

da GAVETA

re-  
vista  
letras  
unirio

NÚMERO UM

# da GAVETA

Este segundo número da revista da Escola de Letras da UNIRIO, **daGaveta – n.1**, foi elaborado a partir da disciplina de *Estágio Supervisionado I*, período 2018.1. A ideia foi expandir o trabalho das alunas e dos alunos envolvidos mais diretamente na montagem de um pequeno dossiê de entrevistas com editores que pensam o livro ainda como uma força política de existência e alteração de mundos. Este envolvimento se expandiu com participação plena em todas as etapas do trabalho de composição da revista: do dossiê à chamada para os textos, tanto científicos quanto de criação, até o contato com os professores pareceristas e o cuidado que dispuseram para a revisão e a confecção desse número. Vale salientar que diante do grande número de textos de criação temos, neste número, uma singularidade de diversas vozes e formas – entre a ideia de exercício, tentativa e oficina – de poemas, imagens e pequenas narrativas, que demonstram, de um modo muito pertinente, interessante e heterogêneo, uma boa amostragem do que nos foi submetido e do quanto o pensamento na universidade também pode sempre ser mais abrangente e inventivo.

**daGaveta n.1, agosto de 2018**

**Equipe editorial**

Bruna Paiva da Costa

Débora Angeli

Diego Seiti Okino Alves

Gisella Mendes da Silva

Humberto Amorim

João Pedro Delorenci

Julia Bitencourt Santos

Luciana Quintão de Moraes

Thaís Bastos Abraão

Wallace Ribeiro Ramos

**Supervisão editorial**

Profa. Júlia Studart

**Colaboração [*daGaveta* n.1]**

Profa. Ana Carolina Coelho

Prof. Diego Vargas

Prof. Leonardo Ramos Munk Machado

Prof. Manoel Ricardo de Lima Neto

## S U M Á R I O

### .ARTIGOS

PELAS FRESTAS DA JANELA DE MEDIANERAS: O QUE ENTRA, O QUE SAI, O QUE SOBRA – Caroline Façanha – 6

PRISMAS DE MORTE E SOLIDÃO: *JUNCO E MONÓLOGO PARA UM CACHORRO MORTO*, DE NUNO RAMOS - Manoela Rónai – 15

SOBRE CINEMA NOVO: UM RECORTE DA PRODUÇÃO CINEMATROGRÁFICA URBANA - Matheus Rodrigues da Silva – 23

MISSA DO CORPO: APONTAMENTOS SOBRE O CORPO ESTRANHO NOS ESPAÇOS - Rafael Amorim – 30

O ROMANCE VIDAS SECAS DE GRACILIANO RAMOS SOB A ÓTICA DO POEMA CÍCLICO EM PROSA - Victor Hugo Ribeiro de Sousa – 40

### .CRIAÇÃO

RIR ZOMBAR TIRAR SARRO SONHAR COMER ALIMENTAR MOUFAR DAR AO DENTE – André Narcizo, Fernanda Martins, Júlia Gamboa e Luiz Ribeiro - 50

O HOMEM NA AMPULHETA – Bernardo Rapp – 53

HORTI-NUDE – Bruno Martins da Silva – 56

SUAS PRÓPRIAS COSTELAS – Daniel Grimoni – 61

DEPÓSITO – Daniel Martins – 67

A REVOLTA DO FEIJÃO – Dora Acioli – 70

ESTOU COM VOCÊ – Gabriela Marques Mendes – 72

LES ENTRAILLES – Kelly Araujo – 76

O SENHOR FERREIRA – Leticia Bastos de Andrade – 81

NOMEIRO – Lumo Carmo – **82**

CURA – Moysés Batista – **88**

A GAVETA – Rafael Rodrigues de França – **89**

VENDEDOR CHATO IGUALDADES – Simone Paiva Daumas – **92**

AS COISAS DE GRANDE SEGREDO – Susanna Kruger – **96**

DEPOIS QUE TE ESQUECI – Thaís A. Araújo - **99**

**.DOSSIÊ - ENTREVISTAS:  
NO LIMIAR DO LIVRO – 108**

**.ARTIGOS**

## PELAS FRESTAS DA JANELA DE MEDIANERAS: O QUE ENTRA, O QUE SAI, O QUE SOBRA

**Caroline Façanha**

(Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura - Puc-Rio)

RESUMO: O filme *Medianeras*<sup>1</sup>, uma produção argentina do diretor Gustavo Taretto, desponta como pano de fundo para uma pesquisa que propõe colocar a problemática do homem urbano em contato com os desdobramentos da dinâmica de uma realidade do capitalismo tardio. Para isso, nomes como Maurice Blanchot, Georges Didi-Huberman e Jonathan Crary comparecem ao debate. Crary em especial, teórico norte-americano, acompanha a reflexão e contribui para uma atualização das questões trabalhadas no filme, em especial os temas de ciberespaço e sociedade do espetáculo. A obra cinematográfica propõe uma reflexão em torno da problemática relacionada ao ritmo acelerado da metrópole e atravessado por entrecruzamentos de tempos, espaços e dimensões. Somos convidados a percorrer pelos encontros e desencontros de um casal que não se conhece: Martín (Javier Drolas) e Mariana (Pilar López de Ayala). Eles dividem fobias, a solidão e até mesmo o endereço de rua. A companheira atual de Martín é a cachorra deixada por sua ex-namorada. O companheiro atual de Mariana é um manequim, com quem conversa, dá banho e eventualmente faz sexo. Apesar disso, a maior parte do filme se conserva desse modo: ambos protagonistas anônimos entre si, estando por vezes nos mesmos lugares e, no entanto, sem se encontrar. Tal circunstância configura-se em ambiente de tensão que é, gradualmente, construído até o momento do embate. A tarefa do artigo, nesse sentido, está em apontar alguns elementos do fenômeno e propor linhas de embate e formas de resistência.

