo latino-americano fundamenta-se a partir do imaginário animista africano, a partir do pensamento religioso afro-diaspórico. Onde se encontra o africano na América, lá está a memória simbólica animista.” PARADISO, Silvio Ruiz. O Realismo Animista e as literaturas africanas: gênese e percursos, *Interfaces*, v. 11, n. 2 (2020), pp. 97–112, <https://doi.org/10.5935/2179-0027.20200023>, p. 101.

**4** PARADISO, *O Realismo Animista e as literaturas africanas: gênese e percursos*, p. 99.

há algo mágico, sobrenatural, que talvez, para aquela sociedade, simplesmente seja natural. Como definir *supernaturalis* o que naquela sociedade não está acima (*super*), mas *natus*, “nascido”, entre os nascidos, e não além deles?<sup>5</sup>

Tanto o conceito de realismo mágico, quanto o do real maravilhoso, buscam apontar a especificidade da realidade figurada na literatura latino-americana, realidade que, por sua própria configuração, revela-se diferente daquela nascida na Europa. Nesse sentido, afirmam Dos Santos e Borges que, na “América Latina, a natureza, as culturas populares, e dados que fazem parte da história e do imaginário de vários povos, a mistura de etnias de várias partes do mundo, possibilitam uma história que pode ser percebida como a ‘crônica do real maravilhoso’”<sup>6</sup>. Assim, tanto o mágico quanto o maravilhoso são conceitos nascidos da inquietação de escritores diante da necessidade de se produzir uma literatura alicerçada na realidade local, afirmando a matéria-prima cultural, social, geográfica, política e religiosa da América Latina.

Essa breve explanação sobre o realismo mágico e o real maravilhoso se faz pertinente na medida em que o movimento político de afirmação identitária que aí subjaz se encontra, de maneira análoga, nas formulações acerca do realismo animista que caracteriza parte da literatura contemporânea produzida em África. Inicialmente, escritores como o nigeriano Ben Okri (autor de *The Famished Road*, 1991), o angolano Henrique Abranches (autor de *A Konkhava de Feti*, 1980) e o próprio Mia Couto, tiveram suas obras classificadas

---

**5** PARADISO, *idem*, p. 103.

**6** DOS SANTOS, Bruna Carla; BORGES, Erinaldo de Jesus. Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latinoamericana. *Cadernos CESPUC*. Pesquisa Série Ensaio, [S.l.], n. 32, p. 20–27, abr. 2018, p. 23. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/16946/14322>>.

dentro dos parâmetros do mágico e do maravilhoso latino-americanos. Com efeito, há motivos razoáveis para que os críticos considerassem tais conceitos próximos à realidade africana. A partir dos anos 90, contudo, começam a se levantar contrapontos conceituais ao uso desses termos. A expressão *realismo animista* é empregada por Pepetela no romance *Lueji*, de 1989, dando início à discussão em torno do seu significado e pertinência.

Da mesma forma, o nigeriano Ben Okri contesta o emprego da terminologia latino-americana, revelando que, em sua obra, o realismo é visto a partir de como o africano vê o mundo, não havendo nada de propriamente “mágico” nisso: “Tudo o que pretendo fazer é escrever acerca do mundo a partir de uma perspectiva que seja verdadeira para os personagens... é um tipo de realismo, porém com muito mais dimensões”<sup>7</sup>. Nos estudos africanos de língua inglesa, a obra de Ben Okri já não é mais referida como realismo mágico, mas como “*sacred realism*”, conceito proposto por Mark Mathuray, em seu livro *On the Sacred in African Literature* (2009), numa tentativa de aproximação ao realismo animista proposto em Angola por Pepetela.

Assim como os escritores e críticos latino-americanos com justiça questionam o emprego do conceito europeu de “fantástico” para tratar da sua produção literária, os autores africanos veem com reservas as ideias de “mágico” e “maravilhoso”. Como afirma Paradiso,

observar o discurso animista a partir de concepções “mágicas”, “maravilhosas” ou “fantásticas” é assumir-se vinculado ao etnocentrismo europeu, tal como o colonizador observara o mundo colonial (GREENBLATT, 1996), conseqüentemente, rebaixando o uni-

---

7 “All I’m trying to do is write about the world from the worldview of that place so that it is true to the characters ... it’s a kind of realism, but a realism with many more dimensions.” *apud* PARADISO, *op. cit.*, p. 104 (tradução minha).

verso religioso africano ao nicho folclórico, supersticioso ou ‘fantástico exótico’ (NOA, 2002).<sup>8</sup>

Dito isso, como podemos definir, conceitualmente, o realismo animista enquanto expressão literária? Eis um grande desafio. Porém, alguns trabalhos seminais podem nos ajudar nessa tarefa. Citamos, como um dos trabalhos fundadores dessa investigação, as reflexões do escritor e professor nigeriano Harry Garuba, em particular o ensaio “Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society” (2003)<sup>9</sup>. Sua pesquisa ocupa lugar pioneiro dentre os trabalhos acadêmicos voltados a mapear a inclusão e o aproveitamento estético que as literaturas africanas fazem das cosmovisões animistas. No ensaio citado, Garuba procura traçar a maneira através da qual o modo animista de pensamento é incorporado ao âmbito dos processos de atividades materiais e econômicas e, em seguida, se reproduz na esfera da cultura e da vida social. Tal processo se dá na contramão do “desencantamento do mundo” descrito por Weber e é denominado por Garuba de “reencantamento do mundo”. A partir dos conceitos de materialismo animista e inconsciente animista — espelhados, respectivamente, nos conceitos de materialismo cultural, de Raymond Williams, e inconsciente político, de Frederic Jameson — Garuba busca localizar, em alguns exemplos de escritores africanos contemporâneos, estratégias de representação e técnicas narrativas que são efeitos superestruturais de uma concepção animista da realidade e do mundo, estratégias que muitas vezes são atribuídas a uma base de recursos indígenas ou mais amplamente à “oralidade”.

Desse modo, podemos considerar que o realismo animista africano, enquanto estética, consiste na apropriação e ressignifica-

---

**8** PARADISO, *op. cit.*, p. 104.

**9** GARUBA, Harry. “Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society”, *Public Culture*, v. 15, n. 2, 2003, p. 261–285.

ção do conceito de animismo, advindo da antropologia ocidental, com o intuito de resgatar e dar voz a um dos elementos mais perseguidos tanto pelo regime colonial quanto pelo contexto político pós-independência: a religião tradicional dos povos autóctones. A proposta da estética animista insere-se, desse modo, na perspectiva pós-colonial, propondo-se a explicar a *realia* pelo *religio*, sempre com forte conotação política (PARADISO, 2008; 2012), uma vez que, hoje em África, a literatura frequentemente assume papel fundamental na construção de uma identidade coletiva, função que, no mundo ocidental, outros discursos tidos como mais especializados (como a história e a sociologia) costumam exercer.

Em síntese, o realismo animista pode ser entendido como um projeto estético literário de engajamento histórico social, o qual propõe, a partir do discurso literário, novos modelos de interpretação da realidade africana, trazendo à luz, desse modo, elementos que foram recalçados pelo passado colonial. Assim, mais do que apenas compor um “arquivo etnográfico” das religiosidades tradicionais africanas, o realismo animista se desdobra em funções estéticas — criação de formas de expressão capazes de enunciar a realidade dos povos autóctones, bem como o processo colonial a que foram assujeitados — e funções políticas — constituição de novas comunidades em África, dispostas a se organizarem em torno de elementos identitários comuns e a buscarem reconhecimento (mediante os inevitáveis enfrentamentos) frente às demais comunidades.

Isso posto, cabe-nos localizar o realismo animista, ainda que brevemente, enquanto projeto estético e literário, em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, examinando, em específico, aquilo que denominamos como uma constituição nômade das identidades nessa narrativa. Dentre os vários escritores africanos, Mia Couto é um dos que se destaca por incorporar o imaginário animista em suas obras, fazendo-o não só no nível temático, mas tomando a perspectiva cosmológica animista como aquilo que estrutura formalmente suas narrativas.

Assim, o nomadismo das identidades, presente no romance em questão, dá margem não só para interpretações numa chave político-social, como também explicita a perspectiva animista enquanto estrutura formal do romance. Nos dois eixos narrativos do romance, o nomadismo das identidades pode ser localizado nos termos que se seguem.

No primeiro eixo, a história de Muidinga e Tuahir, o conflito central é um *conflito identitário*, a necessidade de Muidinga descobrir quem é. Para isso, o garoto precisa descobrir de onde veio. Precisa recuperar o passado traumático que está na sua origem, já que ele é fruto de uma violação, um estupro do português Romão Pinto contra uma mulher negra, Farida. Na chave alegórico social, isso pode ser interpretado como a situação da jovem nação moçambicana que, para recuperar ou construir sua identidade, precisa recuperar e processar um passado traumático, um passado de violação, que é a própria colonização. Mas a alegoria social não vem fechada e nem passível de uma interpretação unívoca, ela se abre a múltiplas possibilidades, justamente porque o nomadismo identitário é expressão da cosmologia animista que estrutura a narrativa.

Nesse sentido, como símbolos significativos do nomadismo das identidades, temos dois elementos que são destacados pelas epígrafes do romance: a terra e o mar. As epígrafes do livro são três, e duas delas dizem:

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho. (Crença dos habitantes de Matimati)

Há três espécies de homens:  
os vivos, os mortos e os que andam no mar. (Platão)



A imagem da terra sonâmbula pode ser lida positivamente como algo associado à esperança, à mudança que vem pelo inconsciente, pelo sonho. No plano das metáforas políticas, falar-se-ia sobre os anseios de transformação e modernização do país. Mas o sonho, por outro lado, é o plano das inconsistências, da metamorfose contínua, da instabilidade ontológica. Assim, ao lado da leitura de otimismo político que pensa a terra sonâmbula como metáfora para o sonho de construção de uma nação, pode-se pensar também na turbulência e na inconstância que um projeto modernizador impõe às culturas ancestrais. Diante da turbulência, da incongruência entre novas formas de existir e aquelas legadas pela tradição, o terreno do sonho, do constante porvir, se faz o único terreno habitável.

Ao lado da terra sonâmbula, o mar é o segundo elemento associado à instabilidade e à mudança. Trata-se do espaço do desconhecido, espaço ameaçador para Kindzu e para seu povo. É o espaço onde Farida, cuja existência foi de algum modo atrofiada, sequestrada pelo seu histórico de violência, está aprisionada. Mas é também um espaço de transição entre o sonho e a realidade. É onde Kindzu recebe a missão de achar Gaspar e onde Muidinga e Tuahir terminam sua viagem. O mar, para todos os efeitos, é iniciático. É um portal que leva à transmutação das identidades.

No segundo eixo narrativo do romance, que corresponde ao que contam os cadernos de Kindzu, o conflito central é a *busca por pertencimento*. Kindzu perde os laços de pertencimento com sua aldeia e com sua família. Depois da morte do pai, do desaparecimento do irmão mais novo, Junhito — que muito curiosamente, duma perspectiva animista, é transformado em um galo para se proteger dos ataques dos bandos — e da partida do seu amigo indiano, Surendra (que é hostilizado pelos locais, o que registra os conflitos étnico-raciais que marcam esse período pós-independência em Moçambique), ele decide partir em busca dos naparamas, os guerreiros abençoados por feiticeiros, aqueles que combatem os fazedores de guerra. Kindzu quer se transformar num deles.

Também numa chave alegórico social podemos ver nessa procura de Kindzu a busca da nação pelo seu lado mais forte e poderoso, aquele que confere unidade social e que é capaz de suplantar as diferenças étnico-raciais em prol de um projeto de nação mais inclusivo. Isso, essa força, seria representado pelos naparamas, os guerreiros lendários.

Ainda sobre Junhito, o irmão mais novo de Kindzu, seu destino parece ser um prato cheio para se comentar sobre a lógica animista que rege a narrativa. De todos os membros da família, Junhito é o mais ameaçado pela guerra, não apenas por ser o mais novo e, portanto, o mais vulnerável, mas também, coisa que não se pode ignorar, por ser, no romance, um dos símbolos mais evidentes do país recém-independente. *Vinticinco de Junho*, o nome completo com que é batizado, faz referência à data da independência moçambicana. Assim, quem se encontra sob ameaça, devendo, para sobreviver, transmutar-se em bicho, é a própria nação recém criada.

Transmutado em galo, o menino se recolhe ao galinheiro para escapar dos bandos que passam devastando a região. “(...) o menino devia mudar, alma e corpo, na aparência de galinha. Os bandos quando chegassem não lhe iriam levar. Galinha era bicho que não despertava brutais crueldades.”<sup>10</sup> O nomadismo identitário de Junhito tem cunho político e diz respeito à instabilidade identitária da própria nação moçambicana. Certo dia, o garoto desaparece. “Nunca mais, o Junhito. Morrera, fugira, se infinitara? Ninguém se acertava.”<sup>11</sup> O destino em aberto do personagem aponta para o destino em suspenso do próprio país. A necessidade de assumir uma condição infra-humana, a fim de se disfarçar e sobreviver, também pode ser lida politicamente como imagem para falar dos desdobramentos da guerra civil pós-independência, contexto que imporia uma condição infra-humana ao próprio povo.

---

**10** COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 18.

**11** *Idem*, p. 19.

Ao fim, Kindzu não encontra os naparamas, mas encontra Gaspar, o filho perdido de Farida, que no final se revela ninguém menos que Muidinga, o garoto sem passado, sem raízes, que lia os cadernos de Kindzu sem saber que a história ali narrada era dele mesmo. Podemos entender que a busca por aquilo que está no plano do mítico e do lendário (os naparamas) é o que devolve ao garoto sua identidade. Ou, simbolicamente, se quisermos, é a busca pelo mito, a sua constante revivificação, condição necessária para a construção de uma identidade coletiva, de um projeto de nação que contemple toda a multiplicidade étnico, cultural e religiosa do país. Ou, como diz o famoso verso de Pessoa, “o mito é o nada que é tudo/(...) o corpo morto de Deus,/ vivo e desnudo.”

Recipropriedade:  
delineamentos  
iniciais de uma  
figura conceitual

**Alexandre**

**Nodari**

## 0. Pré-história do conceito

O objeto desse texto, bem como algumas de suas formulações cruciais, e possivelmente até mesmo o conceito e sua extensão não me pertencem, embora o neologismo que lhe nomeia tenha sido cunhado por mim. Devo-os a Eduardo Viveiros de Castro, que aventou, em comunicação pessoal, “a possibilidade de um conceito de propriedade que excluísse constitutivamente a posse, e que servisse de complemento à *posse contra a propriedade*” (a expressão em itálico é de Oswald de Andrade<sup>1</sup>). A partir disso, trocamos uma série de mensagens, nas quais sugeri o termo *recipropropriedade* para dar conta desse sistema que conjugava reciprocamente a posse sem propriedade e a propriedade sem posse, e combinamos de escrever um texto conjunto, no qual caberia a ele, a partir da literatura sobre a economia do dom e o repertório etnográfico, a formulação propriamente etnológica do conceito, e a mim, demonstrar, a partir do “Direito Antropofágico”, i.e., da teoria oswaldiana da “posse contra a propriedade” (a que ele se referia na mensagem inicial) e da bibliografia jurídica sobre posse e propriedade, a heterogeneidade do sistema da *recipropropriedade* em relação à propriedade moderna (e, de modo mais geral, ocidental, de matriz romana). Por uma série de motivos, entre os quais um não menos importante foi a preguiça mútua, o texto conjunto não foi para frente. Mais recentemente, ao retomar meus próprios ensaios sobre a Antropofagia oswaldiana, fui percebendo que o conceito, ao menos como elaborado de forma embrionária na troca de mensagens, possuía um potencial analítico em certos contextos etnográficos, e um valor crítico de contraposição ao sistema do domínio moderno. Decidi, então, por conta e risco próprios, tentar formular o conceito, ou a figura conceitual, da *recipro-*

---

<sup>1</sup> Cf. Nodari, Alexandre. “A única lei do mundo”. In: Castro Rocha, João Cesar; Ruffinelli, Jorge (orgs.). *Antropofagia hoje?* São Paulo: É Realizações, 2011, pp. 455–83.

priedade, sem a parceria com o Eduardo. O resultado, que começo a apresentar no texto que se segue, é muito diferente (e certamente, muito mais pobre, escusado dizer) do que o plano inicial conjunto, já que careço da sua erudição, conhecimento antropológico e argúcia argumentativa. Desde o projeto inicial conjunto, restou claro que a recipriedade poderia ser formulada como a forma jurídica do dom: a dádiva se internalizando nas próprias relações de propriedade, não apenas como forma de “troca” (da “propriedade”), mas atuando no “regime jurídico” interno da propriedade, por assim dizer. A recipriedade seria a expressão jurídica da economia do dom (fiel, nesse sentido, à empreitada maussiana de ver na dádiva, enquanto fato social total, algo que viria ontologicamente antes do contrato, e persistiria apesar e mesmo contra ele<sup>2</sup>), ou, como eu pre-

---

**2** Benveniste tentou demonstrar que a hipótese de Mauss explicava a pré-história e gênese das civilizações indoeuropeias (povos que seriam, para fazer um trocadilho, antes índios e só depois europeus), nas quais nem mesmo o *potlatch* estaria ausente. Diz ele que as “noções de ‘dar’ e ‘tomar’ estão (...) ligadas na pré-história europeia (...), no indo-europeu, ‘dar’ e ‘tomar’ se uniam, por assim dizer no gesto” (Benveniste, Émile. *O vocabulário das instituições indo-europeias. v.I: Economia, parentesco, sociedade*. Tradução de Denise Bottmann. Campinas: Pontes, 1995. pp. 79–80). O capítulo dedicado à hospitalidade no *Vocabulário das instituições indo-europeias*, é, sem dúvida, o *locus* onde Benveniste mais confere lastro essa ideia maussiana sobre a precedência do dom sobre o direito do contrato e a economia da troca e da venda: “Um *hostis* não era um estrangeiro em geral. À diferença do *peregrinus* que habita fora dos limites do território, *hostis* é o ‘estrangeiro enquanto lhe são reconhecidos direitos iguais aos dos cidadãos romanos’. Esse reconhecimento de direitos implica uma certa relação de reciprocidade, supõe uma convenção: não se chama *hostis* a qualquer indivíduo que não seja romano. Há um vínculo estabelecido de igualdade e de reciprocidade entre *este* estrangeiro e o cidadão de Roma, o que pode conduzir à noção precisa de hospitalidade. Partindo dessa representação, *hostis* significará ‘aquele que está em relação de compensação, o que é o fundamento mesmo da instituição da hospitalidade. Esse tipo de relação entre indivíduos ou grupos não pode deixar de evocar a noção de *potlatch*, tão bem descrita e interpretada por Marcel Mauss (...). Esse sistema, conhecido entre as populações índias do Noroeste americano, consiste numa sequência de dons e contradons, um dom sempre criando para o parceiro a obrigação de um dom maior, devido a uma espécie de força coercitiva. É, ao mesmo tempo, uma festa,

firo, a sua juridicidade, ainda que não esteja totalmente convencido do termo, e ainda que se trate, de modo aparentemente paradoxal, de uma juridicidade *contra* o direito, ao menos contra o que costumamos chamar com esse nome, i.e., o direito ocidental moderno de matriz romana. O que apresentarei aqui são os traços gerais da recipropriedade de forma resumida, seguido da caracterização, também sintética, do conceito como forma jurídica do dom em contraste com o regime do domínio moderno (instituto transcendental do direito moderno, a forma que informa todos os demais institutos), deixando para outra oportunidade a parte mais extensa da pesquisa, uma releitura da figura dos “donos” indígenas.

## 1. As duas declinações da recipropriedade

1.1. Começamos, então, pelo começo, pelo começo do conceito, citando mais extensivamente as formulações de Viveiros de Castro, acrescidas de nossos comentários, sobre “a possibilidade de um conceito de propriedade que excluísse constitutivamente a posse, e que servisse de complemento à posse contra a propriedade”, o que seria o caso “de todos aqueles sistemas primitivos, totêmicos etc. em que uma metade ou clã ou classe de idade ou outro segmento social qualquer é o proprietário nominal de um bem (uma cerimônia, um mito, um conjunto de nomes, pessoas etc.), mas o consumo/execução/possessão deste bem (a realização do ritual, a narração do mito, a uniões conjugal etc.) cabe imperativamente à outra metade, a um outro clã etc.”. “O grande caso exemplar desse

ligada a datas e cultos, um fenômeno econômico enquanto circulação das riquezas, um laço entre as famílias, as tribos e até seus descendentes. // A hospitalidade se esclarece com a referência ao *potlatch*, constituindo uma forma atenuada. Ela se funda sobre a ideia de que um homem está ligado a outro (*hostis* tem sempre um valor recíproco) pela obrigação de compensar um certo préstimo de que foi beneficiário” (*ibidem*, pp. 93–4).

sistema”, continua Viveiros de Castro, “são os Bororo, que levam a recipropriedade a extremos barrocos de inversão. O exemplo canônico é o caso dos substitutos mortuários Bororo. Os Bororo se dividem em duas metades exogâmicas, os Ecerae e os Tugarege, cada uma com 4 clãs. Os Ecerae devem encenar [*posse sem propriedade*] as cerimônias que pertencem [*propriedade sem posse*] aos Tugarege e vice-versa. Quando um homem Ecerae morre, ele é substituído ritualmente por um homem Tugarege, que é adotado pelos pais do morto como seu filho, e herda os nomes e prerrogativas clânicas do morto, inclusive a propriedade das cerimônias do clã deste. Ele termina assim, portanto, encenando as cerimônias que pertencem ao seu próprio clã de origem (da metade Tugarege), porque virou o outro, o morto Ecerae, e não pode representar as cerimônias Ecerae, que era o que ele devia fazer antes do outro morrer. E assim por diante”.<sup>3</sup> O caso Bororo está longe de ser único: poderíamos identificar figuras da recipropriedade, por exemplo, em contextos etnográficos distantes, como o melanésio. Assim, sobre os Tolai da Papua Nova Guiné, Marilyn Strathern irá afirmar que os “signos da identidade de um clã se distribuem entre suas máscaras (*tubuan*) e a magia (*palawat*) que faz das máscaras veículos efetivos de poder. O membro de um clã que desempenha o papel de diretor do clã detém o *tubuan*; um não-membro, um zelador que leva adiante a magia em seu nome, detém o *palawat*. Os membros do clã não podem usar eles mesmos sua própria magia”.<sup>4</sup>

A recipropriedade, assim descrita, seja entre os Bororo, seja entre os Tolai, parece ser a expressão em termos jurídicos da “teoria

---

**3** A fonte de Viveiros de Castro e, por extensão, minha, é Crocker, J. Christopher. *The Mirrored Self: Identity and Ritual Inversion among the Eastern Bororo*. *Ethnology*, 16 (2), 1997: pp. 129–145. Cf. também a resenha de Viveiros de Castro ao trabalho de Crocker entre os Bororo: *O Teatro Ontológico Bororo*. *Anuário Antropológico*, 11 (1), 1987: 227–45.

**4** Strathern, Marilyn. “Intellectual Property and Rights: An Anthropological Perspective”. In: Tilley, Christopher et. al. (eds.). *Handbook of Material Culture*. Londres: SAGE Publications Ltd., 2006, pp. 452–3.



da proibição do incesto e o imperativo da reciprocidade de Lévi-Strauss: o que é seu, cabe aos outros fruírem. Por isso que ‘só me interessa o que não é meu’” (Viveiros de Castro). Trata-se de uma *reciprocidade* (pois que se trata de um sistema dual, ou melhor, de mão dupla, em que o grupo que detém a posse sem propriedade dos bens da outro também é o proprietário sem posse dos seus próprios bens), mas de uma reciprocidade imprópria, ou melhor, de uma *impropriedade*, já que o que é mais próprio nunca é plenamente próprio, e o que se tem (possui) nunca é tido por inteiro, ou seja, em que o mais próprio é, por “natureza”, alheio... Os dois sentidos jurídicos de “ter”, a posse e a propriedade, não só são separados pela recipropriedade (o que o direito moderno também faz, mas sempre tendo em vista sua possível coincidência, como veremos); nela, mais do que isso, posse e propriedade *jamaiz* podem coincidir, são alheias uma a outra, o que envolve toda uma técnica exaustiva e cuidadosa, que, por um lado, como que desconecta, em cada caso, a propriedade de seus efeitos de ipseidade, sem, por outro, recair na armadilha da oposição entre (posse como) fato e (propriedade como) direito, distinção, como apontou Yan Thomas, que provém do próprio direito. Ao “separar constitutivamente o proprietário de sua propriedade”, i.e., ao separar a relação (o poder) de propriedade de sua objetivação, do objeto de propriedade, a recipropriedade constitui uma juridicidade na qual “a propriedade (sempre coletiva, clânica, segmentar etc.) é uma ‘propriedade inalienável’, um atributo de inerência do coletivo-proprietário. Este teria algo como o ‘direito de exigir o usufruto/posse/consumo pelo seu parceiro’ (o outro clã, etc.), que deve representar adequadamente a cerimônia, encenar corretamente o ritual, narrar respeitosamente o mito, e, naturalmente, casar com as mulheres do outro grupo (‘troca de irmãs’). A rigor, os proprietários zelam pelo bom consumo por outrem de sua propriedade, e os outros zelam por seu direito de consumir a propriedade alheia”. A propriedade é inalienável pois constitutivamente *alienada*, na medida em que a alienação a constitui enquanto *propriedade*: a “interiorização” da alienação

no modo de ser da recipropriedade (a alienação enquanto constitutiva) implica a inalienabilidade (não se pode alienar o que já está alienado, ou melhor, *o que se tem* (seja no sentido de posse, seja no sentido de propriedade) *só na forma da alienação*, de ser (ou ser possuído pelo) alheio. Alienação recíproca (do ter, mas também daquilo que caracteriza a cada um) que constitui reciprocamente, pela impropriedade de base, o que é próprio de cada um. É evidente que, aqui, temos uma alienação distinta da que caracteriza a propriedade moderna: na “nossa” propriedade, a alienação é um poder (possibilidade, direito, o que diferencia, de fato, a propriedade dos demais direitos reais — posse, uso, usufruto, etc. — subordinados a ela, ou seja, o domínio enquanto elemento último-supremo da propriedade), a possibilidade de se desfazer da coisa (o chamado abuso ou a alienação, a transferência: *traditio*); na recipropriedade, a alienação é constitutiva, efetiva de saída — de um lado, a alienação é o fim da propriedade (o direito de propriedade é o direito de se desfazer da propriedade); de outro, é o seu meio (o direito de recipropriedade é o direito de, digamos, “ter” o que é alheio: o alheio como única coisa que se pode ter — *só me interessa...*; na propriedade ocidental, tudo que se tem é “próprio”, íntegra o “patrimônio”). Sobre o *animus domini*, a vontade de domínio, e o direito de abuso, da alienação, a ele coligado e que caracteriza a propriedade moderna, Adorno afirmou: “A vontade de possuir reflete o tempo como angústia diante da perda, diante do irrecuperável. Fazemos a experiência do que é em relação à possibilidade de seu não-ser. Com isso, é aí que ele se torna mesmo uma posse, e é precisamente nessa rigidez que se torna algo funcional, passível de ser trocado por outra posse equivalente”.<sup>5</sup> Se, na propriedade moderna, só é possível ter a coisa que é própria pelo seu não ser, na recipropriedade, só é possível ser ao não ter o que lhe é mais próprio (tendo só o que lhe é alheio).

---

**5** Adorno, Theodor. *Minima Moralia*. Tradução de Luiz Bicca. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 68.

1.2. Para além do meu gosto patológico e incurável por neologismos, a escolha do termo “recipropriedade” é uma tentativa de fazer frente a uma das maiores dificuldades que antropólogos e juristas ligados aos direitos indígenas encontram: a de traduzir na nossa nomenclatura jurídica não só essa ou aquela reivindicação dos povos tradicionais perante o Estado, mas a própria concepção e práxis jurídica, ou juridicidade, nativa. A expressão, a meu ver, evita que se recaia em problemas não só conceituais como também político-jurídicos decorrentes de caracterizar o regime dos direitos reais (como em Direito se chama a relação jurídica com as coisas, *res*) dos povos indígenas de forma *naif* ou negativa, como sendo o da propriedade comum (o comunismo primitivo de que falava Engels) ou mesmo, da ausência de propriedade. Ambas essas soluções, como se sabe, foram utilizadas justamente para espoliar povos nativos de suas terras. Assim, por exemplo, Francisco de Vitória, teólogo neo-escolástico do século XVII, reconhecendo, ao contrário de alguns de seus opositores, que os povos indígenas eram proprietários da terra, justificativa a exploração colonial justamente pelo caráter comum da propriedade entre os indígenas: “Se entre os índios há bens comuns tanto para os cidadãos como para os estrangeiros, não é lícito aos índios proibir aos espanhóis a comunicação e participação destes bens”.<sup>6</sup> Do mesmo modo, a ausência de propriedade, muitas vezes descrita de forma embelezada como uma verdadeira inversão dela, também foi mobilizada com os mesmos fins. Assim, numa conferência de 1985, o famoso historiador do direito recentemente falecido, Paolo Grossi, afirmou que “graças às frestas abertas por etnólogos e sociólogos para as civilizações asiáticas, africanas e americanas, é todo um pulular vivo à nossa atenção de culturas próprias a planetas jurídicos diversos onde não é tanto a terra que pertence ao homem mas antes o homem à terra”.<sup>7</sup> E catorze anos antes, em uma disputa

---

6 Vitória, Francisco de. *Os índios e o direito da guerra (De indis et de jure belli relectiones)*. Tradução de Ciro Mioranza. Ijuí: Editora da UNIJUÍ, 2006, p. 96.

7 Grossi, Paolo. *História da propriedade e outros ensaios*. Tradução de Luiz Ernani

jurídica de terras movida por dois clãs aborígenes do norte australiano contra uma mineradora de bauxita, o juiz australiano Blackburn afirmou quase a mesma coisa *para decidir contra* a reivindicação dos nativos: “É perigoso tentar resumir uma questão tão sutil e difícil por meio de um mero aforismo, mas parece mais fácil, a partir das evidências, dizer que o clã pertence à terra do que dizer que a terra pertence ao clã”.<sup>8</sup> Por mais bela e pertinente que seja, a formulação retira dos povos nativos a agência, e, logo, qualquer possibilidade de título jurídico, faltando a ela (à formulação) a sua contraparte, a sua recíproca, que também é verdadeira: *é porque os indígenas pertencem à terra que a terra também lhes pertence*. Daí a ideia de recipropriedade que, fundindo reciprocidade e propriedade, designa o que Gabriel Tarde caracterizou como a “possessão recíproca (...) de todos por cada um”<sup>9</sup>, e também a relação que Lévi-Strauss descreveu como “a reciprocidade atenta (...) entre o homem e o solo (...) que funda a intimidade milenar durante a qual eles se formaram mutuamente”<sup>10</sup>, relação, acrescentaríamos, *entre* sujeitos, pois só sujeitos podem ser proprietários. Trata-se, aqui, de uma segunda declinação possível do conceito (mas, como espero mostrar em outra oportunidade, não sem ligações com o primeiro), em que a recursividade proprietarial salta à luz. E, como a primeira, tem um raio de abrangência maior do que parece: assim, por exemplo, poderíamos pensar que a estratégia política das ocupações contemporâneas — de terra, de prédios, de escolas e instituições — entra em ressonância com essa alterlógica da recipropriedade: para além do mesmo nome (*ocupação tradicional*

Fritoli e Ricardo Marcelo Fonseca. Rio de Janeiro: Renovar, pp. 6–7.

**8** Citado por Barron, Anne. “No Other Law? Author-ity, Property and Aboriginal Art”. Em: Bently, Lionel; Maniatis, Spyros (eds.) *Intellectual Property and Ethics*. Londres: Sweet and Maxwell, 1998, pp. 39–87; citação na p. 54.

**9** Tarde, Gabriel. *Monadologia e sociologia — e outros ensaios*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 112.

**10** Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Wilson Martins. São Paulo: Anhembi, 1957, p. 93.

é o nome que define juridicamente a relação indígena com a terra), trata-se de uma estratégia na qual não se trata de querer dominar, mas de propor, no gesto da ocupação, uma outra forma de se relacionar seja com a terra, seja com a moradia, seja com as instituições, que não seja uma relação de propriedade com seu direito de abuso.

## 2. Destruir propriedade

“E qual era o objeto irreal dos sonhos deles? O documento que assináramos explicava tudo. Se não tivéssemos nos distraído pelos seus espelhos e metais aquela tarde, teríamos já então reconhecido o absurdo dos acontecimentos daquele dia. Os forasteiros queriam possuir a terra.

É claro que se tratava da mais plena loucura supor que a terra, que era, por definição, indivisível, pudesse ser medida ou porcionada através de um mero acordo entre homens. De todo modo, tínhamos quase certeza que os forasteiros não conseguiram ver nossa terra. Pelo constrangimento e desconforto com que pisavam o solo, julgamos que não reconheceram o apoio que ela provia e o respeito que ela demandava. A pouca distância que percorreram por ela, afastando-se de lugares que convidavam à passagem e passando por outros que claramente não deveriam ser penetrados, foi suficiente para que soubéssemos que eles se perderiam antes de encontrar a verdadeira terra”.

(Gerald Murnane)

**2.0.** Os modernos não sonham só consigo mesmos. Os modernos sonham um sonho impossível, um sonho que tem um objeto irreal: a propriedade da terra. A terra é o mais intangível dos bens, se é que seja um bem. É certo que seu solo e seus frutos são tangíveis, e podem tornar-se propriedade, mas a terra, “a verdadeira terra”, não, pois ela não se limita a eles, nem, de outro lado, se restringe à certa localização geográfica ou topográfica, assinalada por latitudes e longitudes, limites e fronteiras. Tudo isso faz parte da terra, sem que seja a terra, pois a terra é, acima de tudo, relação, relação de

relações, entre vivos, entre camadas, entre vivos e camadas, entre a matéria e seus estados, vivos, camadas e estados da matéria, entre movimentos tectônicos e astrais, entre vivos, camadas, estados da matéria e movimentos tectônicos e astrais. Não é preciso ser estrangeiro para reconhecer nela, na sua constituição mesma, aquilo que em nosso vocabulário nativo se chamava *pneuma*, sopro, espírito, e suas declinações, derivações e desvios, os *daímones*. Mas é preciso ser um estrangeiro à própria terra, tornar-se estrangeiro à terra, para esquecer disso, a ponto de não conseguir mais vê-la, a ponto do fim do sonho moderno da propriedade da terra significar o despertar no pesadelo da catástrofe ambiental. Nos perdemos sem conseguir encontrar a verdadeira terra, que, investida, porém, agora se dá a ver na forma mais tangível a sua intangibilidade. *A terra nunca é de ninguém.*

2.1. “Matar propriedade”: eis como os Tsimhian e os Tlingit chamam a “forma superior do dispêndio” do *potlatch*, “a destruição propriamente dita” dos bens. Trata-se, diz Mauss, de uma “guerra de propriedades: “Assim como numa guerra é possível apoderar-se das máscaras, dos nomes e dos privilégios dos proprietários mortos, assim também numa guerra de propriedades mata-se a propriedade: ou a própria, para que os outros não a tenham, ou a dos outros, dando-lhes bens que eles serão obrigados a retribuir ou que não poderão retribuir”. O caso-limite do *potlatch* de destruição joga luz, assim, sobre todo o sistema do dom: “Dar é já destruir”.<sup>11</sup> Mas destruir o que? E em que essa destruição difere do direito de abuso que caracteriza a propriedade moderna?

2.2. A propriedade, dizem os juristas, consiste no direito de usar, fruir e abusar da coisa (*dominium est jus utendi, fruendo et abutendi re sua quatenus juris ratio patitur*), ou, no limite, já que tanto o uso quanto o

---

**11** Mauss, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 239.

usufruto podem ser (con-)cedidos a terceiros, pelo direito de abuso (que não pode ser alienado sem repassar a própria propriedade). O abuso (o direito de dispor), por sua vez, se declina em duas formas: a alienação e a destruição. Todavia, seria possível dizer que o direito de alienar é lógica e ontologicamente derivado do de destruir, afinal, na venda ou troca de um bem, o adquirente adquire não só o direito de (re-)aliená-lo, como também o poder supremo e último de abusar dele. O que é alienado numa troca, numa venda, é, assim, o direito de destruir aquilo que é próprio: a coisa é sempre pensada em seu não-ser. O direito de abuso, a destruição, implica, nesse cenário, tirar da circulação, cortar o circuito econômico. Nada mais distante do *potlatch* em sua forma extrema, em que destruir é *produzir* a circulação, o circulação da destruição, embora não das mesmas coisas, mas sempre de outras coisas, coisas outras. Aqui é preciso diferenciar o “objeto” da propriedade daquele da *recipropriedade*, a *res* do dom. Como mostrou Yan Thomas, o comum e o privado, o inalienável e o alienável, formam um sistema no direito romano — que é a matriz do nosso. Cabe ao direito *qualificar* as coisas, consagrando-as como coisas fora do comércio (sacras, religiosas ou públicas), ou profanando-as, para permitir ou reconhecer a sua circulação mercantil (de modo que a postulação de um cenário originário regido pela propriedade comum — do Todo — não deixa de ser a contraface da hipótese contrária, a da originariedade da propriedade individual — das partes —, ambas retroprojeções, pois tanto o privado quanto o comum são *derivados*).<sup>12</sup> A *res* é, portanto, uma coisa inscrita no direito (seja judicialmente seja por definição legal), inscrição que, do ponto de vista lógico, antecede a sua entrada no mercado, pois que constitui sua condição de possibilidade (é preciso que a coisa seja qualificada como alienável, não consagrada). Que *res* seja, no direito romano, sinônimo de litígio, que a coisa seja também a causa em disputa, deixa patente a anterioridade do direito em

---

**12** Thomas, Yan. La valeur des choses: Le droit romain hors la religion. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 57 (6), 2002: 1431–62.

relação ao mercado, ou melhor, a dependência deste em relação ao Estado. Cabe a este decidir primeiro a qualidade da coisa (alienável ou não), e, depois, a sua *identidade*, i.e., o valor da causa, estimando-a em uma quantidade pecuniária, venal. Assim, a fungibilidade potencial de todas as coisas (ou seja, a equivalência potencial de tudo), ou seja, a conversão de toda coisa em *res*, em *res* fungível, naquilo que se caracteriza por ter suas partes indistinguíveis umas das coisas, equivalentes entre si, e, portanto, intercambiáveis entre si, aparece, em sua forma embrionária, já no direito romano, que qualifica *como quantidade*, como dinheiro, o bem fungível por excelência, o equivalente universal: toda coisa *funciona* (é isso que a *fungibilidade* designa) como todas as demais, e o dinheiro *funciona* como todas as coisas, pois todas as coisas se reduzem ao dinheiro. “*Valor*”, diz José de Alencar em um tratado que revela seu conhecimento profundo da lógica do direito romano e do nosso, “eis a essência (...), a alma da coisa; eis em resumo a coisa econômica e jurídica, a verdadeira, a única e real propriedade”.<sup>13</sup> É isso que explica a “metempsicose do dinheiro”, pois “o dinheiro é o representante da coisa extorquida”<sup>14</sup>: “Medindo diariamente e a cada hora os valores, marcando a cada necessidade o seu preço, e a cada gozo o seu custo, ele nivela todas as coisas, dá corpo às que não tem, solidifica as fungíveis, imobiliza as inertes, fixa as constantes, enfim as reduz ao seu tipo único e atual, ao seu preço — algarismo do valor”.<sup>15</sup>

**2.3.** Não se pode compreender a emergência da propriedade moderna, e o que a especifica em relação aos múltiplos domínios e direitos reais medievais sem que tenhamos em vista que os cercamentos de terra (das terras comunais, dos *commons*) que dão origem ao capitalismo são coetâneos à invenção da propriedade intelectual. Ao fim e ao

---

**13** Alencar, José de. *A propriedade*. Edição fac-similar. Brasília: Senado Federal; Superior Tribunal de Justiça, 2004, p. 54.

**14** *Ibidem*, p. 64.

**15** *Ibidem*, p. 63.



cabo, o advento da propriedade moderna é uma refinada operação de ficção jurídica destinada a tornar o imaterial (ou intangível) — seja ele a terra, o mais intangível dos bens, seja ele a propriedade intelectual, imaterial por excelência — objeto de propriedade, como se fossem bens móveis e corpóreos. Embora, como vimos, esse fosse o caso, de algum modo, já no direito romano, a prática jurídica medieval (respondendo a uma outra organização social, política e econômica) deteve a sua absolutização, que só seria depois levada a cabo pelos modernos, afinal, o que predominava na Idade Média europeia era o chamado *dominio diviso*, em que sobre uma mesma terra recaíam mais de um domínio: por exemplo, o *dominio eminente* daquele que detém o título (o que no direito romano arcaico se chamava *auctoritas rerum*<sup>16</sup>) e o *dominio utile* do enfiteuta: dois domínios, duas propriedades, e não dois direitos escalonados hierarquicamente (um de propriedade e um de posse ou de usufruto), já que girava em torno do *uso* e não do *abuso*.<sup>17</sup> A operação moderna consiste, assim, em uma ficção jurídica, na medida em que, se a propriedade agora novamente se caracteriza pelo direito de abuso, como este se aplicaria seja à terra seja à propriedade intelectual? É evidente que se possa *dispor* de uma e de outra, vendê-las. Mas como *abusar* delas, i.e., destruí-las, como se destrói um copo, se consome uma carne? Um invento ou um texto (para além da acepção material: uma estória ou um discurso, digamos) são, em certa medida, indestrutíveis. Mas a terra também o é: pode-se destruir seus frutos (a flora que cresce em seu solo, a fauna que habita uma região), pode-se escavar o chão, o solo pode ser erodido, mas ter-se-á destruído a terra, reduzido-a a um lugar abstrato definido por marcadores geográficos? A propriedade da terra constitui o paradigma das modernas histórias e teorias da propriedade, mas esse fato é significante pelo que tem de

---

**16** Magdelain, André. “Auctoritas rerum”. In: \_\_\_\_\_. *Jus imperium auctoritas. Études de droit romain*. Roma: École Française de Rome, 1990, pp. 685–705.

**17** Cf. Grossi, *op. cit.*; Vanuxem, Sarah. *La propriété de la terre*. Paris: Wildproject, 2018.

sintomático: é a propriedade da terra, ao lado da propriedade imaterial, que é apropriada pelo domínio moderno. Intangível, ou não plenamente tangível, não tangível de todo, embora o seu solo, seus frutos o sejam, intangível por excesso de tangibilidade (e não por sua falta, assim como o pensamento — a propriedade intelectual — é intangível de tanto se corporificar), *a terra — como o pensamento — nunca é de ninguém*. No duplo sentido, a saber, a terra sempre é de alguém, sem que seja, definitiva e absolutamente ou exclusivamente, de quem quer que seja, *de um só... Res in nullius bonis*: a expressão latina que nomeia algo sem dono (que não pertence ao patrimônio — aos bens — de ninguém), com o corolário de que pode ser apropriado por *qualquer um*, também pode ser lido de outra maneira: algo que mesmo que *seja de alguém*, não é um bem (não é, nem pode ser, patrimônio).

**2.4.** A dificuldade da inscrição jurídica da propriedade da terra (no sentido moderno) revela-se também no direito colonial brasileiro. Até a Lei de Terras, verdadeiro marco legal que possibilitou o “nosso” cercamento de terras, vigia uma variante do modelo medieval do *domínio diviso*: a Coroa detinha o domínio eminente das terras, concedendo o domínio útil a particulares (os donatários). É preciso salientar, segundo Varela, “que o domínio eminente não constitui um verdadeiro direito de propriedade, pois não confere ao soberano o direito de dispor das coisas que pertencem aos particulares, ele autoriza somente a submeter o exercício do direito de propriedade a certas restrições”.<sup>18</sup> O caso paradigmático é o instituto das sesmarias, “espécie de concessão dominial régia que tinha no *cultivo* seu fundamento”: “Concessões dominicais, eram as sesmarias propriedade pública, patrimônio da Coroa portuguesa, que cedia aos particula-

---

**18** Varela, Laura Beck. “Das propriedades à propriedade: construção de um direito”. In: Martins-Costa, Judith. *A reconstrução do Direito Privado: reflexos dos princípios, diretrizes e direitos fundamentais no direito privado*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2002, pp. 730–762; citação na p. 749.

res uma forma de domínio matizada por deveres jurídicos os mais diversos, desde a obrigação de cultivar determinados produtos na terra até limitações quanto à criação de gado e quanto à extensão da área”.<sup>19</sup> Evidentemente, tratava-se de um sistema altamente destrutivo, já que a concessão tinha, entre suas condições, que os donatários possuíssem escravos e engenhos de cana de açúcar, e está na raiz das extensões e lógica latifundiárias até hoje presentes: porções gigantescas de solo eram concedidas *porque* o solo se desgastava rapidamente com o tipo de cultivo imposto, sendo necessário, assim, a manutenção de “terras incultas” de reserva, numa espécie de obsolescência (ou abuso) programada(o). Contudo, o estatuto jurídico da terra era distinto daquele dos bens móveis e do dinheiro: não era possível, por exemplo, que ela fosse dada como garantia em alguma transação. Foi só a Lei de Terras que deu “as condições jurídicas para que a terra viesse a se tornar uma mercadoria aceitável nas transações entre credores e fazendeiros” (Osório Silva *apud* Varela, 756).<sup>20</sup> E, de um modo mais geral, converteu, numa verdadeira privatização, o domínio público da Coroa em propriedade privada, transformando o inalienável em alienável, por meio, entre outros, do reconhecimento da posse como modo de aquisição da propriedade.

**2.5.** Voltemos agora à diferença entre a coisa da *res* e a coisa do dom. A *res* é diferente da coisa, é sempre outra coisa, mas essa outra coisa que ela é é sempre a mesma — o valor fungível, monetário, sua equivalência quantitativa estabelecida (pelo Estado e/ou a mão invisível do mercado). Ao contrário, não há equivalência possível no dom, não há um termo comum, termo que lhe estabeleça e que ponha termo à circulação (resolvendo o litígio). A guerra que é o dom é uma guerra de vingança, guerra interminável: como colocou em comunicação pessoal Marcos Matos, “saldar uma dívida é vingar-se”, e, no mesmo gesto, produzir a nova vingança alheia. O valor

---

**19** *Ibidem*, p. 750.

**20** Osório Silva *apud* Varela, *op. cit.*, p. 756.

do dom é, portanto, sempre diferencial: mesmo quando é a mesma coisa que volta, ela volta outra (pela própria circulação, passagem entre domínios), mesmo quando é outra coisa que volta, ela não é a mesma que (equivalente) a primeira. Daí a possibilidade extrema na forma do *potlatch* de destruição: o que se destrói ali não é o dom (a relação); ao contrário a destruição o reafirma, suscitando uma destruição *maior*. Esse excedente não pode jamais ser apropriado, é o inapropriável por excelência, cuja apropriação (a ficção jurídica por excelência, aquela que institui nosso direito) consiste em pôr termo à vingança, à reciprocidade e ao dom e institui a propriedade e a *res*. Pois, no dom, a diferença quantitativa não é o ponto de chegada, mas o de partida, índice da diferença qualitativa que é a verdadeira fonte de valor. Excesso de coisas que é, antes de tudo, excesso de significação (como Lévi-Strauss recharacterizou o *mana*), a inadequação da coisa (significante) consigo mesma (significado), ou melhor, da coisa trocada ou destruída com o dom.<sup>21</sup> A coisa do dom ou o dom da coisa (a coisa da Coisa, o dom do dom) é inalienável porque é sempre outra coisa, enquanto a coisa que se troca ou destrói no dom é alienada de saída, sempre já do outro, sempre já outra. Aqui, o valor não é uma substância que circula (o dinheiro), mas o efeito da diferença de domínios por onde as “coisas” circulam (os valores que se tornam iguais na equivalência da moeda não são apenas os das coisas – entre as quais o trabalho –, mas os dos diferentes domínios). “*Hau*”, no ensaio de Mauss, talvez nomeie o próprio valor enquanto diferença de domínios, em sua outridade: a não coincidência entre posse e propriedade. Que as coisas mudem de natureza (de domínio) enquanto circulam: eis o valor.

---

**21** Cf. Lévi-Strauss, Claude. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In: Mauss, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 11–46.

2.6. Uma mudança de vocabulário talvez torne nosso argumento mais claro. Dívida e crédito são termos que não esclarecem plenamente o que está em jogo no dom, pois levam a pensar que seja possível um termo. O que há, a nosso ver, é uma eterna alternância entre posse sem propriedade (dívida) e propriedade sem posse (crédito), que nunca podem coincidir — o que se troca no dom não são as coisas, mas essas duas posições. O dom dá corpo à recipropriedade, e, nele, a posse jamais pode levar à propriedade. A destruição do *potlatch*, o “matar propriedade”, afirma isso: a propriedade com posse, ou a posse com propriedade é impossível. Afinal, o que se destrói ou troca, embora esteja na posse do sujeito, é propriedade do outro: foi ele quem deu algo antes, foi ele quem destruiu primeiro e por isso agora obriga a destruir mais (hostiliza-se o outro porque se é seu hospedeiro — ou hóspede, tanto faz). O *potlatch*, enquanto figura limite, nomeia também o gesto inaugural da economia do dom: *a posse contra a propriedade*. Pois ele conjuga duas afirmações contraditórias mas ligadas: por um lado, isto não é meu, não pode jamais ser plenamente meu (por isso o destruo), e, por outro, isto só me interessa, só gera meu interesse, enquanto não é meu (por isso o destruo): na recipropriedade, “só me interessa o que não é meu”. Ao destruir a propriedade alheia, que está em sua posse, o praticante do *potlatch* destrói uma coisa constitutivamente alienada (que era do outro) para afirmar a inalienabilidade da relação recíproca e diferencial (o inter-esse, o dom), na medida em que *produz* a troca posicional, de domínios: só é possível tomar do outro a sua posição de proprietário abdicando da posse (a coisa, enquanto minha, não me interessava, não era minha de fato). A partir daí, toda posse é sem propriedade e toda propriedade é reciprocamente sem posse, pois a posse e a propriedade se tornam posições alternadas que jamais coincidem. Se a propriedade moderna se caracteriza pelo direito de abuso (destruição) da coisa, pela possibilidade de destruir a coisa, a recipropriedade se caracteriza pelo direito de destruir toda possibilidade de propriedade do dom (destruir o direito de destruir o dom em si), “destruir a propriedade

de ser propriedade” (Viveiros de Castro): a destruição do *potlatch* destrói a propriedade (moderna), ou seja, destrói o direito de dar termo, pela destruição (direito de abuso) que corta o circuito da circulação e destrói a possibilidade de relação.

2.7. O que define, assim, a recipropriedade não é a mera existência de uma posse sem propriedade e de uma propriedade sem posse, algo que encontramos facilmente no sistema jurídico ocidental e moderno. O que a define é o modo da relação entre ambas. A propriedade moderna separa posse e propriedade só para poder melhor articulá-las e converter a assimetria constitutiva (presente também no regime da recipropriedade) entre elas (a propriedade é a posição dominante, se é que é preciso enunciar) em hierarquia, logo, subsunção, logo unidade ou mesmidade e negação qualitativa da diferença posicional convertida em (fungibilizada em) quantidade equivalente — no mesmo gesto em que, separando fato e direito (separação que é ela mesma jurídica), instaura um termo capaz de articulá-los, a posse, passagem do fato (detenção) ao direito (propriedade), capturando assim juridicamente aquilo que está fora do direito (o fato). A recipropriedade, por sua vez, toma a relação entre posse sem propriedade e propriedade sem posse como complementar e (potencialmente) reversível, ou seja, como relação recíproca, logo, necessariamente diferencial, produtora de diferenças (valor pelo deságio), pois a passagem de dono a domínio é também passagem entre os domínios distintos nos quais cada um aparece como dono. Analogamente, a destruição do abuso e a do *potlatch* se diferenciam radicalmente enquanto gesto último (soberano: o poder de vida e morte) ou gesto primeiro (originário), o dono que dispõe ou o (jamais plenamente: impoderoso) dono que gera.

### 3. Direito originário

Para encerrar, voltemos ao começo: a recipropriedade *contra* o direito (estatal ocidental). Nas conferências de João Mendes Jr. que estabelecem, no direito brasileiro, a figura dos “direitos originários”, a relação indígena com a terra é claramente diferenciada daquela que “nós” temos, pois, diz ele, “não se concebe que os índios tivessem *adquirido*, por *simples ocupação*, aquilo que lhes é *congênito e primário*”. É o que Mendes Jr. chama de *indigenato*: “as terras de índios [são] *congenitamente apropriadas*”<sup>22</sup> (e podemos pensar num duplo sentido aqui: as terras dos povos indígenas têm de ser apropriadas a eles: não se pode conceber, por exemplo, uma terra maxacali sem um rio). Assim, amparando-se na legislação colonial portuguesa que previa uma *reserva*, i.e., uma restrição à concessão e ocupação de terras, que não poderiam ter como objeto aquelas dos indígenas, João Mendes Jr. demonstra que havia, desde cedo na história colonial, um *reconhecimento*, mesmo que meramente formal, dos direitos nativos, e também que tal *direito de reserva* não só foi seguidamente confirmada (mesmo que não aplicada), como também não foi expressa ou implicitamente revogada, nem mesmo pela Lei de Terras imperial que privatizou a terra. E, acrescentamos, nem poderia sê-lo, pois trata-se da expressão jurídica de uma relação *outra*, um direito *indígena*, uma juridicidade *nativa*, um “direito originário e preliminarmente reservado”, i.e., que persiste, segundo Mendes Jr., mesmo diante da apropriação de terras e a ocupação pelo direito branco, um direito de reserva que ele chama também de “virtual”, i.e., que existe ainda que os índios não estejam na terra que reivindicam e da qual foram expulsos por invasões, um direito que, cabe dizê-lo, não pode ser limitado por nenhum marco temporal. Uma reserva ao Direito (estatal), a recipropriedade é um direito que só cabe ao Estado reconhecer.

---

**22** Mendes Jr., João. *Os indígenas do Brasil, seus direitos, individuais e políticos*. São Paulo: Typ. Hennies Irmãos, 1912, p. 59.

Marginalidades e  
deslocamentos na  
Literatura Brasilei-  
ra Contemporânea

**Marina dos  
Santos Ferreira**



*Eles dizem representação. Nós dizemos experimentação. Eles dizem identidade. Nós dizemos multidão. Eles dizem língua nacional. Nós dizemos tradução multicódigo. Eles dizem dominar a periferia. Nós dizemos mestiçar o centro.*

Paul B. Preciado

É evidente, nos últimos anos, a emergência da produção a que chamaremos aqui, na falta de melhor termo, “literatura de mulheres”. Coletivos femininos dedicados a diferentes modos de pensar e fazer literários como os slams, as produções audiovisuais, as pequenas editoras ou mesmo os selos e coleções, entre outros, dedicados à escrita de autoria feminina, negra, indígena, periférica, têm se tornado cada vez mais frequentes e evidentes, descortinando um movimento que é ao mesmo tempo de renovação e recuperação de nomes e obras que vêm, anacronicamente, reestruturando aquilo a que se convencionou chamar “Literatura Brasileira”.

O presente trabalho busca refletir sobre as alterações nos protocolos de recepção de tais obras impulsionadas pelas novas dinâmicas políticas de existência dos sujeitos tradicionalmente marginalizados. Se por um lado procuro evidenciar deslocamentos dos parâmetros de valoração da literatura brasileira contemporânea, por outro procuro apontar para a sua presença remota, embora ofuscada, nessa mesma literatura. Assim, num primeiro momento, apresento algumas reflexões em torno da “mulher” na literatura, abordando o romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, para depois refletir sobre o presente, tomando como objeto o romance *Torto arado*, de Itamar Vieira Júnior.

## **Marginalidades**

*E porque eu tenho direito ao grito, então eu grito!*

Clarice Lispector

Na década de 1970, Monique Wittig, ao pensar a “categoria sexo” como alicerce estruturante das relações de poder na sociedade, afirma que “A perenidade dos sexos e a perenidade dos escravos e senhores provêm da mesma crença, e, assim como não existe escravo sem senhor, não existe mulher sem homem”<sup>1</sup>. Polêmica e radical, Wittig é uma das pioneiras do pensamento lésbico cujo objetivo é, entre outros aspectos, questionar a permanência de categorias epistemológicas historicamente estabelecidas de modo a desestabilizar as dinâmicas relacionais socialmente dominantes. Ao pressupor o atravessamento de epistemologias distintas subalternizadas, aponta para a necessidade revolucionária de outras formas de ser e estar em comunidade.

A partir desta reflexão, tomemos como ponto de partida Clarice Lispector que, nessa mesma época, publica seu *A hora da estrela* (1977), romance cuja recepção crítica inicial parecia apontar para uma guinada na produção da autora cuja obra, até então, vinha, segundo grande parte da crítica literária<sup>2</sup>, sendo caracterizada pelo mistério e pela subjetividade, quando não pelo hermetismo e despolitização. Protagonizado por uma nordestina migrante e pobre, parece finalmente atender às expectativas da época — em que certa militância parecia requisito fundamental para a produção cultural brasileira que era naquele momento atacada e cerceada pela censura estabelecida pelo regime militar.<sup>3</sup> De modo geral, no

---

**1** WITTIG, Monique. “A categoria sexo”, p. 32. In: *O pensamento hétero e outros ensaios*. Trad. Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2022 (éFe).

**2** Evidentemente a questão não foi ponto pacífico, gerando, inclusive, de uma série de polêmicas e diferentes abordagens. Não faltou no Brasil, no entanto, críticas que procurassem ressaltar o engajamento da autora, ressaltando sobretudo sua identificação com o povo nordestino bem como sua sensibilidade em relação a grupos socialmente subalternizados. Sobre a recepção crítica de *A hora da estrela*, ver: SOUZA, Eliene Rodrigues; ARAÚJO, Gilberto Alves; LOPES, Raquel da Silva. “Celebração crítica de *A hora da estrela*: uma celebração ao centenário de Clarice Lispector”. In: *Confluenze*. Vol. XII, No. 2 2020, pp. 337–377.

**3** Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Uma ideologia estética e

que diz respeito à personagem de Rodrigo S.M., foi a condição social de Macabea que mereceu atenção — e não seu gênero. Deu-se, pelo contrário, uma espécie de “apagamento” de sua feminilidade em detrimento de aspectos outros da narrativa, tais como o seu deslocamento para a cidade grande, sua vida de privações, sua falta de perspectivas.

Proponho partir do romance de Clarice para pensar o cenário contemporâneo, isto é, a “nova (?) literatura” brasileira e, com ela, a emergência deslocada de epistemologias tradicionalmente marginalizadas tendo em vista, justamente, o papel da mulher na narrativa. Desdobro, antes, os termos entre aspas: “nova (?) literatura” brasileira, tomado de empréstimo a uma errata de Ana Cristina Cesar que, ao escrever sobre “literatura e mulher” em 1979, chega ao diagnóstico de que, diferentemente do que teria assumido até aquele momento:

[...] as boas moças já não estão na ordem do dia. A militância desencava com fúria uma operação de reviravolta, uma dialética do conflito, uma errata diabólica. Onde se lia flor, luar, delicadeza e fluidez, leia-se seca, rispidez, violência sem papas na língua. Sobem à cena a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade. [...] — A nova (?) poética inverteu os pressupostos bem-comportados da linguagem feminina e fez da inversão a sua bandeira. Mulher não lacrimeja mais piegas: conta aos brados que se masturbou ontem na cama, e desafiante, e faiscante, e de perna aberta.<sup>4</sup>

sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.

**4** CESAR, Ana Cristina. “literatura e mulher: essa palavra de luxo, almanaque 10, cadernos de literatura e ensaio, brasiliense”, p. 264. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Já no final dos 1970, Ana Cristina Cesar recusou o aspecto de novidade da escrita feminina inscrevendo graficamente esta recusa ao inserir o ponto de interrogação em “nova (?) poética”, num gesto que evidencia não a existência recente de determinadas produções, mas novas posturas de leitura que permitiam reconhecer a potência de aspectos tradicionalmente pouco (ou nada) abordados. Como bem coloca, trata-se da inversão de pressupostos bem-comportados. Lembremos que Ana surge de fato para o grande público leitor na coletânea de 1976, *26 poetas hoje*, de Heloísa Buarque de Hollanda que, quase meio século mais tarde, lança, em 2021, as *29 poetas hoje*. Nesse outro novo (?) contexto, Heloísa aponta, por sua vez, para a incontestante emergência da produção poética feminina em curso no século XXI e assim como para um possível novo cânone a partir do que considera uma mudança de “consciência política” — não obstante o não tão novo assim contexto ultraconservador dos últimos anos brasileiros.

Desse modo, Hollanda ressalta, no século XXI, aquilo que Ana Cristina esboça enquanto leitura da produção feminina na década de 1970 provocada, provavelmente, também pela leitura de Clarice que, por sua vez, aparece citada indiretamente na breve conclusão de que “mulher não lacrimeja mais piegas”. Ora, quando Rodrigo S.M., na verdade Clarice Lispector, narra a morte de Macabea — restituindo àquela moça sem graça, sem corpo, sem nada, seu direito ao brilho (sua “hora da estrela”) — com direito a atropelamento por carro de luxo e homem tocando violino na esquina, me parece que o que temos, na verdade, é uma recusa tão grande da “mulher” (enquanto categoria) — narrador homem pois, se mulher, lacrimejaria piegas — quanto uma aposta na feminilidade.

Macabea, com sua apatia e ausência de tributos, coloca a nu a condição da “mulher” ressaltando sua marginalização na sociedade moderna ocidental, marginalização esta atravessada por sua condição de nordestina, migrante e pobre. Não parece gratuita, afinal, a conclusão a que chega Rodrigo S. M. após a morte de sua personagem: “Ela

estava enfim livre de si e de nós”.<sup>5</sup>

Nesse sentido, é curiosa a centralidade e relevância de Rodrigo S.M. para a criação da história de Macabea, sobretudo num livro cuja página de rosto apresenta a peculiaridade de arrolar uma série de possíveis títulos (ou versos?) atravessados pela inscrição da assinatura manuscrita da autora. Mulher, Clarice (se) inscreve no romance, e assim evoca para si, num jogo de poder sobre a palavra e, portanto, sobre a criação, a autoria e a autoridade sobre a narrativa que se desdobra ao longo das páginas de *A hora da estrela*, apesar de e com a voz de Rodrigo S.M.

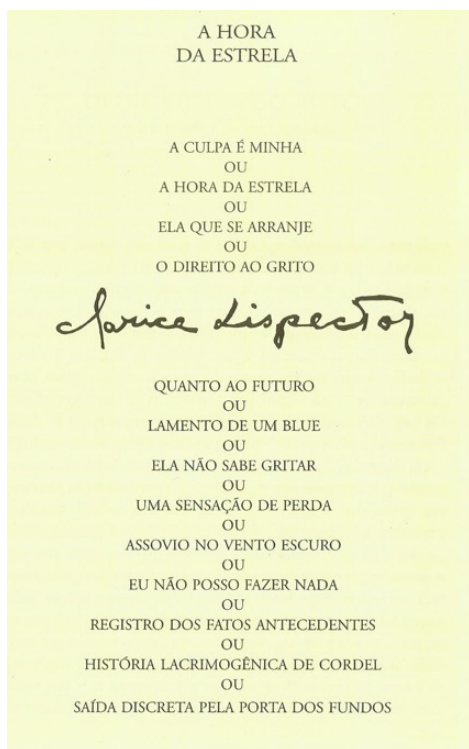


Figura 1:

---

5 LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 86.

Evidentemente, “feminilidade” aqui se refere a algo diametralmente oposto à “mulher” enquanto categoria amplamente perpetuada, ou seja, nada tem a ver com o (suposto) padrão, encarceador vale dizer, com o qual as estruturas de poder hegemônicas ocidentais vêm historicamente buscando calar, castrar, mutilar, controlar, dominar, domesticar as mulheres. Refiro-me a uma potência feminina muito mais revolucionária. Uma feminilidade, na falta de melhor palavra, cuja identificação com outros grupos tradicionalmente subjugados (hoje, podemos pensar nas minorias majorizadas tais como os LGBTQIA+, os indígenas, os quilombolas, os negros, os periféricos, enfim) contém em si uma potência explosiva, em permanente devir.

Dois anos antes da publicação do romance de Clarice Lispector, Hélène Cixous — a mesma autora que reconhece no livro de Clarice um gesto de amor e respeito<sup>6</sup> — escreve que:

Sobre a feminilidade as mulheres ainda têm quase tudo por escrever: sobre sua sexualidade, quer dizer, sobre sua infinita e móvel complexidade, sobrevividas de tão ínfima-imensa região de seus corpos; não sobre o destino, mas sobre a aventura de tais pulsões, viagens, travessias, encaminhamentos, bruscos e lentos despertares, descoberta de uma zona há pouco tempo tímida, em breve emergente. O corpo da mulher, com suas mil e uma moradas de ardor, no momento em que ela o deixará — destruindo os jugos e as censuras — articu-

---

**6** Em “Extrema fidelidade”, ensaio dedicado ao romance de Clarice, Cixous escreve: “O autor de *A hora da estrela* é uma mulher de muita delicadeza. O autor do autor de *A hora da estrela* nasceu da necessidade deste texto, e morreu com este texto. Ele é obra de sua obra. É o filho, o pai e (em verdade a mãe). Foi posto no mundo com a missão de amar o melhor possível a quase mulher Macabéa. De amá-la inteira e em detalhe, a ela, que ninguém mais que Ninguém soube amar.” In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro, Rocco, 2017, p. 162.

lar a profusão de significados que em todos os sentidos o percorre: é através de muito mais do que uma língua que ele fará ressoar a velha língua materna de uma fenda só. [...] Tão grande é a potência feminina que, arrebatando a sintaxe e rompendo o famoso fio (tão pequeno, dizem eles), que serve aos homens como um substituto de cordão umbilical a assegurá-los — e sem o qual eles não gozariam — de que a velha mãe ainda está ali atrás deles vendo-os fabricarem falos, é que as mulheres irão ao impossível.<sup>7</sup>

Embora muito já tenha sido escrito, não podemos negar a atualidade da afirmação de que “sobre a feminilidade as mulheres ainda têm quase tudo por escrever”, sobretudo se pensarmos no amplo espectro a que “feminilidade” se refere tendo em vista esse cruzamento de epistemologias tradicional e estruturalmente diminuídas, marginalizadas e violentadas, tal como apontado por Monique Wittig. Nesse sentido, é válido refletir, inclusive, sobre a recepção tardia de Hélène Cixous que, amiga e parceira de trabalho de pensadores como Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault e Gilles Deleuze — autores cuja recepção no Brasil se deu já no século passado —, além de pensadora amplamente reconhecida sobretudo nos estudos feministas mundo afora, tem seu *O riso da medusa* chegando ao Brasil quase 50 anos depois de sua publicação original<sup>8</sup>. Numa atualização da convocação das mulheres à escrita, *O riso da medusa* se nos apresenta sintomaticamente num contexto de emergência e deslocamento de marginalidades conforme afirmado anteriormente.

---

**7** CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Trad. Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022, p. 63–64.

**8** Refiro-me à edição mencionada em nota anterior que, salvo engano, é a primeira edição brasileira em livro dedicado exclusivamente ao ensaio mencionado. Vale mencionar, no entanto, ao menos uma tradução prévia na antologia BRANDÃO, Isabel et al. (orgs.) *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970–2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

## Segundo Cixous,

Bastava, reza a lenda, que Medusa mostrasse todas as suas línguas para que os homens saíssem correndo: eles confundiam essas línguas com serpentes. Precisava vê-los fugir, tapando os ouvidos, com as pernas e também outras partes do corpo bambas, ofegantes, já sentindo a mordida. Eu até achava — diz Cixous — essa cena engraçada. Porém, mais tarde, o Homem voltava de costas e, de um golpe forte, com sua espada ereta, sem nem mesmo olhar o que fazia, cortava a cabeça dessa infeliz. Fim do mito.<sup>9</sup>

Foi cansada dessas decapitações, depois da Segunda Guerra Mundial, seguida pela Guerra da Argélia, que começou “a escrever e a esperar que alguém se inclinasse sobre o corpo mutilado de Medusa e lhe devolvesse suas línguas vivas.”<sup>10</sup> No texto a que me refiro, Cixous não apenas restitui à Medusa sua cabeça, ela evoca seu riso. Subverte a lógica hegemônica, num atravessamento entre negritude e feminilidade ao afirmar que: “nós, as precoces, nós, as rechaçadas da cultura, nossas belas bocas bloqueadas por mordanças, pólen, fôlego cortado, nós, os labirintos, as escadas, os espaços pisoteados; as revoadas — nós somos “negras” e nós somos lindas.”<sup>11</sup>

Lembremos que ao evocar o “continente negro” como parâmetro de leitura e elaboração do feminino, Cixous inverte o pressuposto freudiano (de que “A mulher é o continente negro da psicanálise” como algo inexplorável e incompreensível), reivindicando a associação entre feminilidade e negritude, não pela via da impossibilidade de conhecimento, mas pela potência transformadora. Vale lembrar que eram chamados de *pieds-noirs* os franceses que viviam

---

**9** *Op. cit.*, p. 27.

**10** *Ibidem*, p. 28.

**11** *Ibidem*, p. 47.



na Argélia durante a colonização francesa e que, depois da independência argelina em 1962, foram obrigados a retornar para a França.

Não há romantização possível para o silenciamento de “minorias” (maiorizadas, lembremos). Subjugada, cativa, reprimida, censurada. É o silêncio das mulheres como ferramenta de manutenção de estruturas de domínio que a restituição da cabeça da Medusa com suas múltiplas línguas explode, tornando-se um gesto de referência importante nos estudos feministas mundo afora. Para chegar ao impossível, é preciso escrever, é preciso constituí-lo *na* língua, afirma Cixous.

## Deslocamentos

*Durante a sua vida, desde o silêncio, você sentiu falta de poder cantar.*

Itamar Vieira Junior

Publicado em 2019, *Torto arado* parece chegar ao público já aclamado pela crítica. Uma narrativa sensível, protagonizada por mulheres, mulheres negras, mulheres negras quilombolas, cujo ponto de partida é a mutilação de uma língua feminina. Acompanhamos de perto vozes silenciadas de tantas maneiras diferentes e que, no entanto, conduzem e protagonizam suas narrativas. Da descoberta e reconhecimento conflituoso de sua marginalidade (da violência sexual e de gênero, da violência doméstica, política, social, estrutural enfim) ao amadurecimento político e intelectual que leva ao autorreconhecimento capaz de reivindicar para si seu protagonismo, acompanhamos as vozes femininas de Bibiana, Belonísia e da encantada Santa Rita Pescadeira, num gesto que é, ao mesmo tempo, de construção do presente e restituição da ancestralidade afro-brasileira, num trajeto marcado por lutas, afetos e, sobretudo, reencantamento do mundo. Enfatizemos: é a mutilação da língua o evento disparador da narrativa. Nada mais

simbólico que a concretização carnal da mutilação de um órgão da fala de uma mulher. E, no entanto, é o processo pelo qual se dá o reconhecimento dos diferentes mecanismos de controle e subjugação que emerge ao longo da narrativa.

Nesse sentido *Torto arado* é potente e exemplar ao escrever e inscrever a re-existência conflituosa da comunidade quilombola que se forma em Água Negra. Mais que isso, ao expor, no processo que transcorre, o atravessamento de epistemologias para além de afirmações identitárias — é no Outro que a comunidade se constitui, driblando o regime vigente, detentor do Poder e, portanto, da Violência — como acontece quando da necessidade de reivindicação de suas terras:

Foi com as casas de barro e nossos corpos como mobília que venderam a terra a um casal com dois filhos. [...] Chegou outro homem branco com nome e sobrenome e foram dividindo tudo entre eles. Os índios foram sendo afastados, mortos, ou obrigados a trabalhar para esses donos da terra. Depois chegaram os negros, de muito longe, para trabalhar no lugar dos índios. Nosso povo, que não sabia o caminho de volta para sua terra, foi ficando. Quando as fazendas foram deixando de produzir porque os donos já estavam velhos e os filhos já não se interessavam pelo trabalho de roça, porque ganhavam muito mais dinheiro como doutores na cidade, e nos procuravam cercando terras pelas extremidades da fazenda, dizíamos que éramos índios. Porque sabíamos que, mesmo que não fosse respeitada, havia lei que proibia tirar terra de índio. E também porque eles se misturaram conosco, indo e voltando de seu canto, perdidos de suas aldeias.<sup>12</sup>

---

**12** VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019. p. 176–177.

No romance esse processo se dá não apenas na esfera individual, do sujeito, mas também de modo comunitário: é a afirmação da *diferença* (de gênero, de geração, de classe etc.) que se elabora a partir da experiência e da crescente politização do grupo: de mercadoria a sujeitos, de sujeitos quaisquer ao reconhecimento e construção de si, a comunidade passa se conceber como quilombola, a perceber o indígena, a reconhecer a legislação como ferramenta de opressão, mas também como instrumento de luta. O protagonismo das mulheres é evidente e se desdobra em texto, poderíamos, talvez, pensar em *sexto* — para usarmos o neologismo de Cixous ao referir-se à escrita “feminina” numa conjunção dos termos “sexo” e “texto” — a partir de três vozes narrativas que se seguem e suplementam construindo uma história comum, marcada pela luta e pelos afetos, trazendo à tona a presença incontestada e atualizada da ancestralidade (afro-brasileira, em especial, mas também indígena).

Em *Torto arado*, a relação com a terra e, conseqüentemente, com a herança de um passado escravagista, se (re)constrói incessantemente, tal como as casas cuja durabilidade limitada e determinada pelos ciclos naturais de desgaste do barro:

Não há como consertar as casas de barro, então o jeito é construir uma nova, em outra parte do terreiro. Era assim com todos que moravam na fazenda: enquanto fazíamos a nova, deixávamos a antiga tombar ali mesmo. Zezé ajudou a carregar o barro do rio, a cortar estacas para a forquilha e parede. Via como um encanto uma casa nascer da própria terra, do mesmo barro em que, se lançássemos sementes, veríamos brotar o alimento. Quantas vezes havia visto aquele ritual de construir e desmanchar casas, e ainda me maravilhava ao ver se levantar as paredes que seriam nosso abrigo.<sup>13</sup>

---

13 *Ibidem*, p. 142.

É a vivência de experiências que possibilita a Belonísia, no trecho citado, a compreensão de si e dos outros, sua condição presente e sua relação com a ancestralidade. Os modos de se relacionar (com o companheiro abusivo Tobias, recém-falecido na passagem acima; com as mulheres da comunidade; com a matéria e a natureza) são elementos fundamentais para a construção de novas estruturas de subjetividade que passam a atuar sobre os sujeitos de Água Negra:

Fazia algum tempo que os moradores decidiram levantar suas casas com materiais duráveis. Aconteceu antes da morte de Salomão. Era um desejo antigo, sufocado pelos interditos. Queriam ter casas de alvenaria. Queriam moradas que não se desfizessem com o tempo e que demarcassem de forma duradoura a relação deles com Água Negra. [...] Os gerentes passaram a reclamar, por ordem de Salomão, mas não adiantou. Aos poucos, a paisagem foi se modificando como nunca antes havia ocorrido. Salu apenas disse para Zezé e Belonísia que queria levantar sua casa. Mas, se não tivesse dito, isso seria fácil de decifrar nas suas palavras soltas e nos bons gestos. Estava velha, queria ter sossego e não precisar se preocupar com o desgaste do barro. As chuvas eram esparsas, mas por vezes chegavam violentas, deixando avarias. Nunca teve nenhum bem, e não abria mão de ter sua casa, era um sonho antigo que acalentou com o marido. Queria uma com paredes caiadas e telhado de cerâmica.<sup>14</sup>

A consciência dos processos de domínio altera, paulatinamente, as dinâmicas de poder levando os sujeitos à reivindicação de seus direitos e protagonismo sobre a própria história. O processo é lento

---

**14** *Ibidem*, p. 255.

e conflituoso, atravessando gerações, repleto de contradições internas às microestruturas e, no entanto, é a transformação partilhada que permite a compreensão dos trabalhadores enquanto *comunidade*. Nesse sentido, o caminho trilhado pelas personagens, humanas e não-humanas (a fazenda, a terra, as águas, os encantados), do romance, parecem espelhar um processo muito mais amplo de transformação e reivindicação de protagonismo no cenário literário brasileiro contemporâneo.

Em outras palavras, as alterações de consciência política apontadas por Heloísa Buarque de Hollanda como indício da presença massiva de vozes femininas no panorama literário brasileiro no presente século parecem surgir não apenas da emergência de autoras mulheres, mas também como consequência de uma série de lutas e sobrevivências. Se podemos apontar marcos temporais para a relativa ascensão de literaturas tradicionalmente marginalizadas (grosso modo, podemos pensar nos anos 1950 para a literatura de autoria negra; nos anos 1970, com sua evidente onda feminista assim como com as literaturas urbanas periféricas; nos anos 1990, com os movimentos de trabalhos de autorias indígenas; e nos anos 2000 com a crescente produção das comunidades LGBTQIA+), o que o presente nos apresenta é a força irrefutável do comum: a complexificação das identidades a partir de atravessamentos múltiplos, deslocando do suposto “centro” os parâmetros de recepção.

A abordagem do romance de Itamar Vieira Júnior neste trabalho, portanto, não se dá exatamente pelo seu caráter de novidade, mas pela novidade que é a sua centralidade. Centralidade esta que se apresenta como sintoma da também lenta e conflituosa alteração não somente dos protocolos de leitura e recepção, mas da efetiva mudança nas formas de subjetividade e gestão da vida que vêm se apresentando de modo irrefutável nos últimos anos. A força conjunta no campo editorial, que resiste bravamente nesse país, me parece um indício desse movimento: reedições como a de *Parque industrial*, de Patrícia Galvão; livros de Carolina Maria de

Jesus (para além de *Quarto de despejo*, com *Casa de alvenaria* e outros); o destaque que finalmente vem ganhando Lima Barreto, depois de décadas de relativo ostracismo; ou de livros como *Virgindade inútil*, de Ercília Nogueira, apenas para citar alguns exemplos entre tantos outros, dão a ver, material e concretamente, o avassalador poder hegemônico que perpetua a ideia de que o que não é “central” não existe. E este, talvez, seja um dos muitos méritos de *Torto arado*, o de evidenciar o deslocamento de parâmetros de legitimação há tanto tempo estabelecidos, executando com potência e afeto o atravessamento de epistemologias que, nesse nosso presente-passado estão na ordem do dia.

# Dialética da ocupação

**Artur de Vargas  
Giorgi**

## 1.

Sabemos que no programa de boa parte das vanguardas europeias o ataque às instituições era uma constante. Podemos ler modulações dessa aposta combativa em Malevich e em Marinetti, assim como em Apollinaire, em Franz Marc, em Tzara, em Kurt Schwitters, em Breton etc<sup>1</sup>. O que parecia ser compartilhado por tais artistas, motivando seus ataques individuais ou coletivos, era antes de tudo a crença de que instituições oficiais, como os museus de arte, são como cemitérios, ou seja, espaços sagrados onde o passado — entenda-se: a tradição, a história, a nação etc. —, solene, cobra seu tributo, devendo ser venerado respeitosamente. Contra esses nobres espaços mortos e,

---

**1** Vejamos, por exemplo, Malevich, no texto “On the museum”, de fevereiro de 1919: “The centre of political life has moved to Russia. [...] Here is the rotating creative axis and race, and it is here that a new contemporary culture must arise, with no room for alms from the old one. [...] The innovators in contemporary life must create a new epoch — such that not one rib of it will touch the old one. We must recognise ‘short duration’ as being the sharp distinction between our epoch and the past — the moment of creative impetus, the speedy displacement in forms; there is no stagnation — only tempestuous movement. As a result, treasures do not exist in our epoch and nothing is created on the foundations of an age-old fortress. [...] Contemporary life needs nothing other than what belongs to it; and only that which grows on its shoulders belongs to it. Art, both great and wise, representing the episodes and faces of the wisest now lies buried by contemporary life. Our contemporary life needs only living and life-giving energy, it needs flying iron beams and coloured signals along the new path. It is essential that creative work be built on these foundations, burning the path behind it. [...] Our contemporary life should have as its slogan: ‘all that we have made is made for the crematorium’. The setting up of a contemporary museum is a collection of contemporaries’ projects and nothing more; only those projects which can be adapted to the skeleton of life, or which will lead to the skeleton of new forms of it, can be preserved for a time”. MALEVICH, Kazimir S. *Essays on art* (vol. 1). Ed. Troels Andersen. Trad. Xenia Glowacki-Prus e Arnold McMillin. Copenhagen: Borgens Forlag, 1968, pp. 68–72. Ademais, para uma visão de conjunto, cf. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.



no entanto, reguladores de valores supostamente universais, espaços que bem se adequavam aos ritos da religião capitalista, à sensibilidade burguesa e ao espírito esclarecido da modernidade, as vanguardas não raro esgrimiam uma vitalidade disruptiva, afinada com o choque e a contestação, mas também, às vezes, com a alegria e a jovialidade.

Na esteira de Nietzsche, Simmel e outros pensadores extemporâneos da tragédia da cultura, um crítico como Walter Benjamin salientaria em textos muito conhecidos a vitalidade coletiva ligada ao *caráter destrutivo*: pouco importa saber o que vai substituir a coisa destruída; mais vale, “no mínimo por um instante”, diz Benjamin, “o espaço vazio, o lugar onde se achava o objeto, onde vivia a vítima. Com certeza haverá alguém que precise dele sem ocupá-lo”<sup>2</sup>. Não obstante suas grandes diferenças, nomes como Paul Klee, Adolf Loos, Le Corbusier, Paul Scheerbart e Bertolt Brecht seriam alinhados como os “*novos bárbaros*”, elogiados por Benjamin por serem os mais preparados para a exigente tarefa de “sobreviver à cultura” que os exauriu. Uma sobrevivência apoiada sobre quase nada. “Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis, que operaram a partir de uma tábula rasa”<sup>3</sup>.

Claro que a relação entre as vanguardas e as oficialidades institucionais era, na verdade, mais complexa do que o enfrentamento direto, conduzido pelo “movimento tempestuoso” de que falava Malevich. Entre artistas, curadores, *marchands*, colecionadores, pú-

---

**2** BENJAMIN, Walter. Imagens do Pensamento. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II. Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues T. Filho; José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, pp. 235–237 [236].

**3** BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 114–119 [116]. No início da década de 1920, o programa de *L’Esprit Nouveau* dá o tom: “Hausmann, em vez de praticar cortes estreitos em Paris, deveria ter demolido bairros inteiros, concentrando-os em altura; depois, deveria ter plantado parques mais bonitos do que os do Grande Rei”. LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. Trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 34.

blico e espaços expositivos havia tensão, sim, mas uma tensão muito produtiva, e de fato propositiva, em torno da luta pelo reconhecimento e pela inclusão de formas e procedimentos estéticos. Ou seja, a iconoclastia moderna operava pela produção intensiva de imagens<sup>4</sup>. Boris Groys sintetizou bem essa relação. Instituições como os museus de arte funcionavam não só como repositórios históricos, e sim, antes de tudo, como uma sorte de crivo: ao ocupar esses espaços de consagração do passado, certas obras sinalizavam aos artistas modernos o que *não mais podia ser feito*, por já estar arquivado e, mais do que isso, exposto. A partir da posição incendiária de Malevich e de outros textos de vanguarda, Boris Groys reforçou a ironia:

A fórmula mais genérica de arte moderna não é “agora estou livre para fazer algo novo”, mas que é impossível continuar a fazer o velho. Como Malevich diz, tornou-se impossível pintar a bunda gorda de Vênus. Mas isso só ficou impossível devido à existência do museu. Se os trabalhos de Rubens realmente fossem queimados, como Malevich sugeriu, isso de fato abriria caminho para que os artistas, mais uma vez, pintassem o traseiro gordo de Vênus. A estratégia da vanguarda começa não com a abertura para uma liberdade maior, mas com o surgimento de um novo tabu — o “tabu museu”, que proíbe a repetição do velho porque o velho não desaparece mais, mas permanece à mostra<sup>5</sup>.

---

**4** “A arte moderna se beneficiou significativamente da adoção da iconoclastia como modo de produção”. GROYS, Boris. Sobre curadoria. In: \_\_\_\_\_. *Arte, poder*. Trad. Virgínia Starling. Belo Horizonte: UFMG, 2015, pp. 61–71 [67].

**5** GROYS, Boris. Sobre o novo. In: \_\_\_\_\_. *Arte, poder, op. cit.*, pp. 37–59 [42].

## 2.

Essa tensão própria das vanguardas europeias é importante, aqui, porque ela nos permite situar a diferença da dinâmica que encontramos nos modernismos latino-americanos. Por certo uma revisão superadora da tradição e dos valores passadistas também fez parte dos ímpetus modernistas locais. E, muitas vezes apoiadas nas perspectivas dos próprios artistas, não faltaram leituras enfatizando esse vetor *novo bárbaro* (ou *desvairado*) constituinte dos nossos modernismos, na literatura e nas outras artes. Mário de Andrade, por exemplo, num texto de 1924 a respeito de *Memórias sentimentais de João Miramar*, afirmava que, apesar das intenções “francamente construtivas” do escritor, o “livro saiu a mais alegre das destruições. Quase dadá”<sup>6</sup>.

---

**6** ANDRADE, Mário. Osvaldo de Andrade [1924]. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004, pp. 7–17 [9]. Veja-se ainda o editorial-manifesto da revista *Klaxon*, em sintonia com *L'Esprit Nouveau*, revista lida atentamente por Mário de Andrade, como sabemos: “KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para deante, sempre, sempre. O campanile de São Marcos era uma obra prima. Devia ser conservado. Caiu. Reconstruí-lo foi uma erronia sentimental e dispendiosa — o que berra deante das necessidades contemporaneas. [...] KLAXON procura: achará. Bate: a porta se abrirá. Klaxon não derruba campanile algum. Mas não reconstruirá o que ruir. Antes aproveitará o terreno para solidos, higienicos, altivos edificios de cimento armado. [...] Seculo 19 — Romantismo, Torre de Marfim, Symbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Ha perto de 130 annos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justissima. Queremos construir a alegria. A propria farça, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, rheumatizados por uma tradição de lagrimas artisticas, decidimo-nos. Operação cirurgica. Extirpação das glandulas lacrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON”. KLAXON. Mensário de Arte Moderna. São Paulo, ano 1, n. 1, 15 mai. 1922, pp. 2–3. Cf. ANTELO, Raúl. *Na Ilha de Marapatá*: Mário de Andrade lê os hispano-americanos. São Paulo: HUCITEC, 1986; CARVALHO, Lilian Escorel de. *A revista francesa L'Esprit nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. Tese de Doutorado. USP, Faculdade de Filosofia,

Não obstante, é preciso considerar que, na América Latina, a tábula rasa foi *o problema*, não a solução. “De fato” — diz Adrián Gorelik interrogando a arquitetura num arco que vai das vanguardas a Brasília — “como falar em *vanguarda* se a principal tarefa que ela se auto-atribuiu na América Latina foi a de *construção* de uma *tradição*?” À luz da arquitetura, a pergunta de Gorelik tensiona a ideia de vanguarda entre a destruição e a criação. Pois justamente entre as décadas de 1930 e 1950, “por meio da arquitetura, vanguarda e Estado confluem na necessidade de construir uma cultura, uma sociedade e uma economia *nacionais*”. Desse modo, é questionado “o conjunto de postulados que se associa classicamente à vanguarda: a negatividade, o caráter destrutivo, o combate à instituição, a destruição da tradição, o internacionalismo”<sup>7</sup>.

Mas a questão é ainda mais complexa, a meu ver: se esse vetor *construtivo*, que participa da dialética das vanguardas, e notadamente da arquitetura, pôde aproximar os modernismos nacionais em torno dessas décadas de modernização, é porque os modernismos operavam como se em resposta a uma espécie de vazio que parecia ser notado ostensivamente, exigindo suplementação. Um vazio que a rigor precede a modernidade e os modernismos, como já sugerido; pois se trata, na verdade, de um problema criado pelos ibéricos, ou seja, de um problema constitutivo da América Latina e que existe, portanto, desde a *ocupação*.

Inúmeros intérpretes se debruçaram sobre a questão fundacional na América Latina. E muitos dos olhares retrospectivos afirmam que, desde a conquista e a ocupação, o espaço latino-americano foi elaborado sobre um fundamento instável, frágil, quando não inexistente. Diante de um fundamento ausente, a cidade, elemento decisivo para a concentração, o exercício e a continuidade

Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2008; TELES, *op. cit.*, 2022.

**7** GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 16.

do poder colonial, significava, sobretudo, a concreção de um importante pressuposto civilizatório em vastos espaços que pareciam burlar a compreensão dos invasores. Ora edênicos, ora infernais, ora reais, ora imaginários, tais espaços eram desqualificados pela mentalidade dos conquistadores como “selvagens”, “vazios” de tradição, de passado. Desse modo, para além do elementar dado material e das suas distinções morfológicas (muito condicionadas, aliás, pela significativa diferença entre as empresas colonizadoras de Portugal e Espanha, a respeito das formas de ocupação do território), cada cidade, e emblematicamente a planta *barroca*, coincidirá com a necessária criação *ex nihilo* de uma origem, isto é, com o estabelecimento de um núcleo mítico que deveria ser, daí então, criador de uma história e de uma cultura<sup>8</sup>.

Como mostrou José Luis Romero em *América Latina: as cidades e as idéias* (1976), as incipientes urbanizações da primeira época — que não raro começaram sendo fortificações — surgiram de “atos fundacionais” que obedeciam a um rito formal estrito. Misto de desígnio político e gesto simbólico, tal rito era amparado pelo poder religioso e a força armada, a cruz e a espada: arrancar um punhado de mato, bater com a espada três vezes contra o solo, desafiar quem porventura se opusesse à fundação, celebrar uma missa, entronizar uma imagem, redigir uma ata, estabelecer previsões, erigir no centro da praça um símbolo de justiça (como um pelourinho) — eis, em suma, alguns dos gestos fundacionais que deviam ser performados, a cada vez, diante do “vazio”. Escreve José Luis Romero:

---

**8** Cf. FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos*: mapeando a história da cultura brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2013; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995; *Idem*. *Visão do paraíso*: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010; LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988; RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998; SARDUY, Severo. Por uma arte urbana. In: \_\_\_\_\_. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 133–136.

Se fundaba sobre la nada. Sobre una naturaleza que se desconocía, sobre una sociedad que se aniquilaba, sobre una cultura que se daba por inexistente. La ciudad era un reducto europeo en medio de la nada. Dentro de ella debían conservarse celosamente las formas de la vida social de los países de origen, la cultura y la religión cristianas y, sobre todo, los designios para los cuales los europeos cruzaban el mar. *Una idea resumió aquella tendencia: crear sobre la nada una nueva Europa*<sup>9</sup>.

### 3.

Poderíamos dizer, então, que no século XX, em países como Brasil, Argentina, México (etc.) é esse mesmo problema que retorna diferido. Em poucas palavras, trata-se da intensificação e do redimensionamento do problema fundacional; ou ainda, em jogo está o problema da *ocupação*, quando ele é repostado no contexto da diferenciação das vanguardas internacionais pelos modernismos nacionais da América Latina. No Brasil, ao menos, esse retorno também passa pela via hegemônica, ou melhor, passa pelo gesto modernista oficial, que foi disputado, aparelhado e convertido em representa-

---

<sup>9</sup> ROMERO, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011, p. 67. Num olhar contemporâneo e mais panorâmico sobre o problema, Dénètem Touam Bona reafirma: “Se as florestas tropicais aparecem como terras virgens, é porque, aos olhos dos europeus, não comportam qualquer inscrição, qualquer vestígio de história, de monumento, de estrada, de cidade digna desse nome. À nudez dos corpos selvagens — característica recorrente nos relatos coloniais — corresponde a nudez dos territórios silvestres. Terra imaculada, a Amazônia é tratada pelos conquistadores como uma página em branco, que apenas espera para receber sua marca: cada *plantation* arrancada à selva, cada posto avançado ou cidade erigida, cada estrada traçada encena a grande narrativa da ‘civilização’”. *Cosmopoéticas do refúgio*. Trad. Milena P. Duchiate. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020, p. 74.

ção do Estado intervencionista e modernizador<sup>10</sup>. É por meio desse gesto — que no caso pode ser rastreado desde os primeiros contatos de Le Corbusier com o modernismo paulista e suas viagens subsequentes, até a construção do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro<sup>11</sup> — que a questão do vazio é reposta: como uma fórmula que é citada.

Nesse contexto, dada a suposta ausência de um passado sólido, como na falta de boas raízes sustentando o amadurecimento orgânico das nossas cidades, as artes, e principalmente a arquitetura e o urbanismo, assumiram o papel positivo que lhes cabia, de maneira que a *construção* de uma *tradição* pôde ser pensada como a tarefa modernista por excelência; uma tarefa que, aliada ao projeto construtivo do Estado, alimentou o imaginário do desenvolvimento nacional. Assim estaríamos “condenados ao moderno”, segundo a fórmula auspiciosa de Mário Pedrosa, enunciada em 1957 ante o titanismo técnico da nova capital, assinada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, cidade que seria celebrada internacionalmente como linha de fuga das buscas vanguardistas e singular amaneiramento do racionalismo postulado nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs), dos quais participaram Le Corbusier, Walter Gropius e outros arquitetos destacados<sup>12</sup>.

---

**10** Mesmo que rapidamente, seria preciso apontar a singularidade da *antropofagia* em relação ao quadro geral aqui proposto. Isso porque, na literatura e outras artes, a vanguarda antropofágica escapa à reposição do gesto colonial de ocupação, na medida em que ela não pressupõe o vazio, a falta; ao contrário, reivindica a *presença* indígena e seu caráter — digamos — exemplar para uma crítica da civilização ocidental. Ou seja, a antropofagia não propõe a construção a partir do nada, mas a reativação de um passado originário latente, que nesse sentido não cessou de passar.

**11** Cf. SANTOS, Cecília Rodrigues dos et al. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela:/Projeto, 1987; HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Nobel, 1987.

**12** PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da nova capital. In: \_\_\_\_\_. *Arquitetura: ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 130–146. Cf. LE COR-

No entanto, não podemos deixar de notar: a criação de Brasília repõe o monumental mito de que a arquitetura e o urbanismo modernos criariam, eles mesmos, uma sociedade nova, moderna. É como um salto alimentado pela vontade de futuro, mas que não consegue evitar a recaída no passado. Pois a formalização do plano modernista parece reafirmar o “vazio” e a busca da sua superação, já que entre o desígnio político e o gesto simbólico também a nova capital foi, antes de tudo, uma cidade riscada na “paisagem agreste”, no deserto. Também a nova capital repete, emblematicamente, o princípio conquistador que faz da colonização uma “geografia em sentido literal”, segundo a expressão de Dénèm T. Bona, ou seja, como “marcação e modelagem de uma terra ‘pagã’, percebida como oca de sentido, como um nada”. Diante desse “oco”, diante desse “nada”, afirma o autor, “o mapa colonial garante a legibilidade das terras selvagens e esboça seu futuro destino ao destacar os elementos [...] que permitirão, a médio prazo, domesticá-las, dando-lhes forma humana”<sup>13</sup>. A afinidade entre os gestos é mesmo notável. Pois o desenho daquela que se tornaria, no Brasil, a planta modernista por excelência pouco se afasta desse mesmo desígnio.

Mas neste ponto creio que vale mais frisar a síntese do próprio Lúcio Costa: ela está explicitada em seus croquis (Figura 1), assim como no texto do *Relatório do Plano Piloto de Brasília*, parte dos ritos e dos “atos fundacionais” da nova capital. Aí lemos: “Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”. A cidade nas-

BUSIER. *A carta de Atenas*. Trad. Rebeca Scherer. São Paulo: HUCITEC, 1993. Claro, oficialização não é sinônimo de consenso: como frisa Gorelik, a revista *Habitat*, de Lina Bo Bardi, foi na década de 1950 um espaço para a crítica ao formalismo hegemônico da arquitetura moderna *made in Brazil*, então convertida em “estilo”. Ou seja, uma definição em bloco da vanguarda será sem dúvida problemática e dificilmente escapará do que Gorelik chamou de “restrição historiográfica”, de ação tardia. Cf. GORELIK, *op. cit.*, pp. 176–179.

**13** BONA, *op. cit.*, p. 76.



ceu desse “gesto primário”, declara o arquiteto: “dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”<sup>14</sup>.

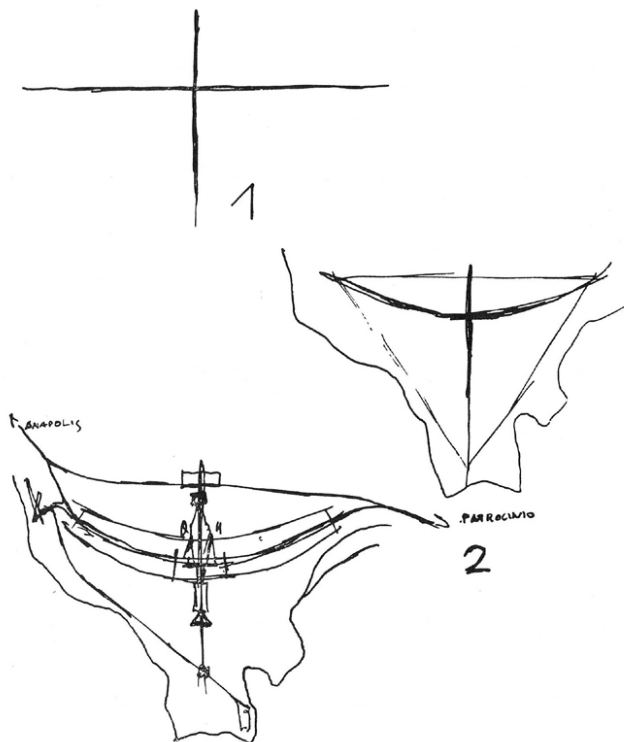


Figura 1: Lúcio Costa, *Relatório do Plano Piloto de Brasília*, 1957<sup>15</sup>.

**14** COSTA, Lúcio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília: GDF, 1991, p. 22.

**15** *Idem, ibidem*, p. 21.

## 4.

“No que diz respeito à arquitetura”, anotaria Benjamin em 1935, o uso dos edifícios, o sentido tátil envolvido nesse uso, em suma, “o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica”<sup>16</sup>. É por meio desse uso do *habitat* — e não através do recolhimento, da contemplação reservada — que nos prepararíamos, segundo Benjamin, para reconhecer e para dar respostas mais adequadas às novas demandas sociais (uma proposição que, vale destacar, mantém afinidade não com o funcionalismo modernista e sua tábula rasa, mas sim com as experiências situacionistas da psicogeografia e da deriva<sup>17</sup>). Nesse sentido, de fato, o raciocínio pode nos ajudar a compreender o que parece estar em jogo em muitas das ocupações — de instituições oficiais, de espaços urbanos ou públicos — levadas adiante na contemporaneidade.

Em uma palavra, o que houve foi uma mudança de estratégia. Se pensarmos, por exemplo, na entrada e na censura de integrantes da escola de samba da Mangueira, junto com Hélio Oiticica e seus *Parangolés*, na abertura da exposição *Opinião 65*, no MAM do Rio; ou nos *Domingos da Criação* conduzidos por Frederico Morais, em 1971, na mesma instituição; ou então nas ações de desborde da vanguarda argentina, no final dos anos 1960, a partir das propostas centradas no Instituto Torcuato Di Tella, assim como nas intervenções praticadas pela chamada *Escena de Avanzada*, desde o encerramento da década de 1970, no Chile; ou ainda nas interações, no espaço do Cone Sul, entre os coletivos 3NÓS3, Viajou Sem Passaporte (herdeiros do surrealismo e do trotskismo), TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), GAS-

---

**16** BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I, op. cit.*, pp. 165–196 [193].

**17** Cf. INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Paola Berenstein Jacques (Org.). Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

-TAR (Grupo Artistas Socialistas — Taller de Arte Revolucionario) e C.A.Pa.Ta.Co. (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común), estes últimos dedicados à cooperação com movimentos sociais ou organizações de direitos humanos — enfim, se recordarmos essas e outras situações, veremos o processo dessa alteração estratégica que reformula os sentidos do que pode vir a ser uma *ocupação*<sup>18</sup>.

Críticas da ocupação colonial e de sua reposição diferida pelo gesto modernista hegemônico, as ocupações contemporâneas, exercitadas intensivamente nas últimas décadas, parecem pressupor não a posse domesticadora, mas a relatividade das situações, a contingência das instituições e dos equipamentos urbanos, que são hoje motivos de disputa. Algo da tensão vanguardista gerada com a luta pelo reconhecimento e pela inclusão estética e política parece persistir nessas situações em que os museus de arte, por exemplo, não são ameaçados pelo confronto, mas sim transformados, atravessados, como que virados para fora. Mas não faz parte dessa dinâmica uma elaboração da “tradição nacional”. E, mais que tudo, vemos ser rechaçada a tábula rasa, a lógica da construção a partir do nada. Afinal, trata-se da revisão crítica desse protocolo modernista, dos seus oficialismos, sua mentalidade e seus juízos, o que se dá por meio do enfrentamento, num jogo de forças contínuo, armado sobre um campo *não vazio, e sim saturado, pleno, enfim, de presenças e de ausências*.

De maneira muito esquemática, poderíamos dizer que, por um lado, essa revisão robustece a relevância dos museus com a entrada de arquivos, de histórias, de demandas, de corpos e sujeitos heterogêneos, que reforçam a sua singularidade ao pressionar o espaço expositivo e a temporalidade específica dessas instituições

---

**18** Cf. RED Conceptualismos del Sur. *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012; FERREIRA, Glória. *Arte como questão: anos 70*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009; RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones, 2013; LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

consagradas à autonomia e à diferença da arte. E, não obstante, tal revisão igualmente desconstrói, digamos, essas mesmas instituições, sua autonomia e sua temporalidade, já que as situações propostas parecem mobilizar, principalmente, o trabalho coletivo, o pensamento público, o aspecto social, o caráter procedimental e efêmero, a obra nômade, participativa, e mesmo a finalidade lúdica ou pedagógica dos eventos. Com efeito, ao que parece, os museus cada vez menos se dedicam ao contínuo arquivamento da história da arte universal; pois cada vez mais se tornam palco de acirradas disputas materiais e simbólicas que extravasam seus limites físicos e temporais, e assim operam com formas situadas do contato entre estética, ética e política<sup>19</sup>.

## 5.

Gostaria de mencionar, mesmo que rapidamente, uma situação que a meu ver evidencia essa estratégia contemporânea, que consiste em ressignificar a ocupação dos espaços, o que afinal é uma maneira de dizer que se trata, igualmente, de reocupar, uma e outra vez, a herança do modernismo hegemônico. A situação a que me refiro faz parte da memória recente do Museu de Arte Moderna

---

**19** “Na tradição modernista, o contexto artístico era considerado estável — era o contexto idealizado do museu universal. A inovação consistia em colocar uma nova forma, uma nova coisa, dentro desse contexto estabilizado. Em nosso tempo, o contexto é visto como mutante e instável. Logo, a estratégia da arte contemporânea consiste em criar um contexto específico que pode fazer certa forma, ou coisa, parecer outra, nova e interessante — mesmo que essa forma já tenha sido colecionada. A arte tradicional trabalhou no nível da forma. A arte contemporânea trabalha no nível do contexto, do modelo, do passado ou de uma nova interpretação teórica”. GROYS, Boris. Sobre o novo. In: *Arte, poder, op. cit.*, p. 56. Para uma crítica da “bienalização” global da arte, nas condições transculturais do capitalismo tardio, cf. GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

de São Paulo, instituição fundada em 1948 por Ciccillo Matarazzo, em moldes europeus e norte-americanos (como o MoMA, de Nelson Rockefeller). Indissociável, portanto, dos intrincados processos políticos e culturais da modernização brasileira, o Museu tem, além disso, uma história singular, ao menos se considerarmos aspectos decisivos como a constituição do seu acervo e, sobretudo, o descontínuo itinerário para o estabelecimento da sua sede.