Palavras-chave: **Medianeras; Capitalismo Tardio; Jonathan Crary, Realidade Virtual; Expansão Midiática.**

ABSTRACT: The film *Medianeras*, an Argentine production of director Gustavo Taretto, emerges as a background for a research that describes a problematic of the man in contact with the unfolding of the dynamics of a reality of late capitalism. For this, names like Maurice Blanchot, Georges Didi-Huberman and Jonathan Crary attend the debate. Crary in particular, a North American theoretician, accompanied by a reflection and contribution to an update of the issues related to films, especially the themes of cyberspace and society of the spectacle. This cinematographic work reflects on the problem of the accelerated rhythm of the metropolis and the transmission by interlacings of times, spaces and dimensions. We are traversed by the encounters and disagreements of a couple who do not know each other: Martín (Javier Drolas) and Mariana (Pilar López de Ayala). They share phobias, a loneliness and even the street address. Martín's current companion is a dog left by his ex-girlfriend. Mariana's current companion is a man, with whom she talks, bathes and eventually has sex. However, most of the film is preserved in this way: both protagonists meet, sometimes in the same places and yet, without being found. Such circumstance is configured in an environment of tension that, gradually, carried out until the moment of incorporation. A task of article, in this sense, is to target some piece of this phenomenon and suggest lines of clash and forms of endurance.

Keywords: **Medianeras; Late Capitalism Tardio; Jonathan Crary, Virtual Reality; Expansion of Midia.**

---

<sup>1</sup> Filme (123' / ARG, 2011) disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8ja-vEbiY1c>

<sup>2</sup> "Segundo Georg Lukács 1885-1971, alargando e enriquecendo um conceito de Karl Marx 1818-1883,

*Medianeras* apresenta Buenos Aires, sob a forma de cenário cinzento, pela ótica dos edifícios e construções da cidade. Enquanto as imagens correm, a voz de Martín inicia o percurso da trama:

Buenos Aires cresce descontrolada e imperfeita. É uma cidade superpovoada num país deserto. Uma cidade onde se erguem milhares e milhares de prédios sem nenhum critério. Ao lado de um alto, há um muito baixo. Ao lado de um racionalista, há um irracionalista. Ao lado de um em estilo francês, há um sem estilo. (MEDIANERAS, 2011)

Precisamente tal natureza de entrecruzamentos e choques de semelhantes e diferentes a se apresentar logo no início do filme fará marca de toda problemática do homem contemporâneo, explorada na trama. Em um primeiro momento, o filme denuncia o caráter destrutivo dos entrecruzamentos de espaços físicos e midiáticos, enfatizando a forma violenta como tais locais virtuais ocuparam, quase sorrateiramente, grande parcela da existência do homem contemporâneo. “Há mais de dez anos sentei em frente ao computador e tenho a sensação de que nunca mais me levantarei” (MEDIANERAS, 2011), diz Martín nos primeiros cinco minutos de filme.

Ele, um web designer e fóbico em recuperação, após sucessivos ataques de pânico, não saiu de casa por dois anos. Se o filme é competente em mostrar que há uma espécie de segunda existência em curso dentro das telas, se mostra igualmente competente ao abarcar os danos da prática:



[Fig. 1. Martín em seu apartamento.. Fonte: Medianeras, 2011 ]

Jonathan Crary, teórico norte-americano em seu livro *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*, atualiza o debate sobre a sociedade do espetáculo, iniciada pelo francês Guy Debord em sua crítica teórica de 1967 sobre consumo, sociedade e seus desdobramentos. Crary, no entanto, em plena era digital, chama atenção para problemas específicos da fase atual do capitalismo. Um exemplo dessa especificidade em seu discurso está presente numa passagem sobre os danos do entrecruzamento de espaços físicos e midiáticos. Logo após o instante em que o aparelho televisivo em sua ferocidade de informações, cor e brilho é desligado, “há inevitavelmente, um breve átimo *antes* que o mundo se recomponha por completo em sua familiaridade impensada e invisível.” (CRARY, 2014, p. 98).

Trata-se de um encontro de dois mundos: o brilho midiático em choque com a realidade física. Entre esse intervalo há um período de readaptação em que a natureza artificial se desintegra e a febre da velocidade de informação é substituída pela simples presença material:

É um momento de desorientação, durante o qual o ambiente que nos rodeia – por exemplo, uma sala e seus objetos – parece ao mesmo tempo vago e opressivo em sua materialidade desgastada pelo tempo, seu peso, sua vulnerabilidade ao estrago, mas também em sua resistência inflexível a

desaparecer instantaneamente em um clique”  
(CRARY, 2014, p. 98).

Jonathan Crary pontua acima tanto a efemeridade do virtual – que o põe em um local frágil – quanto a opacidade da realidade física. O livro de Jonathan nos mostra como o mundo contemporâneo apresenta a ilusão de um tempo sem espera e no trecho em particular, entrevê o momento em que as cortinas se abrem, e o palco, permanece vazio. Ainda assim, o momento denuncia que o indivíduo não deseja acreditar que pertença a essa realidade física: “A experiência dessas transições só reforça nossa atração pelo primeiro estágio [o virtual] e amplifica a ilusão de que não temos nada a ver com a aparente tacanhez e insuficiência do mundo que compartilhamos” (CRARY, 2014, p. 98).

Depois de Martín ficar dois anos trancado em casa, preso a uma realidade virtual, seu psiquiatra sugere, como tratamento para sua fobia da cidade, que o paciente tire fotos do que vê. Um jeito do protagonista “redescobrir a cidade e as pessoas”, de procurar o “extra” no “ordinário”.



[Fig. 2. Foto por Martín. Fonte: Medianeras, 2011]

Maurice Blanchot comenta sobre o caráter mundano e extraordinário do cotidiano no décimo primeiro capítulo de seu livro *A conversa infinita 2: a experiência limite*. O cotidiano, como nos fala Blanchot, ilustrado como o “que atrasa e o que retumba”, trata-se da “vida residual de que se enchem nossas

latas de lixo e nossos cemitérios, rebotalhos e detritos” (BLANCHOT, 2017, p. 237).

O esforço de Martín, ao tirar suas fotos para vencer o medo urbano, também está no exercício de resgatar o extraordinário do mundano, é sua forma de “procurar a beleza, mesmo onde ela não existe” (MEDIANERAS, 2011). Sob a perspectiva-vagalume, se trata também de uma tentativa de fazer luz em meio às sombras: “algo se acende, surge como um clarão sobre os caminhos da banalidade...é o acaso, o grande instante, o milagre” (BLANCHOT, 2017, p. 240). Martín se ocupa em achar esses instantes. Outro entrecruzamento se dá, e já não estamos diante de uma perspectiva física em contato com a midiática, e sim das duas faces do cotidiano:

dois lados sempre se encontram, o cotidiano com seu aspecto fastidioso, penoso e sórdido (o amorfo, o estagnante), e o cotidiano inesgotável, irrecusável e sempre inacabado e sempre escapando às formas e às estruturas (BLANCHOT, 2017, p. 237).