Não é o caso de recontar aqui os detalhes dessa história<sup>20</sup>. Mas é sim importante recordar que o espaço hoje ocupado pelo Museu, num prédio abrigado sob a enorme marquise do Parque Ibirapuera, não foi sempre o seu lugar. Aliás, para Niemeyer, que como sabemos projetou não apenas a popular marquise, mas também outros equipamentos do complexo arquitetônico do Parque inaugurado em 1954, o edifício, que sediaría o MAM apenas a partir de 1969, era “uma coisa bastarda e que deveria ser retirada”, pois obstruía a interligação dos pavilhões<sup>21</sup>. Assim como para Paulo Mendes da Rocha, que se referiu ao prédio como “uma ocupação imprópria”<sup>22</sup>. O juízo dos arquitetos não resistiria aos usos cotidianos, ao hábito coletivo: antes de abrigar o Museu de Arte Moderna, o espaço, hoje tombado, foi ainda ocupado por outras atividades, as mais diversas.

De acordo com Ana Maria Maia, “o lugar consta nos primeiros mapas do Parque Ibirapuera como Museu de Cera, do qual se tem registros de funcionamento entre 1954 e 1955”. Em agosto de

---

**20** Para um panorama cf. FABRIS, Annateresa; OSÓRIO, Luiz Camillo (org.). *História e(m) movimento*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008; LAGNADO, Lisette. *P33 — Formas Únicas da Continuidade no Espaço — Panorama da Arte Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

**21** RESENDE, Ricardo. *MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA USP, 2002, p. 7, *apud* MAIA, Ana Maria. Museu de Cera, Pavilhão da Marquise, Pavilhão Bahia, Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: LAGNADO, *op. cit.*, pp. 29–39 [32].

**22** *Idem, Ibidem*.

1955, “o Clube Paulista de Patinação propôs o primeiro aluguel” do espaço já vago, para “a instalação de um rinkue, ‘onde os associados e todos os visitantes poderiam apreciar este salutar esporte’, a patinação artística”. A duração da proposta foi curta, e entre 1956 e 1958, “o prédio continuou sendo alugado pela administração do Parque para eventos de diversas naturezas: corporativos, filantrópicos, acadêmicos, expositivos etc.”. Nesse intervalo, escreve Ana Maria Maia, o espaço “passou a ser oficialmente chamado primeiro como Pavilhão da Marquise e depois como Pavilhão Folclórico”<sup>23</sup>.

Foi esse pavilhão que Lina Bo Bardi “optou por ocupar”, em 1959. Convidada a organizar uma mostra no contexto da V Bienal Internacional de Artes Plásticas, a arquiteta italiana declinou “a área que lhe foi concedida dentro do Pavilhão das Indústrias — onde até hoje a Bienal acontece”<sup>24</sup>. Essa ocupação foi decisiva para a história do espaço: daí vem o nome — Pavilhão Bahia — que é usado para designá-lo até hoje. Pois, nele, “a arquiteta e Martim Gonçalves, dramaturgo e coautor do projeto da exposição, montaram *Bahia no Ibirapuera*, que ficou em cartaz de setembro a dezembro daquele ano”. Mereceriam atenção as minúcias do projeto expositivo, dedicado à arte e ao trabalho do povo baiano, numa visão popular, eclética e sincrética. No limite destas linhas, saliento apenas o efeito dessa espécie de *terreiro* (como definido por Lina Bo Bardi), cifra, talvez, do destino avesso ao desenho e aos desígnios de Niemeyer para a marquise e o edifício (Figura 2):

*Bahia no Ibirapuera* inseriu no histórico do pavilhão e no imaginário daquela V Bienal a experiência vernacular e o despojamento capazes de subverter a “etiqueta” de uso do espaço expositivo. Na noite de abertura, baianas e capoeiristas abriam rodas para apresentarem-se entre

**23** MAIA, Ana Maria. Museu de Cera, Pavilhão da Marquise, Pavilhão Bahia, Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: LAGNADO, *op. cit.*, pp. 29–30.

**24** *Idem, ibidem*, p. 30.

as obras e os convidados. Muitos deles, dentre os quais o presidente Juscelino Kubitschek, comiam acarajé enquanto assistiam à atração<sup>25</sup>.



Figura 2: Athayde de Barros, Abertura da V Bienal, 1959. Fotografia PB.  
Arquivo Fundação Bienal de São Paulo<sup>26</sup>.

## 6.

Faz parte da estratégia adotada pelo MAM-SP e outras instituições a mobilização contemporânea dessas histórias de ocupações e reocupações, com as quais camadas de presenças e de ausências estão sempre sendo colocadas em jogo. As atividades não se limitam às práticas museológicas convencionais. Ao contrário, ganham cada vez mais destaque as relações com o meio ambiente e com a plura-

---

**25** *Idem, ibidem*, p. 31.

**26** Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/5bienal/fotos/3854>. Acesso em: 14 fev. 2023.

lidade dos sujeitos, das imaginações e das demandas que circulam pelo entorno do Museu, a partir de premissas interacionais que buscam articular as proposições de maneira mais horizontal.

Torna-se significativo, por isso, o evento realizado entre maio e agosto de 2018, no mesmo Museu, chamado *A marquise, o MAM e nós no meio*. Com curadoria de Ana Maria Maia, em colaboração com o MAM Educativo e o coletivo O grupo inteiro, a proposta teve como ponto de partida “evitar o olhar colonizador” para “tratar de vizinhanças”, acolhendo uma série de “movimentos autogeridos” por jovens, e de episódios sociais ligados a um momento histórico altamente complexo<sup>27</sup>. Em diversas intervenções ao longo do período, participaram do evento dançarinos de *break* (*b.girls* e *b.boys* do grupo Breaking Ibirá), o grupo BeyHive (reunião de fãs da cantora Beyoncé), a coletivA ocupação (com a peça *Quando quebra queima*, criada e protagonizada por estudantes que participaram do processo

---

**27** “Em outubro de 2017, grupos conservadores usaram a internet para levantar a falsa acusação de que o artista Wagner Schwartz cometera um crime ao performar nu para uma plateia na qual se encontrava uma criança, acompanhada da mãe, no 35º Panorama da Arte Brasileira. Em março de 2018, o então prefeito João Dória anunciou o plano de privatização dos parques públicos de São Paulo, entre eles, o Ibirapuera. Em abril, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva foi preso em São Bernardo do Campo. Em 3 de maio, o edifício Wilton Paes de Almeida — onde existia uma ocupação do Movimento Social de Luta por Moradia (MSLM) — pegou fogo e caiu, deixando 455 pessoas desabrigadas. No fim do mesmo mês, uma greve de caminhoneiros e petroleiros parou o país, em função da dificuldade de se distribuir gasolina e bens de consumo em geral. Entre junho e julho, começou a campanha dos candidatos à presidência, mas as atenções dos brasileiros estavam mesmo voltadas para a Copa do Mundo da Rússia. Embora não tenham sido matéria para o projeto, esses e outros episódios certamente incidiram na conjuntura institucional e nas subjetividades de equipes e públicos, obrigando-os a lidar com sentimentos como incerteza, medo e reatividade. Em sua escala mínima e irrelevante diante da complexidade do momento histórico em que ocorreu, *A marquise, o MAM e nós no meio* procurou manter visíveis as camadas de construção do projeto e de seus registros”. MAIA, Ana Maria. Autorretrato de mãos dadas com... In: \_\_\_\_\_. *A marquise, o MAM e nós no meio*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018, pp. 14–23 [15].



de ocupação das escolas entre 2015 e 2016), a Mídia Ninja (com registro da ocupação da cúpula do Congresso Nacional, em 2013), além de rolezeiros, skatistas, performers, MC's etc (Figura 3).



Figura 3: Karina Bacci, *A marquise, o MAM e nós no meio*, 2018. Fotografia<sup>28</sup>.

A partir do exposto, e a título de epílogo, poderíamos dizer que uma ocupação articula em seu acontecimento tempo e espaço. Qualquer ocupação ocorre, portanto, em situação: no tempo, delimita um momento agonístico, que é intensificado numa duração arriscada; no espaço, delinea um lugar específico, também marcado pela atividade sísmica das forças em jogo. Ou seja, toda ocupação é carregada de tensão. Na articulação promovida, o momento que é intensificado torna-se singular, esquivando-se do insensível acúmulo da memória sem, contudo, deixar de remeter

**28** *Idem, ibidem*, p. 178–179.

criticamente a ele. Assim como o lugar da ocupação torna-se um lugar outro, carregado de um sentido muitas vezes disruptivo, não assimilável pelos usos correntes do espaço em questão, mas sem que essa diferença signifique um total apagamento desses usos.

No catálogo que reúne as ações desenvolvidas em *A marquise*, o *MAM e nós no meio*, o coletivo O grupo inteiro (Carol Tonetti, Cláudio Bueno, Ligia Nobre e Vitor Cesar) publicou uma carta dedicada à marquise. Nela lemos um claro posicionamento diante da história — colonial, moderna — que nos foi legada e não pode ser esquecida, ou seja, lemos uma proposição crítica e criativa para uma ocupação, hoje:

É preciso não esquecer que o próprio chão em que está foi uma aldeia tupi-guarani. Nessa terra alagadiça, eles negociaram e ritualizaram suas existências, antes de serem violentamente expropriados pelos colonizadores portugueses. São eles, os indígenas, que dão nome ao parque: Ibirapuera, em tupi-guarani, significa “pau podre ou árvore apodrecida”. O chão é também terreiro, como entendido pelos povos afro-brasileiros, nordestinos e outros [...]. Um engendramento chão-cobertura como entrecruzamento de muitos mundos e temporalidades — ressignificados a cada uso singular e coletivo. [...] Porque existir é ocupar espaços. Espaços para rir, para respirar, para falar, para se movimentar no mundo. Ocupar espaço implica disputas, negociações ou mesmo guerras. Ocupar espaço implica ritmos e gestos próprios. Exige tomar posição política, dialogar, situar-se<sup>29</sup>.

---

**29** O grupo inteiro. De: O grupo inteiro (Carol Tonetti, Cláudio Bueno, Ligia Nobre e Vitor Cesar) Para: Marquise. In: \_\_\_\_\_. *A marquise, o MAM e nós no meio*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018, pp. 37–41 [39].

Retomar a posse:  
a educação  
(popular) como  
uma intervenção  
na crise — o caso  
da Rede Emancipa

**Iolanda  
Barbosa**

“*não há um só instante que não carregue consigo a sua chance revolucionária*”

(Walter Benjamin, *Teses Sobre o Conceito de História*, Tese XVIIa<sup>1</sup>)

## Introdução

A *catástrofe* é uma das colunas centrais do pensamento benjaminiano. Podemos encontrá-la em suas *Teses Sobre o Conceito de História* (1940), sobretudo nas imagens da ruína e do progresso enquanto uma “tempestade”, além da conhecida Tese IX, em que Benjamin fala do *Angelus Novus* de Paul Klee: “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única”<sup>2</sup>.

As *Teses*, obra derradeira de Benjamin, escrita no contexto pavoroso de ascensão do nazifascismo, início da II Guerra Mundial e consequente perseguição a minorias — sendo os judeus como Benjamin uma delas — dão dimensão de uma observação intelectual acurada do filósofo não somente a respeito daquele ambiente de tensão extrema, mas de várias vertentes da Filosofia da História como um todo.

Embora num contexto naturalmente muito diverso, em vários aspectos, daquele em que a obra foi escrita, sua leitura hoje, quando aproveitada mesmo para a análise da contemporaneidade, dá mostras de sua abrangência e atualidade, fornecendo ferramentas conceituais muitíssimo relevantes.

Nesse sentido, ao pensarmos no que se pode considerar *a crise multidimensional que atravessa os séculos*, em várias dimensões e caracterizações, a crise sanitária, com a pandemia de Covid-19, se destaca

---

**1** LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 134.

**2** BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1), p. 226.

na história recente e dá às crises já existentes uma nova dimensão. E é por isso que acreditamos ser possível fazer uma leitura benjaminiana também desse contexto.

A nível de Brasil, sabemos, essa crise não poderia nos encontrar em piores condições para seu necessário enfrentamento, haja vista o governo nefasto que pesava sobre o país nesse período. Afinal, à incompetência se somavam a negação da ciência e um horripilante desprezo pela vida.

Malgrado essa postura, com o reconhecimento da necessidade de isolamento social, foi imposta a readequação de todas as atividades comuns. Um dos âmbitos de maior impacto em que isso se operou foi justamente o da vida escolar, em todos os seus níveis, com suspensão das atividades presenciais, e posterior implementação do ensino remoto emergencial.

Como era de se esperar, logo ficou evidente a expressão das desigualdades econômicas e sociais também nessa nova dinâmica. Para estudantes pobres, que são a reconhecida maioria, ficou patente a carência de toda estrutura para acesso à essa nova modalidade de ensino.

Sem equipamentos ou conexão à internet e, muitas vezes, sequer com ambiente propício para as atividades propostas, ou tendo-os insuficientes às necessidades, essa modalidade de ensino logo deu mostras de sua ineficiência.

Para além das condições materiais, no entanto, há de se considerar também que pesava sobre todos e todas o ambiente pandêmico: o medo constante, a destabilização da pretensa coesão social, nas suas mínimas manifestações. Além disso, havia a realidade da doença e da morte de milhares, incluindo, muitas vezes, pessoas próximas, familiares e amigos.

Ademais, todo o professorado e equipes administrativas escolares se depararam com a súbita necessidade de adaptação de todo o sistema de ensino à uma nova modalidade. Em sua maioria, esses e essas profissionais não possuíam infraestrutura ou formação técnica

para operar equipamentos e programas. Além disso, a comunicação e interação com os estudantes se tornaram mais difíceis e as demandas de trabalho e atividade se multiplicaram.

Assim, mesmo estudantes com condições objetivas de acesso às atividades de ensino remotas evidenciaram, ao longo do período, uma crescente exaustão da modalidade e os prejuízos da falta de contato direto e humano, sobretudo da convivência.

Preliminarmente, pode-se dizer que algo a que a maioria dos professores e professoras e gestores e gestoras escolares assistiu nesse período foi, pelo intermédio da frieza da tela, estudantes apáticos, maioria dos quais sem condições ou interesse em sequer, por exemplo, ligar câmeras ou participar ativamente das atividades remotas.

Arrastando-se por praticamente dois longos anos, as consequências *catastróficas* desse período, aqui pensados principalmente no aspecto da vida escolar, ainda são difíceis de dimensionar, embora já surjam alguns estudos<sup>3</sup>. Segundo pesquisa do Insper e do Instituto Unibanco<sup>4</sup>, por exemplo, apenas 36 % dos estudantes da rede estadual paulista cumpriram a jornada ideal de horas de estudo semanais nesse período. Já o rendimento escolar, segundo o Sistema de Avaliação da Educação Básica (Saeb) e Secretaria Estadual de Educação de São Paulo, caiu assustadoramente, ao se comparar os anos de 2019 e 2021.

Para além disso, a crise econômica, que há anos se arrasta, agravou-se com o contexto pandêmico, até mesmo pelo que se viu da demora ou mesmo ausência de medidas para o combate à doença e a falta ou insuficiência de apoio a trabalhadores e pequenos empreendedores. Assim, cresceram assustadoramente o desemprego, a carestia, a fome.

---

**3** Destaca-se, por exemplo, o artigo “A educação frente à pandemia de COVID-19: atual conjuntura, limites e consequências” (V. B. C. Senra e M. S. Silva, *Brazilian Journal of Development*, Curitiba, v. 6, n. 12).

**4** BARROS, R. P. MACHADO, L. M. *Perda de aprendizagem na pandemia*. INS-  
PER, Instituto Unibanco, 2021.

Consequentemente, filhos e filhas da classe trabalhadora, que correspondem majoritariamente aos estudantes da escola pública, foram, por óbvio, diretamente atingidos. Para muitos, buscar trabalho, em detrimento dos estudos, se tornou ainda mais urgente.

Somado a isso, o desmonte operado na educação, e principalmente pelo governo Bolsonaro, solapou decididamente a perspectiva de muitos de desenvolver os estudos básicos e, principalmente, de continua-los, na educação de nível superior.

A saber, medidas como o “Novo ensino médio” (Lei nº 13.415/2017) dão consequência a um projeto de escola que atende aos interesses de mercado, numa perspectiva de ensino “profissionalizante” e de *tecnicização* da educação básica, que garanta um amplo contingente de mão-de-obra barata.

Fora isso, é importante considerar o fenômeno das redes sociais e aplicativos, com surgimento de novas ferramentas, que incluem a monetização de conteúdos *online*. Surgem daí a figura dos *youtubers*, *digital influencers*, etc., que têm crescente alcance e apelo e se tornam referência — também e, especialmente, para a juventude — de um “sucesso”, principalmente financeiro, que independe da formação escolar.

A verdade é que, no fim das contas, a universidade deixou de ser um *projeto de vida*<sup>5</sup> para ampla parcela da juventude. Isso é evidenciado estatisticamente pela diminuição de interesse em processos seletivos vestibulares, que por si só já são historicamente um fator de exclusão de estudantes marginalizados no acesso à educação superior. Segundo o Ministério da Educação, o número de inscrições para a edição de 2022 do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), por exemplo, principal meio de acesso às universidades, é de pouco menos de 4 milhões, muito inferior aos mais de 5 milhões inscritos na edição de 2019<sup>6</sup>.

---

5 Aqui utilizando termo referente também a uma das esvaziadas e possivelmente problemáticas propostas do “Novo Ensino Médio”.

6 Disponível em <http://portal.mec.gov.br>. Acesso em 5 de nov. de 2022.

## A proposta da Educação Popular e a atuação da Rede Emancipa

Apesar de todo o panorama de crise apresentado, acreditamos que, tal como apontado por Benjamin em uma de suas Teses, “não há um só instante que não carregue consigo a sua chance revolucionária”.

Décadas antes da pandemia de COVID-19, setores da sociedade, em especial jovens universitários de diferentes áreas e professores da rede básica e superior, se atentaram à necessidade de responder à desigualdade exorbitante entre os ensinos público e privado no Brasil, principalmente na forma como isso se refletia no acesso às universidades, isto é, ao ensino superior.

Surgiram daí os cursinhos populares<sup>7</sup> que, embora muitas vezes tenham seguido a mesma dinâmica dos cursinhos preparatórios particulares, tentam, há muitos anos, remediar esse problema no país, por meio de trabalho voluntário.

A Rede Emancipa é um exemplo dessas iniciativas. Com núcleos hoje em dezenas de cidades, em vários estados do país, ela surge na cidade de São Paulo, em 2007, e desde sua origem tem um importante diferencial com relação a outros cursinhos: a defesa intransigente de seu caráter popular, não apenas pela gratuidade absoluta das atividades que oferece, mas principalmente pela proposta política e pedagógica que a orienta.

Para além de cursinho preparatório para exames vestibulares, que diminua a disparidade de estudantes de escola pública ante os de escola privada e garanta sua entrada na universidade, o Emancipa apresenta a defesa da educação enquanto ferramenta para *emancipação* — e, nesse caso, não apenas individual, mas sobretudo coletiva.

---

**7** CASTRO, Cloves Alexandre de. “História Social do Trabalho e Movimentos Sociais no Brasil: o surgimento dos cursinhos populares”. *Formação* (Online), Universidade Estadual Paulista, n. 11, v. 2, p. 89–110, 2004.



Assim, ao constatar o caráter elitista do ponto de vista econômico e também de entraves raciais das universidades, a Rede se postula em defesa e ação por uma educação e uma universidade *populares*, que reflitam a realidade brasileira, a saber: preta, pobre, periférica.

É nesse sentido que, orientando-se pelo trabalho popular e o método proposto por Paulo Freire<sup>8</sup>, junto às comunidades e no território onde atua, o Emancipa, mais do que um cursinho pré-universitário, reivindica-se como um movimento social.

O método freireano, que, entre outros pontos, critica a educação *bancária* e privilegia a emancipação do indivíduo socialmente oprimido e o *fazer*, isto é, a prática pedagógica, tem por princípio a solidariedade e a democracia no ato de ensino-aprendizagem, o que parte da ideia de que “ninguém sabe tudo ninguém ignora tudo”. A proposta é não “falar à comunidade”, mas “com a comunidade.” e partir sempre “do nível da massa”. Além disso, esse método está profundamente conectado à realidade política, uma vez que se propõe a “desmontar a visão mágica” que procura legitimar as injustiças sociais, além do combate à “marca trágica do autoritarismo”<sup>9</sup> própria da formação do Brasil.

Cumprindo esse papel, durante a pandemia, a Rede, para além da tentativa de manter as atividades de ensino, com a oferta de aulas, esforçou-se para responder a demandas urgentes, com campanhas de *solidariedade ativa*, principalmente por meio da arrecadação e distribuição de mantimentos.

Por outro lado, se a evasão dos participantes dos cursinhos já existia antes da pandemia, intensificou-se com ela. As mesmas dificuldades das escolas públicas, mencionadas acima, foram percebidas

---

**8** FREIRE, Paulo; adaptado por Ranulfo Peloso. “O método do trabalho popular”. In: *Caderno de formação de educadores populares*, Rede Emancipa, Janeiro de 2020. Texto originalmente publicado em “para trabalhar com o povo”, editada pelo Centro de Capacitação da Juventude, Vila Alpina, Zona Leste de São Paulo, SP, 1983.

**9** *Ibidem*, p. 9–12, 16.

na participação dos e das estudantes do Emancipa: para a maioria, faltava equipamentos, estrutura e, muitas vezes, até mesmo motivação para as atividades propostas.

No ano de 2022, com o avanço da vacinação no Brasil, foi possível voltar às atividades presenciais, à atuação mais constante nos territórios em que as unidades da Rede funcionam. Com isso em conta, somado ao marco dos 15 anos do movimento, elaborou-se a consígnia “retomar a posse: nosso território, nossa história”.

É assim que, da mesma forma como o retorno das atividades presenciais passa por *reagrupar e reocupar*, como foi a proposta do III Seminário OCO, a Rede Emancipa enxerga a volta às escolas, bairros e comunidades em que atua como uma possibilidade de *retomada de território*.

Tal retomada passa, naturalmente, por voltar a atuar na modalidade presencial, em escolas, centros comunitários ou mesmo prédios de universidade. Mas, mais do que isso, *retomar* se daria também numa outra perspectiva, mais ampla e revolucionária: a conquista do “poder para as periferias”, defesa que dá nome à Plataforma lançada pela Rede também no ano de 2022. Em diálogo com outra das Teses de Benjamin — a VIII —, essa iniciativa parece até mesmo responder à tarefa “de instaurar o real estado de exceção”<sup>10</sup>.

Afinal, “dar poder para as periferias” pode ser traduzido por outra ideia já defendida também por outros movimentos sociais, a de que a *periferia é o centro*. Essa proposta subverte, por óbvio, toda a ordem social estabelecida, isto é, a que é centrada não na força produtiva, mas na burguesia que dela usufrui, na elite dominante.

Ao mesmo tempo, no que parece ser consonante à necessidade de *rememoração* do passado proposta por Benjamin na Tese III, o Emancipa, em seus 15 anos, defende a necessidade de “retomar nossa história”.

No caso, é evidente que se utiliza uma concepção de “história” bastante livre, ampla e aberta, que envolve as dimensões não só do

---

10 LÖWY, *op. cit.*, 2005, p. 83.

histórico de atuação da Rede desde seu surgimento em 2007, mas também as lutas dos setores marginalizados que nela se organizam-majoritariamente, sujeitos pretos, pobres e periféricos. Daí se passa a considerar enquanto *história* não apenas a dita “oficial”, mas também aquela *extra/para/sub-oficial* que deu — e, por óbvio, ainda dá — forma ao país. Assim, retoma-se Benjamin mais uma vez, na sua conhecida proposta de “escovar a história a contrapelo” (Tese VII)<sup>11</sup>.

Além disso, a escolha por esse mote é ainda menos arbitrária quando se pensa no ano de 2022 como aquele que marcou o bicentenário da proclamação de Independência brasileira, além de ter sido um ano também decisivo para o futuro do país, com as tão delicadas eleições presidenciais.

## **Um paralelo literário: *O jogo das contas de vidro*, de Hermann Hesse**

Sobre o cenário de crise apresentado, no qual a Rede Emancipa, assim como diversos movimentos sociais outros, pretende intervir, encontramos apontamentos passíveis de aproximação também na Literatura.

*O jogo das contas de vidro* (1943)<sup>12</sup>, de Hermann Hesse, dista das Teses de Benjamin apenas três anos, o que permite deduzir que foi escrito naquele mesmo contexto político bélico e nazifascista. Germânico, apesar de declaradamente “apolítico” e já residente da Suíça à época, Hesse apresenta um conteúdo bastante crítico e político nessa obra.

Nela, Castália, que é uma organização estruturada, à parte da sociedade, como o órgão da inteligência nacional<sup>13</sup>, de produção e

---

**11** LÖWY, *op. cit.*, 2005, p. 70.

**12** HESSE, Hermann. *O jogo das contas de vidro*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1971.

**13** A narrativa é ambientada na Alemanha, em tempo futuro diverso.

circulação de ciência e cultura, passa ao largo da realidade social para além de seus muros.

No entanto, seu líder, que possui o título de *Magister Ludi*, após algumas experiências e contato com a ciência histórica, atenta-se para a urgência de ação diante de uma ameaça. Em uma circular à direção de Castália, na qual pretende justificar seu rompimento com a Ordem, ele escreve:

[...] nós castálicos não dependemos unicamente de nossa moral e de nossa razão. Dependemos também e essencialmente da situação do país e da vontade do povo. Comemos nosso pão, usamos nossas bibliotecas, construímos nossas escolas e arquivos, mas se o povo não tiver mais vontade de nos possibilitar isto ou se o país, por causa de empobrecimento, guerra, etc., tornar-se incapaz de fazê-lo, então no mesmo instante será o fim de nossa vida e estudos. São pois estes perigos que nos ameaçam de fora, que o país considere um dia Castália e nossa cultura como um luxo [...].<sup>14</sup>

Entre outros aspectos, nesse trecho da obra chama a atenção especialmente a consciência da personagem de que, tal como aponta Benjamin em sua Tese IV, a luta de classes “é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais”<sup>15</sup>.

Nesse sentido, como buscou-se apontar na seção inicial deste trabalho, um dos aspectos que foram evidenciados durante a pandemia e, de forma mais geral, durante todo o último período, é a crise no sistema educacional. No caso, não se trata apenas do problema histórico da falta de investimentos na educação no Brasil, semelhante ao perigo vivido em Castália, mas, especificamente, no quanto,

---

**14** HESSE, *op. cit.*, 1943, p. 282.

**15** BENJAMIN, *op. cit.*, 1994, p. 223.

por todos os fatores elencados acima, a escola de educação básica e a educação de nível superior deixam de ser parte do projeto de vida de ampla parcela da juventude.

## A possível intervenção na crise

Quais as consequências de uma nação com gerações sem formação escolar-acadêmica, apesar de todas as possíveis críticas aos seus modelos vigentes no país? Ou, dito de outro modo, o que será de um Brasil com menos acesso e valorização do estudo, da ciência, do pensamento e sua elaboração?

Os prognósticos são, bem mesmo no sentido benjaminiano do termo, *catastróficos*.

O que fazer diante desse cenário?

No *jogo*, para ilustrar a situação alarmante que percebe, o Magister Ludi (Joseph Knecht) faz uma comparação: a de um edifício em cujas bases começa um incêndio. Nessa situação, ele destaca que, mesmo que alguém esteja num dos andares mais altos do edifício, desce para combater o fogo. Numa aproximação, este poderia ser o “instante de perigo” (Tese VI) e/ou o *Feuermelder* [“Alarme de incêndio”] de que Benjamin fala em *Rua de mão única*<sup>16</sup> e que dá nome à leitura de Michael Löwy das Teses.

Nesse sentido, se fizermos o exercício — mesmo arriscado — de aproximar, em suas devidas proporções, a Castália de Hesse a este nosso lugar, o da academia — ou, de maneira mais ampla, o daqueles e daquelas que reconhecem a importância da educação — pode servir de referência um gesto do próprio Magister Ludi: o de perceber o “aviso de incêndio” e descer para combater o fogo.

Ao final da longa circular aos dirigentes de Castália, o personagem faz um pedido: “solicito à Direção a exoneração do meu

---

**16** BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras Escolhidas, v. 2)

cargo de Magister Ludi e minha destinação para uma escola comum lá fora no país”<sup>17</sup>.

Essa decisão parte de uma percepção da educação como resposta à crise que ameaça Castália:

[...] de mestres-escolas, de bons e competentes mestres-escolas, nosso país tanto mais precisará quanto mais ameaçada Castália estiver e quanto mais as suas preciosidades se tornarem obsoletas e se desfizerem. O que mais necessitamos é de professores [...]. Precisamos fazer muito mais do que já foi feito até agora. [...] Precisamos cada vez mais conhecer e alargar o serviço humilde e prenhe de responsabilidades nas escolas profanas [...]<sup>18</sup>

Assim, pensando na necessidade de defesa da preservação e melhoria não só de Castália (isto é, talvez, de nossa academia), mas da educação e de todo o sistema educacional do Brasil, é referencial o trabalho da educação popular.

Se a pandemia desnudou e potencializou o problema da educação no Brasil e as eleições de outubro de 2022 evidenciaram um ideal conservador e mesmo neofascista no país, é hora, mais do que nunca, de voltar às bases do “edifício”, e lutar não só *pele* povo, ou seja, por aqueles e aquelas que são mais prejudicados por essa lógica, mas *com* o povo, como nos propõe Freire, reconhecendo na educação uma ferramenta para a emancipação.

Essa é, talvez, a “centelha da esperança” (Tese VI)<sup>19</sup> que podemos atear não apenas ao passado, por todos aqueles e aquelas a quem tais direitos foram negados, mas principalmente ao futuro, no desafio de “retomar nossa história”.

---

**17** HESSE, *op. cit.*, 1971, p. 293.

**18** *Ibidem.*

**19** LÖWY, *op. cit.*, 2005, p. 65.

É evidente, no entanto, que, tal como ficou demonstrado durante a pandemia e o período de ensino remoto emergencial e mesmo por consequência à exaustão gerada por essa modalidade e pelo ambiente que a envolveu, é necessário rever métodos: não é suficiente, nessa retomada, propor a mesma dinâmica escolar, com o mesmo formato e proposta político-pedagógica.

É preciso não apenas “atualizar” a metodologia em que opera a maior parte do sistema educacional brasileiro, mas *reorientá-lo* em sua totalidade: rever seus objetivos, seus princípios e táticas. Além disso, na perspectiva freireana, é importante dizer, isso deve ser feito em dimensão *popular*, e não de maneira impositiva e distante da realidade, como muitos pensam. Do contrário, se dará lastro a propostas como o “Novo Ensino Médio”, seu esvaziamento dos conteúdos e sua visão mercadológica.

Acreditamos, nesse sentido, que a proposta pedagógica revolucionária de Paulo Freire possa mesmo responder a essa necessidade. Afinal, assim como aponta já o seu primeiro trabalho publicado (1967), o pedagogo entende a *Educação como prática da liberdade*.

Assim, apesar da perseguição e descrédito que vem sofrendo de certas parcelas da sociedade, as escolas brasileiras — sobretudo as públicas — ainda tem muito o que aplicar de sua proposta.

Buscar a atuação popular, por meio da educação em acepção ampla, é, portanto, uma intervenção possível, ainda que desafiadora, diante de nossa “fraca força messiânica” (Tese II)<sup>20</sup>, para evitar a catástrofe que se entrevê ante a crise apresentada.

## Considerações finais

As reflexões aqui apresentadas têm a proposta de se constituir enquanto uma das respostas à necessidade de “reelaboração do pre-

---

20 *Ibidem*, p. 48.

sente”, que passa por *reagrupar e reocupar* espaços físicos e simbólicos, como propôs o III Seminário OCO.

Essa necessidade, nascida a partir da retomada das atividades presenciais após a adoção do ensino remoto emergencial durante a pandemia de COVID-19, traz em seu bojo problemáticas ainda maiores: variadas facetas de uma crise que é, ao mesmo tempo, social, econômica e cultural, e que assume caracterização própria dentro da dimensão da educação e da própria escolarização no país.

É nesse sentido que, pelos fatores que buscou-se apresentar neste trabalho, ampla parcela da juventude atualmente não tem a perspectiva de continuação dos estudos em nível superior, isto é, não considera a possibilidade de ingressar na universidade.

Assim, este trabalho buscou fazer uma análise benjaminiana desse contexto, a partir, principalmente, das *Teses Sobre o conceito de História*, sua ideia de *catástrofe*, mas também a requisição apresentada nelas por Benjamin de uma intervenção mais direta ante esse “aviso de incêndio”.

Como exemplo dessa proposta na Literatura, lançamos mão da obra derradeira de Hermann Hesse, *O jogo das contas de vidro*, cujo personagem decide agir, diante da crise que percebe, pela via da atuação como professor.

Assim, tomando a defesa da própria sobrevivência da universidade como ponto de referência, buscamos apresentar a importância da educação essencialmente *popular* — em forma e fundo — como resposta à crise multidimensional escancarada e potencializada pela pandemia. Assim, o trabalho faz coro à ideia de que é necessária a ação direta daqueles e daquelas que acreditam na importância da educação.



Eu quero não —  
negatividade e  
representação na  
pesquisa literária

**Diogo  
Araujo**

## I

Para além do desejo moderno, vigente nas artes e na cultura, de encontrarmos a afirmação da potência da vida, podemos pensar o conceito da negatividade/negação como sendo também importante, ao por exemplo atuar no sentido do deslocamento e da finitude constantes para os modos da interpretação. Quando Deleuze procura “o problemático e o diferencial” determinando “lutas ou destruições, relativamente às quais as do negativo não passam de aparências”<sup>1</sup>, aqui, não trata a fundo a questão.

Sendo a literatura, por sua vez, marcada pela “ausência de regras para a seleção” de “sistemas contextuais”<sup>2</sup>, ou seja, pela sua insubordinação ontológica à representação, os referidos modos de saída não são determináveis, devendo o leitor/criador sentir-se apto a sempre se mover. Do ponto de vista técnico, a negatividade pode ser vista atuando na mudança de registro discursivo e na montagem de um texto, mas é dela também a capacidade de fazer críticas as mais radicais a *tropoi* verticalizadores presentes no ser de um discurso.

Não confundida com a majestificação da posição crítica ou com o niilismo negativo e mesmo que possa ser vista como parte da “separação do transe dos domínios do saber” que constitui a crítica moderna (na expressão de Bataille<sup>3</sup>), se levada até o fim, ela será também um exercício saneador para a imobilidade de mitos — incluídos os laicos.

Deleuze chega a mencionar sua posição chave para a crítica a fundamentos. A ausência desse percurso pode fazer fracassar da

---

**1** DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 14.

**2** ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Tradução: Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2017, p. 36.

**3** BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 40.

mesma forma laudações oficiais e falas críticas: “há muitos perigos em invocar diferenças puras, liberadas do idêntico, tornadas independentes do negativo.”<sup>4</sup> A esta tomada de posição parcial, etérea devedora de fundamentos para a representação, o autor chama “bela-alma”.

A bela-alma é a figura que sublinha a delimitação de raios para a faculdade de representar, o resto sendo demarcado como um para além condenável. Dispensando pensar a alteridade, ela dá ao estranhamento o caráter de evento negativo, mas um negativo-denegador, ou seja, como se fosse deficiente ontologicamente. Abusa-se da acusação de inautenticidade, como se o autêntico fosse uma conquista de poucos.

Em sentido semelhante, Adorno e Horkheimer afirmam o papel político-ontológico do mesmo conceito:

De bom grado o censor positivista deixa passar o culto oficial, do mesmo modo que a arte, como um domínio particular da atividade social nada tendo a ver com o conhecimento; mas a negação que se apresenta ela própria com a pretensão de ser conhecimento, jamais.<sup>5</sup>

Não esqueçamos que o censor é positivista: seu apego aos critérios do baixo materialismo tanto será atento aos sintomas de uma arte revolucionária, quanto cego ao real estado de saúde do corpo social. Violentas alegorias talvez sejam para ele motivo válido para estudos acadêmicos — eis um lugar trágico.

Quando *Dialética do esclarecimento*, portanto, coloca a negação como a possível mais forte aliada da arte e da religião, contra suas anulações pelo mundo da técnica, refere-se a uma capacidade de

---

4 DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 14.

5 ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2021, p. 33.

ambas, a de levar em conta a crítica de suas próprias imagens. Esse seria o exercício a ser semeado. A partir de apenas suas imóveis imagens, seus gestos são vastamente cooptados por uma alavanca multiplicadora que é o objetivismo da concepção moderna de verdade.<sup>6</sup>

Não é de surpreender que o próprio fazer literário também reproduza, mesmo quando pareça ter tudo para saber que é impelido a reproduzir, uma lógica que nega o trabalho a respeito da negação. Uma das razões usadas como justificativa é a da necessidade do cumprimento de requisitos institucionais para a própria realização desse fazer. Outra, a do necessário compromisso com a tradição.

A crítica que Bataille faz à fenomenologia alemã de sua época pode servir para pensarmos também o apoio institucional-tradicional ao fazer literário. Onde se lê experiência podemos ler literatura, quando *A experiência interior* afirma que “o papel atribuído à experiência é ao mesmo tempo demasiado e não bastante grande.”<sup>7</sup> O papel propagandeado, pela cultura oficial como um todo, à literatura é demasiado, ressaltando-se a sofisticação de seu aprendizado para uma formação, mas, até em apoios que se pretendem radicais, pelo apartamento diagnosticado em resquícios racionalistas, não é bastante grande já que, ao fim, demonstra-se que sua aceitação se dá por rotas e quadros bastante engessados em suas capacidades de interpretação e multiplicação.

No trabalho da pesquisa, algumas das características de um mecanismo de negação da negação, não-dialética, são: a recusa ao autoexame escutador, contra o objetivismo, e sem medo de se defender da alcunha, pejorativa, “pós-moderno”; a sustentação assídua

---

**6** Para Deleuze, o recorrer ao fundamento da origem ou da identidade é esquecer de encarar o simulacro. Nele, um desejo de sentido definidor quanto mais se imagina se afirmando, mais se diferencia segundo micro segregações e mais se repete segundo enormes redundâncias. Isso acontece, pois “no simulacro, a repetição já incide sobre repetições e a diferença já incide sobre diferenças”. DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 14. Encarar o simulacro é, para o autor, procurar o gesto que transcende esse estado.

**7** BATAILLE, Georges, *op. cit.*, p. 38.

de afirmações teóricas *deslocalizadas*, ao fazê-las soar como respostas totais, alheias a percursos; a neurotização das diferenças, a ponto de se ver nelas somente antagonismos, tomando como pecado o que é milagre, escondendo a afecção atrás do arrivismo; a deficiência em conseguir ver em esvaziamentos e não-completudes a possibilidade de caminhos hermenêuticos plenamente afirmativos; etc.

## II

As reflexões metafísicas modernas acerca do conceito da negatividade tanto tangem com frequência quanto se misturam com força à literatura. Dadas as dificuldades de se pensar a negação, a negatividade, o não e, junto a eles, o Nada, na tarefa de não determinar as definições possíveis destes conceitos, paradoxais ao limite, a filosofia não raro procura interstícios entre o existente/inexistente. Isso se dá tanto ontológica quanto onticamente, criando jogos que se avizinham do fictício literário.

Vejamos o encontro destes exemplos, um tirado do *Dicionário de filosofia* de José Ferrater Mora, no verbete “negação”, outro da teoria literária de Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário*. O primeiro cita a teoria de Jean Guitton:

“O próprio do espírito é esse poder que ele possui de supor a inexistência ou a presença de outra realidade distinta da que está presente”, o que supõe a percepção inteligível do “modelo ontológico” que faz ressaltar nas presenças as ausências, e nas existências ontológicas as carências da mesma índole.<sup>8</sup>

---

**8** MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*, tomo III — KP. Tradução: vários tradutores. São Paulo: Edições Loyola, 2001, p. 2059.

Enquanto Iser formula, ao refletir sobre o ato da seleção de sistemas contextuais pela literatura:

Se os elementos escolhidos trazem à luz um campo de referência, é exatamente por esta escolha que mostra o que daí foi excluído. Os elementos que o texto retira do campo de referência se destacam do pano de fundo do que é transgredido. Desse modo, os elementos presentes no texto são reforçados pelos que se ausentaram.<sup>9</sup>

A relação comum com a ficção, mesmo que se envolva profundamente com ela, acaba por regra a definindo como a elaboração de realidades paralelas. Se a encaramos por apenas esta via, teoricamente ao menos, as narrativas tendem a se apresentar como facilmente esgotáveis, divididas fundamentalmente ou, ainda, como objetos simplesmente dados. Iser propõe que na elaboração ficcional se possa ver a reconfiguração de vários sistemas contextuais. O sentido da *transgressão*, que na citação aparece, é este: a ficção se faz a partir do deslocamento e de uma espécie de neutralização afirmativa dos modos cotidianos da realidade, recompondo-os em novo arranjo.

Em um cenário temos a configuração desta realidade imaginada, como se fosse inteiramente, de formas diferentes. Em outro, aquilo que aparece como evento destacado e reelaborado a partir do real (evento finito, fragmentário) nos faz supor constelações de relações latentes.

Se esquecemos que a realidade ali é fingida (porque a rigor nem é, nem pode ser) e, aproveitando o embalo, silenciemos também nossa qualidade, técnica, de voyeuristas (os quais não somos, dado que não saímos objetivamente de nenhum lugar), a “realidade” apresentada pelo texto aponta para inúmeras reconfigurações de mundo. Estas estão presentes latentemente, ou seja, estão em verdade ausentes. É a sua repetição da realidade que abre uma “fantasia” e

---

9 ISER, Wolfgang, *op. cit.*, p. 35, grifo meu.

não o contrário. Uma aproximação à crítica à metafísica da presença, a que encara como correspondentes e duradouros os enunciados da representação, partindo do fazer literário, pode ser feita aqui.

Os aspectos apontados são radicalizados pelo argumento de Bergson, citado no mesmo dicionário, no verbete “nada”: “há *mais*, e não *menos*, na ideia de um objeto inexistente do que na de um objeto existente.”<sup>10</sup> Para começarmos a pensar isso, podemos aceitar que as reflexões acerca de um objeto inexistente trazem à tona, naturalmente, mas se levadas a sério, uma maior proximidade à própria abertura de se falar em objetos.

Pois que sendo claro que são usadas regras pra se falar também do que não existe, ao se elencar e categorizar os elementos de um discurso, um a um, entra em jogo o atravessamento do que antes podia estar mudo: como ficam as regras, sobretudo de correspondência, que a partir da liberdade se reformulam? Estas, ao mesmo tempo que se relacionam com um princípio ordenador intrínseco, podem paradoxalmente usufruir de um grau de recriação constante.

Nas mesmas especulações, além de enormes afinidades, há também figuras importadas diretamente da literatura. Essa espécie de hibridismo acontece, de um modo que poderia ser integralmente reproduzido em um texto borgiano, nessa enumeração da teoria de Fritz Heinemann, citada em Mora, voltando ao verbete “negação”. Este autor elabora

uma doutrina geral da negação com base numa crítica de diversas posições contemporâneas sobre o problema. Os resultados principais desta doutrina são os seguintes: 1) Os termos por meio dos quais se expressa a negação — ‘não’ como resposta negativa a uma pergunta, ‘não’ como expressão negativa; ‘o negativo’ e ‘o nada’ — são símbolos incompletos (no sentido de Russell). 2) ‘Não’ (nas duas formas antes mencionadas)

---

**10** MORA, José Ferrater, *op. cit.*, p. 2037.

é um sinal operacional, isto é, um sinal que expressa subtração; ele se acha, pois, no nível pré-lógico, concentrando-se na lógica no ato da eliminação. 3) O negativo - não-A; não-ser; não-existência; nada — são ficções inevitáveis. 4) A negação não é uma categoria e não é anterior à categoria de relação, porque ela mesma é uma relação. 5) A negação é, entretanto, uma relação significativa e não uma relação entitativa. 6) A negação é uma relação construtiva primitiva, implicada em toda determinação. 7) A negação é indispensável para uma mente finita. 8) A função da negação é a separação. 9) A separação é negação lógica e pré-lógica. 10) A negação carece de significação se se refere somente a “alteridade” ou a diferença, mas é plenamente significativa com auxílio das leis de contradição e do terceiro excluído (ou sua generalização).<sup>11</sup>

O verbete nos situa, um pouco antes, acerca deste caráter metafísico (em face a um anterior, analítico) de suas referências. Por isso se torna menos surpreendente que todas as definições sejam francamente metafóricas. Nas aproximações mais agressivas, a negação é definida como “ficções inevitáveis”, como “símbolos incompletos” ou como uma operação “indispensável para uma mente finita”. Mas o resto também: pensar o conceito como “relação construtiva primitiva, implicada em toda determinação” também assemelha a um jogo mormente verbal — pois há aí um forte pendor autojustificativo, implicado na engenharia da palavra.

Se a filosofia se confunde com a literatura, o contrário também é verdadeiro, e podemos sentir que “meros” jogos verbais também operam conceitos. Exemplos os podemos ver na maior parte das definições de Heinemann, quando da escolha de palavras e saídas que são a fronteira, a indefinição: significado, relação, separa-

---

**11** *Ibid.*, p. 2059.



ção, subtração. Ali, parece que o verbo chegou ao limite: ele quer ir muito além, mas, antes de representarmos, há linguagem. Isso podemos ver em definições como a negação sendo “ela mesma (...) uma relação”; ou uma relação “significativa”; algo com uma função de “separação”; “um sinal que expressa subtração”.

Se o que a razão cria não é artifício solipsista qual o estatuto de algo que podemos pensar como não estando na natureza, o não? Diante da pergunta, parece haver algo irônico que se revela em “ficções inevitáveis” como resposta. Mas, como pode haver as maiores profundidades no humor, o comentário em específico na verdade primeiro é ontológico, dado seu contexto, e parece uma solução poética — muito bela. Ao mesmo tempo, certas características de parentesco analítico se mostram objetivas somente em paradoxo e igualmente literárias. Afinal, o que seria um “nível pre-lógico”? Porque uma linguagem objetivista ao extremo teria de supor “símbolos incompletos”?

Naturalmente, é uma “mente finita” que coloca todos estes problemas da Ontologia. Logicamente, por sua vez, parece haver um triunfo extra-lógico em dizer que a negação seria uma operação de separação. Para nós, afinal, não seria nessa ideia, a de separação, que poderia estar situado o grande triunfo filosófico da literatura? Pois possivelmente é através dela que chegamos a formar nosso confronto de solidões, mais ou menos laico, de entes que sentem saudade.

### III

Partindo para pensar alguns desses temas na ficção, vejamos como exemplo o início do conto *Greenleaf* de Flannery O'Connor:

A janela do quarto de Mrs. May era baixa e dava para o leste. Embaixo dela, prateado ao luar, estava o touro, de cabeça erguida como se prestasse atenção — tal

qual um Deus paciente descido para conquistá-la — a alguma agitação dentro do quarto. A janela estava escura e, como ela respirava muito de leve, nem sequer esse ruído a transpunha para chegar lá fora. Nuvens que cobriram a lua o pretearam e, na escuridão, ele se pôs a comer da cerca viva. Assim que as nuvens passaram, de novo ele apareceu no mesmo ponto, mastigando sem parar, com uma coroa de folhas que arrancou dali para si presa nas pontas dos chifres. Quando a lua deslizou em recolhimento outra vez, já nada havia para marcar seu lugar, a não ser o barulho da mastigação contínua. Abruptamente um brilho cor-de-rosa encheu então a janela. À medida que a veneziana era aberta, listras de luz resvalaram de través sobre ele, que deu um passo atrás e abaixou a cabeça, como que para exhibir a coroa pendurada em seus chifres.<sup>12</sup>

O’Connor escreve nos Estados Unidos das décadas de 40, 50 e começo de 60 do século passado, antes de morrer precocemente, aos 39 anos. Em seus escritos, majoritariamente compostos por contos, vemos a autora fazer uma lenta escrutinação do cotidiano de personagens rurais, suburbanos, marginalizados, demasiadamente nenhuns. Os estados latentes e desfechos, no entanto, possuem altíssimo grau de violência, dando à narrativa um caráter de sadismo o qual provem, inesperadamente, de alta elaboração. Sobre este conto em específico

O’Connor writes: “I am very happy right now writing a story in which I plan for the heroine, aged 63, to be gored by a bull. I am not convinced yet that this is purgation or whether I identify myself with her or the bull.”<sup>13</sup>

---

**12** O’CONNOR, Flannery. *Contos completos*. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 395.

**13** WEINSTEIN, Philip M. “‘Coming unalone’: Gesture and Gestation in

A maior parte do tempo, no entanto, é como se as mencionadas pulsões negativas não estivessem ali. Essa espécie de velamento aparente o podemos pensar como sendo

the process of symbolism itself as Flannery O'Connor understood it. And that process is, for the reader, a discovery of the meaning latent in a given object or action, a meaning which grows out of the pattern of imagery and the tone of the fiction.<sup>14</sup>

Em *Greenleaf* o touro é claro que pode ser visto dentro das margens de um relato de ocorrência realista-extraordinária, o de um animal solto à beira da janela representando ameaça à dona da fazenda. Mas, estando deslocado da ocorrência objetiva, em um relato jornalístico ou jurídico, a exemplo, pela literatura, somado a seu completo inusitado, o trecho muito facilmente suscita outras imagens. O touro pode ser visto como ocupando um imaginário específico, o de uma pretensa inocência brutal e ansiosíssima masculina, em face à recusa pseudo encantada, sôfrega e de pretensão dominante (como veremos no desenrolar da história) feminina.

Na cena de abertura, o touro espera de maneira devota, inexplicável. Dada a demora, ele se dedica, no escuro, a uma “mastigação contínua”. Quando a musa aparece, como num rito de iguais, o animal abaixa a cabeça para exibir a coroa de folhas. Mrs. May dormia, sonhando, no quarto, com a devoração total de suas propriedades. Ela fecha a janela, mas perpassa o conto seu sentimento de necessidade de proteção em relação ao mundo masculino.

Esta mesma impressão é destinada concentradamente a *Greenleaf*, o capataz da fazenda, que dá nome ao conto, mas tam-

Faulkner and O'Connor.” In: BLOOM, Harold. *Bloom's Modern Critical Views: Flannery O'Connor*. Nova York: Infobase Publishing, 2009, p. 15.

**14** ORVELL, Miles. *Flannery O'Connor: an introduction*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2ª edição, 1998, pp. 24–5.

bém aos seus próprios filhos. Estes já criticam este mundo atrasado e, mesmo presos ali, cumprem um estereótipo burguês. Ao fim do conto, driblando, não se sabe como, uma manobra de perseguição capitaneada por Greenleaf, o touro irá esmagar Mrs. May contra seu carro, usando seus chifres, assassinando-a.

O insólito, usado de alguma maneira ostensiva e discretamente, por O'Connor, vale-se do registro prosaico levado ao extremo (um “só estou contando”) para fazer, latentes e acumuladas, entrelinhas serem desenhadas de maneira quase autômata — mas nunca definida. “A prosa provém da digestão de Orfeu”<sup>15</sup>, afirma Murilo Mendes. Podemos ver aqui uma negação da presentificação epifânica, propagandeada em boa parte dos usos do poético, para dar lugar ao ardid literário, devorado. O que seria enigma a ser apresentado, catarticamente, pela arte, parece poder se tornar matéria para extensão, escrutinação e mesmo neutralização como que sem fins.<sup>16</sup>

O leitor está separado do texto. Ele tem de lidar com a aparente catástrofe de, mergulhando o texto no instante, enxergar a si mesmo olhando do eterno. Impossível ocupar um polo inteiro, neutro, almejando um democrático abstrato. Ao usarmos o texto para *ver como um flunar*, há um sujeito que não cai no abismo, muito menos de imediato, mas que, por menos paradoxal que seja, se alimenta do anonimato.