Está aí a maior potência e também porosidade do cotidiano: seu poder de escape. Martín, ao fotografar imagens corriqueiras da cidade, pretende capturar seu momento de coexistência entre estranhamento e familiaridade: “É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário” (BLANCHOT, 2017, p. 237).



[Fig. 3. Foto por Martín. Fonte: Medianeras, 2011]

Martín percebe que “observar é estar e não estar”, uma ambivalência de proximidade e distanciamento. O dilema com seu cotidiano não é resolvido, mas a busca pelo brilho vagalume persiste. O filósofo francês Georges Didi-Huberman defende em seu livro *A sobrevivência dos vagalumes*, a resistência da experiência e da imagem em campos e tempos urbanos.

Mas como os vaga-lumes desapareceram ou ‘redesapareceram’? É somente aos nossos olhos que eles ‘desaparecem pura e simplesmente’. Seria bem mais justo dizer que eles ‘se vão’, pura e simplesmente. Que eles desaparecem apenas na medida em que o expectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o expectador renuncia a segui-los (HUBERMAN, 2011, p. 47)

Ao tomarmos *Medianeras* como espaço ideológico, o momento em que Martín tira fotos como uma busca pelo instante-vagalume, cabe se perguntar: que lugar seria esse em que os vagalumes desaparecem? Que dimensões políticas poderiam ser mobilizadas a partir do simples exercício de Martín ao tirar suas fotos? Poderia tal ação provocar um desconcerto à ordem utilitária e hegemônica que se instaurou como consequência direta do modelo econômico vigente?

Para Crary, tais práticas configuram-se em tentativas de enfrentamento para a problemática do indivíduo em meio à expansão midiática nos tempos do capitalismo tardio. Ele alerta que devaneio e sonho acordado são essenciais, em termos de imaginação de um futuro: “[a prática do sonho e do devaneio] está em enxergar a possibilidade de que pode haver outras partes de nossa vida, fora das demandas de comercialização, de mercantilização e de privatização” (CRARY, 2015).

A potência para esse outro lugar, essa via de acesso reside capacidade imaginativa. Se não há o lugar, há olhar. Um olhar particular frente a uma ordem que gostaria de sedimentar tudo e todos e pacificar. Um olhar particular, específico, subjetivo parece ser uma das respostas mais

vigorosas para o coro uniforme, para a marcha implacável vivida em tempos de capitalismo tardio.

Enquanto Martín está tirando fotos, Mariana está tentando se recuperar do término de um relacionamento de quatro anos. Como vitrinista, seu contato com manequins toma considerável espaço na vida e na trama, e a fotografia do filme se preocupou em ilustrar cenas de uma quase simbiose.



[Fig. 4. Mariana e o manequim. Fonte: Medianeras, 2011]

Esse entrecruzamento entre mulher e manequim, humano e mercadoria, nos revela outro fenômeno apontado por Crary: Os “efeitos da dominação penetraram a existência individual com nova intensidade e abrangência” (CRARY, 2014, p. 109), uma vez que as sociedades de consumo do Ocidente se tornam um espetáculo global integrado, ocupando áreas e departamentos da existência de um indivíduo, antes invioláveis.

É forte a pressão sobre os indivíduos, para que se reimaginem e se reconfigurem como seres dotados da mesma consistência e valor das mercadorias desmaterializadas e das conexões sociais em que estão profundamente imersos (CRARY, 2014, p. 109).

Os diversos momentos de quase simbiose com que Mariana se comporta diante do manequim, e até como se fosse de fato um manequim, ainda que de modo sutil, a proximidade que consumidores estão de se tornarem produto: “Percebi que quem estava na vitrine era eu. Como um manequim. Imóvel, silenciosa e fria.” (MEDIANERAS, 2011).



[Fig. 5. Mariana na vitrine. Fonte: Medianeras, 2011]

Desse modo, Mariana e sua relação simbiótica com manequins não apenas ilustra a sociedade de consumo, mas efetivamente acessa uma característica sintomática do indivíduo contemporâneo: “A reificação<sup>2</sup> chegou ao ponto de exigir que o indivíduo invente uma concepção de si que otimize ou viabilize sua participação em ambientes e velocidades digitais. Paradoxalmente, isso significa assumir um papel inerte e inanimado” (CRARY, 2014, p. 109). O capitalismo tardio, como mostra Crary, nos deixou de herança o talento para transformar tudo em mercadoria, inclusive nós mesmos.

Sem dúvidas, o sujeito contemporâneo encontra novos desafios nos cruzamentos de espaços físicos e midiáticos, na imersão de uma segunda vida e na sua própria percepção enquanto indivíduo. *Medianeras*, ao despertar tais reflexões, também assume seu espaço, o espaço de ocupação, dotado de uma suavidade crítica e uma potência vagalume. Ao ilustrar uma relação entre o homem contemporâneo e as ferramentas do seu tempo, o filme promove a queda sucessiva de máscaras: por trás da aparente

---

<sup>2</sup> “Segundo Georg Lukács 1885-1971, alargando e enriquecendo um conceito de Karl Marx 1818-1883, processo histórico inerente às sociedades capitalistas, caracterizado por uma transformação experimentada pela atividade produtiva, pelas relações sociais e pela própria subjetividade humana, sujeitadas e identificadas cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias circulantes no mercado” (Dicionário online, disponível em [https://www.google.com.br/search?q=reifica%C3%A7%C3%A3o+&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab&gws\\_rd=cr&ei=m8lcWYieElu5wgTGx7uABA](https://www.google.com.br/search?q=reifica%C3%A7%C3%A3o+&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab&gws_rd=cr&ei=m8lcWYieElu5wgTGx7uABA)). Acesso em: 31 maio 2018.

expansão se esconde um estreitamento, por trás da neutralidade, um interesse particular e por trás da promessa de conexão, o vazio.

Se tanto o exercício de Martín, quanto os manequins de Mariana revelam as consequências da expansão midiática criticada pelo filme, também nos propõem uma abertura, a partir de um olhar específico, uma possibilidade de ressignificação dos eventos. Uma resposta subjetiva à marcha objetivista hegemônica.