## IV

Para, ainda em 2023, fazer algumas inimizades, aponto aqui um exemplo de leitura pré-concebidamente oblíqua em relação aos estados latentes presentes em uma manifestação literária. Ele acontece no já um tanto revisitado ensaio “A carroça, o bonde e o poeta

---

**15** MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 1037.

**16** Sem deixar de referenciar aqui que a religião é um dos temas base da autora.

modernista”, de Roberto Schwarz, sobre o poema “Pobre alimária” de Oswald de Andrade. Trata-se dos seguintes versos:

### **Pobre alimária**

O cavalo e a carroça  
Estavam atravancados no trilho  
E como o motorneiro se impacientasse  
Porque levava os advogados para os escritórios  
Desatravancaram o veículo  
E o animal disparou  
Mas o lesto carroceiro  
Trepou na boleia  
E castigou o fugitivo atrelado  
Com um grandioso chicote<sup>17</sup>

Deixando de dar ênfase, sob qualquer grau, ao processo de abstração das figuras artísticas (é como se visse um ator matando outro em uma peça), Schwarz toma os versos do poema ao modo de uma mini sociologia. O crítico interpreta com recriminação o autor do relato dos “atos” de cada figura destes versos, como se visse, neles, estados psicológicos típicos da alienação e da inautenticidade. Como aqui:

Simetricamente, o espetáculo dado pelo carroceiro se destina um pouco a ele próprio, um pouco ao universo, mas muito aos advogados, cujo reconhecimento busca e a que deve provar a valia da personagem, que não configura um mundo contrário ao outro.<sup>18</sup>

---

**17** ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de poesia do aluno Oswald* (poesias reunidas). São Paulo: Círculo do Livro, ano não informado, p. 117.

**18** SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 17.

Em um sentido entusiasta, o laudo de Schwarz visa dessacralizar a posição do artista criador, sobretudo se for poeta modernista piadista, colocando em perspectiva a liberdade da criação artística. O crítico chega a usar o “perspectivismo pictórico” das artes visuais como argumento para justificar um alheamento de Oswald, que recusaria, ele próprio, tocar em conflitos de classe:

Vista pelo outro lado do binóculo, a vida parece um desenho de Tarsila, onde os homens, bichos e coisas evoluem sob um signo enternecido e diminutivo. Esta distância (...) permite passar por alto os antagonismos e envolver as partes contrárias numa mesma simpatia.<sup>19</sup>

O raciocínio, no entanto, é bizarro: subitamente, recursos plásticos se tornam provas da alienação classista dos artistas, o nome da pintora Tarsila sendo usado de maneira pelo menos simplista. Ora, se voltarmos a *Pobre alimária* veremos que a comum configuração sintética dos versos da poesia não impede, pelo contrário favorece, por vezes justo pelas antinomias do que é expresso, a visão de inúmeras possibilidades de determinação.

Assim, podemos facilmente supor que a indeterminação de “desatravancaram” não necessariamente se refere a “populares que andavam ali”<sup>20</sup>. Da mesma forma, não é certo que o adjetivo “lesto” configure uma “maneira dos heróis antigos”<sup>21</sup>: ele pode ser a repetição irônica, e crítica, da existência de uma subalternidade, sentida ou não por esta figura. É, porém, a imagem “fugitivo atrelado”, por sua riqueza, uma das mais aptas a simbolizar a impossibilidade de ser vinculada à repetição de estados naturais.

Em meio a essa discussão, ainda mais depois desse exemplo, não poderia faltar aqui pensarmos que a negatividade não se apre-

---

**19** *Ibid.*, p. 21.

**20** *Ibid.*, p. 15.

**21** *Ibid.*, p. 15.

senta só sob a forma da crítica negativa, ou seja, de recriminação ou avaliação laica do que falta. Pelo contrário: o juízo monumentalizador, como representante por excelência da mencionada bela-alma, não raro deixa escapar uma relação intensíssima, porque drasticamente evitada, com a negação. Há nele uma dramatização velada de recusas, como se quisesse vedar todos os buracos de um objeto impalpável, antes de ele ser tocado.

Aqui a negação jaz como que misteriosamente inexistida. O ímpeto de magia adotado pelo verbo comentador é como se fosse calcado em um papel demiúrgico, tirando este ente, a obra de arte, de um certo nada. As contradições, ontológicas e políticas, daquela manifestação são jogadas pra debaixo do tapete, pois o imperativo do texto é o de tomar o seu objeto como de uma ocorrência fundamental apenas positiva. Os gestos perspectivistas, como o de esvaziar a positividade do evento, conferindo-lhe um olhar, senão cético, laico, simplesmente não são considerados — enquanto são uma das grandes conquistas dos pensamentos.

Exemplos da monumentalização crítica a encontro com frequência em meu tema de pesquisa, o tropicalismo. Em um de seus livros mais conhecidos, Heloísa Buarque de Holanda comenta o desdobramento da geração do fim dos anos 60 com louvores de *souvenir* às grandes cidades ocidentais e brasileiras, passando ao largo das contradições inerentes à desigualdade social:

Por outro lado, a realidade dos grandes centros urbanos é valorizada agora em seus aspectos ‘subterrâneos’; marginal do Harlem, eletricidade e LSD, Rolling Stones e Hell’s Angels. A identificação não é mais imediatamente com o ‘povo’ ou o ‘proletariado revolucionário’, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba. A Bahia é descoberta, nesse momento, como o paraíso oficial das minorias: a

marca profunda da negritude, dos rituais africanos, da cozinha sensual, do ócio, da mescla do primitivo e do moderno, é associada à disposição libertária do Tropicalismo.<sup>22</sup>

De repente os personagens e objetos vinculados à chamada contracultura se tornam entes mágicos, cuja nomeação, em forma de lista com quase duas dezenas de itens, é como se bastasse para dizer “agora é diferente”, sem nenhuma necessidade de comentários, revelando contradições e limites, em acréscimo. A lista de Heloísa de Holanda chega a computar manifestações sociais (não propriamente obras da cultura) de altíssima exploração como se fossem um novo brilho no ar da cultura, como “marginal do Harlem”, “marginal de morro, pive-te”, declarando a Bahia como “paraíso oficial das minorias”, a cidade “da cozinha sensual, do ócio”. Tudo parece também magicamente auxiliado pelo movimento tropicalista, já sedimentado nas duas maiores capitais do Brasil, ao ser nomeado como espécie síntese conceitual de tudo isso, por uma sua genérica “disposição libertária”.

Não é difícil ir adiante no mesmo tema. Naquele que é um dos primeiros e mais importantes estudos do tropicalismo, *Tropicália: alegoria, alegria*, de Celso Favaretto, apesar de inúmeras passagens iluminadoras até hoje, não é equivocado ver uma laudação conceitual do movimento, a qual muito raramente faz o movimento inverso, o de um ceticismo sóbrio em relação a, por exemplo, as cooptações e mitificações da arte.

Lidas criticamente, certas afirmações parecem poder se referir a qualquer evento musical anterior, contemporâneo ou posterior à Tropicália, numa descrição genérica:

Os tropicalistas realizaram a vinculação de texto e melodia, explorando o domínio da entoação, o deslizar do

---

**22** HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 75.



corpo na linguagem, a materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção, ligados ao infracódigo dos sons que subjazem à manifestação expressiva.<sup>23</sup>

Por um viés metacompreensivo isso parece de acordo com as aproximações conceituais da Tropicália. Mas, isto já teria de estar na cabeça do leitor. Ao contrário, por um viés rigoroso, as afirmações carecem de especificidade, podendo descrever muito do que acontece na música e na arte em geral. Afinal, que artista da canção não realiza a vinculação de texto e melodia? Qual não explora a materialidade do canto e da fala? Qual canção não joga com o que o autor está chamando aqui de infracódigo dos sons?

Pelo inverso, podemos acrescentar: uma das contribuições tropicalistas fundamentais é a da imitação, do simulacro. Haveria no movimento, então, uma mimese da autenticidade, que relativizaria bastante o elogio acima. Numa blague ao trecho poderíamos propor: os tropicalistas deslocaram a realização da vinculação de texto e melodia para a metalinguagem. Ou então: os tropicalistas por vezes colocavam em suspensão o domínio da entoação.

Ao mesmo tempo, podemos ver este movimento, em várias de suas ações mais festejadas, como um gesto criativo de reação espontânea à crise da esquerda ante a ditadura. Como em outras manifestações artísticas, um abraço ao fazer pelo fazer, sem sequer a possibilidade de um projeto prévio para seus passos que muitas vezes parecem laureados por conceitos.

Ou ainda: “Nas canções tropicalistas, mesclam-se o lirismo cotidiano desindividualizado e a proposta de uma subversão social, imbricando-se um no outro, sagrando o cotidiano”<sup>24</sup>. Aqui, a Tropicália parece almejar a capitania da insurreição popular ampla e total,

---

**23** FAVARETTO, Celso. *Tropicália*: alegoria, alegria. 3ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 37.

**24** *Ibid.*, p. 115.

o que não é verdade. Também uma sacração do cotidiano não parece expressão justa em face ao vanguardismo (laicizador) de suas experiências (formais).

## V

Um dos principais movimentos da negatividade é o de desequilibrar e pedir novo arranjo de pulsões derivadas presentes na representação. Sua crítica a este conceito não visa uma superação em si, como se deixasse cair no mito da vida nua, mas reconhecer sua hipóstase, o seu medo de igualar a reconstrução à construção.

Em uma narrativa tradicional — por exemplo uma trivial, a de um forasteiro que chega a uma cidade — somos, leitores, abastecidos com informações objetivas acerca do passado e das projeções do personagem. Vamos desenhando sua personalidade e o propósito de sua ação atual, contada pelo texto. Isso compõe já o que chamamos *representação*, a qual tem a tendência a plasmar estruturas e leituras.

Franz Kafka é definido por Benjamin como “implacável”<sup>25</sup> por justamente querer tensionar, a cada instante, a estabilidade deste quadro. Em *O castelo*, o forasteiro K. pode ser visto como um herói da e contra a representação. Seu próprio nome, tantas vezes relacionado ao anonimato burocrático, pode também ser uma insígnia.

A ausência de informações estáveis acerca do passado e dos objetivos de K., a maneira como ele reage em relação a tanto a refutação quanto ao reconhecimento das respostas que o mundo exterior lhe dá, as linhas de solilóquio em que ele próprio estaria apresentando a situação em que se encontra (a qual beira tanto a tolice, quanto a complexidade, a depender da imaginação do leitor), tudo isso e mais, podem nos fazer pensar que K. enfrenta a representação

---

**25** BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2014, p. 54.

com as armas da representação. Ele é como se quisesse ser um herói real diante do texto — mas também padece do texto.

Para Bataille,

Kafka sempre exprimiu seu pensamento (...) fazendo uma armadilha de cada palavra (edificava perigosos edifícios, em que as palavras não se ordenam logicamente, mas içam-se umas sobre as outras, como se quisessem tão somente surpreender, desorientar, como se elas se dirigissem ao próprio autor, que nunca se cansou, ao que parece, de ir de espanto em extravio).<sup>26</sup>

Este extravio o podemos ver como a própria negação da representação, indo no sentido do elogio de Benjamin o de que “nenhum escritor seguiu tão rigorosamente o preceito de ‘não construir imagens.’”<sup>27</sup>

Diferentemente de um personagem comum, K. não é inteiramente refém das rotas que o mundo dispõe e que a literatura reproduziria. Ele se mostra capaz de desafiar e anular a representação deste mundo exterior, tornado literatura, de igual pra igual. Ainda que padeça de igual poder de fora pra dentro.

No trecho seguinte, K., após ter sido ameaçado de expulsão do albergue, tem sua profissão declarada reconhecida. O próprio castelo se mostra volátil em sua convicção, pois primeiro havia declarado não haver a espera de nenhum agrimensor. O telefone toca de novo e há a correção dessa informação:

K. ficou escutando atentamente. Então o castelo o havia designado agrimensor. Por um lado isso era desfavorável a ele, pois indicava que no castelo se sabia tudo

---

**26** BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 145.

**27** BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 167.

o que era preciso a seu respeito, as relações de força tinham sido pesadas e aceitavam a luta sorrindo. Mas por outro lado isso também era propício, pois a seu ver provava que o subestimavam e que ele teria mais liberdade do que de início podia esperar. E se acreditavam com esse seu reconhecimento como agrimensor — do ponto de vista moral, sem dúvida superior — conservá-lo num estado de medo contínuo, então eles se enganavam: isso lhe dava um leve tremor, mas era tudo.<sup>28</sup>

Como se vê, o enfrentamento entre o forasteiro e a razão local, não se dá em torno de um estado de coisas sem tensões na forma da linguagem, mas chega a parecer cifrado em face à profundidade de suas razões — estas, por sua vez, podendo ser lidas também como infantilescas.

Não acredito que uma leitura de Kafka deva se contentar com as explicações totais do absurdo (“kafkiano”), do *nonsense* ou da crítica ao burocrático. Contrariando isso, podemos até mesmo passar pelo registro realista, a título de momento necessário de leitura, exercício, contraste e, sobretudo, abstração. Ambas as realidades, as daqui e as representadas, podem ser absurdas, portanto, a linguagem absurda a representa *no mínimo* enquanto metáfora. O estado interno, da narrativa e do texto, pode voltar a ter sempre uma clave de leitura de emulação, polemizante porque fidedigna, da clave do leitor.

Este exercício pode se estender a outros textos, como *A metamorfose*. E se Gregor Samsa representa-se como um inseto, em figura de linguagem, deixando-se levar, pela liberdade do texto, em longo devaneio? E se suas “costas duras como couraça” e seu “ventre abaulado” puderem ser encarados como figurações? Novamente, não se trata de eleger esta leitura como determinante, sequer como dura-

---

**28** KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 14.

doura, mas de não deixar a experiência literária como que pernetta, por sua ânsia de definição.

Há, muito comumente, também nas histórias em quadrinhos a sensação da multiplicação indefinida de imagens. É fácil acharmos um quadro em que o texto repete o desenho, e esta característica, somada a atmosfera *naïf*, que é natural à fantasia dos traçose das estórias, leva ao extremo da indefinição a procura por realismo. Na literatura kafkiana um jogo parecido se dá, levando a este mesmo extremo não só a procura por realidade, mas a própria possibilidade de a representarmos. É algo político-ontológico, no sentido de mostrar os artifícios da criação das imagens.

Enquanto pesquisador, prefiro a anarquia e a recusa à recriminação. Como *Bartleby*, que, ao fim e ao cabo, mostra que contesta que o outro seja capaz de dizer algo simultaneamente incompreensível e condenatório:

“Prefiro não”, respondeu num tom aflautado. Pareceu-me que, ao interpelá-lo, ele cuidadosamente considerara cada frase que eu dizia; compreendera plenamente seu significado; não podia evitar a irresistível conclusão; mas, ao mesmo tempo, alguma consideração de ordem superior o convencera a responder como o fizera.<sup>29</sup>

---

**29** MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrevente*. Tradução: Tomas Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 66.

Antígonas: uma  
comunidade em  
devoir sobre a vul-  
nerabilidade dos  
corpos?

**Mercedes  
Rodríguez e  
Juliana Monroy**

Nada tiene que ver el dolor con el dolor  
nada tiene que ver la desesperación con la desesperación  
Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas  
No hay nombres en la zona muda  
E. Linh, *Diario de muerte*

## Introdução

O encontro com a doença e/ou com a morte de um ente querido nos expõe sempre ao caráter efêmero e perecível da vida. Contudo, quando essas mortes formam parte de um sistema necropolítico<sup>1</sup> que despoja às pessoas dos seus direitos básicos, a dor pela perda extravasa o plano individual e adquire uma dimensão pública que se encarna numa demanda política de justiça. Nosso (pre)texto para abordar a dimensão pública do luto é a peça teatral *Antígona, Tribunal de Mujeres*<sup>2</sup>, do coletivo colombiano Tramaluna. Protagonizada por mulheres vítimas de distintas formas de violação dos direitos humanos na Colômbia, esta experiência cênica poder-se-ia descrever como “teatralidade liminar”<sup>3</sup>, isto é, como uma poética que presentifica “gestos simbólicos” que instalam na cena pública desejos coletivos e novas formas de politicidade.

Escolhemos esta obra, porque ela levanta a questão sobre o reconhecimento da vulnerabilidade dos corpos no comum de uma comunidade em devir. Não se trata, para nós, de comunidades afiançadas em mitologias de origem que derivam em políticas de identidades fixas. Mas também não estamos falando de comunidades descorporificadas. Nos interessa pensar em comunidades situadas — ao

---

**1** MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

**2** A peça pode ser assistida na íntegra em: <https://vimeo.com/415673997>.

**3** DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénicas Ediciones, 2013.

mesmo tempo transitórias e arraigadas em seus contextos —, onde o vazio muitas vezes tem a materialidade concreta de um corpo desaparecido e onde a morte violenta é a marca comum que se inscreve na história fantasmagórica de um continente repleto de ausências. Neste sentido, a figura de Antígona é atualizada nesta peça desde a textura plural, diacrônica e multigeográfica que essa personagem literária adota na América Latina, textura que instala na cena a disputa pelo luto público de corpos omitidos nas “elipses pelas quais funciona o discurso público” que constrói o “nós” nacional<sup>4</sup>.

Mais do que propor respostas, procuramos abrir interrogantes sobre a potência do luto público para operar como eixo-limiar desde o qual (re)agrupar comunidades e sujeitos em constante devir. Em outras palavras, perguntamos se a demanda e *performance* do luto público dos corpos marginalizados pode operar como um acontecimento (no sentido de Badiou) e, portanto, como lugar de emergência do sujeito (individual/coletivo) e da política, enquanto transformação das posições dos corpos (físicos e simbólicos). Por último, escrevemos a quatro mãos como resposta corporal à pergunta pelo (re)agrupamento, que entendemos como um convite a constelar coletivamente *provocações* para dialogar sobre e construir memória crítica e poética pública.

## 1. “Falsos positivos”: encenando o triunfo na guerra

Em 2002, após ser eleito presidente da Colômbia, Álvaro Uribe Vélez implementou a *Política de Seguridad Democrática*, que poderia se resumir amplamente como luta anti-insurgente e guerra contra as drogas. Três anos depois, em 2005, os resultados do Exército na

---

4 BUTLER, Judith. *Vidas precarias, el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires; Paidós, 2006, p. 61.



guerra contra as guerrilhas (desde então chamadas “narcoterroristas”) não eram os esperados para justificar o triunfo militar que o presidente almejava proclamar. Por isso, foi implementada a diretiva ministerial 029, que instituiu um sistema de recompensas por informações que facilitaram capturas ou baixas guerrilheiras, assim como um conjunto de prêmios, promoções de cargo e aumentos salariais para os militares em serviço. Apesar de que os militares ativos não podiam receber os estímulos financeiros diretamente, as recompensas propiciaram alianças entre grupos criminais e militares. Segundo as estatísticas da *Unidad de Derechos Humanos de la Fiscalía General de la Nación*, após a expedição do decreto, as denúncias por desapareção forçada passaram de 75, em 2005, a 245, em 2007. Embora as execuções extrajudiciais não fossem um fenômeno novo na história colombiana, sim foi a sistematicidade com que estas se praticaram entre 2002 e 2008<sup>5</sup>.

Precisamente, em 2008 um grupo de mulheres, mães de 16 jovens que tinham desaparecido em Soacha (município vizinho de Bogotá) entre janeiro e agosto desse ano, chamou a atenção da imprensa nacional sobre as coincidências no *modus operandi* destas desapareições: todos estes jovens de populações marginalizadas tinham

---

**5** Na história colombiana, os desaparecimentos, exílios forçados (internos e externos) e as execuções extrajudiciais têm um referente obrigatório no período de violência bipartidarista conhecido como “La Violencia”. A respeito diz Gonzalo Sánchez Gómez, em seu ensaio “La Violencia y la supresión de la política”, que, diferentemente de outros conflitos no mundo, o terror e a violência que se experimentou nesse período na Colômbia não pode se descrever em termos de oposição, contradição ou antagonismo entre diversos setores sociais, porém como perseguição. Essa ideia vai justificar a tese principal do autor, v. g., “quanto mais marcado é o conteúdo bipartidarista das oposições, tanto mais elas são despojadas de seu potencial político” (1997, p. 274, tradução nossa). Neste sentido, paradoxalmente, o ciclo de violências e terror na Colômbia têm produzido menos atores políticos que adeptos (convenientes) a estas práticas de terror que facilitam o controle das populações na ausência do Estado. SÁNCHEZ GÓMEZ, Gonzalo. La violencia y la supresión de la política. In: DUQUE TORRES. (Ed.). *El mausoleo iluminado*. Bogotá: Presidencia de la República, 1997. pp. 272–283.

sido cooptados com a promessa de um emprego e, posteriormente, apresentados como baixas em combate. A história das Madres de Soacha não foi um caso único. Um trecho do conto “Unas buenas vacaciones”, que o escritor Daniel Ferreira publicou no jornal *El Espectador* em 2010, resume a encenação macabra que, segundo cifras da *Jurisdicción Especial Para la Paz*, foi praticada com 6402 civis em 31 dos 32 estados do país para “provar” o triunfo bélico sobre as guerrilhas e o sucesso da *Seguridad Democrática*:

Lo hicieron poner frente a un muro de cemento armado y enseguida lo pulverizaron a tiros. El soldado Piñera y el soldado Coloma, mientras tanto, dispararon hacia el monte de anacos para simular un combate en el pueblo desvanecido en la distancia. Luego el cabo Motta se acercó al cadáver y le puso las botas y la carabina entre las manos, como habían convenido. La granada la introdujo en el bolsillo izquierdo del pantalón del muerto y, al levantarse para ver el disfraz del cadáver ahora convertido en combatiente, rumió entre los dientes: Legalizado.<sup>6</sup>

Os meios de comunicação nacional denominaram o caso dos jovens de Soacha e, posteriormente, todas as vítimas de execuções extrajudiciais no país com um oximoro trágico importado do vocabulário médico, agora muito conhecido por nós após a pandemia: “falso positivo”.

---

**6** FERREIRA, Daniel. “Unas buenas vacaciones”. *Magazín El Espectador*, Bogotá, 17 dez. 2010. Online. Disponível em: <https://blogs.elespectador.com/cultura/el-magazin/unas-buenas-vacaciones>

## 2. Necroteatros

A pesquisadora Ileana Diéguez denomina “necroteatro” à exibição iconográfica do terror perpetrada por distintas “máquinas de guerra” (estatais, narcocriminais e paramilitares) que atuam impunemente em alguns dos territórios da América Latina. Segundo ela, em determinados contextos, a morte violenta não é apenas o resultado de um conflito armado entre diversas facções, mas um instrumento necropolítico<sup>7</sup> utilizado deliberadamente para produzir e transmitir imagens intimidadoras. Diéguez se refere, em particular, às estratégias cénicas frequentemente utilizadas nos ajustes de contas dos cartéis mexicanos, nas quais os restos corporais dos inimigos assassinados são distribuídos e expostos no espaço público para demonstrar poder e infundir terror. Mas também remete às técnicas tristemente célebres de desapareções forçadas das ditaduras militares latino-americanas, que em democracia são reatualizadas permanentemente pelas forças policiais e militares.

Assim, tanto a sobre-exposição dos restos corporais quanto o desaparecimento do corpo constituem técnicas que buscam produzir mensagens disciplinadoras que expressam não apenas a impunidade com a qual essas organizações atuam, mas também o estado de extrema vulnerabilidade das suas vítimas. São, ao mesmo tempo, uma demonstração de força para os “inimigos” e uma imposição do terror punitivo para a população civil. Contudo, também funcionam como uma forma de controle dos corpos que, voluntária ou forçosamente, se vinculam aos bandos executores, pois eles ficam isolados e excluídos de qualquer outra forma de coletividade que não seja a perpetradora de violência.

A aparição pública de restos corporais disseminados especialmente para gerar um impacto visual aterrorizante, a irrupção de

---

**7** MBEMBE. Achille. *Necropolítica*. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

corpos militares e paramilitares na vida cotidiana das cidades, e o crescente número de desapareções forçadas com participação direta do Estado formam parte deste regime político que teatraliza a morte. São espetáculos medusinos que encenam o horror com o fim de paralisar e silenciar as suas vítimas.

Realizadas como *tecné*, estas escenas no generan una poiesis pero sí connotan lo expuesto como algo más que una corporeidad mortal. Son el resultado de un propósito que no sólo es matar, sino ejecutar un ritual de exterminio que sirva a otros como evidencia aleccionadora.<sup>8</sup>

No caso particular dos mal denominados “falsos positivos” na Colômbia, os militares empregam estratégias teatrais para criar um cenário artificial de combate que justifique as massacres. A apresentação dos corpos executados produz literalmente configurações cênicas que lhes garantem aos executores a legalização de seus crimes e a conseqüente impunidade, assim como os benefícios econômicos prometidos pelo governo.

### **3. Um tribunal de mulheres ante a ausência de justiça**

Uma mulher traz no colo, como se de um corpo infante se tratasse, as roupas de seu filho de 26 anos. As olha, as abraça, as coloca no chão, e conta sua história. Uma história que tem 6402 variações de horror. Um eco que se repete. 6402 corpos depositos e expostos, protagonistas da parte mais triste do teatro da morte que se ence-

---

**8** DIEGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénicas Ediciones, 2013, p. 84.

na na Colômbia há tantas décadas. Porém, essa mulher, como seu filho, é mais que uma cifra, essa mulher tem um nome e uma biografia singular, uma biografia que ela expõe e performa como forma de resistência à impunidade. Ela é Luz Marina Bernal, mãe de Fair Leonardo Bernal e uma das Madres de Soacha. Uma dona de casa convertida numa Antígona contemporânea que defende seu direito ao luto público. Uma mãe que ao lançar-se em cena em busca de justiça, coloca em jogo a própria fragilidade, a vulnerabilidade de seu próprio corpo.

No seu caso, como no de outras mães de Soacha, essa exposição/vulnerabilidade é dupla. Por uma parte, ela expõe a vida na busca de verdade e justiça: ela literalmente entrega-se às ameaças que evocam, uma e outra vez, um destino semelhante ao de seu próprio filho. Por outra parte, ela expõe publicamente a dor da sua perda, seu trauma, como parte de um tribunal de mulheres que encena numa peça teatral. Na ausência de justiça *de fato*, justiça simbólica, poética.

A peça teatral *Antígona, tribunal de mujeres*, do coletivo Trama-luna, dirigida por Carlos Satizábal, elabora a memória histórica desde a encenação do luto coletivo de algumas das vítimas de crimes de Estado em três períodos específicos na história colombiana: “os Falsos positivos”, o Genocídio da UP (Unión Patriótica) e as montagens e perseguições a estudantes e professores universitários pelo Departamento Administrativo de Segurança (DAS), conhecidas como “Chuzadas”. Assim, a obra oferece uma alternativa ao registro histórico oficial, mostrando que o Estado é um agente ativo no conflito e, em muitos casos, é o próprio agressor dos civis no marco do conflito armado colombiano.

Aqui vale lembrar que o tribunal é o espaço social configurado como sede de administração da justiça. No caso de *Antígona, tribunal de mujeres*, ele é duplamente conformado pelas vítimas do terrorismo de Estado e pelo público, que é várias vezes evocado na peça quando as vítimas oferecem seu testemunho. “Senhores do tribunal”, a frase evoca em pelos menos dois sentidos o público: primeiro, na função

de testemunhas, e, segundo, enquanto responsáveis por avaliar os delitos de lesa humanidade e exigir ao Estado garantias de verdade e não repetição. No contexto da obra, o caso das Madres de Soacha é de particular interesse para nós, pois tentamos pensar como a vulnerabilidade que abre o trauma da perda de um filho/a articula comunicações temporais e situadas num contexto específico.

#### 4. O trauma e a potência do testemunho

Em seu texto *O retorno do real*<sup>9</sup>, Hal Foster afirma que existe uma tendência contemporânea a repensar certas experiências históricas e individuais a partir do conceito de trauma, o qual gera, em termos teóricos, uma ambivalência de sentido respeito às possibilidades e/ou impossibilidades de representação e elaboração simbólica dos fenômenos considerados traumáticos. Essa ambivalência se deve principalmente à forma em que o conceito é abordado desde diferentes campos do saber, como a psicanálise, a história, os estudos culturais e a arte. Embora cada uma destas disciplinas pense a questão do trauma com conceitos próprios e trate problemáticas específicas, um olhar interdisciplinar, que compreenda seus pontos de convergência e divergência, permite apreender as complexidades de um fenômeno que atravessa a sociedade de múltiplas maneiras e nas quais o singular não pode ser diferenciado do coletivo.

Por um lado, afirma Foster, na teoria psicanalítica, especialmente na sua vertente lacaniana, o problema do trauma se inscreve no que seria a continuação da crítica pós-estruturalista do sujeito autocentrado, porque, num sentido estrito, no registro psicanalítico, não existe sujeito do trauma. Para a psicanálise, o trauma é uma destituição subjetiva radical que causa estragos na configuração imaginária do Eu, é um colapso que permanece fora das margens da lingua-

---

9 FOSTER, Hal. *O retorno de real. A vanguarda no final do século XX*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

gem e desintegra as possibilidades de representação. Frente ao evento traumático, o sujeito desaparece: está fora da cena. E as tentativas de narrar sua experiência confrontam seu relato a uma impossibilidade estrutural. Nesse sentido, desde uma perspectiva psicanalítica, não há testemunho do núcleo central do trauma, já que ele é associado ao que é impossível de simbolizar. É um encontro sempre faltoso com um real inacessível que não cessa de não se escrever.

Mas, por outro lado, desde um ponto de vista histórico e político, o trauma é um acontecimento que, em determinadas condições, permite instaurar um novo sujeito (político): a testemunha, quem por meio da palavra realiza aportes fundamentais nos processos de reflexão social, e se torna um ator chave na busca pela verdade e pela justiça. Ao contar sua história, o sobrevivente de um evento traumático contribui para a reorganização dos mecanismos que permitam reestruturar uma memória histórica coletiva.

Diferente da tradição, na qual se expressa uma certa continuidade na transmissão de saberes, a memória implica ruptura e esquecimento, e é sempre um gesto crítico ativo. A memória se relaciona assim com o trauma social – especialmente aquele que resulta da transgressão de direitos humanos por parte de regimes políticos autoritários – e é um exercício criativo de reconstrução das ruínas desde um passado que se indaga a si mesmo. É, como pensa Benjamin, uma montagem de fragmentos que não aspira a reunificação de uma totalidade, mas que permanece numa dimensão narrativa, aberta, heterogênea e plural. Desde este ponto de vista, a narração da experiência traumática, embora nunca possa ser completa e exaustiva, é uma via privilegiada na reelaboração do tecido social após um episódio dramático de colapso e desagregação.

A simbolização do trauma ajuda a realocar o sujeito destituído na cena política, e seu testemunho, ainda que faça aparecer o irrepresentável, permite também reconfigurar um cenário social no qual o vazio referencial do trauma é incorporado e transmitido aos demais. Nesse sentido, as condições de possibilidade para a consti-

tuição desses sujeitos políticos estão vinculadas ao reconhecimento que a sociedade lhe outorgue aos relatos das vítimas.

Testemunhar é um verbo transitivo que, para se completar necessita de um Outro que seja capaz de escutar e acolher a dor inenarrável. Não basta contar a experiência traumática; ela precisa ser reconhecida por uma comunidade que a receba e lhe dê um sentido. E quando esses espaços de escuta estão ausentes e os suportes institucionais não se orientam a dar uma resposta jurídico-política adequada para o restabelecimento de um estado mínimo de direito, o silenciamento das vítimas é re-traumatizante.

Alguns meses depois do desaparecimento e a posterior confirmação do assassinato do seu filho, Luz Marina Bernal escutou na televisão o então presidente da Colômbia Álvaro Uribe dizer ironicamente que os jovens de Soacha que tinham sido encontrados nas valas comuns “não estavam precisamente colhendo café”, mas eram criminais. Se o primeiro momento do trauma, a morte do filho, a deixou em silêncio, o segundo momento, a ofensa pública à sua memória por parte do máximo mandatário do país, fez ela levantar a voz. Seu filho, um jovem que tinha uma importante deficiência mental, não podia ser chefe de nenhuma organização terrorista como queriam fazer parecer, nem tinha estado em nenhum combate contra o exército colombiano. Tinha sido executado e sua morte formava parte de um teatro macabro, uma grande encenação que contava com a cumplicidade de políticos, militares e civis.

Seu caso foi emblemático e teve ressonâncias em todo o território nacional. Pouco a pouco, outras mães de desaparecidos, vindas de distintas regiões do país, mas com histórias similares, se agruparam em torno a uma falta comum e ocuparam o espaço público com suas demandas, dando continuidade a uma tradição de luta que mulheres em todo o continente sustentam há décadas e que as mantêm unidas na busca dos seus seres queridos. O que essas mães fazem, segundo Diana Taylor, é se reinserir na cena política apropriando-se do lugar tradicionalmente designado para o feminino e a materni-



dade por parte da lógica patriarcal, subvertendo-o e mostrando suas contradições:

Las mujeres proclamaban estar haciendo sólo aquello que se supone tenían la obligación de hacer: cuidar y buscar a sus hijos. Pero ¿qué pasa cuando estas ‘buenas’ madres, en virtud de esa misma responsabilidad sobre sus hijos, se ven forzadas a salir a buscarlos fuera del hogar y confrontar a los poderes? — ¿Dejan de ser madres? — ¿O dejan de ser a-políticas? Este espectáculo remarca las fisuras en la lógica del Estado.<sup>10</sup>

## 5. Antígonas: a elaboração poética da dor

Como em outros contextos de guerra e violência, no conflito armado colombiano as mulheres têm sido particularmente afetadas. Em muitos casos, elas são as únicas sobreviventes e testemunhas de massacres nas que perdem seus maridos e filhos ou são vítimas diretas das formas mais escabrosas de violência. Porém, a violência que experimentam não acaba ali, pois elas são re-vitimizadas nas narrativas oficiais (narcoparamilitares) que constroem, desde a televisão, a rádio e os jornais, a memória coletiva. Isto porque as vítimas acabam sendo concebidas como responsáveis pela própria violência que sofrem. “Algo habrán hecho” rezam as vozes que justificam um círculo sem fim de violências contra corpos colocados *a fuerza de plomo y motosierra* na situação do inerte. Durante uma das audiências da JEP (Jurisdicción Especial para la Paz) uma das vítimas expressava: “A mí no solo me mataron a mi hermano, también me mataron a mi mamá, ella está muerta en vida”. Essas mulheres vão carregando seus mortos e são, como a Antígona de Sófocles, aquelas que ficam

---

**10** TAYLOR, Diana. *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. Teatro del Sur, v. 15, 2007, p. 35.

com a obrigação de sepultar os mortos, ainda no caso em que os corpos, de fato, estejam ausentes. Na peça *Antígonas, tribunal de mujeres* a montagem do coletivo resgata a coragem desse ato desobediente de perseguir o rito funerário, perante o imperativo da tirania de deixar o corpo apodrecer em qualquer lugar. Trata-se aqui de um rito funerário que, não obstante, quando se instala no palco deixa de ser um ato privado, isolado, para ser um rito que instala, por uma parte, outra narrativa de memória coletiva e, por outra, uma comunidade temporal, articulada a partir do luto. Esse rito de luto não funciona, porém, como uma substituição metafórica que poderia ajudar a simbolizar a perda no ato poético e outorga-lhe assim uma conclusão. Ele é uma demanda aberta, uma ferida dilacerada, que exige reparação e justiça. Nesse sentido, mais do que uma obra acabada, a peça se constitui no devir como um espaço liminar e fronteiroço no qual se misturam atos éticos e estéticos, políticos e afetivos.

Adriana Cavarero<sup>11</sup> elabora a ideia de vulnerabilidade a partir de uma releitura do vínculo que, segundo Hobbes, une de forma unilateral o neonato com a sua mãe; vínculo no qual ela está em total soberania de definir seu destino, quer dizer, a própria existência deste enquanto vivente. Contudo, não é só a/o recém nascida/o que se vincula à mãe; ela também fica enlaçada, não desde a pura necessidade, como seu/sua filho/a, senão desde o vínculo ético. Trata-se, assim, de uma vulnerabilidade que ativa duas condições contraditórias: de um lado, a capacidade de ferir, e, de outro, a capacidade de sanar. Assim, aquilo que dispõe à vulnerabilidade é também aquilo que potencialmente dispõe à cura. E é justamente por isto que, como dissemos previamente, a determinação de testemunhar para construir uma memória outra sobre a desapareição de seus/suas filhos/as não deixa intactas a estas mulheres, porém abre o acontecimento de uma nova subjetividade política que nasce da dor e se constitui a partir de uma ruptura traumática.

---

**11** CAVARERO, Adriana. *Horrorismo, nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona; Anthropos Editorial, 2009.

Falando sobre o vídeo “Bocas de ceniza (2002–2004)”, de Juan Manuel Echavarría, 18 minutos consecutivos de cantos das testemunhas da massacre de Bojayá em Chocó, Colômbia, Ileana Diéguez diz que, além da importância para a construção da memória histórica do relato, a obra abre a possibilidade de comunicar uma experiência de “densidade lutuosa” que está conectada profundamente com a gestualidade corporal e performática que propicia a expressão artística do luto (2009, p. 56). Segundo a autora, a aparição da figura do luto na arte é “sempre uma alegoria que opera através dos fragmentos, respeito àquilo que irremediavelmente está reduzido à condição de parte, vestígio de corpos rotos” (2009, p. 62, trad. nossa).<sup>12</sup>

Em *Antígonas, tribunal de mujeres* os objetos, as fotos, os fragmentos de uma vida se juntam às vozes que, além de contar a história da sua perda, ou seja, os fatos vitimizantes, (re)criam a história de um vínculo com seu filho/a perdido/a. Em entrevista com Ana Cacopardo para o programa *Historias debidas*<sup>13</sup> do *Canal Encuentro*, Luz Marina Bernal conta que para poder participar da obra de teatro teve que passar por uma difícil experiência de elaboração da dor que, no começo, não lhe permitia “vocalizar” para narrar. Consequentemente, para ela, o maior ganho da obra foi, por assim dizer, a voz sair; quer dizer, o fato das vítimas conseguir articular sua dor e expor ela de forma pública não só para fazer catársis, porém para evidenciar a realidade do país, que tanto nacional como internacionalmente, é negada. Nesse sentido, a demanda de luto se transforma em um ato coletivo de resistência, de fala e de memória pública perante uma dor compartilhada. Assim, se a princípio a dor pode ser considerada o que há de mais próprio no indivíduo — aquilo que é particular, incomunicável e intransferível—, ela também pode se

---

**12** DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos ex-puestos. Prácticas de duelo (primeras aproximaciones)*. Bogotá: UNAL (MIVAV), 2009.

**13** CACOPARDO, Ana. *Historias debidas*: Luz Marina Bernal. 14 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Qf3nx-fZX4>

tornar uma experiência coletiva que seja o fundamento contingente de uma comunidade constituída, não a partir da auto-afirmação de identidades prévias, mas na exposição de uma falta comum. Segundo Ileana Diéguez “a afirmação *me dói* não é um enunciado declarativo que pretende descrever um estado mental, porém uma queixa, e essa ação de queixar longe de fazer a dor incommunicável, abre um lugar de encontro a partir de se reconhecer na experiência da dor.”<sup>14</sup>

## 6. É possível reagrupar a comunidade sobre a base da vulnerabilidade?

No decorrer deste texto, tentamos apresentar, desde um caso concreto de articulação coletiva tanto de carácter artístico quanto social, a maneira em que a condição de vulnerabilidade à que fica exposta uma mãe que perdeu seu filho pelo terrorismo de Estado abre a possibilidade de configurar uma comunidade temporal, situada e em permanente devir a partir da situação de luto. Isto, segundo tentamos articular, possibilita, não só a aparição de novas subjetividades políticas, com pedidos e desejos específicos de justiça, memória e garantias de não repetição, porém também reagrupa o tecido social desgarrado a partir da transformação do trauma em memória histórica. Nesse processo, a participação das vítimas em espaços artísticos que se colocam como locais para a elaboração lutuosa é fundamental, porque o espaço simbólico que a arte oferece permite não só a elaboração das dores individuais, senão também a emergência de novas significações para as experiências vividas, que perpassam vários indivíduos, e para a configuração da história não oficial do país. Por outra parte, a participação das vítimas na *poésis* das obras de arte frisa, ainda mais, a relação que a arte, enquanto espaço de

---

**14** DIEGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénicas Ediciones, 2013, p. 24, trad. nossa.

redistribuição da partilha do sensível, tem com a política. As vítimas participam, assim, ativamente da elaboração poética de um registro alternativo da memória pública que possibilita a reconstituição do tecido social, em permanente transformação pelas demandas das novas subjetividades políticas.

Carolina Maria de  
Jesus e Françoise  
Ega: escritas que  
ocupam

**Paola  
Scheifer**

Em 25 de setembro de 2021, a exposição *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros* passou a ocupar o térreo, 5º, 8º e 9º andar do Instituto Moreira Sales, em São Paulo, além de contar com obras espalhadas pela Avenida Paulista, onde o prédio está situado. Após longo período de isolamento imposto pela pandemia da Covid-19, esse espaço abre-se à ocupação física do público como possibilidade de entrar em contato com a trajetória e com a produção literária da autora que se tornou internacionalmente conhecida com a publicação de seu livro *Quarto de despejo*, em agosto de 1960. Ainda que muito conhecida por essa obra especificamente, a exposição, que contou com a curadoria do antropólogo Hélio Menezes e da historiadora Raquel Barret, além de pesquisa literária realizada pela doutora em Letras, Fernanda Miranda, teve o mérito de contemplar outras facetas da autora, apresentando-nos uma Carolina multiartista.

É significativo observar que a retomada das exposições abertas ao público convoque justamente a presença daquela que por meio de seus contundentes relatos e impressões denunciou o que certamente voltaria a denunciar estivesse ela viva: a miséria, a fome, agravadas pela insegurança sanitária provocada pela pandemia e pelo descaso das autoridades competentes sobretudo com os mais vulneráveis.

Autora de outras obras e com incursões na música, como cantora e compositora, e na arte circense, Carolina Maria de Jesus versou por diferentes gêneros literários (romance, poesia, teatro, provérbios, autobiografia, contos), embora seja bastante reconhecida pela escrita de diários, com os quais logrou êxito, inclusive comercial, e contou com a tradução em outras línguas, dentre elas, a língua francesa.

*Quarto de despejo* foi publicado na França em 1962, dois anos após sua publicação no Brasil, com o título *Le dépotoir*. Em 2021, alguns meses antes do início da exposição, precisamente no mês de março, somos surpreendidos com a publicação do livro *Cartas a uma negra*, de Françoise Ega<sup>1</sup>, traduzido do francês *Lettres à une noi-*

---

1 EGA, Françoise. *Cartas a uma negra*. São Paulo: Todavia, 2021.

re: *récit antillais* cuja publicação se deu de forma póstuma, em 1978. Somam-se quarenta e três anos da publicação dessa obra na França para sua publicação traduzida no Brasil. A leitura dessa obra, mesmo quatro décadas após sua primeira publicação, permite-nos observar um modo particular de recepção de *Quarto de despejo* nesse país do continente europeu. Não se trata de um texto produzido pela crítica especializada, mas por uma mulher imigrante, originária de colônia francesa no Caribe, Martinica, habitante de Marselha, que conhece a autora brasileira pela revista *Paris Match* e se vê atravessada pela existência dessa escritora e de sua obra. O encontro por meio dessa revista que noticiava o lançamento de Carolina Maria de Jesus, na França, torna-se um acontecimento em sua história de vida e tal é a identificação com a realidade narrada por Carolina que também ela se sente impelida a narrar-se e a enunciar-se por meio da escrita.

Diante disso, pretendo, nesse ensaio, esboçar traços da relação que Françoise Ega estabelece com Carolina Maria de Jesus, tomando sua prática/seu exercício de escrita como o seu principal ponto de encontro com a escritora brasileira. O processo de escrita diarística, seja sob a forma de diário, propriamente, seja sob a forma de cartas, é sempre revelador de um modo particular de subjetivação e de reelaboração de si e do presente. Quando me coloco no exercício de leitura dos textos dessas duas autoras, especialmente *Quarto de despejo*<sup>2</sup> (2021) e *Cartas a uma negra*<sup>3</sup> (2021), observo que tanto para a autora brasileira quanto para a autora martinicana, que passou praticamente sua vida toda na França, escrever é o modo que encontram de ocupar territórios historicamente marcado pela exclusão, marginalização, hostilidade e violência. A linguagem, esse elemento escorregadio e transitório do qual se valem, é a principal condição para ocupar espaços que *a priori* lhes foram negados. A escrita leva-as a ocupar politicamente os espaços onde se encontram, sejam eles a

---

**2** JESUS, Carolina. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Abril Educação, 2013.

**3** EGA, *op. cit.*, 2021.



favela do Canindé, em São Paulo, ou a periferia de Marselha, mobilizando-as por meio de estratégias artísticas a se posicionarem de um modo outro em seus contextos de vida. Buscando, ainda, estabelecer uma relação do presente texto com a temática desse III Seminário do Oco, *Reagrupar, reocupar*, para além desse modo de ocupação que essas mulheres negras periféricas reivindicam para si, a tradução de suas obras (1962, na França, e 2021, no Brasil) amplia a possibilidade de um novo agrupamento. Em contraposição aos vários modos de violência e segregação, resultantes de um histórico racista que estrutura nossa sociedade e aprofundam as desigualdades sociais, a aproximação dessas duas obras parece-me apontar para um modo de agrupamento modulado pela emancipação dessas artistas, mulheres negras, que fazem de suas escritas um símbolo de resistência e de luta política e cultural nas comunidades onde se encontram. Previamente, reconheço nesse texto inúmeros espaços a serem preenchidos, a exemplo de perspectivas teórico-críticas que expandam as relações iniciais propostas aqui. No entanto, arrisco-me a apresentar algumas formulações do que se encontra no início de um percurso maior a ser realizado.

Sobre o encontro com Carolina Maria de Jesus, Françoise escreve:

Eu descobri você, Carolina, no ônibus. Levo vinte e cinco minutos para ir até o meu emprego. Penso que não tem a menor serventia ficar se perdendo em devaneios no trajeto para o trabalho. Toda semana me dou ao luxo de comprar a revista *Paris Match*; atualmente, ela fala muito dos negros. Foi assim que conheci a sublime sra. Houphouët com seu vestido de gala. Eu não iria lhe dedicar as minhas palavras, ela não compreenderia. Mas você, Carolina, que procura tábuas para o seu barraco, você com suas crianças aos berros, está mais perto de mim. Volto para casa esgotada. Acendo a luz, as

crianças estudam (...) Carolina, você nunca vai me ler; eu jamais terei tempo de ler você, vivo correndo, como todas as donas de casa atoladas de serviço, leio livros condensados, tudo muito rápido demais ao meu redor.<sup>4</sup>

Somente no excerto acima, Carolina é invocada duas vezes, encontrando nela sua interlocutora ideal a quem dirige sua escrita por meio de cartas. *Cartas a uma negra*, como o título nos permite antever, é um compilado de cartas escritas entre os anos de 1962 a 1964. Sem que tivessem em algum dia sido envelopadas, seladas e, por fim, enviadas, trazem duas marcas próprias da construção desse gênero textual: há quem escreve e a quem o escrito se destina. Sem desprezar a existência do oceano que as separa continentalmente, a língua e a cultura são elementos que, somados à distância física entre essas duas mulheres, constituem-nas pela diferença. Diferença essa que se traduz em suas próprias histórias, cada uma contornada por uma singularidade, a qual se reflete no modo como se enunciam, falam de si e revelam a si mesmas e a própria voz.

Tomando as diferenças geográficas e linguístico-culturais como parte constitutiva dessa relação, há que se considerar, também, a potência dos elementos que convergem suas histórias, levando a moradora de Marselha, cidade ao sul da França, a aproximar-se da moradora da favela do Canindé, Zona Norte de São Paulo, por meio da correspondência. A missiva, aliás, carrega consigo a peculiaridade de trazer o corpo do outro para perto de si no exato momento em que ele é invocado, possibilitando não somente a colocação de dois sujeitos espacialmente separados em relação, mas fazendo dessa relação um espaço de conexão, proximidade e intimidade. Nora Catelli<sup>5</sup> atribui ao diários e às mulheres o seguinte

---

**4** EGA, *op. cit.*, p. 6–7.

**5** CATELLI, Nora. O diário íntimo: uma posição feminina. *Landa*, Florianópolis, p. 410–420, 2022. Disponível em: <https://revistalanda.ufsc.br/wp-content/uploads/2022/08/NORA-CATELLI-Template.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2023.

comentário: “Diários e mulheres: uma dupla marginalidade muito atraente, que deu lugar a inovadoras especulações acerca do problema da definição do gênero. Uma dupla marginalidade carregada, para a crítica feminista, de uma forte carga expressiva: afinal, o diário íntimo de mulher seria, sem dúvida, o lugar da escrita mais próximo da verdade existencial do *diferente*”.

Ao escolher, portanto, a carta como recurso estético para a sua escrita, definindo a escritora brasileira como sua interlocutora e, também, leitora-ideal, já que não chega efetivamente a lhe enviar uma carta sequer, Françoise Ega<sup>6</sup> deixa entrever seu desejo de aproximação com Carolina Maria de Jesus.

A partir desse encontro, a exemplo da catadora que deslizava-se pelas ruas de São Paulo em busca de papel, interpondo a esse ofício de catadora o de escritora, também a faxineira, costureira e datilógrafa em solo francês imprimirá letra aos seus dias e exercerá sua atividade como escritora. Sobre o papel, essas duas autoras desenham escritas de si, autobiográficas, elegendo o cotidiano como tema de seus discursos. Conforme observamos no trecho da carta citado anteriormente, a recepção de “Quarto de despejo: diário de uma favelada”, não passaria incólume pela crítica e pelos leitores franceses, inclusive, a visibilidade dada à Carolina Maria de Jesus pela *Paris Match* possibilita que outras mulheres se vejam representadas na escritora brasileira. Vale ressaltar, também, que esse lugar de destaque dado a ela pela imprensa francesa encoraja outras mulheres, como é o caso de Françoise Ega, a tomarem parte nesse discurso que permeia a história da literatura, possibilitando um modo de ocupação e de agrupamento. Ocupação, na medida em que se inter põem por meio de suas obras em uma cadeia discursiva que ao longo da história foi exigente de premissas sociais para adentrar; agrupamento, na medida em que ao ocupar esse lugar, estabelece conexões com outras vozes que reivindicam também por esse espaço. Quando Françoise Ega dirige-se à escritora brasileira, por meio de

6 EGA, *op. cit.*, 2021.

cartas, tratando-a intimamente e repetidamente pelo seu primeiro nome, *Carolina*, é como se esse nome, toda vez que enunciado, lhe oportunizasse um lugar de chegada e tomada de assento no universo literário. Um universo historicamente negado, porém, previamente pavimentado por Carlina Maria de Jesus, autorizando-lhe a partir dessa premissa a escrever o que escreve e do modo como escreve. Em 10 de agosto de 1962, ela diz:

Faz um mês que parei de escrever, de falar com você, Carolina, porque meu primogênito riu, ele me disse, com sua lógica infantil, que era ridículo escrever para uma pessoa que jamais vai me ler. Sei disso, repetia para mim mesma, bem baixinho, mas naquele momento ele me disse em alto e bom som, tanto que seus irmãos repetiram em coro: ‘Pois é! Por que você conta coisas para a Carolina? Ela não fala francês’. Nós não falamos o mesmo idioma, é verdade, mas o do nosso coração é o mesmo, e faz bem se encontrar em algum lugar, naquele lugar onde nossas almas se cruzam. Hoje, recuperei a paz de espírito e converso com você, me sinto descansada.<sup>7</sup>

Aproximar-se de Carolina, portanto, parece-nos um modo encontrado pela antilhana, residente em Marselha, de plasmar uma intimidade com sua própria escrita, a qual se aproxima do estilo diarístico, uma vez que datada. É também uma forma de subverter a lógica do estigma, que por meio do riso, do escárnio e de empecilhos, esforça-se por retirar-lhe o assento de escritora que lhe cabe. A diferença do idioma falado por elas, motivo de questionamento do filho ao ver a mãe escrevendo em francês para uma brasileira, não é suficiente para interceptar o desejo de Françoise Ega em estabelecer diálogo e estreitamento dos laços afetivos com Carolina Maria de Je-

---

7 *Ibidem*, p. 21.

sus. A sabida diferença de idioma, promotora muitas vezes de incompreensão, não as afasta daquilo que é essencial para cada uma delas: o processo de escrita e de criação, como recurso essencial para existir em contextos onde o apagamento dessas vozes seria o desejado.

Pelos registros de Carolina Maria de Jesus em seus diários, sabemos que seu trabalho sempre esteve atrelado às ruas, onde vivia de recolher papel, sem qualquer estabilidade, buscando driblar a sua fome e a de seus quatro filhos sozinha, já que dos pais dos seus filhos contou somente com a ausência. Françaíse Ega, por sua vez, desenvolve sua perspectiva de olhar a partir do interior das casas de famílias francesas onde trabalha. Mesmo pobre, conta com um grau de estabilidade maior quando comparada à Carolina. Guardadas as diferenças entre as duas escritoras, o sentimento de Françaíse Ega em relação à Carolina, revelado anteriormente por um trecho de carta, é o de proximidade. Essa proximidade é demonstrada discursivamente quando em maio de 1962, ela escreve:

Pois é, Carolina, as misérias dos pobres do mundo inteiro se parecem como irmãs. Todos leem você por curiosidade, já eu jamais a lerei; tudo o que você escreveu, eu conheço, e tanto é assim que as outras pessoas, por mais indiferentes que sejam, ficam impressionadas com as suas palavras.<sup>8</sup>

Ao sair de um país colonizado em direção ao colonizador, não obstante as diferenças que possam saltar aos olhos decorrentes desse processo migratório, a periferia continua sendo para muitos imigrantes um lugar onde as semelhanças prevalecem, caracterizado por uma dinâmica bastante parecida e comum, independentemente do ponto do globo onde se situam. Deslocada da periferia dos trópicos para inserir-se em outra do continente europeu, Ega mostra-se versada nesse modo de vida e sabedora, portanto, de que elas

---

8 *Ibidem*, p. 5

guardam traços comuns. Sua experiência lhe permite dizer que “as misérias dos pobres do mundo inteiro se parecem como irmãs”, assim como, por extensão, todas as suas vítimas. Não só há uma identificação com Carolina Maria de Jesus por habitar a periferia de São Paulo e dimensionar por meio de seus diários o que ela vive, como há o reconhecimento de que diante do enfrentamento das agruras vividas também elas colocam-se lado a lado como irmãs. Tomando o estilo diarístico e suas realidades vividas como ponto de convergência entre as duas autoras, compreendemos, então, as motivações de Françoise Ega ao eleger Carolina Maria de Jesus como destinatária de suas cartas, e não a Sra. Houphouët com seu imponente vestido de gala.

Michel Foucault, notadamente em sua obra “O que é um autor?”, ao proferir uma palestra na *Société Française de Philosophie* sobre a relação entre autor, texto e leitor, em 1969, discorre sobre o efeito da missiva no processo de construção de si. Na medida em que o autor a escreve, deixa nela rastros de sua biografia. Ao falar de si por meio do gênero carta, o contexto histórico e cultural no qual se inserem as correspondentes (Carolina e Françoise) é constantemente evocado. Sendo assim, ao sinalizar para a escolha feita por Françoise Ega de remeter suas cartas à Carolina e não a outra pessoa, compreendemos que é na relação ombro a ombro que a vida cotidiana pode ser contada. A carta seria, então, um modo de estabelecer esse nível de relação mesmo que à distância. Sua escrita consistiria em “viver sob o olhar de outrem sem nada ter a esconder”<sup>9</sup>. Seguindo Foucault, o fato de a escrita de uma carta não buscar o ineditismo ou um acontecimento espetacular a ser narrado, permite que “a expressão e reafirmação para o outro de um modo de ser”<sup>10</sup> entre na

---

9 FOUCAULT apud MARTINS, Vanessa Gandra Dutra. *Pedro e Luísa. Construções de si: a escrita epistolar de D. Pedro II e da Condessa de Barral*. 2009. 261 folhas. Tese de Doutorado — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009, p. 134.

10 *Ibidem*, p. 143

cena do discurso. O inconformismo, por exemplo, em relação à exploração de imigrantes oriundas de seu local de origem comparece em sua escrita quando diz:

Faz uma semana que comecei estas linhas, meus filhos se agitam tanto que não tenho muito tempo para deixar no papel o turbilhão de pensamentos que passa pela minha cabeça. Estou indignada. Uma jovem da minha terra me contou coisas sobre a sua vida na casa onde trabalha que jurei verificar.<sup>11</sup>

Como podemos observar, não há um acontecimento inédito sendo narrado, porém, na cena do cotidiano que traz a agitação dos filhos e a falta de disponibilidade para a escrita, aflora seu sentimento de indignação face a uma situação de injustiça praticada a uma outra mulher também imigrante. Nesse sentido, sua voz traz uma expressão e reafirmação que revela ao outro um modo de ser. Parece haver uma urgência por parte da narradora em debruçar-se sobre a escrita como forma de expor e, assim, denunciar a realidade das trabalhadoras antilhanas na França, o que faz dela uma voz fundamental na luta contra o preconceito de raça e na luta de classes, que tencionam fortemente as relações entre patroas e empregadas.

A aproximação explicitada pelo endereçamento de suas cartas à Carolina reúne, além das dificuldades diante da vida, o interesse de ambas pela escrita, atividades que as possibilitam construir-se como sujeitos de seus discursos. Imersas em seus cotidianos, marcados pela precariedade das condições de trabalho, moradia e assistência e bem-estar social, elas nutrem paixão pela arte de escrever, transformando o que vivem em matéria do narrável. Suas condições para o desenvolvimento da escrita são igualmente precárias, seja pela falta de instrumentos de trabalho adequados a essa atividade, seja pela concorrência que o tempo livre sofre em suas vidas, já que

---

11 EGA, *op. cit.*, 2021, p. 5.

os filhos estão sempre a demandar. No intervalo entre a exaustividade do trabalho realizado fora de casa e as atividades domésticas, essas mulheres se esforçam por se colocarem sobre o papel e quando o fazem, posicionam-se discursivamente, impondo-se pela força de suas palavras. Suas palavras as deslocam do lugar de subalternidade que tanto a vida na favela, quanto a imigração de colônias francesas para a França tendem a impor. A dedicação à literatura que ambas mantêm lhes possibilita superar estereótipos relacionados à classe social, gênero e raça, deslocando-as de estereótipos sociais que lhes foram imputados.

Conforme observa a ensaísta Luciana Araujo Marques (2021), em publicação no jornal Estado de Minas, “foram quase seis décadas para que suas palavras chegassem à língua e ao país da destinatária de seu ‘Cartas a uma negra’, em tradução de Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty”. Esse hiato no tempo e no espaço não retira a atualidade de sua obra, ao contrário, relança ao olhar de seus leitores e de suas leitoras as injustiças que continuam sendo acometidas a outras vidas, a outros corpos que não somente o delas, porém, igualmente violentados pela invisibilidade e precariedade de suas condições de vida. Françoise Ega (2021) traz para o centro de sua escrita o apagamento a que uma legião de corpos, dentre os quais o dela, é forçosamente submetido. Em maio de 1962, ela escreve:

sou faxineira há cinco dias, meus empregadores estão incomodados porque claramente não sou uma recém-chegada; falo de Champs-Élysées, Touraine ou da igreja Notre-Dame de la Garde com muita naturalidade. Eles não podem, sem mais nem menos, me chamar de Marie ou Julie. Aliás, nem estão preocupados com isso: não me chamam de nome nenhum. Quinze dias se passaram e ninguém me perguntou como eu me chamava nem pediu a minha carteira de identidade, é incrível!



Duas jovens moram lá, a mais velha está cursando as aulas preparatórias para as *grandes écoles* de exatas, a outra estuda para o *baccalauréat*. A mais velha me ignora — está entupida de equações. Ela diz um preguiçoso “Bom dia, senhora”. Eu pergunto onde devo guardar seus sutiãs. Ela nem me responde.<sup>12</sup>

Ao reportar-se à Carolina, traços biográficos da remetente vão sendo revelados em sua escrita, dando-nos a conhecer por meio da leitura de suas cartas aspectos relativos a sua história, ao seu cotidiano, ao seu trabalho. Ao narrar sobre si e sobre seu cotidiano, desnuda as relações de poder subjacentes à família francesa burguesa que habita uma casa onde trabalha como faxineira. Embora circunscrita por uma relação de trabalho ao mesmo espaço que os demais moradores da casa, não lhe chamam por nenhum nome, seu documento de identidade não é solicitado, não lhe cumprimentam e não lhe ouvem. Invariavelmente, percebe-se em tais circunstâncias negada como sujeito. Tal assujeitamento, no entanto, é incapaz de ofuscá-la em sua subjetividade e identidade quando encontra em Carolina Maria de Jesus uma interlocutora a quem lhe dirige sua escrita. Nesse sentido, suas cartas, que se assemelham a diários ao pressuporem um leitor, transformam-se em um espaço privilegiado de subjetivação para Françoise Ega. Se por um lado o cotidiano de uma imigrante martinicana na França lhe sucumbe ao assujeitamento, a literatura, a conexão com a escritora Carolina Maria de Jesus e a escrita de suas cartas endereçadas a ela lhe devolvem a condição de sujeito. Ao escrever, a realidade em torno dela não se altera automaticamente, porém, como escritora se permite posicionar-se de outras formas diante do que se apresenta. Suas cartas tornam-se espaços para que as injustiças do legado colonial sejam apontadas e reconhecidas por seus leitores, uma vez que tocam a pele de tantas outras mulheres que se identificam com Françoise e Carolina.

---

12 *Ibidem*, p. 5–6.

É por meio da escrita que Françoise Ega reflete sobre sua condição e transforma-se em uma importante ativista social que defende os imigrantes caribenhos na França. De caráter autobiográfico, como leitores somos também chamados a mergulhar em uma obra que hipotetiza uma correspondência cujo destinatário encena o jogo da ficção. No espaço constituído entre a autobiografia, a memória e a criação, Roland Barthes<sup>13</sup> na epígrafe de seu Roland Barthes por Roland Barthes, faz a ressalva de que “tudo isto deve ser considerado como se fosse dito por uma personagem de romance”, sem desconsiderar que tanto a narradora de *Quarto de despejo*, quanto a de *Cartas a uma negra*, atravessadas por tantas faltas, apropriam-se delas como condição para que a linguagem possa sobejar e, desse modo, reocupar, reagrupar.

---

**13** BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

Constelação  
versus Supernova:  
Samuel de Saboia  
e uma (Est)ética  
para Reagrupar

**Allende  
Renck**

*O negro não existe. Não mais que o branco.*

Frantz Fanon

*Devo me lembrar a todo momento de que o verdadeiro salto consiste em introduzir na existência a invenção.*

Frantz Fanon

*It's about accepting the beauty of imperfection.*

Kendrick Lamar

## I — Olhos de Fome e Calor

No dia 1º de julho de 2022, o multiartista Samuel de Saboia compartilhou em uma de suas redes sociais o vídeo de uma leitura que performou de um de seus poemas denominado *Immigrant Prayers* e que compõe, segundo o artista, uma série de notas intituladas *Afrocalypso*. A leitura do breve poema aconteceu durante o que aparenta ser um sarau no Jazz Bar *Montezuma Café*, em Paris. As palavras enunciadas pelo artista colocam à frente simultaneamente a posição estética que este toma como agente poético em tal lugar, assim como o posicionamento ético que parece surgir como necessidade — melhor palavra ainda seria *demanda*, da mesma maneira que o artista a utiliza — no contexto temporal em que, aliados ao poema, estamos, todos, inseridos.

Em seus versos, o artista canta da seguinte maneira:

Immigrant Prayers

1

I've been observing Europe with demanding eyes

You who has inquired my soul and hopes

Skinny bones collapsing under your choices

Harvesting the honey of others with dirty hands

Feast in friction from my violent spasms  
Answer my prayers of visas and guns

2

Your flesh of marble offers me no warmth  
Translating my chants won't bring you any closer to  
my feelings

How we call a hero who has only brought horrors?  
Vanished are the rules you brought to my temple

In the altar a daily offering of immigrant prayers  
At home an empty belly  
Now filled with Gods  
Sings me to sleep

I scream for help  
You say I'm loud

But a closed mouth cannot eat.

O poema de Saboia ao mesmo tempo em que soa a supramencionada demanda também sintetiza em verso alguns dos fluxos estéticos das obras visuais que o artista parece colocar a nossa disposição. Quanto a isso, podemos começar a pensar a partir do título escolhido por Saboia para seu poema: *Immigrant Prayers*, afinal, nos coloca de imediato em uma disposição de jogo, de ambiguidade, pois as “preces” que intitulam os versos podem ao mesmo tempo *vir de* um imigrante

— lugar ocupado, diga-se de passagem, pelo próprio artista em sua performance em um país estrangeiro — como podem elas mesmas as preces serem *estrangeiras*, vir de *um fora*, um (ainda) não lugar — quase como que uma utopia para a qual o título da série de poemas poderia apontar *Afrocalypso* junta, afinal o termo *afro* à noção de *revelação* que está significada no termo “apocalipse”<sup>1</sup>.

De um jeito ou de outro, tais preces se relacionam em seu próprio nome com a ideia de corte que caracteriza a diáspora afro-atlântica (como pensada por Paul Gilroy<sup>2</sup>), bem como do *Duplo* conjecturado por W. E. B. DuBois<sup>3</sup>, posicionando-se, portanto, em um lugar que lhes permite enunciar o primeiro verso de sua primeira parte a partir de uma posição de força bastante particular: *I’ve been observing Europe with demanding eyes*. Os olhos do eu-lírico *demandam* também em dupla-clave, eles demandam algo desse lugar, dessa Europa, impõem no cair de seu olhar a sua posição de cobrança — de certa maneira o verso famoso da canção popular de Rihanna *Bitch, better have my Money* parece se demorar nessa demanda do olhar do eu-lírico de Saboia —, mas eles também demandam algo do sujeito que olha, demandam que ele não desvie o olhar desse espaço que investiga, pilha e saqueia almas e esperanças. É no fluxo

---

**1** Existe também a possibilidade de traçarmos uma relação entre o termo “Calypso” e a Ninfa responsável pelo encarceramento de Odisseu durante a obra *Odisseia* de Homero. Nesse caso, uma interessante leitura seria a carregada de uma significação de retorno, na medida em que Calypso — a mais bela das Ninfas — representa também a decisão do herói grego de retornar para casa dentro de sua história. *Afrocalypso* ao mesmo tempo pode remeter, portanto, a um retorno para casa — aqui a imagem comum da “Mãe África” aparece com alguma força — que nos revela algo. Um desenvolvimento sobre o qual não poderei me alongar aqui, mas que será desenvolvido em outra ocasião é o que relaciona esse termo com a obra *Perder a mãe* de Saidyia Hartman e justamente a ideia de um retorno revelador ao continente africano após o colonialismo e a existência Afro-atlântica como historicamente estabelecida.

**2** GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

**3** DU BOIS, W. E. B. *As almas do povo negro*. São Paulo: Veneta, 2021.

dessa dupla demanda que a *Prece Imigrante* pode ser enunciada: nas lembranças de uma História europeia que é tão grávida de agora: “Magros ossos colapsam sob suas escolhas”, as escolhas de colher — saquear — “o mel de outrem com suas sujas mãos”.

O eu-lírico brinca ironicamente com os efeitos desse pêndulo histórico ao fechar a primeira parte de seu poema nos dizendo de uma oferta para que essa Europa à qual ele se dirige — uma Europa, podemos notar pelo tom de enunciação, que é exatamente a mesma Europa para a qual, setenta e dois anos antes, Aimé Césaire dirigiu seu *Discurso sobre o colonialismo*<sup>4</sup> — banquetee-se na “fricção de meus [nossos] violentos espasmos” em sua irresponsável resposta de “nos-sas preces por vistos e armas”.

É na segunda parte do poema que o eu-lírico de Saboia, então, lida com essa “resposta” — ou com sua ausência — ao iniciar nos lembrando que a “carne de mármore” desse lugar (aqui a Europa toma um lugar que é simultaneamente Espacial — na arquitetura do velho mundo à moda neoclássica — e Temporal — como que em um lembrete das alternativas paraláxicas presentes na obra do próprio artista à linha tônica da “História da Arte” eurocêntrica) “não oferece calor algum”, ela *falta no sensível*, no *tato*, se afasta do contato necessário para que se possa lidar com a *demanda enunciada no primeiro verso*.

Por isso mesmo, lemos em seguida que “traduzir os meus cantos não te trará mais próxima de meus sentimentos”. O poeta pergunta, retoricamente, “como chamar um herói que traz consigo apenas horrores” para poder então cantar em verso o desafio já ensaiado ao longo do poema: “Desaparecidas estão as regras que trouxestes ao meu templo”. Novamente o tom do verso se desdobra: o comentário é emancipatório na posição política — comecemos por lembrar que ali não há “herói”, que ali não há “governante”; *ruler* — e estética — o artista como que afirma “em meus versos, em minha arte, a ordem imposta de sua “história” foi superada”.

---

4 CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.

É por esse posicionamento bem marcado que os versos que fecham o poema apresentam ao mesmo tempo um manifesto e um desafio: o contexto histórico, a tensão dialética de fato, que os versos até aquele momento colocam à disposição do leitor apresentam também uma posição (est)ética do eu-lírico, uma tomada de posição que, como tal, demanda, ainda mais uma vez, o contato estético com o outro, com o espectador, um contato que, sem tradução, possa ser fonte de trocas de calor. Lemos, então: “No altar, oferendas diárias de preces imigrantes/ Em casa uma barriga vazia/ Agora cheia de deuses/ Me canta a ninar// Eu grito por ajuda/ Você me chama de barulhento// Mas uma boca fechada não se pode alimentar”.

A demanda por calor, o “grito por ajuda” que é imediatamente reprovado pelo lugar que trouxe a fome e a ordem pode ser visto como a *prece do poema aos seus leitores*. O poema grita contra o abafamento da antiga ordem tendo antes, talvez aos sussurros, passado a mensagem de que as regras dos que calam — a tal *antiga ordem* — já não mais cá estão — *vanished are the rules you brought to my temple* — e que nesse momento é necessário abrir a boca e comer — alimento e calor — para que os olhos que demandam contenham neles a *vida* para agir sobre o seu próprio desejo emancipatório.

## II — Grito para reagrupar

A arte de Saboia bebe em fontes das mais diversas, relacionando-se com uma cosmovisão de matriz africana, construindo imagens que parecem estabelecer um contato entre a produção visual de Abdias Nascimento e Jean-Michel Basquiat e não se furtando a buscar inspiração em mídias outras para construir seus estéticos sentidos, como a música, a moda e assim por diante. Desde que teve a sua explosão de impacto midiático com relação à sua obra e ao seu nome dentro das artes visuais, o artista mantém, de fato, um verdadeiro turbilhão de experimentações visuais e técnicas em suas formas es-



téticas — que começam na pintura, mas passam pela poesia, como vimos acima, pela fotografia, pela moda, pela performance e mais. Esses diversos voos imaginários mantêm sua harmonia, no entanto, na medida em que partilham de um tipo de força radical da proposta do pintor que é a de uma certa moção dialética de se apropriar da história (melhor seria dizer *das histórias*) com o intuito de superá-la — *superá-las*. Penso que seja essa a razão de o artista nos dar a ver constantemente diferentes traços, movimentos e cores em seu percurso pictórico, pois compreende a possibilidade de rastrear seus temas à esse radical desejo mobilizador. O poema com o qual iniciei o presente ensaio dispõe de maneira bastante bela e sucinta justamente as linhas de força que esse desejo tem a potência de mobilizar.

Gostaria, agora, de partir de uma tela bastante recente de Saboia que penso demonstrar de maneira poderosa esse desejo e que, por força de algum acaso, acabou por afinar perfeitamente com o que pensava propor como reflexão para o debate em que a presente publicação se insere. Produzida em meio aos esforços para lidar esteticamente com o atual estado de coisas da política brasileira, a obra sustenta o seguinte título: *A esperança ancestral de ser constelação e não supernova* e já em seu título nos fornece alguns elementos de interesse para a conversa em que, agora, estamos inseridos. Para explorar esses pontos de interesse, penso que teria valor nos atentarmos primeiro para os significantes que mais estão em disputa no título da obra de Saboia: *Supernova* e *Constelação*.

Uma supernova é definida como uma “estrela maciça que, num estágio avançado de sua evolução, explode, passando repentinamente a brilhar de modo muito intenso, para depois ir perdendo lentamente o seu fulgor”<sup>5</sup>. A *supernova* é um elemento astronômico fascinante e intenso que é caracterizado pela potência individual daquela maciça estrela. A constelação, por outro lado, não necessita de estrelas maciças, mas sim de uma comunidade es-

---

**5** *What Is a Supernova?* Disponível em: <https://www.nasa.gov/audience/forstudents/5-8/features/nasa-knows/what-is-a-supernova.html>.

telar, da movimentação em conjunto de uma variedade de estrelas, para existir<sup>6</sup>.



Figura 1: Fragmento de *A esperança ancestral de ser constelação e não supernova*.

A contraposição disposta ao espectador, por Saboia, no título de sua tela aponta para algo sobre o qual, ao se pensar os movimentos anti-opressão hoje de maneira historicamente responsável, deve-se refletir: a importância de um movimento compartilhado, relacional, em contraponto a uma afirmação suicidária, finda em si mesma<sup>7</sup>. Aqui, é claro, podemos traçar um paralelo interessante com o que temos na política hoje e mesmo observar como o evento explosivo de uma supernova parece conversar intimamente com a

---

**6** *Constellations*. Disponível em: <https://www.nasa.gov/audience/forstudents/k-4/dictionary/Constellation.html>.

**7** Para ir mais fundo no debate sobre as possibilidades de estruturação contemporâneas dessa forma ideológica, o filósofo Vladimir Safatle escreveu um artigo intitulado “Bem vindo ao estado suicidário” (<https://www.n-1edicoes.org/textos/23>) que serve bastante bem como ponto de partida.

condição neoliberal difundida pelo discurso hegemônico — que, é bom lembrar, vai desembocar no fascismo e seu estado suicidário<sup>8</sup>.

Não raro o desenvolvimento estético é ponto de referência e elemento dialógico de articulação com as movimentações políticas correntes e é bastante conhecida a disposição ética que a arte e o discurso sobre esta tomam com relação aos elementos de composição sociais em diferentes momentos históricos. Penso que é na direção de uma tal disposição ética que Saboia vem apontando com sua obra desde o começo, cada vez mais entrelaçando em suas pinturas, poemas, performances e atos poéticos de maneira geral, elementos afetivos do discurso político pelo qual somos interpelados.

Estando no momento político em que estamos — especialmente, penso, frente aos diversos casos recentes de ameaças, intimidações e hostilizações racistas e mesmo neonazistas dentro de universidades e escolas pelo Brasil e em diversas outras localidades do globo — penso ser válido que pensemos um pouco sobre as possibilidades de elaboração que é possível sintonizar nos esforços (est)éticos de Saboia; pensando juntos em ferramentas sensíveis contra esse horroroso e farsesco espetáculo.

Intento, então, de aqui para diante, usar a tela de Saboia, bem como o poema com o qual iniciamos a presente conversa, como ponto de partida e de conversa na articulação de duas fundamentalmente urgentes ideias (est)éticas de hoje: a *Desracialização* como disposição político-estética e a *Relação* como estratégia de mobilização. Começo propondo uma possível leitura da recente tela *A esperança ancestral de ser constelação e não supernova* de Saboia.

---

**8** Penso ser interessante a leitura do texto *O fascismo eterno*, de Umberto Eco, sob essa perspectiva. Dessa maneira, as linhas que unem a ordenação ideológica neoliberal e os alertas de Eco sobre o fascismo parecem ser destacadas a cada argumento.

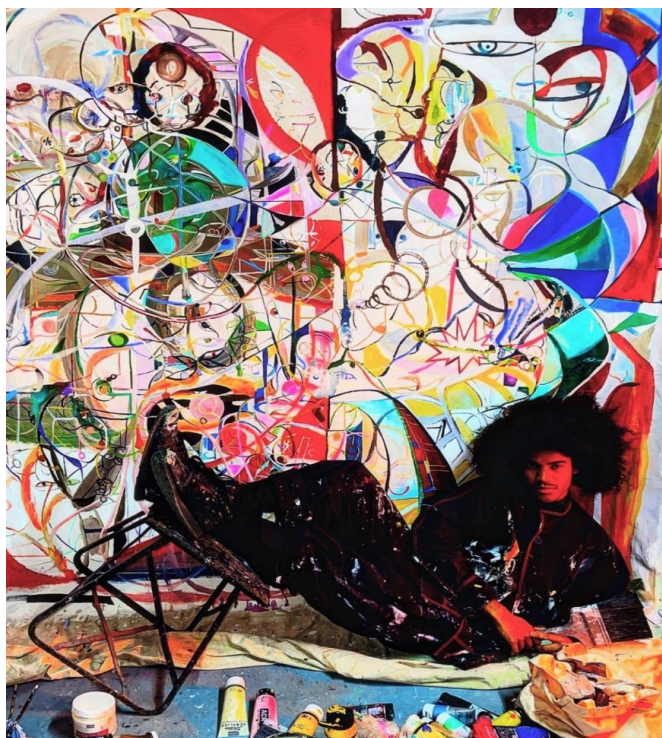


Figura 2: Samuel de Saboia em frente de sua tela *The Ancestral Hope To Be A Constellation Instead Of A Supernova*.

A obra é composta dentro de um tipo de noção estrutural espiralesca, um tipo de vórtice ou mesmo um movimento de bumerangue que dá corpo — ou, observando a profusão de cabeças, faces e rostos presentes na tela, corpos — à ideia de *ancestralidade* que está presente em seu título. Dentro desse turbilhão — que parece tomar a forma de uma fita de moebius — os elementos que povoam o mundo pictórico compõem uma harmonia com o que seria um tipo de fluxo — tanto histórico, quanto espiritual — dessa ancestral esperança<sup>9</sup>. A

---

<sup>9</sup> O intelectual Nei Lopes traz, em seu livro *Ifá Lucumí: o resgate da tradição*, para

tela tem um corte medial que a separa em duas cenas justapostas; do lado esquerdo são diversos, mesmo excessivos — confusos, alguém poderia pensar — os elementos: rostos que ficaram e alimentam o fluxo, constroem o ritmo desse movimento, desse desejo ancestral, que plantam as suas sementes — de fato, são vários os botões e as flores inseridos pelo artista nessa seção da tela. Já o lado direito parece compor com elementos suspensos que remetem aos símbolos fixados pictoricamente no discurso visual da modernidade, caminhando até mesmo a algumas referências às neovanguardas dos anos 60 como a PopArt. O fluxo temporal não parece ter uma origem, um sentido apontado dentro da tela, ele se move simultaneamente para todos os lados, construindo uma movimentação harmônica, pois só pode ser experienciado no presente — é bom atentar-se que, já aqui, as “regras foram desaparecidas do templo”: a modernidade eurocêntrica não serve de pedra fundamental, mas sim de elemento dialógico, de tal maneira que a posição (est)ética é, já, de desierarquização.

O padrão rítmico da pintura, como mencionei acima, pode também remeter a uma ideia proposta pelo autor Ralph Ellison, em seu romance *Homem invisível*, em que o autor comenta que a história

cá um pertinente movimento de baila quando relembra a relação de fluxo que fundamenta o entendimento cósmico da cultura iorubá — tradição que surge como ponto importante de diálogo na obra de Samuel — ao dizer que “Nesse conjunto, a concepção fundamental é aquela segundo a qual todos os seres são dotados de energia ou força vital, integrando-se numa cadeia energética na qual, acima de tudo e de todos, paira o Ser Supremo, que é a Força por si mesma e a origem de toda a energia que impulsiona a Existência. Abaixo Dele, situam-se os outros seres e entidades, visíveis ou não, responsáveis pela pulsação do Universo. Para os Iorubás, povo oeste-africano notabilizado por ter trazido para as Américas o culto às forças conhecidas como Orixás, o Universo é vivenciado e compreendido como um processo dinâmico em que forças se atraem e repelem, se equilibram e desequilibram. Segundo essa cosmovisão, o equilíbrio não configura uma harmonia estática, mas uma situação de constante movimento, de união e oposição, o que também ocorre não só na Natureza como também em dimensão sobrenatural, no universo das divindades” (LOPES, Nei. *Ifá Lucumí: o resgate da tradição*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020, p. 19).

“não veio de Deus, mas foi arremessada por mãos humanas: ela circula, ascende, mergulha, revém e ataca. É um brinquedo esportivo, uma arma e uma metáfora para ações auto-destrutivas”<sup>10</sup>. Esse ace-  
no interpretativo possível vai desembocar no elemento central da narrativa de Ellison, o *homem invisível*, o homem negro, que conta a sua história de entendimento racial em um país fundamentado no racismo, que se entende como deslocado no discurso sobre ele imposto desde a origem desse tal discurso — *I’ve been observing Europe with demanding eyes*.

Esses elementos compõem *com* a tela de Saboia também quando pensamos sobre a maneira como esta é partida ao meio, na medida em que esse corte parece remeter — assim como a divisão do poema recitado em *duas* partes — à noção teorizada pelo sociólogo W. E. B. DuBois sobre a realidade da experiência da negritude no continente americano como a experiência de um *duplo*, naquilo que chamou de dupla consciência — teoria esta que é também perfeitamente sintonizada pela história muito bem narrada por Ellison em seu romance. Para DuBois “o negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e dotado de clarividência nesse mundo [...] que não lhe permite tomar uma verdadeira consciência de si mesmo e que lhe permite ver a si mesmo apenas através da revelação do outro mundo”<sup>11</sup>.

De fato, a tela de Saboia parece apontar para um entendimento dessa dualidade, entendendo, concomitantemente, que essa dualidade espiritual, teorizada por DuBois e assimilada na composição pictórica de Saboia, só é concretizada no espaço social colonizado pela maneira estruturalmente racista como ele se estrutura. Nesse sentido, penso que é importante pensar alguns dos apontamentos de Frantz Fanon em seu capítulo “A experiência vivida do negro” dentro do livro *Pele negra, máscaras brancas*<sup>12</sup> em que o autor coloca

---

**10** ELLISON, Ralph. *Invisible man*. New York: The Modern Library, 1994, p. 6, tradução minha.

**11** DUBOIS, W. E. B. *As almas do povo negro*. São Paulo: Veneta, 2021, p. 22.

**12** FANON, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

apontamentos para um entendimento desracializado do mundo. Fanon comenta no capítulo — depois de atravessar uma exultante discussão sobre as maneiras de composição de identidade da negritude americana que sempre acabava por desaguar na falta de uma possibilidade de entendimento de si — que “sem um passado negro e sem um futuro negro, foi-me impossibilitado existir em minha negraria. Sem que tivesse tornado branco, já não era mais propriamente negro, eu era um condenado”<sup>13</sup>. Fanon compreende a armadilha da afirmação da identidade, na medida em que esta implica na adoção do discurso e das alcunhas impostas ao — por falta de palavra melhor — “negro” e é por isso que afirma que é “um ser humano” e que “é todo o passado do mundo” que tem de resgatar, pois, como afirma na epígrafe que li acima “o negro não existe”, pois “raça” não existe. E, no entanto, o racismo compõe a realidade dos sujeitos negros, estrutura, de fato, a nossa forma de conviver com o mundo, turva nossa memória histórica de apagamentos — “saqueia nossas almas e esperanças”.

A desracialização fanoniana não nega os efeitos sociais da raça e passa bastante longe de uma noção ingênua de mundo. Ela aponta para um horizonte. Mas, assim como a tela de Saboia não possui um sentido temporal porque só pode ser experienciada no presente, também no presente Fanon disputa nossa emancipação e diz “o problema aqui considerado se situa na temporalidade. Serão desalienados negros e brancos que se recusassem a se deixar enclausurar na Torre Substancializada do Passado. Para muitos outros negros, a desalienação virá, ademais, da recusa em considerar a atualidade definitiva”.

*A esperança ancestral de ser constelação e não supernova*, a meu ver, tende a se posicionar na “recusa de considerar a atualidade definitiva”, na imposição de *demanding eyes* que já não mais agem de acordo com as “regras forçadas sobre seu templo” e, nisso, não se “enclausura na Torre Substancializada do Passado”, mas se utiliza da noção de composição para elaborar os tempos e ter, agora, a capacidade

---

13 *Ibidem*, p. 151.

de *introduzir na existência a invenção*. A tela de Saboia parece dispor um exercício de escuta do tempo, de suspensão dialética que tem toda a intenção de inventar uma superação que está no além da tela — daí, penso, a tela dividida em duas partes aponta para o espectador como seu elemento de síntese, quase como que inventando uma *nova* demanda, da mesma maneira que *Immigrant Prayers* nos entrega, leitores e espectadores, a tarefa da próxima parte, da próxima, esfo-meada, ação — e *uma boca fechada não se pode alimentar*.

O trabalho por uma desracialização passa pelo entendimento de que, apesar de não existir, a raça existe e estrutura a nossa realidade material — ela é, de fato, como nos lembra Aimé Césaire em seu *Discurso...*, a pedra que fundamenta o colonialismo e o sistema capitalista e, portanto, condição *sine qua non* da realidade como ela está posta hoje. É por causa dela que a realidade política pode parecer, em vezes, tão solitária e devastadora — como uma Supernova.

Pensando, para finalizar, no contraponto da constelação, gosto de pensar no capítulo intitulado “Uma errância enraizada” do livro *Poética da relação* de Edouard Glissant em que ele comenta a poesia de Saint-John Perse e finaliza dizendo que no itinerário poético-diaspórico disposto por Perse ele “[...] nos antecede ignorando-nos” e “[q]uando nos juntamos a ele, ele sempre desenha para nós [...] as figuras de nossas solidões a serem compartilhadas”. O suposto paradoxo da partilha das solidões é, no entanto, aquilo que, por fim, da forma à constelação, aquilo que possibilita a permanente afecção que o movimento harmônico das estrelas promove em contraponto à bela finalização individual da supernova que resultará naquilo que não mais propõe nada — afinal, como lembra o sample que introduz a música de introdução do disco *To Pimp A Butterfly* do artista Kendrick Lamar: *Every Nigger Is A Star* [Todo preto é uma estrela] e é a consciência precisamente disso que tanto preocupa quem “colhe o mel de outrem com suas sujas mãos”.

Entendendo que a desracialização proposta por Fanon é um questão que instaura um problema na própria maneira como o su-



jeito moderno se entende, desbravar esse imaginário território por vir é *gritar por ajuda do outro*, de uma outra “solitária estrela”, o que significaria, por fim, compartilhar das solidões para que se possa a todos alimentar e para que nunca mais nos fechem as bocas.

Diversões  
salientes

**Carlos Eduardo  
Schmidt Capela**

## 1. Outro do um

Em 1978 Isaac Goldemberg publica *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*, romance que acompanha vicissitudes de personas fictícias vivendo no Peru das décadas de 1920 e 1930, destacando-se entre estas um singelo grupo de imigrantes judeus instalados há pouco no país. O título nomeia o protagonista em torno de quem o enredo é organizado, uma vez que peripécias centradas em suas relações — com membros da colônia judaica e de distintos segmentos sociais peruanos — constituem núcleos episódicos cujo pano de fundo são sucessos diversos, de cunho histórico, nos quais os planos regional, nacional e internacional amiúde se embaralham. Resulta a proposição de um entrecho sofisticado no que tange à montagem e à composição de suas partes.

Em termos estruturais o livro conta com 21 capítulos, 10 dos quais, enunciados por uma voz narrativa provida de onisciência, reportam atos, memórias e reflexões de Jacobo. Expostos na primeira pessoa do singular, os restantes trazem fluxos de consciência provenientes dos figurantes mais próximos a ele. A localização destes extratos mais extensos na trama, não em termos de encadeamento cronológico, é ressaltada pelo emprego de algarismos romanos, complementados pela menção ao nome de quem monologa, à cidade e ao dia ou período em que o faz. A exceção fica por conta daqueles dedicados ao protagonista, precedidos apenas por numerais.<sup>1</sup>

Duas séries de textos breves os entremeiam. Reúnem de um lado “matérias” de *Alma Hebrea*, mensário voltado à comunidade judaica, e, de outro, “Crônicas” — cujas “fontes” não são reveladas — nas quais a expressão se alterna entre a alegada neutralidade jor-

---

**1** “III / Samuel Edelman: Chiclayo, noviembre, 1935”; “VI”; “VII / Efraín: Chépén, enero, 1933”; “XVI / Juana Paredes: Lima, diciembre 21, 1935”. *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*, Hanover (NH): Ediciones del Norte, 1980; pp. 35, 69, 79 e 199 respectivamente.

nalística e o recurso a um narrador objetivo, porém em ocasiões precisas intrusivo. As notícias e crônicas de viés informativo aludem a acontecimentos recentes nas esferas social, política e econômica. Embora estes reverberem no domínio romanesco, seu impacto é menos decisivo que aquele causado pelos sucintos relatos. Como os excertos de *Alma Hebraea* são datados, o mesmo ocorrendo com as “Crônicas”, cujos cabeçalhos trazem o ano ou período a que se referem, seus conjuntos auxiliam inclusive na delimitação temporal.<sup>2</sup> Mas é o atributo reservado a algumas daquelas, de desdobrarem circunstâncias inscritas nos capítulos, que lhes confere caráter irredutível.

Dada a diversidade de modalidades expressivas conjugadas no livro, e concatenadas com perícia, sua feição, ou configuração, é a de um mosaico textual no qual dados relativos às intrigas, isto é, internos, contrastam com dados externos a elas, mas que ao nelas repercutirem acabam sendo introjetados, como indicado. Entre estes sobressaem a ascensão e consolidação do nazismo na Alemanha, logo do incremento da violenta política antissemita, e o acento sobre suas ressonâncias na América Latina, sobremaneira entre os judeus alojados no Peru.

★ ★ ★

Pouco mais de 23 anos depois, em 2001, o autor lança *El nombre del padre*, volume que acolhe a quase totalidade de *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*, cujas partes são de maneira geral reordenadas, deslocadas temporalmente — a maioria delas para o intervalo entre a segunda metade dos anos de 1930 e a primeira da década de 1940 — e pontualmente alteradas em função da coerência exigida seja pela readequação dos materiais provenientes do livro anterior, seja pela introdução de novos episódios. Apesar de personagens terem sido rebatizadas, algumas introduzidas e outras suprimidas na recompo-

---

**2** “ALMA HEBREA: No. 9 — Septiembre, 1929”; “Crônicas: 1925”; “Crônicas: 1932–1933”. Ob. cit., pp. 146, 116, 194.

sição, fabulações e porções textuais constantes no original de 1978 são em larga medida preservadas.

O recorte espacial é também alterado, posto em *El nombre del padre* referências toponímicas ao Peru serem substituídas por nomes com pouco ou nenhum vínculo com o país.<sup>3</sup> Já o deslocamento das ações para o lapso que entorna os anos de 1940 proporciona remissões mais sólidas ao nazismo e ao anti-semitismo e, de quebra, o aporte de eventos marcantes da 2ª Guerra Mundial, como a invasão da França e a entrada dos Estados Unidos no conflito. Na esfera narrativa, enfim, os capítulos escritos desde um ponto de vista onisciente deixam de ser privilégio de Jacobo, enquanto os que trazem monólogos interiores recebem ajustes de pequena monta — salvo aqueles dedicados a Samuel Edelman, cuja linguagem é revista.

As séries interpoladas entre os capítulos — em *El nombre del padre* jamais numerados ou intitulados — são ampliadas. *Alma Hebra* ganha a concorrência de *La voz de San Sebastián*, cujas “transcrições” concernem mormente aos âmbitos local e regional do município onde parte das ações tem lugar. As “Crônicas”, por sua vez, mantêm seu papel dúplice, ora oferecendo informações que reverberam no enredo, ora fluindo em seu delineamento. O número das que nele intervêm é majorado, cabendo a elas incorporar uma respeitável parcela dos lances acrescidos.

Menções aos intervalos correspondentes a cada uma das seções de crônicas foram omitidas, índice de que a supressão de determinações espaciais verificáveis tem por correlato um afrouxamento dos marcos temporais, cuja identificação passa a depender em maior medida das datações dos periódicos. Atuando de forma mais contundente, a abolição de topônimos implica a extensão do espaço geográfico onde as peripécias enunciadas, apesar de fictícias, pode-

---

**3** “Chepén”, cidade localizada no norte do Peru, torna-se “San Sebastián”, “Lima” é trocada por “la capital”, “Chiclayo” vira “Resistencia”, enquanto “Gualupe” é mantido por conta da ubiquidade.

riam ter ocorrido. Afinal, como a língua da narração e dos actantes<sup>4</sup> são variantes hispano-americanas do espanhol, qualquer nação em que o castelhano predomine torna-se candidata, sem prejuízo da verossimilhança, a ceder seu território para a encenação da trama. Uma solução sagaz de dar vazão a um efetivo processo de desterritorialização — no caso romanesca.

O arrefecimento das coordenadas espaço-temporais contrasta com a suplementação decorrente da multiplicação, ou readaptação, de segmentos narrativos pelos quais tensões latentes ou embrionárias em *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* são reforçadas.<sup>5</sup> Essa po-

---

**4** Há passagens nas quais a narração informa que personagens judias usam o iídiche em conversas entre si, mas tais diálogos não surgem transcritos, sendo descritos de modo indireto, em espanhol. Neles, todavia, termos e expressões em hebraico e iídiche são vez ou outra empregados. Certas páginas de *Alma Hebraea* transcrevem títulos em hebraico de filmes e peças teatrais, porém proporcionam entre parênteses a versão castelhana. Merece destaque, quanto a sutilezas estilísticas, a algaravia forjada em *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* para patentear as dificuldades de Samuel Edelman em manejar o espanhol. Sirva de exemplo o trecho do monólogo em que ele, como se falasse a Jacobo, reflete sobre as agruras do amigo, decorrentes do abandono, por este, do filho concebido num breve *affaire* com uma peruana: “Jacobo, fue error irte de Chepén, dijele mil veces; yo siempre traía noticias de su hijo, pero no es mismo tenerlo su lado cuidarlo y ver crecer fuerte e sano, como tiene ser, porque ¿para qué voy?, no sé, mejor olvidarse Efraín, Jacobo; muchacho extraño es, Jacobo; raras cosas en cabeza, Jacobo; muchacho no es bien” (*La vida a plazos de don Jacobo Lerner*, ob. cit.; p. 37). Na reescrita as reflexões de Edelman foram corrigidas, o que em termos de experimentação linguística traz uma perda razoável. Em compensação, apenas *El nombre del padre* traz a única frase em hebraico grafada nos romances. Dita por León Minsky durante uma de suas altercações com o padre Chirinos: “— Baruj Atá Adonái Elojeinu Mélej Haolám... — entonó...”, ela não é traduzida (*El nombre del padre*, Lima: Alfguara, 2001; p. 25).

**5** Isto é, elementos que ao trazerem consigo “um excesso, uma plenitude”, enriquecem “uma outra plenitude”, e assim propiciam “a *culminação* da presença”, que “cumula(m) e acumula(m)”. Ao mesmo tempo suprem, intervêm ou se insinuam “*em-lugar-de*”, como assinala Jacques Derrida. Que na sequência acrescenta que se um suplemento “colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário”, ele “é um

tencialização de temas e motivos eleva o peso específico, e daí a consistência, de feitos ou peripécias peculiares que remetem a conflitos subjacentes às relações entre os diferentes grupos sociais a que os figurantes centrais aderem. Afeições e dissensões congregam tanto aqueles cujos movimentos tendem a se restringir aos limites de um único aglomerado quanto aqueles que transitam nos distintos estratos visados: populações autóctones, descendentes de colonizadores europeus de variada procedência — em especial hispânicos e britânicos —, imigrados judeus vindos do leste europeu e, por fim, mestiços gerados pelos entrecruzamentos de membros dos três primeiros conjuntos. Considerados à luz dos gestos verbais<sup>6</sup> de reiterar e alterar, parte destes aportes serão tratados nos parágrafos seguintes.

\*\*\*

Essas rápidas observações indicam que Isaac Goldemberg, ao remontar e expandir um romance antes publicado, inclusive reeditado<sup>7</sup>, transforma-o em outro de si mesmo, de maneira que *El nombre del padre*, demanda, já desde seu título, uma leitura, ou releitura, em chave irônica. Ou seja, atenta a ressonâncias e duplicações, a jogos entre repetições e diferenciações.<sup>8</sup> Reclama atenção

adjunto, uma instância subalterna que *substitui*.” Jacques Derrida, “Este perigoso suplemento...”, em *Gramatologia*, tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro, São Paulo: Perspectiva, 1973; pp. 177–178 (itálicos do original).

**6** Remetendo ao clássico de André Jolles, os gestos verbais permitem que certos fatos, presumidamente vividos, venham a ser cristalizados de “certo modo, sob a ação de certa disposição mental”, e, de maneira complementar, fazem que essa disposição mental possa criar e significar fatos. André Jolles, *Formas simples*, tradução de Álvaro Cabral, SP: Cultrix, 1976; p. 48.

**7** A segunda edição de *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*, aqui utilizada, saiu em 1980. Apesar de escrito em espanhol o livro foi inicialmente publicado em inglês, com o título de *The fragmented life of Don Jacobo Lerner*, em tradução de Robert S. Picciotto (New York: Persea books, 1976). Um caso singular em que uma tradução antecede a edição na língua do original.

**8** É preciso jamais esquecer que a repetição, conforme Giles Deleuze, “é simbó-

especial, para tanto, o fato de o capítulo inicial constituir o único dos fragmentos — quase idêntico, aliás — transplantados de *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* cuja posição no enredo é resguardada. *In media res*, nele são apresentadas personagens e anunciadas situações adiante desenredadas na parcela do argumento comum aos dois livros, concatenadas através de *flashbacks*.

Arranjos narrativos são portanto ali aludidos, após “la noche” em que, “antes de morrer”, Jacobo Lerner a princípio “pensó”, então se “imaginó” e por fim “recordó”. Relativas às pessoas com as quais possuía vínculos familiares ou afetivos, as reflexões deságuam nas presunções acerca das “leves catástrofes” que sua morte lhes causaria. Entre elas avulta o filho gerado durante a efêmera relação com uma jovem mestiça, Virginia. Em *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* o nome da criança é de imediato mencionado, Efraín, enquanto em *El nombre del padre* ela é tão somente referida como alguém “cuyo nombre” Jacobo “non quería acordarse”.<sup>9</sup> Já as lembranças dizem respeito a um “viejo amigo” que não via há anos, León Mitrani — tornado León Minsky —, com quem convivera desde a juventude na Ucrânia e que por uma feliz coincidência reencontra quando migra ao Peru — ou ao incerto país hispano-americano —, para onde seu conterrâneo também se deslocara. As reminiscências abarcam ainda outro amigo íntimo, Samuel Edelman, cuja atuação na trama ganhará notável incremento.

lica na sua própria natureza; o símbolo, o simulacro, é a letra da própria repetição. Pelo disfarce e pela ordem do símbolo, a diferença é compreendida na repetição”. Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*, tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado, 2ª ed., RJ: Graal, 2006; p. 41. Ela, afinal, demanda a si mesma, algo sugerido pelo étimo de que provém: *ped-*, raiz da ‘petição’ e da ‘repetição’.

**9** Isaac Goldemberg, *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*, ob. cit.; pp. 9 e 10; *El nombre del padre*, ob. cit.; pp. 9 e 10. Como as citações seguintes se referem a estas edições, doravante o livro de que provieram será indicado entre parênteses nos quais ao ano de publicação segue-se a indicação das páginas de onde foram extraídas.



Se em *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* o filho do protagonista é sem tardar identificado, no romance de 2001 ele só será nomeado, ou melhor, renomeado, na página 93: por ter vindo à luz numa noite natalina é chamado Jesús. Uma escolha que suscita ambiguidades, decerto calculadas, posto ecoar no título, *El nombre del padre*, apontar para a trindade bíblica e remeter aos antagonismos entre cristãos (simbolizados pela tia-avó do menino, a corola Francisca, e pelo padre Chirinos, actantes remanentes que como Edelman têm seus papéis acentuados) e judeus (entre os quais se destacam justamente Jacobo Lerner, León Minsky e Samuel Edelman).

A resolução do litígio gerado pela rejeição de Efraín ou Jesús é responsável por uma distinção cabal entre os romances, pois o fechamento de *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* sugere a morte do garoto, enquanto *El nombre del padre* conclui com uma cena epifânica na qual Jesús, que com o falecimento do pai fora adotado por Edelman, é durante a cerimônia de seu *bar mitzvá* saudado por Jacobo, Minsky (que também morrerá) e Zacarías (tio materno de Jesús cujo nome remete ao profeta do messianismo e da reconstrução do templo de Jerusalém, ele se distingue pela mudez e pelo comportamento aluado). Descendendo então do cimo da sinagoga, e de mãos dadas,

los tres hombres giran tres veces en torno a Jesús, entonando, con soplidos que suenan a zampoñas, una melodía alegre, saltarina. El rezo de Jesús se mezcla con el cántico de los hombres, que cogidos todavía de la mano, en ronda, se elevan hacia el techo y se esfuman (2001, p. 406).

A recorrência, nos romances, do termo “espejismo” — que longe de ter o sentido de espelhamento, ou reflexão, como no português, em espanhol envia a um campo semântico atinente à ilusão, à ocorrência de miragens ou delírios — atesta que as relações entre esses quatro indivíduos às vezes se pautam menos pela lucidez que

pela fantasia.<sup>10</sup> O significante surge já no capítulo inaugural dos livros, quando o narrador esclarece que Jacobo logrou “despejarle esos espejismos de la mente” de Mitrani ou Minsk (1980, pp. 11–12; 2001, p. 11), no caso relativos ao temor, sentido por este, causado pela premonição de que um iminente *pogrom* irromperia na região onde vivia.

A recomposição caracterizou com maior precisão a aproximação mútua dos membros daquele grupo congregado somente no parágrafo final, no qual a tematização de processos de mesclas culturais é uma última vez perpetrada. Com efeito, na cerimônia em que deveria recitar passagens da Torá, um confuso Jesús, cuja educação religiosa a princípio limitara-se ao catolicismo, “se pone de rodillas, junta las manos sobre el pecho, y empieza a rezar el padrenuestro”. Espantado com o que assistia, o rabino presidindo o ritual é invadido por “una piedad infinita”, o que o leva a ajudá-lo a se erguer e, então, passa a ler “la primera oración verso por verso y hace que Jesús la repita”. Nesse momento, do alto da “sinogoga de Jesús María” vem um “rumor de rezos en sordina”, que prossegue até um “tenue tañido de campanas” anunciar o descenso e a posterior ascensão de Zacarías, Minsky e Jacobo, “en quien, instintivamente, el muchacho reconoce a su padre” (2001, pp. 405–406).