O que resta da aceleração caótica e os atravessamentos que nocauteiam o sujeito contemporâneo reside, então, no espaço inabitado do resgate à criação de outros mundos, da recuperação à capacidade imaginativa. Trata-se de uma alternativa de espaço, que muito embora não esteja imune a riscos e a reduções, revitaliza a discussão para manobras que deem conta de enfrentar a problemática apresentada por *Medianeras*: viver o visual sem realmente enxergar, conectar-se ao virtual sem que, no entanto, haja conexão alguma.

## REFERÊNCIAS:

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*/ Maurice Blanchot; tradução: João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2000

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução* / Terry Eagleton. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ERBER, Pedro. A moda e o medo do contemporâneo. In: OLINTO, Heidrun Krieger & SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Cenários contemporâneos da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras: PUC-Rio: FAPERJ: CNPq, 2014.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

MILÊNIO: Jonathan Crary analisa os riscos da vida hiperconectada. Entrevistador: Jorge Pontual. Direção: Eugenia Moreyra. Produção: Simone Delgado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZTKC4lj6Olc>> Acesso em: 06/2017

RESENDE, Beatriz. *O contemporâneo e a literatura brasileira*. (Inédito).

## Referência Audiovisual:

TARETTO, Gustavo. *Medianeras*. Argentina, 2011.

## PRISMAS DE MORTE E SOLIDÃO: *JUNCO* E *MONÓLOGO PARA UM CACHORRO MORTO*, DE NUNO RAMOS

**Manoela Rónai**  
(Graduanda em Letras - UNIRIO)

**RESUMO:** Esse artigo tem como objetivo perseguir alguns temas recorrentes na obra do artista e escritor paulista Nuno Ramos (1960). A partir de exemplos de seu livro de poemas e fotografias *Junco* (2011) e da exposição *Monólogo para um cachorro morto* (2008) procura-se destrinchar o modo como o autor usa o procedimento de repetição para ampliar a potência crítica e política de seus trabalhos. Detalha então como a morte e a solidão viram leitmotivo como na técnica operística, sempre ligadas à presença do animal. Além desse primeiro movimento, são expostas algumas influências do autor para mostrar como o influxo plural de referências é importante na definição da sua identidade artística. **Palavras-chave:** Nuno Ramos, artes visuais, Junco, Monólogo para um cachorro morto, morte.

**ABSTRACT:** This article aims to pursue some recurring themes in the work of the artist and writer born in São Paulo, Nuno Ramos (1960). From examples of his book of poems and photographs *Junco* (2011) and the exhibition *Monólogo para um cachorro morto (Monologue for a dead dog)*(2008) the article points out how the author uses repetition as a procedure to extend his critical and political power. It then details how death and solitude have become leitmotive in the same way as in the operatic technique, always linked to the presence of the animal. The article also uncovers some influences of the author to show how the plural influx of references is important in the definition of his artistic identity.

**Keywords**

Nuno Ramos, visual arts, Junco, Monólogo para um cachorro morto, death.

Em um momento em que as fronteiras do mundo se redefinem e os vários campos artísticos se amalgamam, diluindo os limites entre eles até sua quase inexistência, é fundamental manter contato com autores que reabrem e procuram singularizar essas transições, inventando outras formas de estar no mundo agora. Nuno Ramos é um desses autores: transita entre os moveres das artes visuais, da música e da escritura, e seu trabalho ganha importância diante do mundo contemporâneo em mutação. Assim, torna-se essencial para que possamos ler a produção de uma literatura que está em constante contaminação por outras formas artísticas. Nuno Ramos começou a pintar em 1982 e a trabalhar formas tridimensionais em 1986. Desde então, apresentou

uma série de exposições e instalações como artista visual. Seu trabalho tem claro viés político. Em 1992, por exemplo, a instalação *111* fazia referência direta ao massacre do Carandiru. Não muito tempo depois – em 1993 – publicou *Cujo*, seu primeiro livro, um texto de grande potência no qual já se podia entrever o artista pungente de *Junco*, publicado em 2011, que foi o foco desse primeiro momento da minha pesquisa.

É difícil, no entanto, trilhar uma leitura em torno de um trabalho de Nuno Ramos sem ter em mente a trajetória do autor, que traça um prisma único na elaboração de um projeto em ligação permanente com trabalhos passados – seus e de outros que abriram caminho para esse novo momento da literatura, como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Ramos faz referências a outros ícones das artes nacionais e internacionais, como o escritor japonês Yukio Mishima, o autor italiano Primo Levi, e os compositores Luiz Gonzaga, Zé Keti, Nelson Cavaquinho, Max Nunes e Laércio Alves, influências claras em sua obra.

A cada nova instalação, podemos descobrir leituras de seus trabalhos em literatura que haviam passado despercebidas. Da mesma forma, a cada novo livro, outras facetas do trabalho múltiplo de Nuno Ramos ganham vigor. Olhar para *Junco* é também estar com o pensamento em *Monólogo para um cachorro morto*, que fez parte de uma exposição de 2008 no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, e voltou a ser apresentada dois anos depois no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Na instalação, dez grandes lâminas retangulares de mármore branco (155×260×5 cm cada) são dispostas em duas fileiras com um vão de 20 cm, unidas por um eixo de metal. Na face interna de uma, o texto do monólogo foi esculpido e, no painel de frente dele, internamente, luzes iluminam o texto. A luz convidava o leitor, mas a posição impedia que se tivesse total acesso ao texto. Externamente a um dos painéis, foi posta uma tela que exibia um filme em que o autor para o carro no acostamento de uma rodovia em São Paulo e vai até um cachorro morto. Põe uma pequena base de mármore branco no chão e sobre ela um aparelho de som com os alto-falantes voltados para o animal. Liga o aparelho e volta ao seu carro, indo embora. O tempo

transcorre, os carros passam velozes e ouvimos a leitura do texto *Monólogo para um cachorro morto*. Esse texto foi publicado em 2007 no livro *Ensaio Geral*, em conjunto com *Monólogo para um tronco podre*, já com um projeto de exposição e prevendo possíveis desdobramentos. No projeto exposto no livro, haveria painéis de mármore e de granito, com os dois monólogos de frente um para o outro.

O monólogo, com caráter confessional e íntimo, é dirigido aos ouvidos inertes do cão que jaz sem vida nos limites da estrada. Ao dialogar com o cachorro que, não bastasse sua condição animal – de quem não domina a linguagem sistemática dos homens – , também já não pode responder aos seus anseios, Ramos sinaliza a solidão inefável e o abandono do qual, em última instância, somos todos vítimas. Ao mesmo tempo, esse símbolo de um estar solitário no mundo contém em si mesmo uma mensagem de luta e de afirmação política: a solidariedade que pode mover alguém – mesmo em meio a uma cidade que não oferece descanso ou pausa, como São Paulo – a parar na presença de um ser aniquilado e oferecer-lhe uma última serenata.

O texto, forte e arrebatador, aproxima homem e animal e traz ao espectador uma medida de desconforto no que tange à sua própria realidade. A importância do assunto pode ser constatada também pela sua permanência no imaginário de Nuno Ramos. Ao longo de 14 anos, o autor retoma a atenção aos resquícios de morte que reaparecem nas estradas e que o incentivam à escritura dos 43 fragmentos de *Junco*. No livro, imagens semelhantes às exibidas no vídeo da instalação são contrapostas a fotografias de troncos de árvores trazidos à praia pelas ondas do mar. As fotografias têm afinidade estética: enquanto os restos vegetais repousam sobre a areia, o asfalto quente serve de leito final aos animais. A beleza ainda presente nos troncos decepados enfatiza o horror causado pelos corpos contorcidos, que normalmente não recebem dos passantes um segundo olhar. Nuno Ramos propõe uma recusa ao desvio de atenção que essas imagens costumam gerar.

Tanto em *Junco* quanto nos dois monólogos presentes em *Ensaio Geral*, se estabelece um distanciamento daquilo que a sociedade

convencionou considerar como humanidade. Esse distanciamento começa com a tematização do cachorro e, mais tarde, surge com o tronco, que, pela sua própria natureza inanimada, representa a radicalidade desse distanciamento. Com isso, o autor parece tentar entender melhor os mecanismos psicológicos que nos movem. Essa busca por um entendimento é uma forma de aproximação ao homem. Com esse aparente paradoxo de criar distância para criar aproximação, o que ele faz é tornar mais evidente que o homem pode ser não apenas a vítima do abandono, mas o criador do abandono, e somos forçados a pensar nas pessoas que sofrem a forma mais extrema de invisibilidade: os moradores de rua, os mendigos e seres que, de modo geral, estão à margem da sociedade e que muito bem poderiam estar no lugar daqueles cães e troncos destruídos e deixados para trás, sobre os quais Nuno Ramos lança um pequeno feixe de luz.

Em contraste com outras obras assinadas pelo autor, como o monumento dedicado às vítimas da ditadura argentina e o já mencionado 111, ou a performance *111 Vigília Canto Leitura*, trabalhos como *Junco* e *Monólogo para um cachorro morto* podem parecer, à primeira vista ou em uma análise mais apressada, destituídos de força política. Não é o caso. Retratar seres marginalizados, cujas vidas não parecem ter qualquer valor, sendo descartados pelas formas de vida capitalista da sociedade daqueles que podem consumir ou que estão dispostos para o consumo, nos convida a reflexão sobre quais outras vidas têm chegado ao fim pelas margens encobertas e esquecidas das estradas que cortam o Brasil. Algumas imagens são retomadas nessas duas obras, além do óbvio giro sobre a morte e o abandono reforçado pela presença dos cachorros. Em *Monólogo para um cachorro morto*, lemos:

Cachorro, você faria o mesmo?

[...] Cobriria meus olhos com dois girassóis enormes e botaria fogo?

Colheria as minhas cinzas cuidadosamente?

[...] Que nome daria a eles? Que nome você daria?

Qual o meu nome, cachorro?

(RAMOS, 2007, p.361).

Em Junco, no fragmento 38, lemos:

Girassol, não coberto

pela areia

mas sulcando

nas veias

areia apenas.

(RAMOS, 2012, p.96).

Também a pedra reaparece: rocha, pedregulho, calcário. Aqui, imediatamente relembramos o poema que se tornou marco da modernidade e que, como já exposto, serviu de forte influência a Nuno Ramos: *a pedra no meio do caminho*, de Carlos Drummond de Andrade. Outro poeta para quem a imagem da pedra é recorrente é o já mencionado João Cabral de Melo Neto, autor de 3 livros que têm a pedra no título: *A Educação pela Pedra*, *Pedra do Sono* e *A Educação pela Pedra e Depois*.

Nuno Ramos retoma duas imagens drummondianas, a pedra e as retinas, que veem a pedra, já no início de seu monólogo:

Estou doente. (*Pausa*) Doente porque vejo claramente, porque sei que à minha frente há o pedregulho. Ei-lo, pedregulho. Permito o pedregulho. Ei-lo, corpo lavado. Permito o corpo lavado. Ei-lo, retina ferida, latido meio fome, meio medo, meia noite imensa. (RAMOS, 2007, p.359).

Aqui, Nuno Ramos refaz o traçado do poeta mineiro, revisitando a objetificação que ocorre com os cachorros atropelados. A pedra torna-se nova evidência do endurecimento do homem, que já permite a desanimalização completa do cão, desumanizando-se enquanto assiste à morte com letárgica apatia.

Não é descabido imaginar que os 43 fragmentos de *Junco* são imagens trazidas para compor uma cosmologia da morte e do abandono. E é justamente no seu trabalho com as *imagens* que podemos entrever o artista

visual que se manifesta também no poeta. A árvore e o cão engendram, então, pensamentos que disparam em direções muitas vezes opostas. Ao mesmo tempo em que Nuno Ramos nos põe diante da nossa própria crueldade, quando, a princípio, recusamos as imagens apresentadas por ele, também restaura um resquício de humanidade, quando, ao seguir na leitura do texto, refazemos o trajeto entre tronco, bicho e homem, até a recuperação de nós mesmos. O modo de exposição e retomada das palavras por meio de imagens cria uma transparência entre o trabalho que desenvolve nas artes visuais e na literatura. Essa transparência foi o fio condutor necessário para a compreensão de alguns trabalhos de Nuno Ramos, especialmente no período que vai de 1996 a 2011 – desde o início da elaboração dos poemas que compõem *Junco*, até o lançamento do livro.

Ramos utiliza a repetição como procedimento não só no uso de trabalhos anteriores, mas também na criação de vários *leitmotive*. Ele pensa esses *leitmotive* como se fossem de uma ópera. Não apenas recorre a uma imagem de cachorro em vários trabalhos, mas sempre faz a mesma associação entre cão e morte. O massacre do Carandiru, outro de seus temas recorrentes, vem sempre associado à impunidade, à política e ao descaso do Estado. Outro *leitmotiv* é a materialidade da palavra, ligada à questão da presença: resulta em exposições onde a palavra é escrita com vaselina nas paredes, esculpida em madeira, cravada em um dicionário ou talhada na pedra (numa associação bíblica imediata) e, finalmente, transformada em cinza, com a queima da Bíblia.