*La vida a plazos de don Jacobo Lerner* enfatiza aproximações entre o protagonista e Mitrani, de uma parte, e entre este e Efraín, de outra, em conjunturas que em linhas gerais retornam no livro posterior. Quanto à primeira dupla, como graças a um acidente o cadáver de Mitrani/Minsky acabou insepulto, seu espírito se torna um *dibbuk* que adentra o corpo de Jacobo, só vindo a ser conjurado após um ritual de exorcismo.<sup>11</sup> Antes que este ocorra ele experimentará

---

**10** Agradeço a Diana Klinger por ter me chamado a atenção, quando da exposição pública da versão primária deste ensaio, para essa sutileza semântica do espanhol.

**11** Segundo a *Jewish Virtual Library*, na cultura popular judaica *dibbuk* é uma entidade maligna que penetra em uma pessoa, adere a sua alma, ocupa sua mente,

situações antes vividas pelo amigo. Entre estas merece transcrição aquela na qual, internado em um sanatório,

Jacobo, que no había podido conciliar el sueño en toda la noche, permaneció hipnotizado ante un crucifijo de yeso que colgaba sobre la cabecera de su cama. Se vio, de repente, en medio de una multitud apostada en mitad de la plaza del pueblo. Tenía un manto de tocuyo echado sobre los hombros, finas gotas de sangre le bajaban de las cejas nublándole la vista. Sin embargo, alcanzó a divisar, por encima de la marejada de cabezas cenicientas, el amenazante perfil de una cruz,alzada en medio de la plaza. Entonces Jacobo se abrió paso por entre la gente y empezó a correr hacia las afueras del pueblo, perseguido por una cuadrilla de guardias armados con látigos y garrotes (1980, p. 231; 2001, p. 329, com pequenas alterações).

O realce se deve à circunstância de a cena remeter a visões de Efraín/Jesús nas quais Mitrani/Minsky, na crucificação, faz a vez do Cristo. Uma clara indicação de que *espejismos* similares são compartilhados pela criança, Jacobo e este último:

el alcalde pidió que le trajeran una palangana llena de

fala por intermédio de sua boca, enfim, sobrepõe uma personalidade estranha a quem é por ela tomado. A partir do século XVI teria se tornado comum entre os judeus a crença de que alguns dos *dibbukim* são espíritos de mortos insepultos que por isso se transformaram em demônios. Informações disponíveis em <https://www.jewishvirtuallibrary.org/dibbuk-dybbuk> (acesso em 24/03/2023). Um fragmento comum aos romances, no qual “Jacobo empezó a sentir que había sido poseído por un dibbuk”, salienta que ele acreditava “que el dibbuk era el espíritu de un cadáver insepulto” e, ainda, que “estaba convencido de que el alma migratoria de León Mitrani/Minsky había hallado oscuro refugio en su cuerpo” (1980, p. 219; 2001, p. 297).

agua y se lavó las manos... y los guardias lo cogieron al señor Mitrani y lo desnudaron y le echaron encima un manto granate y le pusieron sobre la cabeza una corona tejida de espinas y una caña en la mano derecha. (...) El señor Mitrani sólo se sonreía ahora y los guardias lo escupieron y comenzaron a golpearlo en la cabeza con la caña y se lo llevaron por las calles con una cruz al hombro.

El señor Mitrani (...) ni siquiera tenía su bastón, y toda la gente del pueblo estaba allí y el alcalde les decía a los guardias que le pegaran con el látigo y cuando llegaron a la plaza lo pusieron en la cruz y le clavaron una lanza en las costillas y ahí lo dejaron sangrándose (1980, pp. 186-187; 2001, pp. 288-289, com alterações de vulto, à frente consideradas).

No interregno entre a possessão e a esconjuro Jacobo, que demonstrara ténue envolvimento com o judaísmo, agirá com relação aos judeus tal como Mitrani/Minsky — este sim praticante — agira em seus enteveros com cristãos:

incitado por una fuerza misteriosa que no pudo contener, Jacobo hizo acto de presencia en la sinagoga para reprender a sus correligionarios por la vida pecaminosa que llevaban. Hacía tiempo que Jacobo vivía aterrado por la idea de una destrucción total. Tenía la cabeza infestada de escenas sobrecogedoras donde se le revelaba cómo la comunidad judía de Lima/la capital parecía abrasada por gigantescas columnas de fuego. Por tal motivo (...) Jacobo Lerner irrumpió en el templo (...) y se puso a citar las reconvenciones hechas por los profetas, hacía milenios, al pueblo de Israel. (...) entonces Jacobo se puso de pie y reanudó sus diatribas contra

sus correligionarios. Con voz quebrada por la ira les instó a fijarse en el lujo de sus vestidos; les recriminó su exagerada devoción por los bienes materiales y su absoluto descuido para todo aquello que estuviese relacionado con el espíritu (1980, pp. 220–221; 2001, pp. 298–299).

Mais descritos que transcritos em *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*, os ataques de Mitrani/Minsky<sup>12</sup> surgem detalhados em *El nombre del padre*. Algumas cenas exclusivas desse livro revelam o teor de suas críticas, em especial ao padre Chirinos.<sup>13</sup> É o que ocorre na sequência em que ele, diante da igreja, põe-se a vociferar, tal Jacobo na sinagoga, contra sacerdote e acólitos para ao final reivindicar, com base na origem hebraica, a restituição de Jesús ao judaísmo. Os equívocos destilados são categóricos:

**12** Parágrafos dos livros esclarecem que ele costumava citar “con garbo de sumo sacerdote, sin importarle el sitio o la ocasión, aquellos passajes de las Escrituras donde Isaías desata su furia de profeta mayor contra el rey Ajás de Judea, quien (...) no puso mientes en sangrar a su pueblo (...). Como era de esperarse, el comportamiento de Mitrani/Minsky no sólo atemorizó a la gente del pueblo, sino que requirió la intervención del padre Chirinos en el asunto. Sin embargo, poco efecto produjeron las amonestaciones del cura en el espíritu de Mitrani, puesto que provenían, según el, de un impostor que representava a un Dios cuya existencia tanto celestial como terrenal, había sido ya puesta en duda a mediados del siglo XII” (1980, pp. 61–62; 2001, pp. 29–30, com pequenas alterações). Perfil semelhante é traçado por Efraín/Jesús: “... Mitrani no es más que un viejo loco, que se pasa los domingos predicando en la plazuela, enfrente de la iglesia, anunciando que se viene el fin del mundo, que el río inundará las casas (...), que la cólera de Dios caerá sobre nuestras cabezas como una espada” (1980, p. 25; 2001, p. 178).

**13** Em *El nombre del padre* o sacerdote ganha um prenome, “Isaías”, irônico por remeter ao profeta cujos vaticínios são lembrados por Mitrani/Minsky para investir contra o próprio Chirinos e também por aludir às reprimendas de Jacobo aos judeus, dada a displicência religiosa. Convém recordar que Isaías previu a ruína de Israel e Judá, sancionada pela divindade em punição aos judeus por sua infidelidade e jactância.

— ¡La ira de Dios caerá sobre nuestras cabezas como una espada! — aulló Minsku blandiendo su bastón. Una luz inquietante centelleaba en sus ojos. (...)

(...)

— ¡Ay de los falsos sacerdotes que adivinan mentira! — se lamentó —. ¡Chirinos, sal a la calle y muestra la cara!

— Sólo Jesús nos da la posibilidad de vivir... Jesús es libertad — pareció responder el padre.

— ¡Jehová es el Dios verdadero! — contestó Minsky. (...)

— ¡Dios aniquilará a los falsos sacerdotes y a todos los ímpios como tú, Chirinos! — exclamó León (...).

(...)

— ¿Jesús de quién es? ¿De ellos o de nosotros? — dijo Minsky subitamente (...).

(...)

— Nuestro, ¿no es cierto? — añadió (...). Entonces ya es hora de que lo saquemos de la iglesia y lo devolvamos a la sinagoga, donde debe estar. Es nuestro deber. Como judíos es nuestro deber (2001, pp. 21, 23, 24 e 25).

Concorrências quanto a filiações religiosas são exarcebadas em *El nombre del padre*. Um fator determinante para isso advém da dupla referência instilada pelo nome do filho de Jacobo. Nos originais, de todo modo, o afeto que Mitrani/Minsky lhe dedica é sublinhado pelo próprio garoto, por exemplo no monólogo prévio a seu definhamento — que encerra o primeiro deles e no segundo conflui no final epifânico recém abordado: “el señor Mitrani/Minsky me quería mucho y siempre me llamaba hijo” (1980, p. 273; 2001, p.

399). Antes, um encontro entre ambos é interrompido pela chegada brusca de Francisca, que “grita a Mitrani que me deje ir”. Na resposta à intimação, restrita ao original de 1978, este lança seguidas interrogações que asseveram sua estima por Efraín, o futuro Jesús: “¿qué se pasa a esta vieja espantapájaros? ¿No ve que no le estoy haciendo nada al muchacho? ¿No ve que este niño es como si fuera mi próprio hijo?” (1980, p. 137). É também exclusiva desta versão a revelação de que ele frequentava “la tienda del señor Mitrani que sempre me dice (...) que mi padre está viviendo em Lima”. Isso sem que a tia-avó soubesse, “porque si se entera la tía Francisca de que voy a verlo es capaz de cortarme las orejas” (1980, p. 163).

A exemplo de Efraín, em seus devaneios Jesús identifica Minsky como mártir da Paixão. O final da transcrição seguinte, em que o apelativo “señor” é grafado “Señor”, certifica o zelo do escritor em multiplicar anfibologias, ou acentuá-las. Procedimentos similares fomentam possibilidades de leitura outrora discretas, aqui relativas ao anti-semitismo:

porque lo triste que estuvo la cinta que me hizo llorar, porque Pilato estaba sentado en su trono (...) y frente a él estaba el señor Minsky y entonces el alcaide se levantó... y le preguntó si de verdade era el rey de los judíos y el señor Minsky no le respondía nada porque solamente se reía con la boca abierta y los ojos muy tristes, y le preguntó a la gente: “¿Qué haré de Jesús, llamado el rey de los judíos?” y todos le contestaron “¡Sea crucificado!” y varios hombres gritaron mueran los judíos, porque ellos entregaron a Jesucristo para que lo crucificaran.

(...) Los guardias se arrodillaron delante de él y... lo saludaron con los brazos en alto, burlándose, “Salve, Rey de los judíos!”... y se lo llevaron por las calles con una cruz al hombro. “¡El judío tiene la culpa de

todo!” gritava la gente y después alguien gritó “¡Al cerro, al Vía Crucis!” y los llevaron al Senõr a latigazos” (2001, pp. 288–289).

A adição de paralelismos robustece a associação entre Jacobo e Jesús. Em consultas médicas visando curá-los de problemas físicos e psíquicos que a um só tempo os acometiam — mais tarde sanados pelo exorcismo (Jacobo) e por feitiçaria (Jesús, outra mescla cultural insinuada) — as frases com que os profissionais expõem seus diagnósticos e com que o narrador descreve as personagens são idênticas: “Fisicamente, no le encuentro absolutamente nada” (2001, pp. 331 e 333), “Con la vista clavada en el esqueleto que cuelga del cielo raso, Jacobo/Jesús sonrîe en blanco, como se su mente estuviese en otro sitio” (2001, pp. 332 e 333). Tais ocorrências preparam, e anunciam, o reconhecimento instintivo do pai pelo menino, na epifania do desenlace.

Por fim, mostras da dedicação de Zacarías a Jesús, e das afinidades que os unem, sobejam em *El nombre del padre*. Dentre elas desponta a sequência na qual aquele entrega a Edelman uma estrela de Davi, gesto que fará com que este não desista de resgatar o garoto da família que, de resto, pouco se importava com ele — sua posse foi negociada pelo avô materno, nítida alusão à traição de Judas Iscariotes. Zacarías é ademais retratado, em vários momentos, ao lado de Jesús “apoyando, al igual que éste, el cuello ladeado sobre la pared”, pose que reitera o desatino por eles compartilhado (2001, pp. 103, 257, 377, 401). E é ele quem cantarola, na derradeira frase do livro, a “canción de cuna” entoada quando Jesús nascera e, previamente, quando Virginia comunicara sua gravidez a Jacobo (2001, pp. 45, 49, 53, 103 e 406). Decorre daí a resolução, tomada por este, de desamparar a ela e à criança que jamais teria diante de si enquanto vivo. Tornado possível graças à intervenção de Zacarías, o encontro de pai e filho só ocorreria num além esfumado, alucinante — vertigens que se adensam ao perpassar, semoventes, *El nombre del padre*.



## 2. O terceiro (mais bem) incluído

Reescrituras de modo geral enfatizam, ou matizam, circunstâncias de antemão engendradas em versões precedentes, no mínimo esboçadas — isso quando não as eliminam. A transição de *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* para *El nombre del padre* tende a ressaltar as referências a judaísmo e cristianismo presentes de antemão no livro anterior. Neste quadro transacional duas personagens assumem função especial: Zacarías e Jesús. Este, vide a cena epifânica, passa da reza cristã à hebraica, confundindo-as. O balanço se repete no caso daquele, responsável por fornecer a Edelman a senha, a estrela de Davi outrora pertencente a Minsky, que o leva não só a resgatar o menino da família cristã, mas também, sobrevinda a morte de Jacobo, a adotá-lo — o que implica em educá-lo conforme tradições e valores judaicos. A partir de então Jesús, que fora inclusive coroinha, passará por uma segunda iniciação. Em suma: nas pelepas entre cristianismo e judaísmo ambos atuam como pivôs, coligando as duas religiões.

Dado o caráter paradigmático da Paixão, evento capital para um culto emergente que a um só tempo refuta e se serve de seu precedente, torna-se inevitável, quiçá imprescindível, que a recomposição insista em retomar peripécias a ele relacionadas, canônicas ou não. Preservando porém o adendo nada banal, transfigurador: a troca do padecente por hebreus, como ocorre nos *espejismos* que acometem seja Jesús, seja o Jacobo tomado pelo dibbuk de Mitrani/Minsky. É importante destacar: as reencenações do suplício reiteram o quiasma projetado por Cristo, judeu de nascimento e patrono do cristianismo.

Em *El nombre del padre* este entroncamento é complementado por outro, obliquamente contudo. Pois se Jesus rompe com o judaísmo, Jesús, o filho de Jacobo, após adotado trilhará o sentido inverso. Convém lembrar: os entrecchos dos livros — que podem ser tidos como metades de um díptico — dispõem conjunções nas quais mesclas culturais, não só de ordem religiosa, são evidencia-

das. Se uma fração destas consta em *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*, o livro posterior como visto as prolifera e diversifica, o que propicia um alargamento dos domínios e práticas sociais abarcados. Tais procedimentos, aliás, em boa medida fornecem a razão de ser da reescrita.

Para ficar no terreno dos costumes: casamentos ou uniões extra-institucionais entre judeus e cristãos são recorrentes. Jacobo, que ao se estabelecer em Chepén/San Sebastián planejava casar “con una judía, tener varios hijos, (...) frecuentar la sinagoga con sus amigos, conmemorar en (...) familia las festas religiosas” (1980, p. 110; 2001, p. 69), após o caso com Virginia — católica que tirava a sorte lendo cartas de baralho —, uma vez em Lima/“la capital” se amasia com Juana Paredes, uma papa-hóstias empenhada em convencer seu confessor a absolvê-la por dormir, há “cuatro años”, “con un infiel”, imaginando que o fato de o amante ser “de los buenos, padre. Hombre de bién, caritativo”, servia-lhe de atenuante (1980, p. 205; 2001, p. 324).

Mitrani/Minsky, por sua vez, amiga-se com uma devota que além de se arrepende de “haber entregado” seu “cuerpo a un hereje que blasfema de tu nombre y que descende de aquellos filisteos que te atormentaron en la Cruz” (1980, p. 60; 2001, p. 28), como reconhece em diálogo imaginário com Cristo, “assediaba constantemente” o companheiro “para que se convirtiera al cristianismo”, pormenor inserido em *El nombre del padre* (2001, p. 69). Já Edelman — que pensava ser melhor se casar “con cristiana que con judía mala” — desposa Felisa, a quem permite, como admite em sua linguagem estropiada, que “vaya a iglesia y rece sus santos todo le da la gana, pero no en frente niños, que quiero sean judíos” (1980, p. 37; 2001, p. 123, fragmento assaz alterado).

A própria descrição da casa de Mitrani/Minsky, feita segundo a perspectiva de Jacobo, sintetiza a aproximação contrastiva de catolicismo e judaísmo. Resulta dela

un mundo... al mismo tiempo familiar y extraño, donde al lado de descoloridas estampas de la beata de Motupe, vistosos grabados del Sagrado Corazón de Jesús y crucifijos (...), conviviam una serie de objetos propios de la liturgia judía, como candelabos de bronce, un juego de filacterias guardado en una bolsa (...) con a estrella de David bordada en oro, y diversos *sidurim* con tapas de cuero repujado (1980, p. 59; 2001, p. 27).

Se em *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* apenas Mitrani e o protagonista assumem, no martírio, o lugar do Cristo, em *El nombre del padre* tal encargo caberá también a um nativo:

el pueblo entero se había reunido en la plaza para vivir de cerca los episodios de la Pasión. A la cabeza del cortejo iba el padre Chirinos, flanqueado por varios monaguillos: uno de ellos era Jesús, el hijo de Virginia Wilson. Doblegado por el madero, el Nazareno avanzaba trastabillando, la frente cubierta de sangre, fustigado por el soldado romano. Tanto quién hacía de Jesús como quien hacía de soldado eran indios. La procesión se detuvo a la altura de la Comisaría.

(...)

— Y preguntó Pilatos a los judíos — volvió a decir el padre.

— ¿Que haré de Jesús, llamado el Cristo? — dijeron los monaguillos

— Entonces los judíos gritaron — continuó el padre.

— ¡Sea crucificado! ¡Crucificadlo! — clamaron los monaguillos, esta vez secundados por todos los que marchaban en el cortejo.

A Edelman se le erizó la piel. Le parecía estar en una pesadilla. Miró el hombre que cargaba la cruz y adver-

tió, con un escalofrío, que lo que le chorreava por el rostro era sangre de verdad. Y que los latigazos que ahora caían sobre su espalda para obligarlo a reanudar la marcha, también eran en serio. Entonces sintió, frente a esse hombre que hacia de Jesús, un desbordamiento de solidaridad piadosa. Estaba a punto de intervenir para socorrerlo, cuando oyó la voz del teniente Donoso: — Mil veces mejor estaria el judío en esse papel — dijo lo teniente dirigiéndose al sargento y al cabo. — ¿Se han fixado en el parecido? (2001, pp. 197–198).

Claro que o judeu a quem o oficial alude não é outro senão León Minsky.

\*\*\*

Em paralelo à edificação da doutrina católica, centúrias afora, pelos padres da igreja, na esfera da cultura popular foi sendo desdobrado uma rol de lendas, ou ainda, para retomar André Jolles, de anti-lendas<sup>14</sup>, que introduz na Paixão um figurante excepcional — o Judeu Errante, ou Eterno. Também identificado como Malchus, Joseph Cartaphilus, Isaac Laquedem, Juan Espera en Dios, João Espera em Deus, Giovanni Bottadio e, em especial, desde o século XVII — quando começa a modernização do relato —, Ahasverus, em suas andanças ele não poderia deixar de adentrar os originais de Goldemberg. Isso porque sua presença é de todo coerente com, e pertinente em, argumentos e imagens que defrontam judaísmo e cristianismo.

Ainda que as narrativas tradicionais acerca da criatura sejam apócrifas, entre seus estudiosos é unânime a concordância quanto ao caráter religioso que lhes é subjacente. Elas, com efeito, têm

---

**14** Jolles reserva o termo lenda para se referir à vida de santos e mártires, “modelo digno de ser imitado, embora inimitável”, empregando anti-lenda para se referir à maldade ou ruindade a serem evitadas. *Formas simples*, ob. cit., p. 51.

como ponto de fuga o evento crucial para a cisma entre as duas primeiras religiões do livro. Refletindo sobre o valor simbólico de Ahasverus para as doutrinas cristã e judaica Sigal-Klagsbald observa que a subsistência dos judeus, em que pese ao fato de não deificarem Jesus, foi decisivo para a igreja. Isso porque eles afirmavam a vinda do Messias através das profecias do Velho Testamento, e, com sua dispersão após a queda de Jerusalém em 70 d.C., propagavam-na entre populações diversas.

O risco de que o Errante fosse transformado, pelos hebreus, num emblema da diáspora judaica — o que culpabilizaria os cristãos pelo desterramento —, foi amenizado graças a alguns pormenores inseridos nos racontos. Estes sublinhavam a conversão de Ahasverus ao catolicismo, seu conseqüente arrependimento pelo ato cometido e o caráter exemplar de sua devoção.<sup>15</sup> A circunstância, porém, de que até o juízo final ele jamais será perdoado perpetua seu pecado, e, sobretudo, aproxima-o de Caim. A personagem, portanto, é desde o início paradoxal, e apenas a elisão do estigma e da mescla que lhe são congêneres torna possível seu emprego em prol do anti-semitismo.

Remetendo ao êxodo mosaico, Sigal-Klagsbald ressalta que na leitura judaica do episódio “exílio e errância não aparecem como uma maldição, mas como uma promessa de liberdade e de realização”. Transferido para a saga de Ahasverus, este viés traz consigo o anúncio de uma futura redenção. A personagem, em suma,

parece então se cristalizar a partir de fontes extremamente vivazes ao mesmo tempo no imaginário judeu e cristão, num momento em que está em jogo a eleição do povo judaico ou o triunfo da Igreja, de um lado, e a aparição do Messias, de outro; assim se compreende

---

**15** Obliterado por Jolles, esse detalhe traz a narrativa ahasvérica de volta para o campo lendário, porquanto suas virtudes passarem a ser dignas de imitação por parte de cristãos.

que seus diferentes atributos tornam possíveis reivindicações contraditórias e apropriações concorrentes.

Daí a conclusão de que

só o tema do Judeu Errante parece ter funcionado ao mesmo tempo como modelo para os judeus e para os cristãos. Os primeiros salvaguardaram aquilo que ele preservava de esperança ao término de sua dispersão, enquanto os segundos viam nele a prova de seu triunfo.<sup>16</sup>

\*\*\*

Ambivalências como estas repercutem nos romances em pauta, nos quais Ahasverus é mencionado logo nas páginas iniciais. Em *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* ele é objeto de uma matéria “Especial para Alma Hebreá” assinada por Fray Fernando, “lego del Convento de La Merced”:

---

**16** Laurence Sigal-Klagsbald; “L’image du Juif errant et la construction de l’identité européenne”, em *Le Juif errant, un témoin du temps*, organização de Laurence Sigal-Klagsbald e Richard Cohen, Paris: Adam Biro/Musée d’art et d’histoire du Judaïsme, 2001; pp. 41 e 42. Tradução minha das passagens: “l’exil et le cheminement n’apparaissent pas comme uma malédiction mais comme une promesse de liberté et d’accomplissement”; “Cette figure semble donc se cristalliser à partir de sources extrêmement vivaces dans l’imaginaire juif et chrétien à la fois, en une période où l’enjeu est l’élection du peuple juif ou le triomphe de l’Église, d’une part, et l’apparition du Messie, de l’autre; on comprend mieux que ses différents attribus rendent possible des revendications contradictoires et des appropriations concurrentes”; “seul le thème du Juif errant semble avoir pu fonctionner à la fois comme modèle pour les juifs et pour les chrétiens. Les uns ont sauvegardé en lui ce qu’il recelait d’espoir par-delà leur dispersion tandis que les seconds y voyaient la preuve de leur triomphe.”

Quienes han visto al Judío Errante en sus paseos noturnos, afirman que es un hombre de más de cien años y siete pies de estatura; viste levitón negro, usa poncho y porta báculo, a cuyo extremo mantiene un farolillo de eterna llama. (...) Su presencia es augurio de epidemias o sequías.

Após a descrição sumária de alguns de seus apanágios, a colaboração reitera a crença de que sua mera passagem por uma região acarreta desarranjos naturais. Isso através da citação de “un cronista anónimo” que discorre sobre “el siguiente suceso, presenciado a principios de siglo por los habitantes de Huancavelica”:

“Un buen día, el pueblo oscureció. Una aurora boreal asombrosa lo iluminó luego, y a sus fulgores, el pueblo atemorizado vio cómo se elevaban en el aire las chozas; las gallinas, patos y carneros eran lanzados como simples plumas. La tierra se estremecía, y ante fenómenos tan raros, a eso de las siete de la noche, contemplaron el Judío Errante que se elevaba sobre una bola de fuego, para desaparecer tras un cerro” (1980, p. 14; aspas do original).

Fray Fernando retorna em *El nombre del padre*, porém o texto ali publicado preserva do anterior somente aquele parágrafo inicial, deslocado porém para a conclusão. Antecedendo-o surge uma dissertação que resume, com virtuoso didatismo, a situação e a reverberação que a princípio garantiram sobrevida ao Judeu Errante, inclusive nos domínios literário e artístico:

Butadeo, Isaac Lequeden, Cartafilo, o, más a menudo, Ahasvero – (...) son los nombres del Judío Errante. Cuenta la leyenda que Jesús cuando cargaba la cruz,

quiso descansar ante la puerta del zapatero judío Ahasvero, quien le dio un puñetazo en la espalda a fin de que prosiguiera su marcha. Entonces Jesús le dijo: “Tú estarás errante en la tierra hasta que yo vuelva.” Desde entonces, el judío va errante, continuamente, sin hallar un lugar de descanso. Su substrato simbólico (...) es la idea del hombre que non puede morir, o que, tras su falsa muerte, ha de retornar. También puede ser el símbolo de la humanidad que marcha de continuo hacia un fin imprevisible. Pero, tradicionalmente, se considera como la personificación del pueblo judío, castigado a vivir errante hasta el día del Juicio Final.

El Judio Errante se ha aparecido en innumerables lugares en sus más de dos mil años de edad. Algunos lo identifican como zapatero a las puertas de Jerusalén; otros como el que fundió el becerro de oro; hay quien lo vio en Armenia en el siglo III de nuestra era; hay quien asegura haber conversado com él en el siglo XVI en Hamburgo y en Londres (2001, p. 40).

Estratégica, a alteração faculta o deslocamento do fragmento relativo às catástrofes. Deixando de ser parte de um texto informativo, ele será incorporado a uma fala de Rosário — avó de Jesús vítima de desprezo por descender de nativos —, que através dele expõe uma vivência infantil. Na exposição ela enfatiza o poder do Errante de trazer malefícios e, acima de tudo, fornece um depoimento que afiança sua efetiva existência entre os mortais.

Trata-se de uma retomada, desviante, do esquema usual pelo qual Ahasverus foi se embranchando no espaço literário, pelas bordas abertas pelas literaturas e artes populares. Os antigos panfletos e plaquetas a ele dedicados relatavam o que as pessoas que o tinham encontrado, parte delas cultivadas, ouviram de seus lábios, referentes ao indivíduo singular que é — porque testemunha da Paixão e



prova viva de um milagre —, e a sua profissão de fé — quando são realçados a cristianização e a contrição.<sup>17</sup>

Se esse testemunhar um testemunho não comparece no depoimento de Rosario — que, grife-se, acontece poucos dias depois da morte de Minsky —, seu relato, por outro lado, faculta levar adiante uma articulação que em *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* queda algo encruada. Fundamental para a intrincação do entrecho, a fala da avó de Jesús projeta sobre o recém-finado, e daí sobre o Jacobo possuído pelo dibbuk do amigo, a sombra de Ahasverus. Resulta um aumento da dramaticidade, logo do teor persuasivo:

— Dios le dio al judío el castigo que se merecía — dijo Rosario.

(...)

— Desde que el judío llegó a San Sebastián no hemos tenido más que tragedias — repuso Rosario...

(...)

— (...) Acuerde-se — prosiguió Rosario. — Apenas llegó el judío comenzaron a pasar un montón de cosas terribles. Primero fue el diluvio, ¿se acuerdan? Días y noches de lluvia sin parar. Y después vino la sequía. ¡Dios mío, cómo quemaba la tierra! Ese año se perdieron todas las cosechas. Fue como se la naturaleza se hubiese vuelto loca. Seguramente Minsky era el judío errante que se aparece en los pueblos trayendo desgracias...

(...)

— Yo lo vi de chica (...), cuando vivía en mi pueblo...

(...)

---

**17** Sobre o desdobramento dos relatos ahsvéricos ver, de George K. Anderson, *The legend of the Wandering Jew*, Hanover (NH): Brown U.P., 3<sup>o</sup> ed., 1991; de Edgar Knecht, *Le mythe du Juif errant* (Essai de mythologie littéraire et de sociologie religieuse), Grenoble: P.U. de Grenoble, 1977; e de Gaël Milin, *Le cordonnier de Jérusalem* (La véritable histoire du Juif Errant). Rennes: P.U. de Rennes, 1997.

— Me acuerdo como si fuera ayer... De repente todo el pueblo oscureció y un viento fuerte, así como está soplando allá afuera..., se llevó por los aires a gallinas, patos, carneros... hasta los techos de las casas se los llevó, ¡como plumas se los llevó! Y en eso vimos en el cielo al judío errante elevándose sobre una gran bola de fuego...

— Igual que el señor Minsky, que lo mataron en la cruz y después se fue al cielo volando... bien alto... — dijo Jesús a la manera de un eco lejano (2001, pp. 257, 258 e 259).<sup>18</sup>

O detalhe do voo, que Jesús transfere de Ahasverus para Minsky, é reiterado em ambos originais. Segundo ele, encerrada a agonia na crucificação,

la tierra empezó a moverse y todo se hizo más oscuro, y me regresé a mi casa, que cuando volvi (...) a la plaza el cuerpo del señor Mitrani/Minsky ya no estaba allí, porque seguro se fue volando al cielo igualito como la vez pasada que voló desde el techo de su casa (...), que yo sé que sí voló (1980, p. 188; 2001, pp. 290-291, com modificações contextuais).

---

**18** A fusão de Minsky e Errante é também expressa por Chirinos numa conversa com Edelman, responsável por reportá-la. Cito a versão corrigida em *El nombre del padre*: “... castigo de Dios fue la muerte de León, porque León había traído la maldición a San Sebastián, todas las cosas empezaron a suceder desde que llegó León, dijo, el terremoto que habían tenido hace años en el pueblo era culpa de la llegada de León, todo era culpa de León...” (2001, p. 378). A história de Rosário ressoa em *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*. Quem a transmite é Efraín, que a ouvira de seu avô: “Vamos a tener un terremoto, que dijo el abuelo que eso fue lo que pasó cuando el señor Mitrani se vino vivir en este pueblo, que las casas y los árboles volaron por los aires y se salieron los muertos de lo camposanto” (1978, p. 274). Em *El nombre del padre* Jesús atribue essa mesma fala a “la abuela” (2001, p. 399).

Quando hospedado na casa do religioso que o conjurava do *dibbuk* do amigo a quem o dom de voar é atribuído, Jacobo intenta escapar dali numa noite em que, “asediado por un enjambre de alimañas asquerosas (...) abrió la ventana (...), extendió los brazos y arqueó las piernas para remontarse por los aires y lograr escapar de su prisión. Estava a punto de saltar cuando le detuvo el rabino” (1980, p. 234; 2001, p. 340). Na sequência, o exorcismo enfim concluído, ele recorda uma história, contada há tempos por Mitrani/Minsky, que confere veracidade às seguidas alusões a voos:

Minsky le había dicho que en 1923/1926 (...) un rabino se había aparecido por el pueblo (...) y (...) se había alojado por unos días en su casa. Durante su estadía (...) el rabino le había revelado ciertas fórmulas cabalísticas para poder volar. Lo que en ese momento Jacobo juzgó el producto de una mente desvairada, empezaba ahora a tomar sentido y a mostrársele como un hecho real (1980, p. 235; 2001, p. 342–343).

Adentrar o espaço literário descortinado ao redor de Ahasvurus implica deparar o maravilhoso, no mínimo o milagroso. Este é talvez o único “hecho real” depreendido destas sequências de eventos que o evocam, uma vez que a explicação racional aventada por Jacobo se apoia na magia, isso num episódio permeado por alusões a um mundo encantado, supra-real. Há um pormenor, no entanto, ressaltado nestas recorrentes identificações entre o Judeu Errante, Mitrani/Minsky e, através deste, Jacobo. Ele diz respeito ao voo, que nos relatos modernos não é um atributo usual da criatura como o são a imortalidade, o domínio de quaisquer línguas, a ubiquidade ou as moedas que do nada lhe aparecem. Uma licença poética?

A resposta positiva a essa questão é descartada graças a uma passagem pouco relevante no que tange ao encadeamento das ações. Nela a narração, que trata das recorrentes visitas de Jacobo ao amigo,

enfoca “una habitación que daba al descuidado horto donde ya no crecían floripondios ni árboles frutales”. Lá, onde Mitrani/Minsky “había almacenado una veintena de novelas y libros de economía en *idish* y russo”, Jacobo costumava “leer novelas de Isaac Peretz, Scholem Asch y Sholem Aleijem”. Lá encontrara “también entre esos volúmenes de hojas amarillentas y carcomidas, una edición sin tapas de *El eterno judío*, drama de David Pinsky, presentado en Moscú por la compañía teatral ‘Habimah’, allí por el año de 1916” (1980, pp. 63-64; 2001, pp. 31-32).

A inserção de referências precisas quanto à encenação da peça de, note-se, Pinsky, destoa, dado seu um caráter insólito numa passagem na qual breves referências vão sendo acumuladas. E que prossegue informando que as leituras, as lembranças compartilhadas com Mitrani/Minsky e um velho retrato de seus pais “constituían el único contacto de Jacobo Lerner con una realidad que se le iba desmenuzando rápidamente según transcurrían los días en Chepén/Sán Sebastián” (1980, p. 64; 2001, p. 32). Uma realidade evanescente que, diferindo, à revelia das personagens passo a passo retornava.

Em *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* o registro da peça sobre o Judeu Errante, evidente piscar de olhos, aparece bastante depois — 50 páginas — da citada matéria de Fray Fernando. A piscadela fica mais flagrante em *El nombre del padre*, pois ele antecede e se avizinha do texto do frade — 7 páginas os separam. A aproximação comprova o esforço do romancista em relevar, na recomposição, a efígie de Ahsverus.

Mas o caráter crucial das informações acerca da encenação do drama de Pinsky, marginais à primeira vista, só vêm à luz caso os livros de Goldemberg, em especial o de 2001, sejam através delas conectados com imaginações traçadas por um renomado artista do século XX, cuja obra é atravessada pelo Judeu Errante: Marc Chagall, que segundo Juliette Brailon-Philippe e Anne Hélène Hoog manteve com ele uma “relação auto-biográfica”. As autoras esclarecem que após se fixar em Moscou, em maio de 1920, o pintor come-

çou a trabalhar na “companhia judaica de teatro Kamerny”. Nesse mesmo ano, prosseguem, “o teatro Habima encena em hebraico a peça do escritor iídiche David Pinski *Der eviger Yid* (O Judeu eterno), dirigida por Mschedelov e é certo”, ressaltase, “que Chagall não podia ignorar esse acontecimento”.<sup>19</sup>

Escancarado o piscar, não parece ser por mero acaso que uma das telas dedicadas ao Errante, *Au-dessus de Vitebsk*, de 1914, da qual há diferentes versões, mostre-o pairando sobre a cidade natal de Chagall:



Figura 1: Marc Chagall, *Au-dessus de Vitebsk*, 1914, Art Gallery of Ontario.

---

**19** Comentários de Juliette Braillon-Philippe e Anne Helène Hoog à “Esquisse pour *La Révolution*” (1937), de Marc Chagall. Sem título, em *Le Juif errant, un témoin du temps*, ob. cit.; p. 214. Tradução minha das passagens: “Sa relation à cette figure reste très autobiographique”; “En mai 1920, Chagall vient à Moscou et travaille avec le théâtre juif Kamerny. La même année, le théâtre Habima joue en hébreu la pièce de l’écrivain yiddish David Pinski *Der eviger Yid* (Le Juif éternel) mise en scène par Mschedelov et il est certain que Chagall n’a pu ignorer cette événement”.

“Mágica e misteriosa”, reflete Maria Gabriela Ambrosioni, “a aparição desse velho de longa barba, que voa com naturalidade sobre os tetos e acima da realidade terrena”, só podia provir “de um hebreu russo crescido na cultura hassídica, em que o mundo cotidiano era inextrincavelmente ligado ao outro mundo e o miraculoso se insinuava imperceptivelmente na vida comum”. A sobreposição da venturosa leveza imaginária à pesada verticalidade das edificações de que Ahasvrus se afasta, parte das quais culminam em cúpulas coroadas por cruces, traduz “um modo emocional de viver a fé, permitindo ao velho hebreu (...) libertar-se voando sobre a terra e suas dores, (...) animado pelo ardor de transmitir a alegria da fé”. A partir desta tela, conclui a estudiosa, “nas pinturas de Chagall, todas as criaturas a quem ele confia, por meio da arte, a tarefa de expressar o amor, a esperança e a força da redenção, alçarão voo, livres da força da gravidade”.<sup>20</sup> A leitura de Ambrosioni não deixa de reverberar situações vividas pelos protagonistas judeus presentes nos livros de Goldemberg, em particular Mitrani/Minsky e Jacobo, isso a despeito de a tela preceder a mise en scène moscovita da peça de Pinsky, pois o que importa são as remissões veladas a Chagall e sua obra neles vigentes.

Benjamin Harshav, por sua vez, em sua análise do quadro elenca referências esclarecedoras com respeito tanto ao sentido em-

---

**20** Maria Gabriella Ambrosioni, “L’Ebreo Errante dall’iconografia cristiana a Chagall”, em *L’Ebreo Errante, metamorfosi di un mito*, organização de Esther Fintz Menascé, Milano: Cisalpino, 1993; pp. 356, 357 e 360. Tradução minha das seguintes passagens: “Magica e misteriosa (...), l’apparizione di quel vecchio dalla lunga barba, che vola con naturalezza sopra i tetti e al di sopra della realtà terrena (...). Solo la fantasia di un ebreo russo cresciuto nella cultura hassidica, dove il mondo quotidiano era inscindibilmente legato a quello ultraterreno e il miraculoso si insinuava impercettibilmente nella vita comune”; “Chagall trasfonde nelle su tele questo modo emozionale di vivere la fede, permettendo al vecchio ebreo (...) di librarsi a volo sopra ai suoi dolori (...), animato dall’ardore di trasmettere la gioia della fede”; “Dopo l’Ebreo Errante del 1914, nei quadri di Chagall prenderanno a volare, libere dalla forza di gravità, tutte le creature a cui egli affida, attraverso l’arte, il compito di esprimere amore, speranza e forza di riscato.”

blemático do saco sobre as costas de Ahasverus — outra inovação assegurada pela personagem, metaforiza a experiência judaica do exílio — quanto ao caráter simbólico do voo:

a famosa imagem de um judeu com saco e bastão voando sobre Vitebsk é uma encarnação das *“luftmenchn* (“pessoas do ar”) criadas na literatura ídiche clássica por Mendele e Sholem-Aleichem: pessoas que não têm trabalho produtivo e vivem “de ar”, bem como “no ar”, sem solo sob os pés, ao contrário da gente normal enraizada em sua própria terra.

Determinante, no entanto, é a articulação proposta, e referendada por escritores judios, entre a composição de Chagall e o perene desenraizamento imposto aos hebreus ao longo da história. Pois a tela

inclui a imagem cristã anti-semita do Judeu Eterno ou Errante que foi apropriada pela literatura judaica dos tempos modernos como uma realidade existencial auto-descritiva. Aparentemente influenciada pela expulsão de um milhão de judeus, “em 24 horas”, das zonas fronteiriças durante a Primeira Guerra Mundial, entre os quais muitos evolaram-se de Vitebsk durante 1914–1915, a pintura... possui também algo que transcende o acontecimento, uma existência que sobrepasa cidades mundanas e efêmeras. A pintura, ademais, é uma realização vernácula: *er geyt iber di hayzer*, que em ídiche significa “ele é um mendigo”: literalmente a expressão significa que ele caminha acima (= sobre) das casas — sentido este expresso na pintura. A figura não é, assim, apenas um mendigo, é o protótipo do mascate judeu, que precisa ganhar a vida caminhando sobre cidades.

É ainda a imagem de um “pecador”, que abandonou sua casa e família para “fazer a diáspora” (*praven goles*). Como Mendele filosofou: “Todo Israel — um saco”; e o saco do mendigo ou nômade (...) contém uma confusão de comidas, mercadorias baratas, livros de reza e outras tantas coisas.<sup>21</sup>

Em vários de seus trabalhos Chagall reivindicou a judeidade de Jesus, como no tríptico formado por *Résistance* (1937–1948), *Résurrection* (1937–1948) e *Libération* (1937–1953). Ou em *La Crucifixion blanche* (1938), tela impregnada “de espírito judio” com a qual o artista, “atribuindo ao Cristo os traços do ‘Jesus judeu’”, aproxima-se de “uma tradição iconográfica presente na cultura judia, conferindo a ela, ao mesmo tempo, uma marca toda pessoal”, como

---

**21** Benjamin Harshav, *Marc Chagall and his times*, Stanford: Stanford U.P., 2004; pp. 61–62. Tradução minha das seguintes passagens: “The famous image of a Jew flying with sack and stick over Vitebsk is the embodiment of the *luftmenchn* (“air people”) created in classical Yiddish literature by Mendele and Sholem-Aleichem: people who have no productive work and live “on air” as well as “in the air”, with no ground under their feet, unlike a normal nation rooted in its own soil”; “This figure however, has much more to it. It includes the Christian anti-Semitic image of the Eternal or Wandering Jew, appropriated by Jewish literature of modern times as self-described existential reality. Apparently influenced by the expulsion of a million Jews “within 24 hours” from the border areas during the World War I, many of whom floated Vitebsk during 1914–1915, Chagall’s painting “Above Vitebsk” also has something transcendental about it, an existence above the mondaine, transient cities. Furthermore, the picture is a realization of an idiom: *er geyt iber di hayzer*, which means in Yidish “he is a beggar”: literally the words mean he walks above (= over) the houses — and this meaning was realized in the painting. Yet this figure is not just a beggar, he is the prototypical Jewish peddler, who must make a living by walking over villages. It is also the image of a “sinner”, who abandoned his home and family to “perform Diaspora” (*praven goles*). As Mendele philosophized: “All of Israel — one sack”; and the beggar’s or nomad’s sack (...) contains a mishmash of food, peddler’s merchandise, prayer books, and what not.”



expõe Marcello Massenzio.<sup>22</sup> Que chama a atenção para a recorrente aparição de três figuras, presentes em *Résistance*, *Résurrection* e em *La Crucifixion blanche*, que simbolizam a resistência dos hebreus aos sucessivos massacres a que foram submetidos — uma mulher com uma criança nos braços, o homem à sua direita que busca escapar do enquadramento para salvar a Torá, e fugindo na direção oposta, o Judeu Errante carregando Israel em seu saco:



Figura 2: Marc Chagall, *La crucifixion blanche*, 1938, The Art Institute of Chicago.

---

**22** Marcello Massenzio, “L’appropriation juive du mythe: l’empreinte de Marc Chagall”. *Le juif errant ou l’art de survivre*, Paris: Cerf, 2010; p. 65. Tradução minha da seguinte passagem: “la vision de la passion du Christ est tout imprégnée d’esprit juif: en particulier, en attribuant au Christ les traits du ‘Jésus juif’, Chagall se rattache à une tradition iconographique présente dans la culture juive en lui conférant, en même temps, une empreinte tout à fait personnelle”.

Outro trabalho do artista merece ser conjugado com os romances em discussão, privilegiando nesse caso Jacobo, que em seus primeiros anos de América Latina mascateou, perambulando de cidade a cidade para vender miudezas. Em uma das versões da gravura denominada *L'Échelle de Jacob* os traços do patriarca hebraico coincidem com aqueles com os quais Chagall imaginou Ahasverus, como a barba profusa, o boné protuberante, o cajado e o indefectível saco no dorso. Impossibilitado de privar do convívio dos anjos, e, pela mediação deles, chegar à divindade, um afoito Jacobo/Ahasverus tenta sair da cena, o casario deixado para trás permanecendo visível, ainda:

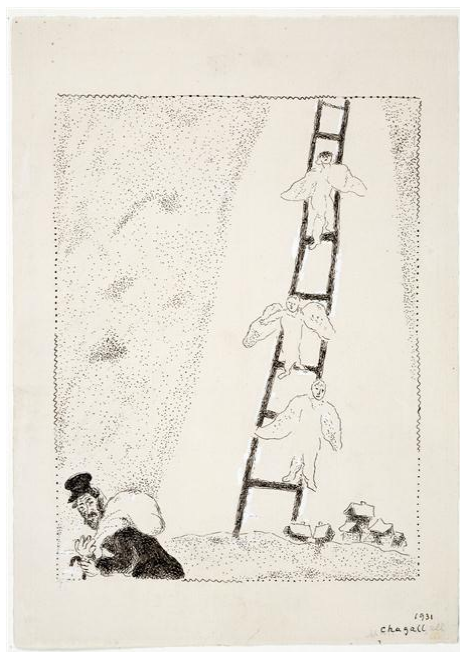


Figura 3: Marc Chagall, *L'Échelle de Jacob*, 1931, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle.

A estância do Judeu Errante em *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* e em *El nombre del padre* integra esses livros à tradição artístico-literária que sobretudo desde o princípio do século XIX reinterpreta a lenda ahasvérica, derivando-a. Isto é, mitificando-a, porquanto essa persistente releitura afasta os fundamentos religiosos sobre os quais ela foi sendo erigida, sobrando dela, basicamente, o atributo que condenou a personagem ao mais terrível exílio — o da morte —, e o anti-semitismo — outra modalidade de desumanização criticada por artistas como Goldemberg e Chagall.

Ao demandar, e suscitar, uma busca de variações nos níveis temático e expressivo, esse processo de laicização observável nos escritos e imagens de e com Ahasverus permanece em devir. No âmbito da literatura latino-americana, para ele contribuem, entre outros autores, Jorge Luis Borges (“El inmortal”), Samuel Rawet (*Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado*), Manuel Mujica Lainez (“El vagamundo”, *El labirinto* e *El unicornio*) e Gabriel García Márquez (“Un día después del sábado” e *Cien años de soledad*), aos quais Isaac Goldemberg se junta, com os romances aqui discutidos. Em todas estas narrativas imitar e mutar, sobrepairando, pareiam.

\*\*\*

Ironia final: o parágrafo conclusivo de *Cien años de soledad* enfoca o momento em que Aureliano Babilônia intui que “no saldría jamás” do quarto onde decifrava o pergaminho, redigido em sânscrito, legado por Melquíades antes que este, “haciendo-se cada vez menos assíduo y más lejano, esfumándose en la claridad del mediodía”, fosse percebido por aquele como “apenas una presencia invisible”.<sup>23</sup> A

---

**23** Em “A sacração de um dia”, capítulo de *A comunidade errante: ensaios de literatura e exílio*, organização de Keli Cristina Pacheco e André Cechinel, Ponta Grossa: Texto e contexto, 2020; pp. 19–55, argumento em favor da tese de que Melquíades é um possível avatar de Ahasverus.

partir dessa passagem é viável propor uma outra articulação, motivada agora pelo esfumar das aparições de Zacarías, Minsky e Jacobo na epifania que encerra *El nombre del padre*. Isso porque, esfumações inclusas, o último Aureliano da estirpe dos Buendía, sabendo-se prisioneiro do texto que decodificava e o codificava, enfim compreende que “estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante” do total deslindamento. Então conclui, num átimo — o que acabara de ler no documento “era irrepitible desde siempre y para siempre”.<sup>24</sup>

**24** Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, 10ª edição, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968; pp. 351, 302, 302, 351 e 351 respectivamente.

Sobre o processo  
fotográfico

**Julio Aied**  
**Passos**

Este ensaio passa por uma reflexão sobre o processo fotográfico em todos os seus estágios. Desde a escolha do equipamento inicial, como objetivas, câmeras e material fotossensível, até a finalização da imagem — que, de maneira geral, não escapam da técnica. Assim como pensar o gesto fotográfico de criar imagens — tanto aquele que precede o momento do disparo da câmera quanto aquele posterior à sua fixação —, que não passa isento de uma relação entre o fotógrafo e o mundo ao seu redor. Para falar sobre meu processo, sinto que seja necessária uma breve explicação sobre minha opção pela fotografia analógica, que se deu principalmente por dois motivos.

Em primeiro lugar pela afetividade, pois todas as fotos da minha infância foram feitas em película. Ao observar fotos antigas, interajo com as imagens materiais, tanto as ampliadas e positivadas no papel, como também com os negativos preservados no filme revelado. De certa forma tenho contato com o momento em que a imagem foi feita. Mas, além disso, conecto-me com o enigma que era, na infância, a criação de fotografias. Aos oito anos fui presenteado com uma câmera simples, comum na década de 1990, de plástico, com lente de abertura e foco fixos, e *flash* embutido. Com ela tive meu primeiro contato com o material da película, mesmo que ainda de maneira misteriosa. Fato que aguçava minha curiosidade e me impulsionava a explorar este material, junto do espaço e dos objetos ou seres fotografados.

A segunda razão surgiu quando iniciei a graduação em cinema, em 2011. Logo no início o discurso vigente, e bem taxativo, entre muitos alunos e professores dentro do curso era de que o cinema não precisava mais da película, que seria substituída pelos sensores digitais. Ou seja, tais afirmações estipulavam que o filme, tanto para o cinema quanto para a fotografia, era uma forma arcaica e primitiva, que deveria ser deixada moribunda até sua extinção para que, assim, o digital tomasse seu lugar de maneira integral. Fiz alguns questionamentos para mim mesmo na época: todas as possibilidades do trabalho com película já se esgotaram, a ponto de não haver futu-

ro para esta técnica, como estão dizendo? Devo seguir esse discurso, obedecê-lo e abandonar esse material que me permitiu o primeiro contato com a imagem fotográfica?

Tais afirmações contra o processo analógico serviram de impulso para mim e para um grupo de amigos e colegas. Seguimos o caminho do questionamento e da desobediência. A partir disso, fugindo dessa dicotomia — filme *versus* digital — decidimos, com o suporte inicial de dois professores do curso, investigar esse suporte artístico deixado de lado, ao esquecimento.

Nesse percurso conseguimos trabalhar com algumas modalidades da fotografia analógica. Realizei inclusive um filme com película super 8, em preto e branco — um curta-metragem apresentado como TCC —, e trabalhei com 16mm no filme de um amigo. Segui, desde então, trabalhando com a fotografia *still*, tanto em 35mm quanto médio formato — também conhecido como filme 120 —, principalmente em preto e branco. Depois de um certo tempo, montei um laboratório caseiro de revelação, o que me permitiu ir além no processo e continuar percorrendo este caminho.

Comecei a observar que a materialidade de cada elemento possui um certo protagonismo dividido na fotografia analógica. Esse ponto despertou um grande interesse em mim pois, com isso, nas escolhas e manipulações de cada peça, é possível transformar a imagem a partir de cada um dos componentes. Nesse sentido, um ponto do processo fotográfico que merece destaque, e com o qual trabalho desde então, é o material sensível — o filme — e sua posterior revelação. O processo ocorre em três etapas de banhos compostos por diferentes soluções químicas.

De maneira geral, o filme para fotos em preto e branco é feito com uma emulsão fina de gelatina contendo sais de prata que são sensíveis à luz em diferentes graus. Cada filme possui uma sensibilidade específica, explícita pelo número do ISO: quanto maior o número, mais sensível, necessitando menor exposição para reagir à luz. Ou seja, um filme com ISO maior precisa de menos luz para

formar uma imagem do que um menor. O tamanho de cada grão desse sal influencia também. Independente do ISO, todos os filmes possuem grãos de diferentes dimensões, tanto os finos quanto os grossos. Porém, quanto maior o ISO maior a quantidade de grãos grossos, pois estes, pelo fato de terem uma superfície maior de contato com relação aos finos, reagem mais rapidamente à luz, o que permite sua utilização em condições mais adversas.