Para Nuno Ramos a repetição não é uma forma de dizer o mesmo. Seguindo o que é proposto por Lacan e revisto por Kierkegaard, que pergunta: “Uma repetição é possível? Que significação ela teria? Uma coisa ganha ou perde ao se repetir?” (KIERKEGAARD, 1990, p.66). Viallaneix propõe uma resposta, que parece ir na mesma direção do pensamento de Nuno Ramos:

[...] mais comumente, o termo ‘repetição’ evoca a similitude na reprodução da palavra ou do gesto, a esclerose do hábito, ‘o mesmo no mesmo’. Ao contrário, a retomada kierkegaardiana no sentido espiritual, existencial, é um segundo começo, uma vida

nova, essa nova criatura, reconciliada é sempre eu, o mesmo, entretanto sempre outro, a cada instante. (VIALLANEIX, 1990, p.57).

O caráter de repetição dessas imagens e a forma delas apontarem para um passado remissivo, enquanto movem o presente, as unem ao pensamento de Walter Benjamin, que via como essencial a questão de como retirar as imagens de sua condição museográfica e dar-lhes movimento a partir de séries imprevistas montadas para leituras críticas.

Além do esforço de retirada dessas imagens de uma condição museográfica, o trabalho de Nuno Ramos pode nos remeter a outra passagem de Walter Benjamin, do texto *Escavar e Recordar*:

Quem pretende se aproximar do próprio passado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois 'fatos' nada são além de camadas que apenas à investigação mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (BENJAMIN, 2012, p.245).

Não são poucos os exemplos que temos de artistas que optam pela perseguição de uma figura definida. Até sua morte, Ângelo de Aquino retratou, sem cessar, o cachorro Rex. Van Gogh era fascinado por sapatos. Iberê Camargo debruçou-se sobre os carretéis em formas, texturas e objetos variados. Alfredo Volpi retornava, sempre, à temática das bandeirinhas. Monet repintou nenúfares tantas vezes quanto sua visão permitiu. No entanto, há algo de muito singular na forma como Ramos direciona seu olhar a esses seres e escolhos trazidos pelo mar e pelo trânsito das grandes cidades.

#### REFERÊNCIAS:

- ALMEIDA, Renato Pinto de e Atallah, Raul Marcel Figueiras. O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica In *Revista Ágora*, vol.II n.2, Rio de Janeiro, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2014.

KIERKEGAARD, Søren . *La reprise*. Trad. Nelly Viallaneix. Paris, França: Flammarion, 1990.

RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

STUDART, Júlia. *Nuno Ramos por Júlia Studart*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2014.

## Referências complementares

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 2012.

DERRIDA, Jacques. “Che cos'è la poesia?” In *Revista Inimigo Rumor* n.10. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

HOCQUARD, Emmanuel. “A forma-poesia vai, pode, deve desaparecer?” In *Revista modo de usar & co.* 2 Trad. Marília Garcia. Rio de Janeiro: Singular Editora/Berinjela, 2009.

LUKÁCS, Georg. *A alma e a as formas*. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *A calma dos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. *O pão do corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010.

\_\_\_\_\_. *Sermões*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

## SOBRE CINEMA NOVO: UM RECORTE DA PRODUÇÃO CINEMATROGRÁFICA URBANA

**Matheus Rodrigues da Silva**  
(Graduando em Letras - UNIRIO)

RESUMO: Partindo de um olhar sobre o movimento brasileiro conhecido como Cinema Novo, o artigo propõe uma leitura comparada entre duas obras cinematográficas produzidas nos anos de 1962 e 2010, abordando algumas das características do movimento e o modo como estas se desdobraram no cinema brasileiro de hoje. Através desta comparação, atentando especialmente para como ambas as obras retratam a figura dos moradores da Favela, será observada como se deu a passagem de um cinema que, a princípio, era voltado para a transgressão dos padrões de produção Hollywoodianos, evoluindo para um cinema direcionado ao estatuto do mercado cinematográfico do século XXI.

Palavras-chave: **Cinema, comparação, temas, figuras, mercado.**

ABSTRACT: Starting from a look at the Brazilian movement known as Cinema Novo, the article proposes a comparative reading between two cinematographic works produced in the years of 1962 and 2010, addressing some of the characteristics of the movement and the way they unfolded in the Brazilian cinema of today. Through this comparison, paying special attention to how both works depict the inhabitants of Favela, it will be observed as the passage of a cinema that, at the beginning, was directed to the transgression of the standards of Hollywoodian production, evolving into a directed cinema to the statute of the 21st century cinematographic market.

Keywords: **Cinema, comparation, themes, figures, Market.**

### INTRODUÇÃO

Um dos movimentos mais importantes para a história da sétima arte em território brasileiro foi, de fato, o Cinema Novo. O movimento cinematográfico do século passado tinha uma missão extremamente interessante e fora liderado por alguns dos maiores diretores que o país já viu, como Glauber Rocha e Cacá Diegues, além de ter produzido obras que retratavam aspectos puramente brasileiros e de uma maneira que fugia dos moldes do cinema que era assistido por milhões de pessoas pelo mundo. Os *cinemanovistas*, termo este que utilizaremos para nos referirmos aos diretores que integravam o movimento, tinham como objetivo trazer à tona aspectos que ocorriam na sociedade brasileira e retratá-los no âmbito cinematográfico.

Dentre as obras do Cinema Novo, destaca-se em especial *5X Favela*, filme lançado em 1962 e dirigido por cinco diretores, dentre eles Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. O filme tinha como objetivo mostrar a realidade dos moradores de favelas a partir de uma ótica do Cinema Novo, não sendo usados efeitos de

câmera ou nenhum tipo de controle sobre a iluminação, contando com luzes estouradas e técnicas de filmagem que poderiam parecer amadoras para os espectadores, porém, eram todas pensadas previamente para a montagem de tal obra.

Dividido em cinco curtas, cada um destes sendo dirigido por um dos diretores citados anteriormente, a obra não obteve uma grande bilheteria no seu tempo, mas provocou uma espécie de continuação espiritual que fora lançada em 2010, sob a direção de Cacá Diegues, um dos diretores da primeira versão. O filme *5X Favela – Agora por Nós Mesmos* possuía a mesma dinâmica de cinco curtas da obra de 1962, porém, agora numa abordagem mais atualizada, sendo produzido em uma parceria entre moradores das comunidades retratadas nas tramas, com o diretor utilizando técnicas cinematográficas atuais e com um foco muito maior na perspectiva dos moradores da favela.

O texto a seguir tem como foco a análise dos elementos que constituem as duas obras, comparando aspectos tanto cinematográficos quanto elementos um pouco mais literários, como enredo, construção de personagens e ambientes, etc. Serão utilizados como base os textos de Fernando Mascarello e Cezar Migliorin para a análise de alguns pontos do filme e contextualização dos argumentos em relação às obras.

## **O CINEMA NOVO E 5X FAVELA**

Após um breve apanhado dos aspectos do Cinema Novo na introdução do texto, o entendimento e análise de *5X Favela* ainda necessita de algumas informações extras a respeito do movimento cinematográfico do século XX. O Cinema Novo de fato surgira como uma espécie de movimento que tinha como foco a construção cinematográfica do Brasil nas grandes telas. Uma frase de Mascarello mostra como era o procedimento utilizado para a montagem dos filmes na época do surgimento deste movimento, montagem esta que focava em retratar a sociedade brasileira através desta ótica que só o terceiro mundo poderia providenciar: Porém, isto deveria ocorrer de uma maneira crítica, afinal, o Brasil situava-se ainda como um país

de terceiro mundo e por isso: “sem equipamento, dinheiro e circuito de exibição.” (MASCARELLO, 2006, p.290).

Sobre o filme de 1962, *5X Favela*, é possível perceber em cada um dos cinco curtas como a estética do *Cinema Novo* se faz presente: as cenas em geral possuem *close-ups* e transições entre planos que aparentemente não possuem nenhuma estética, onde os personagens são vistos em ângulos e planos que levam os espectadores a questionar a qualidade e a capacidade dos diretores, fazendo com que os filmes pareçam "ruins". Porém, vale lembrar que justamente por esses ângulos inusitados e a estética um tanto quanto pobre que os *cinemanovistas* atingiram seu objetivo, como podemos ver nas palavras de Mascarello a respeito da estética do Cinema Novo: “desejavam, acima de tudo, fazer filmes, ainda que fossem ‘ruins’ ou ‘mal feitos’, embora ‘estimulantes’, conforme opiniões da época.” (MASCARELLO, p.290).

Um ponto curioso no filme *5X Favela* é justamente a iluminação que segue os moldes do movimento: em todos os curtas podemos perceber como o sol torna-se um elemento de destaque, sem quaisquer tipos de filtros ou controle, partindo do princípio do movimento onde os filmes não eram gravados em estúdios e por este motivo a iluminação natural ficava extremamente presente, em certos momentos até podendo confundir os espectadores, pois um olho desatento poderia não saber distinguir um céu de um rochedo, como no curta *Pedreira de São Diogo*.

Os aspectos sonoros são muito marcantes para o filme, apesar de refletirem um dos pontos que mais foram criticados pelas pessoas que não consideram o movimento do *Cinema Novo* como algo genial: a música em geral alterna entre sons que são produzidas dentro da cena, como no curta da *Escola de Samba Alegria de viver*, mas em geral é extradiegética<sup>3</sup>, sendo comumente mesclada em planos mais amplos para dar uma maior imersão ao espectador. O ponto é que as músicas alternam entre apenas dois ritmos: samba e ritmos africanos marcados por tambores, sendo que a presença de

---

<sup>3</sup> Extradiegética – elemento que está fora da narrativa, no caso da trilha sonora, músicas e sons que não pertencem a filmagem e foram adicionados através de edição.

negros em todos os cinco filmes é mínima, apenas aparecendo com destaque no curta *Zé da Cachorra*, dirigido por Miguel Borges, onde temos de fato um anti-herói negro que protesta contra a passividade de seus companheiros em relação a figura do magnata que controla a comunidade.

Como falamos sobre personagens, a construção da figura do Favelado, este que escreverei com letra maiúscula por representar um conjunto de ideologias e não apenas um ou outro personagem que aparece nas tramas, é uma figura que demonstra mais uma vez um ponto que para muitos é controverso, mas creio que faz parte do que é o Cinema Novo: a figura do Favelado em geral é construída de uma forma onde este aparece como uma espécie de vítima da sociedade, alguém que sofre por morar num lugar que é extremamente pobre até para um país de terceiro mundo. O Favelado na maioria dos casos aparece como brancos que se veem sem escolhas e precisam adentrar na pobreza da favela para assim sobreviverem. Em alguns filmes aparece como ladrão, outros como fanfarrão sambista, mas em geral o Favelado é uma vítima de outra figura muito presente na obra de 1962: a do homem branco que controla a favela. A figura do homem branco aparece em geral como o antagonista dos curtas por ser aquele que controla e gerencia as favelas. Citarei um trecho do trabalho de Migliorin acerca da favela para poder me justificar: “A favela é parte dessa ordem, uma organização não apenas do espaço, mas das formas que temos de sentir, viver e dizer de nossas vidas e do mundo” (MIGLIORIN, 2010, p.43).

A favela no filme de 1962 é construída como uma ordem que é gerenciada pelo branco, como vemos nos curtas *Zé da Cachorra* e *Pedreira de São Diogo*, onde respectivamente as figuras do Grileiro e do Dono da Pedreira aparecem como antagonistas e como aqueles que através do capital controlam a favela e seus moradores. O Branco também aparece como um indivíduo possível de se tornar Favelado quando é pobre, não possuindo escolha a não ser adentrar o ambiente da favela e se tornar mais uma das vítimas daquela sociedade que oprime os moradores da favela. De certo modo, o branco é ao mesmo tempo um antagonista e uma vítima de outro branco, este segundo sendo os gerenciadores da favela.

## A FAVELA POR “ELES MESMOS”

No filme de 2010, *5X Favela – Agora por Nós Mesmos*, temos, logo no nome do filme, uma grande mudança em relação ao *Cinema Novo*. Como dito anteriormente, um dos principais aspectos que foram utilizados para a crítica do movimento era o fato de que o filme tinha como objetivo retratar o Brasil, mas através das lentes e da montagem de pessoas de fora daqueles lugares que eram filmados, se referindo ao fato dos diretores não possuírem experiência naqueles ambientes que estavam sendo retratados para as telas.