O resultado final das imagens também é influenciado, tendo grãos mais aparentes com os filmes de ISOs rápidos — o que alguns chamam de “ruídos” na foto — o que deixa à mostra na imagem o próprio material usado, o sal de prata. Só dois comparativos: a primeira foto, feita com filme ISO 200, em médio formato, a granulação é mais suave, além de possuir uma gama maior de tons de cinza; já na segunda, tirada com filme ISO 3200, o contraste é maior e os grãos são mais aparentes e sobressaem na imagem.



Figura 1: Sem título. Acervo pessoal do autor (2013).





Figura 2: Sem título. Acervo pessoal do autor (2019).

Porém os filmes podem ser usados fotometrando a partir de outro ISO — técnica conhecida por puxar (no caso de superexpor) e empurrar (na subexposição) —, o que altera a exposição de luz ao qual fora fabricado para receber. No caso desta próxima foto, além de usar um filtro estrela, que causa a dispersão dos pontos de luz — nessa situação em quatro pontas — e fazer uma longa exposição, empurrei um filme ISO 400 para 1600, resultando numa imagem mais contrastada e granulada, e permitindo fotografar durante a noite. Ao utilizar esta técnica, é preciso compensar a exposição na revelação do filme: quando se subexpõe um filme, aumenta-se o tempo de revelação. Ao empurrar o ISO de um filme, os sais de prata são levados a limites além dos determinados em sua fabricação, diminuindo o controle que se tem sobre a imagem.



Figura 3: Sem título. Acervo pessoal do autor (2018).

O trabalho no laboratório, manipulando as soluções químicas, principalmente a primeira etapa, o revelador, que transforma os sais em prata metálica, mostra-se significativo à criação. Esse processo atua diretamente na emulsão da película, pois transforma em imagem o que era apenas uma potência desencadeada pela exposição à luz. Qualquer filme possui uma tabela onde é relacionado o tempo em que ele deve permanecer mergulhado no revelador, e a temperatura dessa solução química, para que o rolo saia dentro do padrão estabelecido pelo fabricante. Ou seja, ao sair do esquema a reação química fugirá à regra, e o comportamento dos sais de prata já não serão mais tão previsíveis.



Figura 4: Sem título. Acervo pessoal do autor (2018).

Ao aumentar, por exemplo, a temperatura do revelador e mantendo o tempo de imersão, e agitando mais o tanque, o contraste e a granulação da imagem se intensificam. Isso ocorre também mantendo a temperatura e aumentando o tempo, pois, dessa maneira, a reação entre o revelador e os sais de prata acontecem mais rapidamente, e continuam a reagir além da intenção dos fabricantes. Dessa forma os sais que foram mais expostos à luz escurecem mais, no negativo, enquanto aqueles que pouco foram expostos acabam sendo lavados e descolam da película com facilidade, assim como os grãos mais finos, com os mais grossos sobrando em maior quantidade.<sup>1</sup> Portanto é possível explorar e levar o filme aos seus limites no laboratório, transformando assim a imagem capturada.

---

**1** No site do laboratório “Richard Photo Lab”, com endereço na Califórnia, há uma explicação detalhada do que ocorre na revelação dos filmes: <https://www.richardphotonlab.com/blog/post/film-grain-and-pixelation>, assim como a relação de subexposição e a granulação da foto: <https://www.richardphotonlab.com/blog/post/pushing-and-pulling-film-the-ultimate-guide> (acessado em 20 de janeiro de 2023).

Há também a possibilidade de utilizar filmes que estão fora do padrão, seja um filme fabricado para exames médicos de contraste, como no caso da próxima imagem, um Kodak CFT — observa-se o contraste elevado e a quase ausência de grãos — ou filmes expirados, por exemplo Svema 65, fabricado na antiga União Soviética com data de vencimento em 1985, e exposto em 2018. Para revelá-lo deixei o filme de molho na água por dez minutos, já no tanque de revelação, facilitando a reação rápida do revelador, e tripliquei o tempo de imersão na solução química. De qualquer forma o filme não ficou totalmente revelado, e apenas com uso de scanner fotográfico — os ampliadores analógicos não possuem uma luz tão forte para atravessar o filme mal revelado — foi possível enxergar as imagens, que possuem também vestígios de fungos que o invadiram durante essas três décadas de armazenamento.



Figura 5: Sem título. Acervo pessoal do autor (2018).



Figura 6: Sem título. Acervo pessoal do autor (2018).

Posso afirmar que tais técnicas fotográficas e laboratoriais atuam de forma direta na imagem, efetuando uma singularização dela com relação ao objeto enquadrado. Trago o termo a partir do texto manifesto de Chklóvski, *A arte como procedimento*. O autor faz uma crítica a automatização na arte, e a contrapõe com o processo de singularização, ou de estranhalização. Chklóvski coloca em destaque a técnica de descrição na literatura, como por exemplo a de Tolstói que se forma ao descrever um objeto como se o visse pela primeira vez, sem chamá-lo por seu nome.<sup>2</sup> O procedimento de singularização consiste em retirar o objeto de seu lugar comum, onde sua forma é reconhecida instantaneamente, e tornando-a obscura. Com isso a arte se torna um “*meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que ‘já veio a ser’ não importa para a arte*”.<sup>3</sup> Sua finalidade, como afirma o autor, “não é aproximar de nossa compreensão a significação que carrega, mas criar uma percepção particular, criar a sua visão, não o

---

2 CHKLÓVSKI, Victor. p. 92.

3 *Ibidem*, p. 91. Grifo original.

seu reconhecimento.”<sup>4</sup> Ou seja, a arte trabalha retirando o objeto de um saber pré-estabelecido, e nos coloca diante de um novo derivado daquele, uma nova experiência no campo sensível.

Ao falar de fotografia, encaro-a de maneira análoga. Ela apresenta o objeto de forma singular, retirando-o de seu espaço com o enquadramento, criando, assim, uma nova experiência através da imagem. A técnica no laboratório pode levar a imagem aos seus limites. Porém tal procedimento vem de antes, desde a escolha das objetivas, e isso por diversas razões: tanto abertura máxima e mínima do diafragma — que controla a entrada de luz, e que tem relação direta na extensão da área focada —, distância focal — quanto menor a distância maior o campo que a fotografia abarca, podendo haver distorções no espaço da imagem — e etc.

A construção da combinação de lentes também conta nesse jogo. Por exemplo, gosto muito de utilizar antigas objetivas soviéticas, como a Hélios, que possui a distância focal de 58mm, com abertura máxima de 2.0. Sua fabricação vem a partir do modelo Biotar 2/58<sup>5</sup> da marca alemã Carl Zeiss. Após a ocupação da cidade de Jena no final da Segunda Guerra Mundial, por parte do exército vermelho, os engenheiros óticos soviéticos, principalmente empregados pela KMZ<sup>6</sup> tiveram em mãos vários projetos para fabricação de objetivas, e neles se basearam para montar a Hélios. A objetiva foi fabricada em massa, o que a deixou barata no mercado, inclusive hoje, em comparação com as alemãs semelhantes, e quase sem inovações no projeto durante quatro décadas<sup>7</sup>.

---

**4** *Ibidem*, p. 96.

**5** <http://www.photohistory.ru/1207248188431861.html> (acessado em 20 de janeiro de 2023).

**6** Krasnogorski Mekhanicheskii Zavod. Outras fábricas soviéticas também fabricaram essa objetiva, seguindo o mesmo projeto ótico.

**7** Fabricada desde o início da década de 1950, porém em massa entre 1958 e 1999.



Figura 7: Sem título. Acervo pessoal do autor (2022).

Sua particularidade aparece principalmente por uma forte distorção na captura de luz nos locais desfocados da imagem, que, ao invés de deixá-los apenas embaçados, criam um efeito de redemoinho, visto mais facilmente nas laterais da fotografia. O fundo fora de foco cria um movimento, que parece arrastar tudo para um vórtice no centro da imagem, chocando cada tonalidade de cinza e cada brilho de luz entre si. De certo modo tenho a impressão de que a imagem da pessoa retratada, no centro e em foco, será puxada para essa mistura de grãos. Ao mesmo tempo, porém, esse movimento compõe um fundo que mantém o primeiro plano em destaque.

Enquanto a revelação transfigura a imagem, agindo na matéria fílmica — e isso vale também para as ampliações, que passam pelo mesmo processo de sensibilização, dessa vez do papel, e revelação da fotografia —, a lente a cria e altera distorcendo a passagem da luz. De modo geral, a fotografia nada mais é do que a impressão de luz. Ao observar uma foto entramos em contato com uma luz extinta que invade o presente. É sempre uma relação com resquícios de um tempo passado. Como escreve Susan Sontag,

“uma fotografia é tanto uma pseudo-presença quanto um sinal de ausência”<sup>8</sup>, desde o momento de captura da imagem. Ao fotografar com uma câmera SLR<sup>9</sup>, por exemplo, em que o enquadramento visto pelo fotógrafo coincide com o que a objetiva “enxerga”, não é possível ver a imagem que chega ao filme. O espelho que permite enxergar o quadro sobe para deixar a luz passar, deixando o fotógrafo momentaneamente cego. Ou seja, é um tempo e uma imagem que só temos acesso através da fotografia.

Porém sempre jogando entre a ausência e a presença, o que a torna uma incitação ao devaneio<sup>10</sup>. Assim, pensando junto de Sontag, a imagem cria, para além do platonismo, uma nova maneira de relação com o mundo<sup>11</sup>, diante de uma outra realidade material<sup>12</sup>, tão potente quanto em gerar sentido e experiência. Neste ponto, vale uma certa crítica ao ensaio de Benjamin, *Pequena história da fotografia*. O crítico alemão, ao final de seu texto, afirma que a fotografia deverá vir acompanhada de uma legenda escrita, fato que a insere “no âmbito da literarização de todas as condições da vida, e sem a qual toda a construção fotográfica está condenada a permanecer num limbo impreciso”<sup>13</sup>. Ora, com tal indicação, Benjamin sugere que a imagem venha com

---

**8** “A photograph is both a pseud-presence and a token of absence.” SONTAG, Susan. In *Plato’s cave*. In: *On photography*. London: Penguin Books, 2008, p. 16. Tradução minha.

**9** *Single Lens Reflex*. Câmeras que possuem uma objetiva — geralmente intercambiável — e um espelho com prisma.

**10** “Like a wood fire in a room, photographs [...] are incitements to reverie. The sense of the unattainable that can be evoked by photographs feeds directly into the erotic feelings of those for whom desirability is enhanced by distance.” SONTAG, Susan. In *Plato’s cave*. *Op. cit.*, p. 16.

**11** SONTAG, Susan. Image-world. In: *On photography*. *Op. cit.*, p. 160.

**12** “The force of photographic images comes from their being material realities in their own right, richly informative deposits left in the wake of whatever emitted them, potent means for turning the tables of reality — for turning it into a shadow.” *Idem*, p. 180. Grifo original.

**13** BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 70.



uma explicação sobre ela, colocando a fotografia com uma função de registro. Além de imobilizar, de uma maneira, a leitura da imagem feita por um observador — indicando o caminho para uma interpretação —, a legenda também pode fixar a ideia de que a fotografia é apenas a representação do mundo<sup>14</sup>, e não uma outra realidade.

A fotografia mantém uma relação direta com o mundo: ela é uma criação a partir de seus vestígios, gerando uma fissura ao sensível e uma abertura do mundo, singularizando-o. Portanto o mundo não assume uma forma absoluta, mas se torna um conjunto de imagens latentes. Dessa maneira não é possível pensar a atividade fotográfica como isolada do mundo. Ela é uma relação de doação recíproca — comunitária, nos termos de Nancy<sup>15</sup> — entre os seres e elementos que se encontram em volta do fotógrafo, sejam eles enquadrados na imagem ou não. Ao propor pensar uma filosofia do mundo, ou da atmosfera, tendo como partida a vida das plantas, que consiste em fabricar incessantemente a atmosfera, Coccia estabelece “o mundo enquanto realidade da mistura dentro da qual tudo respira”<sup>16</sup>.

---

**14** No mesmo ensaio, o autor faz uma crítica negativa à fotografia “criativa”, que seria sua emancipação com um vínculo de interesse político, científico, etc. e afirma que, dessa forma, “entra em cena fraude fotográfica”. *Idem*, p. 68. Com isso, Benjamin cria uma dicotomia entre a fotografia como registro e a fotografia como criação, defendendo a primeira em detrimento da última, desconsiderando, porém, que mesmo a criativa mantém um vínculo com o mundo, que possibilita lê-lo de uma forma singular.

**15** A comunidade, em Nancy, “não é apenas a comunicação íntima de seus membros entre si, mas também a comunhão orgânica dela mesma com sua própria essência. Ela não se constitui somente de uma distribuição justa de tarefas e bens, nem de um equilíbrio feliz de forças e autoridades, mas antes de tudo da partilha e da difusão ou da impregnação de uma identidade numa pluralidade onde cada membro [...] se identifica tão somente pela mediação suplementar de sua identificação com o corpo vivo da comunidade. [...] é a fraternidade que designa a comunidade [...]” NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 37.

**16** COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018. p. 64.



Figura 8: Sem título. Acervo pessoal do autor (2020).



Figura 9: Sem título. Acervo pessoal do autor (2021).

O filósofo então propõe o estar-no-mundo como uma imersão nessa mistura. Porém, este estado de imersão

[...] é a identidade entre ser/estar e o fazer. Não se pode *estar* num espaço fluido [a atmosfera] sem modificar *ipso facto* a realidade e a forma do ambiente que nos rodeia. A vida das plantas constitui a evidência mais marcante disso, dadas as consequências *cosmogônicas* que elas tiveram sobre nosso mundo.<sup>17</sup>

Dessa forma estar-no-mundo significa fazer mundo, estar aberto à imersão, é uma relação de interpenetrabilidade entre os seres, a matéria e a atmosfera, que vagam sem possuir território. Estar-no-mundo é tanto participar da mistura quanto fabricá-la. Assim a cosmologia é uma pneumatologia: “conhecer o mundo é respirá-lo, já que todo sopro é uma produção do mundo: o que parece estar separado se reúne numa unidade dinâmica.”<sup>18</sup> É uma via dupla de abertura: estar-no-mundo é também ser invadido pelo mundo, assim como é também recriá-lo — uma cocriação — a cada instante.

---

17 *Idem*, pp. 41–42.

18 *Idem*, p. 74.



Figura 10: Sem título. Acervo pessoal do autor (2021).

Portanto o gesto fotográfico é uma maneira de ocupar o mundo, reorganizando-o ao fazê-lo ser invadido por imagens. Em uma entrevista, Cartier-Bresson afirma: “fotografar me coloca em contato direto com o mundo, que posso registrar por meio de um detalhe particular, significativo. É uma maneira de compreender — e de viver — mais intensamente”<sup>19</sup>, e que “um fotógrafo não deve correr, mas caminhar, infatigável: assim, pode apreender o que lhe é oferecido nas calçadas, nas esquinas, na vida.”<sup>20</sup> O caminhar e o fotografar são atividades intrínsecas, ambas atividades respiram o mundo, pois requerem um estado tanto de imersão quanto de entrega do sujeito no espaço.

---

**19** CARTIER-BRESSON, Henri. Captar a vida. In: *Ver é um todo: entrevistas e conversas*. Org. Clément Chéroux e Julie Jones. Tradução de Julia Rosa Simões. São Paulo: Gustavo Gili, 2015. p. 36.

**20** *Idem*, p. 34.



Figura 11: Sem título. Acervo pessoal do autor (2021).

Como escreve Frédéric Gros, a caminhada corrompe a divisão entre o “fora” e o “dentro”. “Ao caminhar habito uma paisagem, lentamente tomo posse dela, faço dela o meu lugar”<sup>21</sup> e essa paisagem é uma presença que se instala lentamente no corpo, “é um pacote de sabores, cores e aromas que o corpo absorve”<sup>22</sup>. Ocorre então uma comunhão entre o sujeito e o mundo, não somente de forma física, mas também de maneira sensível, em que ambos se impregnam. Porém ambas atividades requerem a transitoriedade.

Há como pensar junto de Thoreau, em seu ensaio *Walking*, ao descrever suas caminhadas evitando as estradas que, segundo ele, foram feitas para os homens de negócio<sup>23</sup>. Segue, então, rumo ao “oeste”, que é, nas palavras do autor, “outro nome para a Sel-

---

**21** GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2021. p. 39.

**22** *Idem*, p. 42.

**23** THOREAU, Henry David. *Walking*. In: *Civil disobedience and other essays*. Mineola: Dover thrift editions, 2019. p. 54.

va”<sup>24</sup>. Thoreau utiliza a palavra *west* em uma nítida referência ao oeste dos Estados Unidos, ainda inexplorado pelo humano ocidental na época, assim como em contraposição ao “velho mundo”, a Europa ao leste<sup>25</sup>. Ou seja, ele nos propõe caminharmos rumo ao novo e, assim, nos colocarmos em contato sempre com o desconhecido. No entanto, sem conquistá-lo pois “o mais vivo é o selvagem. Ainda não subjugado ao homem”<sup>26</sup>. Assim me coloco, enquanto caminhante e fotógrafo, diante do indomável, coparticipando com o selvagem. Dessa maneira, a ocupação é efêmera e por isso ela circula, em um deslocamento contínuo, pois caminhar significa também se movimentar, abandonar um local e não dominá-lo, mas sim experienciá-lo.

---

**24** “The West of which I speak is but another name for Wild”. *Idem*. p. 61. Tradução minha.

**25** *Idem*, pp. 58–59.

**26** “The most living is the wildest. Not yet subdued to man”. *Idem*, p. 62. Tradução minha.



Figura 12: Sem título. Acervo pessoal do autor (2022).

Dou um exemplo dessa relação na seguinte narrativa.

Caminho com dois amigos por áreas distantes da cidade. Tenho minha câmera na mão. Existem poucos sinais de urbanização, somente caminhos criados por pneus de carros, que arrancaram o mato e bateram a terra vermelha e seca. Nosso impulso é de sair dessas “estradas”. Quanto menos contato com caminho traçado, melhor. Digo que se seguirmos em certa direção, alcançaremos o pequeno rio da região.

O último sinal do trajeto civilizatório dá lugar às braquiárias e às outras vegetações de médio porte. Não há mais trilha. Nenhum caminho anterior para nos guiar. Só há o som de pássaros e do farfalhar das folhas com o vento. Caminhamos em direção ao desconhecido, ao selvagem. O ar se torna fresco instantaneamente. Respiramos as plantas.

Adentramos uma mata densa, que margeia o rio. Como que emergindo da terra lamacenta de beirada, um velho banco de madeira, toscamente construído, surge. Não há indicações de sua idade. Ele faz parte do local da mata assim como as árvores. Mas claramente é estrangeiro, assim como nós caminhantes.

Ficamos horas sentados neste banco, até me esqueço da câmara que carrego. Faço algumas fotos ao notar seu peso. Deixamos o banco próximo ao pôr do sol. O caminho é silencioso, mesmo depois de chegarmos ao carro, parado há alguns quilômetros. Não fiz nenhuma foto do banco. Ao fotografar me distancio do objeto, emancipo-me de sua experiência e me contento com seus vestígios. Prefiro que sua imagem permaneça selvagem.



Figura 13: Sem título. Acervo pessoal do autor (2022).



O devir-negro do  
mundo nos diários  
de escritorA

**Joca  
Wolff**

*estas cabeças humanas, estas colheitas de orelhas,  
estas casas queimadas, estas invasões góticas, este sangue que  
fumega,  
estas cidades que se evaporam à lâmina do gládio,  
não é a tão baixo preço que nos desembaraçaremos delas.*  
Aimé Césaire<sup>1</sup>

*eu tenho cabelo duro  
mas não o miolo mole  
sou afro-brasileiro puro  
é mulata a minha prole*  
Itamar Assumpção<sup>2</sup>

*Já não há trabalhadores propriamente ditos.  
Só existem nômades do trabalho. Se, ontem, o drama do sujeito  
era ser explorado pelo capital, a tragédia da multidão hoje  
é já não poder ser explorada de modo nenhum,  
é ser relegada a uma “humanidade supérflua”, entregue ao  
abandono,  
sem qualquer utilidade para o funcionamento do capital.*  
Achille Mbembe<sup>3</sup>

---

**1** Trecho do célebre *Discurso do colonialismo* (1950) de Césaire utilizado como epígrafe da *Critique de la raison nègre* (2013) de Mbembe, que define o seu livro, na introdução, como “um rio com múltiplos afluentes, neste preciso momento em que a História e as coisas se voltam para nós, e em que a Europa deixou de ser o centro de gravidade do mundo”, em reviravolta ou desmantelamento que “abre novas possibilidades para o pensamento crítico” (p. 11, grifo meu). A esse “nós” o presente trabalho se refere do início ao fim.

**2** Da letra de “Cabelo duro” em *Isso vai dar repercussão* (2004), álbum póstumo de Itamar Assumpção (1949–2003) em parceria com Naná Vasconcelos (1944–2016). O título do álbum foi certeiro, em relação a ele próprio e ao “devir-negro do mundo”.

**3** Mbembe, Achille. *Introdução à Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2020, pp. 15–16.

## Intro

Este trabalho está dividido em dois, em dois momentos, e é só no segundo que se vai cumprir, ao menos em parte, o que está anunciado no título: “O devir-negro do mundo nos diários de escritora” — *A* que se impõe por se tratar de uma “posição feminina”, aquela da-di diarista íntima-mo em questão, como se verá. É um simples processo de causa e efeito: sem uma coisa não haveria a outra e, por isso, dividimo-lo cronológica e cartesianamente em (parte 1) “Causar” e (parte 2) “Efetuar”. Quanto ao texto apresentado no segundo momento deste escrito, é consequência das leituras de um grupo de estudos com alunes de graduação e pós-graduação da Universidade Federal de Santa Catarina, cujo relato ou relatório constitui a primeira parte deste trabalho; leituras compartilhadas que resultaram, por sua vez, em um projeto de pesquisa intitulado “Nem campo, nem cidade. Autografias periféricas”, como também se verá.

### **Causar (no intenso agora)**

O projeto tem origem nas transformações sociais e políticas mais ou menos recentes no país e no mundo: o ensino e a pesquisa refletem a experiência da mutação ideológico-política contemporânea. Os programas das disciplinas de Literatura Brasileira em universidade pública sofrem uma nova reconfiguração na direção das minorias e da subalternidade, suas perspectivas e fazeres artísticos, estimulados paralelamente pela inclusão de estudantes nas universidades federais através da política de cotas, as Ações Afirmativas. A referência a uma “nova reconfiguração” se dá porque, como é bem conhecido, a emergência dos estudos culturais no universo acadêmico (no sentido do ambiente universitário público federal) reforça o seu desenvolvimento nas últimas décadas do século XX, com a diferença de

que ainda não se enfrentava outro tipo de emergência ideológica extremista, os neofascismos, tarefa que nos cabe de modo incontornável “no intenso agora”.<sup>4</sup> É, assim, um deslocamento pedagógico que se veio fazendo cada vez mais necessário a partir de 2018, quando se intensifica e ganha corpo o processo de estrangulamento de instituições públicas brasileiras de várias ordens, com ênfase nas áreas da saúde, cultura e educação. Ocorrem a partir de então, no período pré-pandêmico, manifestações massivas nas ruas do Brasil em defesa da educação pública, dos institutos e universidades públicas, enquanto a privatização da educação cresce a olhos vistos, com a chancela e o estímulo governamental. Desenham-se greves estudantis, durante as quais salas de aula descem ao rés-do-chão do campus. O pequeno grupo de pesquisa de graduação, chamado “Antropofagia Brasileira de Letras XXI” e apelidado de “Antropofagia Brasileira de Lutas XXI”, incluindo alguns estudantes de pós-graduação, toma parte ativa no processo de resistência à destruição da coisa pública no país. Começamos a ler a *Revista de Antropofagia*, no início de 2019, no espaço do Núcleo de Estudos Literários e Culturais (Nelic–UFSC), mas o rumor das ruas nos impeliu às lutas do tempo presente, com leituras ao ar livre de ensaios breves de Eduardo Viveiros de Castro e Ailton Krenak, inicialmente, seguidos da poesia de Angélica Freitas — que figurava no vestibular da UFSC de 2019–20 e havia sido repudiada na Assembleia Legislativa por um deputado fascista, o que nos motivou a trabalhar justamente com sua poesia ferina, feminista e cheia de humor ao rés-do-chão.<sup>5</sup>

---

**4** Para usar o título do documentário de João Moreira Salles, lançado em 2017, que com imagens de arquivo raras faz uma sondagem sobre os eventos políticos e levantes populares da década de 1960 que refletem diretamente no que vivemos hoje.

**5** Cf. Viveiros de Castro, Eduardo. “Os involuntários da pátria”, Aula pública realizada durante o ato Abril Indígena, Cinelândia, Rio de Janeiro, 20/04/2016; Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019; Freitas, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Eis o embrião da “crítica da razão negra” e da teoria feminista e contrassexual que fundamentam este projeto, o qual reúne um corpus literário em que suas escrituras são tomadas como “guerra radical”<sup>6</sup>, como profanas escrituras da violência, em paralelo à noção de “autografias periféricas” — que propõem uma mescla selvagem das arquiescrituras derridianas com a “contribuição milionária de todos os erros” de Carolina Maria de Jesus. Em relação ao corpus especificamente literário, a série inicial vai de Lima Barreto (abordado em algum detalhe adiante), Patrícia Galvão, Carolina Maria de Jesus e Marilene Felinto aos Racionais MCs, a Ferréz e a José Falero. Já o corpus teórico-crítico, reunido em função daquelas letras-lutas, inclui Achille Mbembe, Monique Wittig, Donna Haraway, Teresa de Lauretis, Paul B. Preciado, Dénetèm Touan Bona, Heloísa Buarque de Hollanda, Tereza Virgínia de Almeida, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, sendo que a este corpus são acrescentadas outras referências, relacionadas ao conceito de “autografia” exposto no subtítulo do projeto.<sup>7</sup>

A este forte deslocamento político da reflexão e da interlocução com estudantes e colegas professorxs-pesquisadorxs, os conteúdos programáticos tampouco poderiam ficar imunes. Surgem aquelas mulheres que sempre estiveram aí, ao menos durante o século XX e até o momento, mais ou menos ocultas, e aquelas que é preciso extrair das cinzas do Império — como as pioneiras nordes-

---

**6** Expressão extraída de um ensaio de João Camillo Penna sobre a obra de Marilene Felinto, com ênfase no romance de estreia, *As mulheres de Tijucoapo* (1982), presente em nosso corpus. As referências completas aos textos citados no projeto encontram-se na Bibliografia.

**7** Retomo o termo “autografia” de projeto de pesquisa anterior, “Otobiografias latino-americanas”, a partir da releitura da desconstrução derridiana por Alberto Moreiras (1991), modulando-o com base na sua relação com a “autobiografia”, pensada por Derrida enquanto “otobiografia” em conferência de 1976 dedicada a Nietzsche (cf. *Otobiografias*, 2009), sem esquecer da versão de Paul de Man para este conceito no ensaio “Autobiografia como des-figuração” (*Autobiography as de-facement*, 1979).

tinias Nísia Floresta e Maria Firmina dos Reis —, já que ainda mais invisíveis no período colonial. Algumas delas aparecerão ao longo desta proposta, pretas ou quase pretas ou quase brancas — para lembrar da questão “afra” no Brasil imperial, em que as tonalidades da pele determinavam a condição social dos afro-brasileiros. Quanto a eles, igualmente pretos ou quase pretos ou quase brancos, são também escritores da guerrilha urbana situados no entre-lugar não do escritor latino-americano (como em Silviano Santiago) mas do escritor afro-ameríndio, vivendo à beira de rios poluídos — como os Krenak no vale do rio Doce em Minas Gerais e os Yanomami no rio Toototobi no norte do Amazonas — ou nas comunidades das grandes cidades — como o Capão Redondo de Mano Brown e Ferréz em São Paulo ou a Lomba do Pinheiro de José Falero em Porto Alegre. A isso, a estes territórios periféricos das capitais brasileiras marcados por violências de cunho étnico, econômico e social, chamo “nem campo nem cidade”: os limiares exteriores-interiores ao “mundo civilizado”, essa quimera ainda existente e em vias de extinção, como que antecipando a extinção de “pachamama”.<sup>8</sup>

Ao lado da questão feminista, se impõe a questão racial. Para seguir no campo da literatura brasileira, lembremos de um caso chamativo e ainda pouco debatido, o do poeta alagoano Jorge de Lima (União dos Palmares, 1893–Rio de Janeiro, 1953), profundamente ligado tanto ao modernismo histórico quanto — como médico que foi — às teorias eugenistas dominantes até meados do século XX. O célebre autor de *Invenção de Orfeu* (1952) e dos *Poemas negros* (1949) também escreveu e publicou textos em alemão, com destaque para *Rassenbildung und Rassenpolitik in Brasilien — Formação política e racial no Brasil*. Este ensaio, escrito nos anos 1920 como resultado de sua formação em Medicina no Rio de Janeiro, foi publicado em 1934 na

---

**8** Para usar a expressão andina para a “mãe-terra” e invocar o estudo de Eugenio Raúl Zaffaroni, *A pachamama e o ser humano* (publicado originalmente em 2011), contra a cesura ser humano-natureza proposta pelo paradigma da razão e da política modernas.

Alemanha nazista com o intuito de comprovar o “branqueamento” da população brasileira, incluindo dados estatísticos sobre as imigrações europeias ao país e sua comparação com as “raças horríveis” — leia-se, índios e negros. Como se não bastasse, *Formação política e racial no Brasil* é republicado em alemão no país em 1952, pouco antes da morte do escritor, por sua iniciativa, com a exclusão de apenas duas ou três palavras e a substituição de “raças horríveis” por “raças de cor”. Surge então a pergunta: como seguir lendo “Essa negra Fulô” e “Banguê”, conhecidos poemas de Jorge de Lima, em sala de aula e fora dela, diante de um texto como este?<sup>9</sup> Cabe-nos depreender o pensamento das elites intelectuais e econômicas do país e aprender, por contraste, sobre o tempo presente, a partir de colocações como esta no ensaio de Jorge de Lima: “A raça forte, corajosa e indomável dos ‘bandeirantes’ se tornou o fundamento de valor da formação étnica do povo brasileiro”. Que o diga a estátua do bandeirante Manuel de Borba Gato em São Paulo, incendiada em julho de 2021 por manifestantes do movimento negro. O “fundamento de valor da formação étnica do povo brasileiro” é simultaneamente sua fundamentação colonialista mais violentamente patriarcal e escravocrata, que se mantém firme e monstruosa aqui, agora. Oponhamos a essa “raça forte, corajosa e indomável dos bandeirantes” o entendimento dela por Achille Mbembe, na esteira do Franz Fanon de *Pele negra, máscaras brancas* (1953): “A raça esteve, no decorrer dos séculos precedentes, na origem de inúmeras catástrofes, tendo sido a causa de devastações psíquicas assombrosas e de incalculáveis crimes e massacres” (MBEMBE, 2020, p. 13).

O primeiro desdobramento teórico-prático da pesquisa “Nem campo nem cidade. Autografias periféricas” apareceu em

---

**9** Não se trata simplesmente de rechaçar sua produção literária, mas de repensar sua vida-obra, como faz Antonio Carlos Santos em “Onde é que fica a minha ilha? Formação e política racial em Jorge de Lima”, ensaio publicado na revista *Landa* (disponível aqui: <https://revistalanda.ufsc.br/vol-8-n2-2019/>). Vale acrescentar que Santos traduziu o ensaio, que permanece inédito, na íntegra.

forma de uma colagem textual intitulada “Patrícia Galvão como escritora ciborgue”, inicialmente apresentado no encontro digital “Universidade, virtualidade, experiência”, organizado por Byron Vélez Escallón entre julho e setembro de 2020 — em meio ao *maelstrom* da peste e do isolamento social — e que Mary Luz Estupiñan e Raúl Rodríguez Freire acolheram no dossiê “Metamáquinas”, publicado em 2021 na mesma *Landa*. Nele, propõe-se uma leitura do romance *A famosa revista* (1945), de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz, instigada por dois manifestos, como se pode ler à p. 372 de “Patrícia Galvão como escritora ciborgue”: “Os meios de comunicação como extensões da mulher’: reivindicamos um Marshall McLuhan feminista na vertente da Patrícia Galvão lida aqui a partir de dois manifestos pós-históricos: o *Manifesto Ciborgue* de Donna Haraway (1985) e o *Manifesto Contrassexual* de Paul B. Preciado (2000)”. Reivindicamos então o bordão que encerra o romance em colaboração de 1945 e que vem a ser “o poder de dizer NÃO diante da voragem”<sup>10</sup>. Quanto ao segundo desdobramento da pesquisa, são as breves páginas dedicadas aos diários da voragem de Lima Barreto, que apresentamos a seguir.

## Efetuar (no dia a dia)

A abordagem desses diários, os quais evocam as duas primeiras décadas do século XX na então capital brasileira, o Rio de Janeiro, parte de um ensaio de Nora Catelli, “O diário íntimo: uma posição feminina”, apresentado originalmente em 1997, depois inserido no seu livro *La era de la intimidad*, publicado na Argentina em 2007.<sup>11</sup>

---

**10** Galvão, Patrícia e Ferraz, Geraldo. *A famosa revista* (1945). São Paulo: Cintra, 2013 (edição eletrônica).

**11** Cito a versão brasileira do texto na revista *Landa* do segundo semestre de 2022, disponível aqui: <https://revistalanda.ufsc.br/wp-content/uploads/2022/08/NORA-CATELLI-Template.pdf>



Segundo Catelli, “diários e mulheres” formam uma “dupla marginalidade significativa para a crítica feminista: o lugar da escrita mais próximo da verdade existencial do *diferente*”.<sup>12</sup> Para abordar esse “lugar da escrita do *diferente*” (com grifo no original), propõe, por um lado, “ver toda a literatura como série complexa”, em que somente às vezes alguém ocupa uma “posição feminina”, por não ser esta uma posição universal e por exigir “sua definição na diferença”; e propõe, por outro lado, “escapar a uma oposição de gêneros determinada apenas pela identidade dos autorxs” (idem). Cabe destacar, resumidamente, que neste ensaio Catelli coloca em relação a tradição cristã das confissões de monges e monjas em clausura, com ênfase no *Libro de la vida* de Santa Teresa de Ávila no século XVI, com os diários das esposas enclausuradas no lar burguês a partir do início do século XIX. É sabido que este modelo social se estabelece e se enraíza na trama social do sistema capitalista no país, com as consequências conhecidas na imposição de uma ordem patriarcal marcada de modo inapelável pelo chamado racismo estrutural.

Como o “lar burguês”, os primeiros escritores de diários íntimos surgem igualmente nas primeiras duas décadas do século XIX, conforme observa Catelli:

Os homens que escreveram os primeiros diários “íntimos” tinham diante de si a imagem emergente de uma domesticidade submissa, de uma maternidade que começava a ser considerada um valor supremo, de umas virtudes que exaltavam a contemplação e o desapego da ação: doçura, discrição, pureza, reticência. (ibidem, p. 414)

Trata-se, no caso do lar burguês, surgido no contexto dos códigos napoleônicos pós-revolução francesa, de

---

**12** Catelli, Nora. *Landa*, vol. 10, no 2, 2022–1, p. 410.

uma clausura em que já não se fala com Deus, como Tereza fazia, mas onde se obstinam em permanecer os demônios. Lembremos, se quisermos aprofundar o paralelo, que para as mulheres escrever um diário havia sido (primeiro por razões institucionais e religiosas, depois por razões laicas) encerrar-se sozinhas com *aque-las forças que intimam, ou exigem, ou penetram*. (ibidem, p. 415, grifos meus)

Não surpreende que a ensaísta conclua, portanto, que esta

foi sem dúvida a mais brutal de todas as clausuras, mais brutal ainda porque ao mesmo tempo a sociedade burguesa mostrava às mulheres todos os sinais da caducidade do modelo que lhes tinha sido imposto e dava já sinais de que sua incorporação à esfera da produção e do consumo não tardaria a chegar. (ibidem, p. 416)

Como se sabe, a incorporação à esfera da produção e do consumo foi se dando de maneira desigual e problemática, na mesma medida em que as ondas feministas foram se tornando incontornáveis em sua influência sobre a sociedade e insuportáveis para as hostes conservadoras que as combatem e estigmatizam desde sempre e contemporaneamente. Surgem daí as perguntas que as proposições de Nora Catelli despertam para pensar o *Diário íntimo* e o *Diário do hospício* de Lima Barreto, este homem de letras ao mesmo tempo excepcional e marginal em atividade no Rio de Janeiro, a capital brasileira da primeira república. O *Diário íntimo* — que reúne textos que vão de 1900 a 1921 e que seria publicado pela primeira vez em 1953 junto com o *Diário do hospício* — esteve nas mãos de um editor ainda em meados dos anos 1920, que o devolveria à irmã do escritor alegando “inconveniências” em relação a “gente conhecida”. Ainda na década de 1950, quando o seu primeiro biógrafo,

Francisco de Assis Barbosa, assume a edição das “Obras de Lima Barreto”, o *Diário íntimo* se torna mais encorpado com o acréscimo de projetos de contos e romances, transformando-se em uma miscelânea de textos e documentos fundamentais para a compreensão de sua vida-obra. A convite de Barbosa, quem assina o prefácio desta nova edição do *Diário íntimo* — a partir de então separada do *Diário do hospício* — é uma autoridade do campo da antropologia e do debate sobre o racismo à época, o sociólogo Gilberto Freyre.

Também sabemos que o paradigma racial eugenista se mantém intocado no país após a Segunda Guerra Mundial e um dos sinais evidentes disso, no prefácio escrito pelo autor de *Casa grande e senzala*, aparece nitidamente na sua última frase:

Tratamento cruel [que Lima Barreto recebe da “maioria dos homens”], um tanto por culpa sua e outro tanto por culpa do que há ainda de inumano na natureza chamada humana sob o impacto, no Brasil do seu tempo e no de hoje, de preconceitos *menos de raça do que de classe*.<sup>13</sup>

Significativamente, Gilberto Freyre conclui o texto atribuindo culpa ao próprio escritor por esse tratamento cruel — por suposta torpeza e falta de sensibilidade no tratamento com o outro — e enfatizando uma questão de classe antes que de raça no que “há ainda de inumano na natureza chamada humana”. Com a soberba característica do “mestre de Apipucos”, como o chamou Joaquim Pedro de Andrade, Freyre reafirma nas entrelinhas esse paradigma eugenista, juntamente com o mito da democracia e harmonia raciais no país. Em outro ponto dos parágrafos finais do prefácio de Gilberto Freyre ao *Diário íntimo* de Lima Barreto, o sociólogo consagrado manifestava todo o patriarcalismo de sua posição social e

---

**13** Barreto, Lima. *Diário íntimo. Memórias*. Prefácio Gilberto Freyre. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1961, p 15.

de seu pensamento — manifestação hoje percebida como particularmente canhestra e sem dúvida altamente reveladora:

Por todo o diário íntimo de Lima Barreto reponta com frequência a insatisfação de saber-se *esse homem de sensibilidade quase de moça*, descendente de escravo e de negro africano, sem que essa insatisfação fosse nele compensada — como parece ter sido compensada em Machado de Assis. (idem, p. 15, grifo nosso)

Temos aqui explicitamente exposto todo o preconceito e todo o estereótipo de raiz colonial-patriarcal que atribui uma “posição feminina”, no sentido de subserviência e submissão, suscetibilidade e fraqueza, ao escritor — o que finalmente diz mais sobre o caráter conservador e reacionário do próprio autor do prefácio do que sobre o autor do *Diário íntimo*. Seria o caso então de usar essa passagem sintomática do conservadorismo social e sexual de Gilberto Freyre como contraponto absoluto em relação ao sentido que dá Nora Catelli à noção de “posição feminina” no gênero diário. E seria o caso também de posicionar “esse homem de sensibilidade quase de moça”, segundo Freyre, ao lado “do selvagem, do louco, da criança, da mulher”, como assinala Catelli na introdução ao seu livro, *En la era de la intimidad*, citando uma passagem de *A invenção do cotidiano* de Michel de Certeau. Essa série é igualmente significativa para pensarmos os diários de Lima Barreto, e particularmente o *Diário do hospício*, já que se trata da série excluída do universal branco e masculino, que não age, não opera, não trabalha, em oposição ao modelo do chefe de família burguesa estabelecido no século XIX.

É nessas quatro figuras que nos concentramos no que segue. O selvagem, o louco, a criança, a mulher, enumerou Michel de Certeau, citado por Nora Catelli;<sup>14</sup> o interdito, o louco, o menor,

---

**14** Catelli, Nora. *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007, p. 11.

a mulher, enfileirou Lima Barreto em uma crônica breve intitulada “A lógica do maluco”. São duas séries dos mesmos enunciados, uma de um livro influente de história da vida privada publicado na França em 1980; a outra série, a da crônica “A lógica do maluco”,<sup>15</sup> estampada na revista carioca *Careta* no dia 8 de outubro de 1921, bem perto de seu triste fim, ocorrido um ano depois, no dia 1º de novembro de 1922.<sup>16</sup>

Essa “lógica do maluco” reza assim na crônica de Lima: um interno do Hospital Nacional de Alienados com mania de grandeza exige um encontro com o psiquiatra Juliano Moreira, diretor do hospital localizado na antiga praia da Saudade (depois aterrada, na entrada do bairro da Urca); ele quer permissão para uma saída a fim de pedir, ou melhor, conseguir um emprego público com certo senador, mas o doutor que o atende finalmente não o atende, justificando:

— Você é doente, sua família já obteve a interdição de você — como é que você pode exercer um cargo público?; — Posso, pois não. Está na Constituição: “Os cargos públicos civis, ou militares, são acessíveis a todos os brasileiros”. Eu não sou brasileiro? Logo... — Mas você... — Eu sei; *mas as mulheres não estão sendo nomeadas?* Olhe, doutor: *mulher, menor, louco ou interdito*, em direito têm grandes semelhanças.<sup>17</sup>

Com isso abre caminho até o Dr. Juliano Moreira, que no entanto rejeita a sua saída, pedindo vistas ao interno do seguinte modo: “Por ora, não consinto, porquanto devo antes pedir, a esse

---

**15** Barreto, Lima. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. Org. Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 301.

**16** A crônica integra os anexos da edição do *Diário do hospício-Cemitério dos vivos* citada acima, com prefácio de Alfredo Bosi.

**17** Barreto, Lima. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 303, grifos meus.

respeito, as luzes de um qualquer notável consultor jurídico”. Digam-se de passagem que Lima Barreto era fã do Dr. Juliano Moreira, seu protetor no hospital, conforme a própria crônica o atesta — “o doutor (...) recebeu-o com a sua inesgotável bondade que, mais do que o seu real talento, é a dominante na sua individualidade”<sup>18</sup> —, assim como o fez em mais de uma passagem de seu *Diário do hospício*. Mas o que a série exposta na *lógica do maluco* de fato enuncia é algo mais do que um maluco (no senso comum) diria: trata-se de uma cifra da “república das oligarquias” do café-com-leite que nos cria como nação pseudo-republicana vazada num positivismo muito mais militar do que antieclesiástico — como vimos emergir outras vezes e vemos emergir novamente no século XXI, sob novas linguagens e novos avatares. É o chamado precariado virtual que se impõe como regime dominante de trabalho de um projeto de sociedade armada e militarizada, a qual o filósofo Achille Mbembe vem chamando de “dever-negro do mundo” em sua faceta perversa e negativa (porque também há outra, afirmativa). Na *Crítica da razão negra* (2013), Mbembe verifica e lamenta:

Pela primeira vez na história humana [ele se refere ao século XXI], o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, destituição de qualquer possibilidade de autodeterminação e, acima de tudo, das duas matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A essa nova condição fungível e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização pelo mundo inteiro, chamamos o *dever-negro do mundo*.<sup>19</sup>

**18** *Idem*, p. 303.

**19** Mbembe, Achille, *op. cit.*, pp. 20–21, grifo do original. Nesta *Crítica da razão negra*, que consideramos tão fundamental quanto o *Manifesto Contrassexual*

Mantenhamos, então, à tona aquelas duas pequenas listas de quatro itens com as quais se aproxima um historiador francês branco de um escritor negro brasileiro — “o selvagem (ou o interdito), o louco, o menor (ou a criança), a mulher” —, inclusive com a finalidade de opor e contrastar essas formas da subjetividade ocidental, para além da questão da pigmentação da pele, daquela noção de “homem”, ou “isto que chamamos de homem”, segundo Mbembe na mesma *Crítica da razão negra*. Essa noção sob muitos aspectos vil e nefasta de “homem” está ligada por sua vez às noções de “humano” e de “humanismo”, cuja demolidora crítica já havia sido feita por Michel Foucault — para mencionar um pensador invocado por Mbembe a propósito da raça — e pelo estruturalismo de maneira geral. É desse modo e nesse sentido que o filósofo camaronês emprega este termo em diversos pontos do livro, e que segue sendo usado mundo afora como um desses conceitos universais anacrônicos e obsoletos. O “homem” como que não existe mais — quero dizer, além de figura radicalmente questionada, é aquele sujeito universal responsável pelo eclipse dessa mesma humanidade no raiar do século

(2000) de Paul B. Preciado, o negro e a raça — escreve Mbembe — “têm sido sinônimos no imaginário das sociedades europeias. Designações primárias, pesadas, perturbadoras e desequilibradas — prossegue ele —, símbolos de intensidade crua e de repulsa, a aparição de um e de outra no saber e no discurso modernos sobre o homem (e, por consequência, sobre o “humanismo” e a “humanidade”) foi, se não simultâneo, pelo menos paralelo; e, desde o início do século XVIII, constituíram ambos o subsolo (inconfesso e muitas vezes negado), ou melhor, o complexo nuclear a partir do qual se difundiu o projeto moderno de conhecimento — mas também de governo. Ambos representam figuras gêmeas do delírio que a modernidade produziu” (p. 12). “A que se deve esse delírio?”, pergunta-se. “Primeiro, o negro [*noir*] é este (ou então aquele) que vemos quando nada se vê, quando nada compreendemos e, sobretudo, quando nada queremos compreender. Onde quer que apareça, o negro desencadeia dinâmicas passionais e provoca uma exuberância irracional que invariavelmente abala o próprio sistema racional. Em seguida, deve-se ao fato de que ninguém — nem aqueles que o inventaram e nem os que foram englobados nesse nome — gostaria de ser um negro ou, na prática, de ser tratado como tal” (p. 12–13).

XXI.<sup>20</sup> Mas o que dizer dessa “sombra personificada”<sup>21</sup> e desse “pó da terra”<sup>22</sup> que é o escravo segundo o autor de *Necropolítica*, que recorre à história e à literatura em sua reflexão crítica sobre o escravizado e sobre esse “homem” ao qual nos referimos, responsável dire-

---

**20** “Esse novo homem”, escreve Mbembe (p. 16–17, grifos do autor), “sujeito do mercado e da dívida, vê-se a si mesmo como mero produto do acaso” e “distingue-se em vários aspectos do sujeito trágico e alienado da primeira industrialização. De saída é um indivíduo aprisionado em seu próprio desejo. O seu gozo depende quase inteiramente da capacidade de reconstruir publicamente sua vida íntima e de oferecê-la no mercado como uma mercadoria passível de troca. Sujeito neuroeconômico absorvido por uma dupla inquietação, decorrente de sua animalidade (a reprodução biológica de sua vida) e de sua coisidade (a fruição dos bens deste mundo), esse *homem-coisa*, *homem-máquina*, *homem-código* e *homem-fluxo* procura antes de mais nada regular a sua conduta em função de normas de mercado, sem nem sequer hesitar em se autoinstrumentalizar e instrumentalizar os outros para otimizar a sua parcela de fruição”.

**21** Mbembe, Achille, *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 30.

**22** Mbembe, Achille, *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2020, p. 77. Transcrevamos, a propósito, o último parágrafo da introdução da *Critique de la raison nègre*: “Enquanto escravo, o negro representa (...) uma das figuras perturbadoras da nossa modernidade, da qual ele constitui, de resto, a parte de sombra, de mistério e de escândalo. Pessoa humana cujo nome é humilhado, a capacidade reprodutiva e generativa deturpada, o rosto desfigurado e o trabalho espoliado, ele é testemunho de uma humanidade mutilada, profundamente marcada a ferro pela alienação. Mas, em virtude da maldição a que está condenada a sua existência e da possibilidade insurreição radical que, não obstante, leva consigo e que jamais será completamente anulada pelos dispositivos de sujeição, ele representa também uma espécie de *pó da terra*, situado no ponto de confluência de uma multiplicidade de meios mundos produzidos pela dupla violência da raça e do capital. Refugos da história e sujeitados para além da sujeição, o mundo do qual os escravos foram os autores reflete, de resto, essa desoladora contradição. Operando do fundo dos porões, foram os primeiros fogueistas a alimentar as fornalhas da nossa modernidade. E, se há algo que desde sempre assombra a modernidade, é justamente a possibilidade de um acontecimento singular, ‘a revolta dos escravos’, que assinalaria não apenas a libertação dos subjugados, mas também uma reformulação radical, se não do sistema da propriedade e do trabalho, ao menos dos mecanismos de sua redistribuição e, a partir daí, das bases da reprodução da própria vida” (pp. 76–77, grifo meu).



to, ademais, pela própria “invenção do negro”, ou seja, a construção cultural de uma ideia de “negro” — similar ao que foi a construção de uma ideia de “mulher”, como se leu em Simone de Beauvoir e se poderá ler, mais radicalmente, em Monique Wittig.

Nesta “invenção”, Mbembe aponta para um primeiro texto que pretende explicar ao ocidental “quem é esse” — a “consciência ocidental do negro” como juízo de identidade — e para um segundo texto que responde ao próprio negro “quem sou eu”, enquanto “gesto de autodeterminação, modo de presença perante si mesmo, olhar interior e utopia crítica” — como declaração de identidade.<sup>23</sup> Eis aqui a face afirmativa do devir-negro do mundo, ao mesmo tempo mais utópica e mais saliente nos dias que correm. Nesta mesma linha das duas opções do “devir-negro do mundo” de Achille Mbembe, remeto aqui, finalmente, ao espetáculo solo “Poeira”, do ator Luan Telles.<sup>24</sup> No roteiro desse espetáculo de dança-teatro ecoa uma pergunta fundamental: “Você veio ao mundo pra ser poeira ou pra fazer poeira?”. Como Luan Telles, precisamos optar com toda ênfase pelo “fazer poeira”, isto é, pelo abandono do estado de “pó da terra”, como se referiu Mbembe a todo e qualquer escravizado.

Quanto a Lima Barreto, devemos a ele um diário do hospício em que o diarista, então interdito pelas forças públicas — entre fins de dezembro de 1919 e início de fevereiro de 1920 —, psicanaliza as forças científicas e sociais da República Velha em busca do “enigma da loucura”, em crítica certa aos saberes médicos deterministas e racistas da época.<sup>25</sup> “Teria lido Freud?”, se pergunta Al-

---

**23** *Idem*, p. 62.

**24** Artista negro nascido em Lages, no planalto catarinense, uma região marcada pelo conservadorismo característico do estado e de grande parte da região sul do país. O espetáculo “Poeira” foi apresentado no dia 10 de novembro, às 19 horas, no Teatro Carmem Fossari (Teatro da UFSC), como parte do III Seminário Oco — Reagrupar Reocupar, realizado entre os dias 7 e 11 de novembro de 2022 no campus da UFSC-Trindade, Florianópolis — evento do qual resulta o presente livro.

**25** À “loucura” que Lima Barreto identificava no amor ou no poder, intuindo

fredo Bosi no prefácio à reedição do *Diário do hospício* de 2010 (p. 23) — pergunta feita a propósito dos agudos comentários sobre o amor e a ânsia de riqueza como formas de loucura, contra as “certezas da psicofisiologia de um Ribot”, cujas “prestigiosas obras” figuravam na biblioteca de Lima Barreto.<sup>26</sup> Não tendo lido Freud, intuiu no entanto a emergência da psicanálise e a praticou inconscientemente e com paradoxal lucidez, uma vez que, se Lima Barreto foi poeira durante a primeira república brasileira, ele — “selvagem, louco, criança, mulher” — igualmente fez e segue fazendo poeira.

as bases da psicanálise, podemos conectar o “delírio” a que se refere Mbembe na introdução à *Crítica da razão negra* (p. 13): “Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele e de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura: a da loucura codificada”.

**26** Lima Barreto não foi apenas freudiano sem ter lido Freud mas igualmente adorniano antes de Adorno: vide as crônicas do último ano de vida do escritor sobre bailes, festas e afins nos subúrbios do Rio de Janeiro, em que o cinema e o futebol eram os demônios — em função de sua origem anglo-saxã — que apenas começavam a tomar conta da cabeça do povo. Cf. Barreto, Lima. *Toda Crônica* vol. II 1919–1922. Org. Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

A vida dos  
espectros: sobre  
as *plaquetes* do  
primeiro ano do  
Círculo de poemas

**Joaquín  
Correa**

“é difícil olhar as coisas diretamente/ ainda mais quando estão destruídas”<sup>1</sup>, lemos nas primeiras páginas de *Parque das ruínas*, de Marília Garcia, antes de ver uma fotografia em preto e branco, onde tudo parece ser uma ruína ou, pelo menos, uma construção. “Aqui tudo parece/ que era ainda construção/ e já é ruína”, cantava Caetano sobre o Rio de Janeiro dos anos de 1990. Começo, meio e fim das obras humanas se tocam. Verso e fotografia, também. Os versos estão em itálico, é uma citação? Quem fala no poema? O poema, aliás, foi apresentado em setembro de 2016 numa UERJ em crise, num Rio de Janeiro em ruínas. A ruína está na moda. Todo mundo fala das ruínas. Mas a gente não mora na Europa, onde tudo é ruína mesmo. A ruína, por aqui, é recente. As ruínas, por aqui, tem uma história breve, aquela dos projetos abandonados, interrompidos, desabados, arruinados. Marília, no Parque das ruínas, no Rio de Janeiro, enxergou alguma coisa e, a partir daí, tentou ver, desenvolver uma forma de olhar e *ver*. Mas o que é ver? Ver o quê? E por que, no espaço do poema, o verbo, a ação, a experiência de *ver* sempre está grafado com itálicos? É possível, como tentou em *Câmera lenta*, “reaprender a ver”<sup>2</sup>?

Marília logo se propõe ver o lugar, o próprio lugar. E põe em prática uma poética do registro, um diário, uma rotina. Seu poema é uma expedição, um poema aventura. Ela sabe que “o lugar faz parte da experiência/ e do acontecimento”<sup>3</sup>. No fim das contas ela se pergunta se é possível ver o extraordinário — como queria Georges Perec —, os espectros, os fantasmas. “será que aquilo que acontece agora/ no rio de janeiro e no brasil/ era algo que já estava evidente nas imagens de antes?”<sup>4</sup>: no fim das contas, ela se pergunta se é possível ver o presente no passado, o futuro no presente — o anjo da história

---

1 GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018, p. 16.

2 GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 83.

3 GARCIA, *op. cit.*, 2018, p. 26.

4 *Ibidem*, p. 48.

—, se é possível ver o presente. Marília desvela, segundo Joana Matos Frias, “um programa ético-político”<sup>5</sup>, “*uma ética da atenção*”<sup>6</sup>.

Joana Matos Frias, quem assina o posfácio do livro, chama atenção para uma singularidade do texto: “é o primeiro livro de Marília Garcia que integra reproduções de objectos visuais como parte dos poemas”. As fotografias integram um princípio documental ao poema, “pois, tal como a ruína, também ela[s] [são] traço, resto, rasto, objecto *do* tempo inscrito *no* tempo, quer dizer: *contacto*”<sup>7</sup>. As fotografias são, para Marília, um dispositivo tanto para incluir o outro no espaço-tempo do poema quanto para perceber, enxergar e ler de outro modo o mundo. Para ver.

Durante a pandemia de COVID-19 surgiu o Círculo de poemas. Copio a informação disponível no site:

O Círculo de poemas é uma coleção de poesia e um clube de assinaturas que nasceu da parceria entre as editoras Fósforo e Luna Parque. Aliando o carácter plural do catálogo da Fósforo e o trabalho na edição de poesia feito pela Luna Parque, a coleção dedica-se à publicação de autores nacionais e estrangeiros, inicialmente compreendidos entre os séculos XX e XXI.

A cada mês, o assinante receberá duas publicações: um livro e uma plaquete.

O livro pode ser um inédito de autor brasileiro, uma obra reunida, antologia ou resgate de algum livro esgotado ou uma tradução. Essa mesma edição chegará às livrarias no mês seguinte ao lançamento no clube.

Já a plaquete consiste num texto inédito concebido exclusivamente para o Círculo de poemas. No primeiro

**5** MATOS FRIAS, Joana. “Apesar das ruínas, testar a memória”. In: GARCIA, *op. cit.*, 2018, p. 91.

**6** *Ibidem*, p. 94.

**7** *Ibidem*, p. 93.

ano, cada poeta convidado escreve um poema a partir de uma obra pictórica anterior ao século XX. A imagem escolhida acompanha a publicação. A edição da plaquete não será comercializada fora do clube e faz parte dos benefícios dos assinantes.<sup>8</sup>

Alguns anos atrás, a editora Luna Parque lançou a coleção “do it yourself”. Três títulos foram publicados sob a premissa de “escolher uma pintura anterior ao século XX, escrever um poema no século XXI, oh triste século XX, o que você nos legou?”<sup>9</sup>: Lu Menezes, em *Querida holandesa de Vermeer*, tecia um diálogo com a tela “Moça lendo uma carta à janela” (c. 1657–59), de Johannes Vermeer, partindo das descobertas que o raio X feito na pintura no século XX mostrou, se dirigindo mesmo a moça protagonista do retrato, numa “transcendental” companhia, endereçando o poema e traçando, na atualidade de uma “erupção de barbárie”<sup>10</sup> no presente brasileiro, um diálogo com a pintura daquele outro século, dos contemporâneos de Vermeer; Lucas Matos, em *Dentro da barriga da besta (com Pieter Lastman)*, expunha um vínculo alucinado com “Jonas e a baleia” (1621), de Pieter Lastman, se situando já no ventre da besta, num momento posterior àquele da tela, indagando os pesadelos de outrora e do agora; e Alberto Martins, em *Giotto, A fuga para o Egito*, dialogava — com poemas e xilogravuras — com “A fuga para o Egito”, de Giotto (c. 1305), percorrendo as expressões dos personagens da tela, se detendo nos detalhes faciais, imaginando os pensamentos e sentimentos dessa “turma” humana e animal.

---

**8** CÍRCULO DE POEMAS. “O Círculo de poemas é uma coleção de poesia e um clube de assinaturas”, *Círculo de poemas*, 2022. Disponível em: <https://circulodepoemas.com.br/>.

**9** LUNA PARQUE. “Apresentação coleção Do it yourself”, *Luna parque*, 2021. Disponível em: <http://lunaparque.iluria.com/pd-782482-querida-holandesa-de-vermeer.html?ct=119447&p=1&s=1>.

**10** MENEZES, Lu. *Querida holandesa de Vermeer*. São Paulo: Luna Parque, 2020, p. 20.

A coleção das plaquetes do Círculo de poemas, sob a curadoria da Luna Parque, recuperará esse diálogo entre a imagem e o verso: ao abrir cada uma delas, o leitor encontra o mesmo princípio: “Escolher uma pintura anterior ao século XX, escrever um poema no século XXI. Oh triste século XX, o que você nos legou?”. Desse modo, a pergunta sobre o legado do século XX continua ressoando, agora no seio de um clube de leitura surgido no meio da última pandemia. A leitura, atividade individual por antonomásia, tornava-se, assim, uma prática — idealmente — coletiva a partir desses livrinhos, tal e como os chamou Tamara Kamenszain, que circularam num Círculo. Plaquetes, livrinhos: estratégias mínimas, menores, de escrever poesia no começo do século XXI, olhando para atrás, pensando nos legados e suas ruínas.

O princípio da coleção das plaquetes do Círculo de Poemas, então, propõe partir de uma imagem anterior ao século XX, anterior as vanguardas, fora do contexto, anacrônica e deslocada, mas que traz rastros, restos e, assim, como “gesto que permanece enquanto inscrição”<sup>11</sup> estabelece relações com o texto. Imagem e texto, desse modo, reclamam um diálogo, um vínculo no arquivo. O poema vira uma força operativa na história. Montar, repetir, ouvir o ritmo do texto e, ao mesmo tempo, a voz da imagem posta em movimento, permite a emergência do *pathos* de outro mundo que nela irrompe. Com isso, desvela-se “o paradoxo etimológico da imagem: a imagem torna visível uma ausência ao transformá-la em uma nova forma de presença”<sup>12</sup>. A imagem é um acontecimento.

Distintas estratégias são seguidas por cada uma das plaquetes: adotar uma tarefa mediúnica e fazer falar à obra ou ao que ela representa (uma personagem), descrever a obra, imaginar uma história na qual a imagem esteja inserida, trazer a tela para o presente imediato.

---

**11** ANTELO, Raul. *A ruinologia*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016, p.11.

**12** *Ibidem*, p. 26.

“Minha imagem é geografia das nossas memórias”<sup>13</sup>, lemos no primeiro verso do segundo poema de *Macala*, de Luciany Aparecida, que dá voz à mulher baiana da fotografia “Mulher negra da Bahia”, de 1885, de Marc Ferrez. A série de poemas indagará a fotografia, lerá a estética da joalheria e indumentária de origem africana, insistirá na força simbólica desse carvão vegetal ou mineral, se deterá no punho cerrado para ver o que está “antes dessa tua cartografia de nação”<sup>14</sup>, que agora são apenas feridas. O olhar potente da baiana, que vem do passado da fotografia, se afirma num outro passado, o passado do passado, um tempo anterior à palavra resistência.

Carlos Augusto Lima também escolheu partir de uma fotografia, aliás: um daguerreotipo, no caso, *A primeira fotografia luminosa jamais tirada*, de Robert Cornelius, datada em 1839<sup>15</sup>. No seu texto tudo parece ser um começo, uma invenção, um sonho: a iluminação começa ganhar horas para o dia e espaços para habitar. O próprio poema, balançando-se entre a luz e as trevas, descobre a cena primeira do primeiro autorretrato, a primeira selfie da história! — o grande Projeto que encarna “a fúria da luz contra a escuridão”<sup>16</sup>, desse químico amador e fabricante de lâmpadas, sendo o responsável, por exemplo, pela primeira lâmpada de querosene, em 1843 — e o novo mundo que inaugurará, “um mundo em permanente futuro”<sup>17</sup>. Assim, o tempo histórico é medido entre a força e a capacidade da luz para dominar o ambiente. E, embora a voz do poema acredite no progresso (“Já somos homens do progresso,

---

**13** APARECIDA, Luciany. *Macala*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p. 8.

**14** *Ibidem*, p. 12.

**15** Sobre a fotografia, entre criação e reprodução, é bom lembrar o ensaio breve de Raul Antelo, “Elección entre creación y reproducción. Viejas Fotos”. *Los Andes*, 23 de fevereiro de 2023. Disponível em: <https://www.losandes.com.ar/opinion/eleccion-entre-creacion-y-reproduccion-viejas-fotos/>.

**16** LIMA, Carlos Augusto. *Robert Cornelius, fabricante de lâmpadas, vê alguém*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p. 11.

**17** *Ibidem*, p. 16.



carregando nas/ Costas o ímpeto de transformar as coisas/ Vivas em matéria”<sup>18</sup>), sabe que “Toda imagem ainda se gasta”<sup>19</sup>. E isso também é um acontecimento. Porque a invenção da luz é também a invenção das sombras.

A matriz afro presente na foto da baiana estudada por Luciany Aparecida reaparece em *Diquixi*, de Edimilson de Almeida Pereira. O poema lê *Estudo de cabeças*, de Artur Timóteo da Costa, datado entre 1894 e 1922, a partir da figura mitológica angolana portadora de muitas cabeças que empresta o nome para o título do texto. Levando a sério o título da tela, as cabeças aparecem cortadas “na reunião de uma sociedade/ pseudocientífica”<sup>20</sup> para seu estudo. No devir dos poemas, esse confronto violento dá lugar a uma série de adjetivações para o país: PAÍS-INAPTO, TÚMULO-PAÍS, PAÍS-TEMPESTADE, PAÍS-DOS-MORTOS, PAÍS-COLAPSO, PAÍS-MELANCOLIA, PAÍS-A-PRAZO. A voz do poema se apropria do legado dessas cabeças cortadas, se pluraliza e pergunta pela quantidade de párias, pensa outra didática e “sente// que o/ *carpe diem* é virar a mesa”<sup>21</sup>. Contra o lucro, contra o mercado, contra o “horror do consumo”<sup>22</sup>, as cabeças afirmam: “nascemos para a morte, não/ para sermos mortos”<sup>23</sup>. As cabeças fora de lugar, cortadas do corpo no estudo da tela cobram uma vida mitológica com a figura do Diquixi angolano e, assim, falam e falam sem parar. A imagem, em princípio simples rascunho, vira uma força multiforme para um presente indócil dos corpos acéfalos, que acaba dizendo “que não/ não somos deles,/ não assumimos sua ruína”<sup>24</sup>. A Macala continua acesa e passando de mão em mão.

---

**18** *Ibidem*, p. 13.

**19** *Ibidem*, p. 12.

**20** PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Diquixi. Estudo para cabeças de Artur Timóteo da Costa*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p. 5.

**21** *Ibidem*, p. 8.

**22** *Ibidem*, p. 12.

**23** *Ibidem*, p. 12.

**24** *Ibidem*, p. 17.

Nos 15 movimentos que Marcelo Ariel propõe em *As três Marias no túmulo de Jan Van Eyck* encontramos outra posição do poema e do tempo. O poema é uma análise minuciosa da tela que isola elementos e tenta ver o extraordinário do sucesso — a busca do corpo do filho e o encontro com o túmulo vazio após a ressurreição de Cristo — no ordinário do cotidiano brasileiro: e assim, esse “que dorme/ logo abaixo/ do anjo/ enrodilhado/ em suas vestes/ todos os dias/ o encontramos/ nas calçadas/ seja ou não/ tempo de peste”<sup>25</sup>. Diante do vazio do túmulo, que pensa cada uma dessas personagens? E que vemos agora, nós, leitores circulares do poema? Vemos a morte. Dentro e fora do quadro, no vazio do centro, há uma presença, a mesma presença, que o gesto da escrita tenta descobrir, mostrar. O movimento da imagem denuncia no presente uma multiplicação:

Com exceção  
do anjo  
maquete do imponderável  
ou da imanência  
como a cor  
nada há de misterioso  
na cena  
O que sonham os soldados?  
Certamente já foi sonhado  
O que diz a Maria que interpela o Anjo?  
O mesmo que milhares de mães  
na Palestina ou no Jacarezinho  
O extraordinário  
não é a ausência  
do morto  
e sim, em outro tempo

---

**25** ARIEL, Marcelo. *As três Marias no túmulo de Jan Van Eyck*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p. 10.

sem metafísica ou mistificação:  
sua multiplicação.<sup>26</sup>

Entre a vida e a morte também escreve Marcos Siscar sua série de poemas sob a forma de uma prosa poética endereçada, *A viva*, que parte da *Pietà Rondanini*, de Michelangelo. A reciprocidade da escultura é tal que não é possível saber quem carrega quem, quem está vivo e quem está morto, quem acolhe quem. O poema reproduz uma fala ininterrupta, entre o monólogo interior e o diálogo aberto ao outro. A fala toca o presente, inventa o presente, a fala, que acolhe e carrega, é indistinguível porque, talvez, seja compartilhada, seja o vínculo entre a vida e a morte, entre um e o outro. O poema, agora espaço de comunicação, de vínculo, é a obra, é a imagem da escultura, é a imagem da imagem. No poema, a vida fala tanto quanto a morte. E vice-versa.

Em *Brincadeira de correr*, Marcella Faria reflete sobre o tempo e seu dever, e como ele muda o mundo e a imagem: “porque um quadro tem isso/ de parecer um espelho/ depois virar fotografia/ e por fim ser janela/ de onde se observam/ as ondas indo”<sup>27</sup>. Se enfrentando com a pintura *Hide and Seek* (1888), do pintor impressionista norte-americano William Merritt Chase, o poema profetiza que, numa relação de causa — consequência, quando as meninas do quadro “desencantarem o tempo”<sup>28</sup>, o século XIX voltará a correr. É a tela, refúgio do tempo, o mecanismo que põe ele a funcionar.

A eleição da Viviane Nogueira significou uma novidade para a série das plaquetas: foi a primeira natureza morta do conjunto, *Grumixamas e jabuticabas*, de Estêvão Silva (c. 1844–1891). A partir da certeza de não escrever um poema há meses, que são séculos, sucede-se uma série de poemas que começam de maneira muito se-

---

**26** *Ibidem*, p. 21.

**27** FARIA, Marcella. *Brincadeira de correr*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p. 10.

**28** *Ibidem*, p. 10.

melhante: “nunca pensei em escrever/ olhando para uma natureza morta”<sup>29</sup>, lemos, por exemplo, no primeiro deles. Aos poucos, e refletindo sobre si mesmo, o poema vira uma natureza morta, mime-tizando-se com a tela de Estêvão Silva, aliás: pintor negro brasileiro, como enfatiza um desses poemas, escrevendo “com”, “a partir de”, “para”, “através” da natureza-morta, até a indistinção final:

os frutos são colhidos maduros  
e mesmo as grumixamas  
boas de levantar floresta  
se danificam no transporte  
como nós<sup>30</sup>

Essa eleição reaparecerá na última plaquete do ano, e dessa coleção, *Rir até os ossos*, de Eduardo Jorge, que retomava a chamativa *A raia*, de Jean-Baptiste-Siméon Chardin, natureza morta com o estranho protagonismo de uma raia dando risada. Poema extenso com ritornelos e com muita sonoridade fricativa, a risada da raia com um corte na barriga salta da tela e toma conta de tudo, do poema, da leitura, do museu (o Louvre, que será chamado de “cozinha-museu”, e onde está sendo escrito e situado o poema, segundo a data que fecha o poema), do corpo de quem lê. O legado é esse gesto, que perpassa o tempo e chega até o presente, eterno. O legado é esse gesto, que perpassa o corpo e chega até os ossos. A pintura impregna todo, tudo é mancha. E o visitante, o leitor, descobre que são os olhos a porta de entrada do ser, “pois, somos todos olhos”.<sup>31</sup> E serão esses mesmos olhos quem descobrem que a risada da raia, através dos séculos, está devorando cada um dos visitantes da sala.

---

**29** NOGUEIRA, Viviane. *Grumixamas e jaboticabas*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p. 6.

**30** *Ibidem*, p. 14.

**31** JORGE, Eduardo. *Rir até os ossos*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p. 12.

A relação pai e filho, na ideia de legado ou herança, é o centro de *O pai do artista*, de Daniel Arelli: “avô soldado/ pai banqueiro/ filho artista// o ciclo natural da democracia/ (disse Thomas Jefferson/ num comício)”<sup>32</sup>. Esse legado, ao mesmo tempo, encarna a eterna tensão entre a arte e o dinheiro, no caso exemplar de Paul Cezanne e seu pai. A faculdade de ver distancia pai e filho e é a faísca da revolta de um contra o outro: empregado do banco do pai, Cezanne decide abandonar o trabalho e trocar “o caderno de contas pelas telas/ os números pelas formas/ o balcão do banco pelas ruas da cidade/ onde passará a pintar ao ar livre”<sup>33</sup>. O pintor nasce na revolta com o pai, no abandono do caderno de contas, nos versos grafados numa margem do caderno de contas do pai: “Cézanne, o banqueiro/ não sem um tremor/ vê que em seu balcão/ já nasce um pintor”<sup>34</sup>. A partir de agora, com o abraço da pintura, muda o modo de ver o mundo: “Um mundo presente/ e simultâneo/ em que tudo/ está à vista”<sup>35</sup>. A pintura é uma forma de ver.

A caixa número 6 do Círculo de poemas trouxe uma novidade na plaquete: não se tratava de uma série de poemas focados numa obra singular e sim de um texto crítico que abordava um percurso artístico. Vilma Arêas, em *Goya: a linha de sutura*, indagava na contemporaneidade do pintor espanhol, conforme ela “o primeiro grande pintor da modernidade”<sup>36</sup> porque produziu uma “verdadeira revolução copernicana na pintura”, ao pintar “o que via, não o que existia, isto é, pintava as transformações trazidas ao mundo objetivo pela percepção subjetiva”<sup>37</sup>, e porque grande parte das obras

---

**32** ARELLI, Daniel. *O pai do artista*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p. 10.

**33** *Ibidem*, p. 15.

**34** *Ibidem*, p. 15.

**35** *Ibidem*, p. 17.

**36** ARÊAS, Vilma. *Goya: a linha de sutura*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p. 6.

**37** *Ibidem*, p. 10.

que fez não foram encomendadas. Em suma, o projeto estético de Goya era ver, e ver, no caso dele, significou ver a verdade, “ou o convite para vê-la”<sup>38</sup>, “o requisito ético ligado à imaginação”<sup>39</sup>. Depois de Goya, as obras sobreviveram numa espécie de mecanismo óptico ou tátil (a linha de sutura) para se aproximar ao real, essa é sua contemporaneidade. Vilma Arêas resgata três aparições de Goya entre julho e agosto de 2021 para se referir à atualidade brasileira, apenas na *Folha de S. Paulo*:

Entre nós, por exemplo, no último mês de julho e em agosto deste ano de 2021, tivemos três exemplos da presença de Goya: no dia 16 de julho lemos o anúncio na *Folha de S. Paulo* de uma performance de Nuno Ramos, inspirada em *Los Desastres de la Guerra*; seis dias depois, dia 22, uma charge de Benett, no mesmo jornal, ilustra a frase “O Centrão devorando seu Presidente” com *Saturno Devorando el Hijo*, originalmente pintura mural na Quinta del Sordo; e hoje, dia 31 de agosto, em Tendências/Debates (*Folha de S. Paulo*), Goya retorna no texto de André Sampaio, discutindo nosso Estado de Direito.<sup>40</sup>

“A conclusão”, dirá a autora, “é que Goya está vivo”<sup>41</sup>. Está vivo na sua sobrevida, graças a sua “atitude radical” de “pintar para não morrer”<sup>42</sup>. Está vivo na potência de um passado que parece nunca cessar de acontecer, em tempos e espaços deslocados e, portanto, fora da ordem. Está vivo no contemporâneo, esse tempo sem

---

**38** *Ibidem*, p. 14.

**39** *Ibidem*, p. 14.

**40** *Ibidem*, p. 16. Aliás, Goya e “o instante em que Saturno/ devora seu filho”, reaparecerão no quinto poema de *O pai do artista*, de Daniel Arelli.

**41** *Ibidem*, p. 16.

**42** *Ibidem*, p. 17.

tempo. Numa passagem do seu livro sobre Goya e Didi-Huberman, Raul Antelo coloca a mesma situação:

Perguntava-se já, nesse sentido, Giovanni Urbani, em 1960: “Qual é o sentido da presença do passado no presente?”. Agamben aponta uma possibilidade: a única via de acesso ao presente é a herança do passado, viver o próprio presente significa necessariamente saber viver o próprio passado. A tônica, portanto, cai no “saber viver” a confluência entre tempos heterogêneos. “Saber viver o passado” para que a vida do presente ganhe uma disposição ética marcada por uma atitude crítica que se desdobra numa inquieta interrogação em relação aos acontecimentos a partir dos quais a própria crítica se movimenta. Saber viver o embate entre presente e passado, para desativar as amarras do *chronos*, produzindo uma transformação por dentro da temporalidade linear, através do uso errático do anacronismo.<sup>43</sup>

Assim, a obra passada responde sempre em presente. E é no presente que a obra não deixa de produzir acontecimentos, atualizando, constantemente, suas potencialidades ocultas.

A dimensão ao mesmo tempo tátil e visual da pintura, seu caráter material, tem em *Rastros*, de Prisca Agustoni, seu exemplo perfeito. Do arquivo das plaquetas, essa é a manifestação artística mais antiga e, por isso, misteriosa: as pinturas rupestres da Caverna das mãos, na Patagonia argentina. E, seguindo a multiplicidade autoral do conjunto, o poema se disgrega em vozes, tentando recuperar o diálogo subterrâneo e geracional que a constelação das mãos superpostas encena, esses “829 balbucios/ de uma pré-linguagem// que

---

**43** ANTELO, Raul. *Inventário de sonhos usados. Goya plagia Didi-Huberman*. Florianópolis: Editora Nave, 2022, p. 42–43.

cultiva deuses/ entre a ruína e a infância”<sup>44</sup>. Para uma dessas vozes, o mundo é do tamanho da própria mão. Seguindo esse raciocínio, a caverna guarda centenas de mundos, centenas de línguas, agrupados numa sobreposição não solipsista. A pedra, suporte do diálogo, dá forma à caverna e esta dá forma ao mundo plural. O poema, agora dispositivo de escuta, ouve essas vozes, presta seu espaço para o acontecimento das vozes, o poema — artefato visual — abre o canal para a chegada dos corpos que imprimiram suas mãos, de uma vez e para sempre.

Em *A vida dos espectros*, Franklin Alves Dassie incorpora, na série dedicada ao *Retrato de Charles Baudelaire*, de Gustave Courbet, nas palavras de Marília Garcia, “o “comando” feito pela encomenda do poema ao próprio texto e vira o “cavalo” dessas vozes todas, o ponto no presente que pode trazer o passado para falar”. A partir da repetência, o poema responde à pergunta inicial colocada na coleção:

Esta é a vida dos espectros. Esta é a vida dos espectros.  
Esta é a vida dos espectros: esta. Esta é a vida a falar dos  
espectros. Esta é a fala dos espectros.  
Esta, não outra.

É possível falar de uma imagem de meados do século  
dezenove em pleno século vinte e um? É possível sim:  
isto é falar dos espectros.

Mas e o triste século vinte, o que nos legou? Nos legou  
a espera. A espera dos espectros. E muitas outras coisas  
terríveis.<sup>45</sup>

É a imagem quem carrega a fala dos espectros; é o poema quem — numa fenda do presente — ouve esse rumor: “Uma ima-

---

**44** AGUSTONI, Prisca. *Rastros*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p. 9.

**45** DASSIE, Franklin Alves. *A vida dos espectros*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p. 5.



gem é a fala dos espectros — eles falam do passado para um presente que não escuta e que espera um futuro feliz ou dilacerante”<sup>46</sup>. A tarefa mediúnica que o poema, enquanto canal e voz, empreende com a imagem dá lugar a vinda dos espectros, a vida dos espectros em outros corpos. O poeta, agora, será o cavalo dos sem-vida, quando empreendida a tarefa de falar dos espectros, aos espectros e com eles. O começo da história dos espectros tem uma data: 1848, ano, dentre muitas outras coisas, do retrato de Baudelaire feito por Courbet. Tem um começo e não tem um final: “Enquanto um espectro diz, pausadamente, a frase “Esta é a vida dos espectros”, uma pessoa morre neste país que esquece o passado, abomina o presente e pensa em como lucrar com o futuro”<sup>47</sup>. Na fala dos espectros não há respostas para esse presente, apenas são uma fala do passado que irrompe. Mas irrompem porque há alguma coisa em aberto, uma fenda, uma interrogação:

Quem sabe a mensagem dos espectros seja voltar à origem do mundo, acertar as contas com o passado do seu passado, olhar eticamente para os corpos que não importam até que eles, realmente, importem. Quem sabe a mensagem dos espectros seja cuidar dos que cuidam a vida. Quem sabe a mensagem dos espectros seja uma pergunta, que se desdobra em outra pergunta, depois em outra e logo em seguida em mais outra.

Isso até o fim dos dias.<sup>48</sup>

Olhar para atrás, escrever com a imagem, pensando nos legados e suas ruínas, mexer nos restos, seguir os rastros, mergulhar no arquivo foram ações desses livros pequenos. O poema, nesse diálogo com a imagem, virou um dispositivo para ver, ganhou uma força

---

**46** *Ibidem*, p. 10.

**47** *Ibidem*, p. 13.

**48** *Ibidem*, p. 16.

operativa na história das imagens. E se a imagem é um acontecimento, a emergência nela dessas falas dos espectros faz do poema um turbilhão temporal, outro acontecimento.

Exu, a onça:  
tradução e contato

**Luiza de Aguiar  
Borges**

Em dezembro de 2013, após visitar o ateliê de Gerhard Richter, o historiador da arte Georges Didi-Huberman publicou uma carta que havia escrito ao artista. Um fato atípico motivou o relato de Didi-Huberman: quando chegou ao ateliê, deparou-se com quatro quadros brancos pendurados na parede, como se estivessem à espera do espectador. Quatro quadros “desesperadamente brancos”. Qual o objetivo do artista, perguntou-se, em expor quadros vazios? Um artista, lembra o autor, sempre tão “dedicado em *mostrar o trabalho*”? Ele cogita, então: “você me convidou para ver que *ainda não havia pintado* esses [...] quadros?”<sup>1</sup> Didi-Huberman concluiu que Richter, ao “reivindicar os poderes do imprevisto”, expondo o *vazio*, estava propondo um problema de método, mas de um método que não é axiomático, e sim incerto e arriscado: o não-saber. A situação contemporânea, que nos obriga a encarar a ruína e, a partir dela, construir o novo, pede pela renovação do método: o que fazer agora? A contemplação do vazio exige a suspensão de expectativas e estratégias: ela permite *sair do plano*. O vazio, que na tradição ocidental antiga sempre esteve ao lado do caos, pende entre a presença negativa e a presença positiva, ou seja, está sempre indissociado de sua qualidade paradoxal de *pura ausência* e *pura potência*, entre um polo negativo — nenhuma coisa — e um polo positivo — alguma coisa; em síntese, a indecisão, a hesitação e a indeterminação.

\*\*\*

Foi precisamente a recusa de uma indeterminação caótica que motivou Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, a

---

**1** DIDI-HUBERMAN, G. Salir del plan(o). In: MACCIONI, F.; RAMACCIOTTI, J. M. (orgs.) *Hacer: ensayos sobre el recomenzar*. Buenos Aires: TeseoPress, 2015, p. 18. Disponível em: <https://www.teseopress.com/recomenzar/chapter/salir-del-planofootnote-en-el-original-sortir-du-plan-traducimos-salir-del-plano-para-reponer-en-la-grafia-el-doble-sentido-que-posee-la-palabra-francesa-plan-la-cual-refiere-tanto-a-2/>.

implementar, na colônia portuguesa, em 1757, o “Diretório que se deve observar nas povoações dos Índios do Pará, e Maranhão”, lei imbuída da sanha unificadora e homogeneizadora da ilustração europeia. No sexto parágrafo do documento, que trata do uso e do ensino da língua, lê-se:

Sempre foi máxima inalteravelmente praticada em todas as Nações, que conquistaram novos Domínios, introduzir logo nos Povos conquistados o seu próprio idioma, por ser indisputável, que este é um dos meios mais eficazes para desterrar dos Povos rústicos a barbaridade dos seus antigos costumes; e ter mostrado a experiência, que ao mesmo passo, que se introduz nelles o uso da Língua do Príncipe, que os conquistou, se lhes radica também o afeto, a veneração, e a obediência ao mesmo Príncipe. Observando pois todas as Nações polidas do Mundo este prudente, e sólido sistema, nesta Conquista se praticou tanto pelo contrário, que só cuidaram os primeiros Conquistadores estabelecer nela o uso da Língua, que chamaram geral; invenção verdadeiramente abominável, e diabólica, para que privados os Índios de todos aqueles meios, que os podiam civilizar, permanecessem na rústica, e bárbara sujeição, em que até agora se conservavam. Para desterrar este perniciosíssimo abuso, será um dos principais cuidados dos Diretores, estabelecer nas suas respectivas Povoações o uso da Língua Portuguesa, não consentindo por modo algum, que os Meninos, e Meninas, que pertencerem às Escolas, e todos aqueles Índios, que foram capazes de instrução nesta matéria, usem da Língua própria das suas Nações, ou da chamada geral; mas unicamente da Portuguesa, na forma, que sua Majestade tem recomendado em repetidas Ordens, que até agora se não

observaram com total ruína Espiritual, e Temporal do Estado.<sup>2</sup>

Qualificar a língua geral — uma língua de contato — como “invenção abominável e diabólica” indica, para além de todas as estratégias colonizadoras, uma ideia muito específica sobre o problema do convívio com o outro. Em que pese a ironia do europeu chamar de *bárbara* a língua que se deu a partir da inserção de seu próprio idioma no espaço do ameríndio, o Diretório serve, antes de tudo, como um documento que torna o plurilinguismo e, por extensão, a cultura ameríndia, *fora da lei*.

Ao justificar a nova proposta de uso da língua, Marquês de Pombal admite que a tentativa de “desterrar dos Povos rústicos a barbaridade dos seus antigos costumes” se acomoda ao objetivo principal de tornar a população originária “obediente ao Príncipe”, uma vez que a adesão ao idioma único e normatizado do europeu significa, por consequência, o domínio efetivo do colonizador sobre o colonizado. Não deve passar despercebida, nesse sentido, a associação que o Marquês faz entre a linguagem e o afeto: o uso do idioma do dominador, mais do que mero artifício, é produção de uma identidade uniforme, homogênea e, portanto, *controlável*.

O controle da língua e, por consequência, dos afetos dos povos originários é um dos dispositivos do domínio: uma só língua, uma só cultura, um só povo. A multiplicidade, nesse sentido, remete ao caos da indecidibilidade: o nativo em sua própria condição, como aponta Marquês de Pombal, está sujeito não a um poder unificador, que corresponderia à civilidade, mas aos perigos incontornáveis da contingência. O caótico e o desordenado, para o europeu, equivalem ao elusivo: a inconstância da alma selvagem — recorre-

---

**2** PORTUGAL. *Directorio, que se deve observar nas povoaçoens dos índios do Pará, e Maranhão Em quanto Sua Magestade não mandar o contrario*. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentissimo Senhor Cardial Patriarca, 1758, p. 3–4, grifos nossos.

do a Eduardo Viveiros de Castro — se perfaz, naturalmente, na sua incapacidade de ser dominada.<sup>3</sup>

\*\*\*

Em 2009, Alberto Mussa publicou *Meu destino é ser onça*, obra na qual, através da sua própria indecidibilidade entre os gêneros, procurou restaurar, apoiado por extensa pesquisa etnográfica, o mito cosmogônico tupinambá. Mussa empreendeu um trabalho sobre o qual poderíamos dizer, junto com Alexandre Nodari, que se situa mais próximo da *tradição* do que da *tradução*<sup>4</sup>, pois ao invés de percorrer o tradicional caminho do corpo à letra, do rastro ao sentido, Mussa trabalha a contrapelo, da letra ao corpo, do sentido ao rastro. Ao empreender a obra de *reconstrução* de um mito, ou seja, ao se situar “no meio de um saber entre a experiência e a adivinhação”<sup>5</sup>, o autor coloca em contato linguagens, ficções, tempos e territórios distintos.

Seja por isso, talvez, que Raúl Antelo tenha reconhecido na restauração realizada por Mussa a união entre a gênese e a estrutura, uma vez que a origem não seria especificamente o relato de André Thevet (a sua “Cosmografia universal”), mas sim a potência — elusiva, por excelência — da linguagem poética mussiana, que ultrapassa a mera transposição para se tornar disseminadora de sentidos múltiplos, fato que se dá através do contato com — ou da

---

**3** Cf. CASTRO, E. V. de. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: \_\_\_\_\_. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014. “Os brasis não podiam adorar e servir a um Deus soberano porque não tinham soberanos nem serviam a alguém. Sua inconstância decorria, portanto, da ausência de sujeição” (p. 216–217).

**4** Referimo-nos ao conceito desenvolvido no texto que serviu de prefácio ao livro *Algo infiel: corpo performance tradução*. Cf. NODARI, A. Tradizer. In: FLORES, G. G.; GONÇALVES, R. T. *Algo infiel: corpo performance tradução*. Florianópolis: Cultura e Barbárie; São Paulo: n-1 edições, 2017, p. 13–16.

**5** *Ibidem*, p. 13.

*deglutição* de — outras culturas. É precisamente no *plurilinguismo canibal* de Mussa que se encontra um “mais além da representação, da territorialidade e da nação”<sup>6</sup>, já que, ao se situar nos limiares entre as linguagens e entre os gêneros, a obra de Mussa escapa de qualquer forma de identificação excludente.

Nesse sentido, ao retornarmos às leis do Diretório, precisamente onde Marquês de Pombal se refere aos “costumes bárbaros” dos povos originários, é inevitável lembrarmos dos “costumes inveterados” elencados por José de Anchieta dois séculos antes, aqueles que impediam a conversão dos indígenas. São eles: “terem muitas mulheres; seus vinhos [...]; as guerras em que pretendem vingança dos inimigos, e tomarem nomes novos, títulos de honra; o serem naturalmente pouco constantes no começado, e sobretudo faltarlhes temor e sujeição”<sup>7</sup>. A “vingança dos inimigos”, ou seja, a prática antropofágica, como já demonstrou extensivamente Viveiros de Castro, é justamente uma demanda pelo contato com o outro a fim de, finalmente, tornar-se o outro — a convivência indispensável com a alteridade. Entende-se, desse modo, a enfática oposição pombalina à língua geral brasileira, que é, em si, uma forma muito específica de canibalismo.

Ao reconhecer o texto de Mussa como um *texto-onça*, um *texto-canibal*, ou seja, encontrar nele “o indomesticável, o indomável, o incorrigível”<sup>8</sup> da narrativa em metamorfose, Antelo o equipara à poesia em sua própria inconstância — sua própria indecidibilidade. Se a restauração de Mussa não é ficção nem teoria, se a língua geral não é o tupi e nem o português, se os limites todos que decidem a

---

**6** ANTELO, R. La traducibilidad posfundacional (sobre Meu destino é ser onça, de Alberto Mussa). In: CÁMARA, M.; DI LEONE, L. TENNINA, L. (orgs.) *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2011, p. 138.

**7** ANCHIETA, J. de. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, p. 333.

**8** ANTELO, *op. cit.*, p. 140.



forma homogênea se rompem, aí está o caos, na inapreensão (na impossibilidade de domínio, portanto) daquilo que está sempre se esquivando de qualquer definição totalizadora: o fora da lei.

\*\*\*

Por ser indomesticável, indomável e incorrigível, o texto-onça está, em síntese, no lugar do selvagem. Lembremos, a partir do trabalho de Viveiros de Castro, os momentos em que a literatura jesuítica se manifestou a respeito da instabilidade do selvagem: todos eles culminaram na consequência negativa, para o europeu, de uma população incapaz de ser dominada, ou, em outras palavras, civilizada, que deveria obrigatoriamente se sujeitar para que pudesse sobreviver, abdicando, dentre muitas outras coisas, de sua própria cultura, de sua própria *língua*. Nesse sentido, é especialmente significativo que as teorias críticas (principalmente as teorias da tradução) elaboradas nos últimos anos celebrem, precisamente, a produtividade daquilo que se apresenta em sua instabilidade inerente.

Em *Algo infiel: corpo performance tradução*, Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves propõem uma tradução do poema *The raven*, de Edgar Allan Poe, encarada como uma “resposta [...] aos nossos modelos colonizadores de saber”<sup>9</sup>, e cuja intenção seria “desregular as expectativas racionais” da tarefa do tradutor. Na prática, o “corvo” anglófono se torna o “urubu” brasileiro. Essa tradução arriscada, instável, quase combativa, os autores chamaram de *tradução-exu*.

Cinco anos depois, Gontijo Flores retoma o trabalho iniciado com a tradução de Poe e o estende em um volume publicado com a participação de André Capilé. *Tradução-Exu: ensaio de tempestades a caminho* é um experimento teórico, que parte da caracterização de Exu como o orixá, ao mesmo tempo, da indeterminação

---

9 FLORES, G. G.; GONÇALVES, R. T. *Algo infiel: corpo performance tradução*. Florianópolis: Cultura e Barbárie; São Paulo: n-1 edições, 2017, p. 229.

e da interpretação, e propõe um conceito de tradução não como fruto da obediência a modelos pré-estabelecidos — uma tradição notadamente europeia e norte-americana, que privilegia a clareza e o prestígio — mas como o limite da experiência, um desafio ao significado de “mediação”.

Quando os autores colocam em questão tradução e tradição a partir das possibilidades conceituais oferecidas por um orixá das religiões de matriz africana, estão retomando, de maneira precisa, um trabalho antecessor. No livro *Entre orfe(x)u e exunouveau*, publicado originalmente em 2007 e reeditado em 2022, Edimilson de Almeida Pereira desenvolve uma análise estética da literatura brasileira derivada da simbologia de Exu e da linguagem sagrada dos *orikis*, os *cantopoemas* das culturas africanas. Essa teoria tem como base “uma poética de manutenção de valores e, simultaneamente, [...] uma poética renovadora de valores”<sup>10</sup>, em outras palavras, a destruição e a reconstrução das tradições. Ao fundamentar a sua estética na figura de Exu, Edimilson de Almeida está colocando em xeque “o ordenamento cartesiano que fundamenta certos pressupostos aos quais fomos habituados em nossa trajetória de formação pessoal [...]”<sup>11</sup> E complementa: “Talvez o mais denso desses pressupostos seja aquele que relaciona o sentido que conferimos ao mundo à lógica de sucessão dos fatos”<sup>12</sup>. Desafiar a tradição cartesiana, ou seja, aquela cronológica, fixa, *estável* e, é claro, ocidental, é precisamente o trabalho de Exu: falar através do que as palavras ocultam, não através do que elas revelam.

O trabalho de Edimilson de Almeida Pereira se sustenta em uma crítica ao modo de leitura baseado no contraste/síntese, o qual se refere ao discurso que forja uma ideia fundamentada nas dicotomias europeu/nativo, civilização/barbárie, e que tenta suavizar as

---

**10** PEREIRA, E. de A. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo, 2022, p. 117.

**11** *Ibidem*, p. 127.

**12** *Ibidem*, p. 128.

tensões e as fricções entre as diferentes culturas, defendendo, consequentemente, uma homogeneização fictícia, a noção de que a cultura brasileira é uma só e, assim, desconsidera a compreensão e as experiências dos povos marginalizados, transformando a pluralidade em um único elemento artificial e disforme.

Uma das formas de superar essa dicotomia é inventando novas metodologias, novas formas de leitura para uma literatura que não pode ser analisada com as ferramentas de uma tradição estanque e excludente. Essas metodologias podem ser delineadas, por exemplo, a partir da experiência da linguagem: ao analisar um exemplo da textualidade iorubá sobre Exu, composta por um discurso que desorganiza as expectativas canônicas da literatura, o autor reconhece que a linguagem literária do mito iorubá se apresenta como uma “*língua estrangeira dentro de nosso território literário*”<sup>13</sup>. Pereira explica, então, como a experiência linguística vertiginosa de Exu pode ajudar a mobilizar a literatura brasileira:

Nos arriscamos sob essa perspectiva crítica, quando pensamos Exu e a realidade cultural que o sustenta, cientes de que sua descoberta pode desestabilizar nossas convicções sobre a função esclarecedora que a linguagem desempenha ou, dito de outra maneira, cientes de que a rapsódia da dicção de Exu se contrapõe ao cartesianismo gramatical da língua portuguesa oficial.<sup>14</sup>

A “dicção de Exu” desestabiliza aquele modelo contraste/síntese porque há nela o “desenvolvimento das várias possibilidades do sujeito através da linguagem”<sup>15</sup>. Ou seja, na contramão do estabelecimento de uma única voz, uma única cultura, a linguagem

---

**13** *Ibidem*, p. 75.

**14** *Ibidem*, p. 78.

**15** *Ibidem*, p. 78.

permite que o sujeito se reconheça nela em sua pluralidade inerente, em sua dificuldade de se encaixar em padronizações arbitrárias.

Por isso, então, convém a elaboração de uma teoria da tradução sob o signo de Exu: tratando-se, nas palavras de Gontijo Flores, de uma “dinâmica de contradições que enxerta na obra original movimentos absolutamente inaceitáveis do ponto de vista da semântica ou da hermenêutica tradicional”<sup>16</sup>, é a partir dessa *inconstância*, dessa *inapreensão*, como aquela que encontramos na dicção de Exu, que se pode desafiar o pensamento colonizador dominante. A tradução-exu não tem como objetivo a simples transposição do texto original para o idioma de destino, mas sim o deslocar o texto, de forma crítica, daquilo que ele possui de certeza, para pervertê-lo ao âmbito da dúvida. Dizendo de outra forma, e a partir da própria tradução-exu que André Capilé realiza do soneto CXVI de Shakespeare<sup>17</sup>, a intenção é contorcer o texto até que ele se transforme em uma “máquina de equívocos”, a qual torna possível, retroativamente, a ressignificação do original. Sobre essa tradução, os autores explicam:

Assim, o soneto de Shakespeare, para além da linguagem, é também relido e atravessado pelo contexto do amor não como fim, mas como um fim [...]. É a própria escrita que aqui nos faz voltar, perdidamente, a Shakespeare para testar seus erros; o que produz um curto-circuito, já que a obra vertida ao português perverte os sentidos do original inglês.<sup>18</sup>

A linguagem da tradução-exu é capaz de causar um curto-circuito no processo tradutório, uma vez que renova o texto original através, precisamente, de seus *equívocos*. Os conceitos de neutralida-

---

**16** FLORES, G. G.; CAPILÉ, A. *Tradução-Exu: ensaio de tempestades a caminho*. Belo Horizonte: Relicário, 2022, p. 28.

**17** *Ibidem*, p. 70–72.

**18** *Ibidem*, p. 74.

de (do tradutor) e equivalência (do texto) perdem, dessa maneira, a sua utilidade, pois seriam formas de fixar uma tradução no tempo e no espaço, datando-a e subtraindo, assim, a sua potência de transformação retroativa.

A tradução-exu promove um prolongamento do texto-onça no sentido de que a tradução, como os autores propõem, para ser verdadeiramente anticolonial, não pode se conter nos modelos do colonizador. Ao questionar a tradição, situar-se num limiar entre o seguro e o arriscado, a prática tradutória incorpora a onça do texto canibal de Mussa e do selvagem que escapava ao domínio do europeu. Ao transformar em tradução o seu próprio original — ou seja, confundir os limites entre o que veio primeiro e o que veio depois — a tradução-exu bagunça os estratos temporais, colocando em *contato* aquilo que se opõe. Ao recuperar a *contradição* de Décio Pignatari, os autores defendem a “tradução mais difícil do que o original”, uma vez que a operação tradutora tradicional

tende a esclarecer o texto de partida. Aqui [na operação-Exu] se desesclarece. Invertem-se os sinais. O original é que passa a esclarecer a tradução, o início explica o fim. Um pingue-pongue que só pode beneficiar o início, o texto de partida, quando ele o merece. E ela, a tradução.<sup>19</sup>

Esse encontro entre o plurilinguismo canibal do texto-onça e os movimentos aberrantes da tradução-exu pode ser compreendido, finalmente, também a partir do trabalho de Viveiros de Castro, o qual, ao tratar da comparação como ferramenta de análise antropológica, ou seja, do *contato* entre determinado povo e o pesquisador, privilegiou o *equivoco* que se produz no intervalo entre as linguagens, nesse intervalo onde a tradução opera. Nas palavras do antropólogo,

---

**19** *Ibidem*, p. 133. Essa citação remete ao texto de Décio Pignatari, “Contradição”, publicado na revista *Inimigo Rumor*, n. 30, 2007, p. 238–239.

Traduzir é instalar-se no espaço do equívoco e habitá-lo. Não para desfazê-lo, pois isso suporia que ele nunca existiu (*de jure*), mas, ao contrário, para enfatizá-lo ou potencializá-lo, isto é, para abrir e alargar o espaço que se imaginava não existir entre as linguagens conceituais em contato — espaço que, justamente, o equívoco ocultava. **O equívoco não é o que impede a relação, mas aquilo que a funda e que a propõe:** uma diferença de perspectiva.<sup>20</sup>

Traduzir, nesse sentido, não é eliminar esse equívoco, mas potencializá-lo, uma vez que a divergência é capaz de fundar e impulsionar as relações. Se nos apoiarmos, ainda, na poética do traduzir proposta por Henri Meschonnic em sua obra homônima, encontraremos a mesma premissa: não se traduz a língua, mas o discurso, e esse discurso está vinculado a um ato de fala que, por sua vez, está vinculado a um sujeito inscrito na lógica das ligações interculturais; por isso, no lugar de encarar a tradução como “um extintor de incêndio das dificuldades interpostas entre o texto e o leitor da tradução”<sup>21</sup>. Se a tradução que se reduz a mero meio de informação é aquela realizada pelo “tradutor-barqueiro”, conforme a metáfora de Meschonnic, ela se opõe a do tradutor-exu: Exu, como o barqueiro, também é um *transportador*, mas um transportador de *equívocos* potenciais. É esse mesmo equívoco que encontramos na restauração de Mussa — aquilo que fica suspenso no intervalo entre a ficção e a teoria — e na tradução sob o signo de Exu — o hiato entre o que se *espera* da tradução e o que ela de fato *oferece*.

★★★

---

**20** CASTRO, E. V. de. Equívocos da identidade. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (orgs.) *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Unirio, 2005, p. 153, grifos nossos.

**21** MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. XX.

Conforme o que foi exposto, parece muito claro o motivo pelo qual, de acordo com Bethania Mariani, o projeto iluminista pom-balino — no qual se insere a promulgação do Diretório — tenha se sustentado no manifesto pedagógico de Luís António Verney, datado de 1746 e intitulado *Verdadeiro método de estudar*. De acordo com a pesquisadora, “Para Verney, o que deve ser valorizado é a funcionalidade e a praticidade da linguagem, observando-se sempre uma relação de verossimilhança entre o código, a razão e a natureza”<sup>22</sup>.

O Diretório exige, na ação de instituir o português como língua única na colônia, a clareza e a transparência mesmas exigidas por Verney no campo das artes literárias. O imediato entendimento — seja literário ou linguístico — não deixa margem para dúvida, ambiguidade ou *equivoco*. Quanto mais clareza na comunicação, mais o indivíduo se sujeita, mediado por uma língua-instituição, à estrutura jurídico-administrativa do Estado, representada pelo Rei.

Nesse sentido, evidencia-se quão significativas são as práticas tradutórias que privilegiam a interpretação ambígua, a mistura de gêneros, o anacronismo produtivo e a diversidade de culturas: são práticas, precisamente, de não assujeitamento, que valorizam a multiplicidade dos sujeitos sem condicioná-los à síntese ou à homogeneização das culturas e, conseqüentemente, das línguas. Ao contrário da *transparência* do discurso, a tradução-exu e o texto-onça promovem o contrário: desenvolvem, no ofuscamento da comunicação, a linguagem da inconformidade.

\*\*\*

Quando Didi-Huberman, a partir de Richter, reivindicava “sair do plano”, deve-se entender esse ato na sua ambiguidade produtiva — ou seja, na sua capacidade de multiplicação de significados ou, con-

---

**22** MARIANI, B. S. C. Século XVIII no Brasil: línguas, política e religião. In: ROCHA, J. C. de C. (org.) *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UERJ, Topbooks, UniverCidade, 2003, p. 474–475.

sequentemente, no seu equívoco: sair do plano, do projeto, do pré-definido, mas também sair da superfície homogênea, da planura, da linha reta da cronologia, da segurança do significado único e estável. Sair do plano é supor a dúvida, suspender toda posição e, nas palavras do próprio autor, “colocar em questão as posições já tomadas, já conhecidas, já fixadas nas representações [...] do mundo.”<sup>23</sup> No lugar do plano, a dúvida. No lugar da dominação, o espaço livre para o contato.

---

**23** DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 25.



núcleo **oco** de arte(s)

**nave**  
EDITORIA