Na obra dirigida por Cacá Diegues em 2010, temos uma mudança de visão que torna o filme algo ainda mais interessante: o longa metragem fora produzido em conjunto com os moradores das localidades filmadas, utilizando oficinas de cenografia que incluíam membros das favelas retratadas. Além do fato de agora não somente mostrar a realidade das favelas, mas também mostrar isso -partir de uma ótica dos Favelados, este novamente com letra maiúscula por representar os moradores de tais comunidades neste novo século. Discutiremos aspectos semelhantes aos discutidos sobre a obra de 1962, mas para isto temos que ter em mente este novo momento da favela, agora narrada pela ótica dos moradores e não mais como nas palavras de Migliorin, “contaminada” (MIGLIORIN, 2010, p.45).

O primeiro ponto que devemos atentar é para a construção da figura da favela, sendo construída de uma maneira muito mais complexa e antagônica com um elemento que aparece em todos os cinco curtas do longa, porém, passa despercebido para a maioria dos espectadores: o asfalto. O asfalto, espaço representado por aqueles que não moram nos morros, é um dos principais antagonistas e é utilizado com frequência como uma espécie de outro lado em relação à favela, como no seguinte trecho: “O morador do asfalto é aquele que não sabe que na favela falta luz, que na favela moram trabalhadores e estudiosos e que na favela não se come frango.” (MIGLIORIN, 2010, p.47).

O asfalto é um lugar acessado pelos moradores da favela que precisam transitar por ele, porém, os moradores do asfalto não sabem ou

parecem ignorar as dificuldades sofridas pelos moradores da favela. Ainda neste tema, o ponto das dificuldades neste longa metragem é abordado de uma maneira diferente: em oposição ao filme de 1962, que coloca a figura do Favelado como vítima da sociedade, a obra dirigida por Cacá Diegues mostra como as dificuldades existem para os moradores da favela, mas que estes lutam diariamente contra elas, sempre visando um futuro maior. Uma visão talvez romântica, mas que dá um tom de esperança para o filme, que também serve como uma crítica ao estigma provocado pelo filme de 1962, que colocou o morador da favela como vítima.

Sobre os planos, temos uma grande renovação em termos visuais, visto que o filme é todo pautado em cima das técnicas de filmagem do século XXI e não deve em nada para um filme hollywoodiano. Temos *close-ups*<sup>4</sup> novamente para criar um aspecto de suspense em alguns pontos, mas sempre com uma qualidade técnica fina junto dos planos detalhe que são bem explorados nos curtas; *travellings*<sup>5</sup> que são muito bem executados e as transições entre planos que dão uma naturalidade à obra e não são secas a ponto de incomodar o espectador. Um dos principais pontos positivos deste filme é de longe a trilha sonora, que combina com cada um dos curtas, indo desde o samba e música clássica até os melhores funks da década passada, sempre em sincronia com cada uma das cenas, apesar de serem extradiegéticos.

Por fim, temos a figura do Favelado na obra de 2010, este que agora é representado como um indivíduo que vive em dificuldades, sendo em geral o negro e o pobre, mas agora vivendo numa favela muito mais real, apesar de ainda ser uma representação. É o mesmo ambiente de violência e pobreza, onde o Favelado luta para encontrar seu espaço e sua felicidade, enfrentando de maneira quase heroica os preconceitos e os estigmas da sociedade, mas sempre rumo aos seus objetivos. Um ponto negativo nisso tudo é o fato do Favelado em geral buscar seus horizontes fora da favela e sempre através do mercado de trabalho, criando, desta maneira, a ideia de

---

<sup>4</sup> Close-up – tipo de plano onde a câmera se aproxima de maneira a destacar um elemento na cena.

<sup>5</sup> Travelling – movimento onde a câmera se desloca para poder capturar a cena.

que a favela é um espaço que prende os indivíduos e não um ambiente agradável para viver. Mas, em todo caso, não temos mais uma favela controlada por brancos ou que vive apenas de samba, e sim um ambiente muito mais realista no qual observa-se o drama dos moradores e a forma como eles sempre ultrapassam os obstáculos através do trabalho e da superação.

## CONCLUSÃO

Em ambas as obras temos o mesmo tema: a favela e os dramas vividos por seus moradores. Porém, na obra de 1962 vemos isto por uma estética do *Cinema Novo*, onde tudo era pensado para ser mais simples, ao passo em que a crítica social era o foco dos cineastas, não visando nenhum tipo de estética refinada ou linguagem cinematográfica complexa. Na obra dirigida por Cacá Diegues em 2010, podemos ver um filme voltado para o mercado do cinema, onde a montagem, enredo e toda a construção política do filme, apesar de ser criada e trabalhada por pessoas da favela, é pensada para agradar aos olhos críticos deste mercado cinematográfico. Porém, a favela como foco é muito bem representada no filme de 2010 em comparação com o longa de 1962, sem contar que, naquele, não precisamos lidar com representações estigmatizadas e nada fiéis diante da favela que conhecemos desde sempre.

## REFERÊNCIAS:

BERNADET, Jean-Claude. À procura da realidade. Marginalismo. In: BERNADET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.36-52

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. 3.ed. Campinas: Papyrus, 2006. p.289-309.

MIGLIORIN, Cezar. 5x Favela – Agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: da possibilidade de uma imagem crítica. Devires, Belo Horizonte, v.7, n.2, p. 38-55, Julho/Dezembro, 2010. Disponível em:

<http://fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/313>

Acesso em 07 dez. 2017

## MISSA DO CORPO: APONTAMENTOS SOBRE O CORPO ESTRANHO NOS ESPAÇOS

**Rafael Amorim**

(Graduando em Artes Visuais –UFRJ)

RESUMO: Neste ensaio serão apontadas reflexões, questões e modos de se olhar para o trabalho performático do artista Victor de Oliveira, intitulado Missa do Corpo. Ora, a partir de uma descrição formal da ação, ora atravessado por associações sobre a presença do conceito de corpo estranho, da pesquisadora Matheusa Passareli. Estabelecendo interlocução com apontamentos de Jota Mombaça, o ensaio vislumbra o trabalho Missa do Corpo como resposta às práticas de opressões sobre os corpos desviantes. Além de abrir o leitor às camadas que o trabalho se desdobra, pretende-se trazer à discussão o papel das instituições de arte enquanto espaços de acolhimento destes corpos.

Palavras-chaves: **Performance; arte contemporânea; identidade.**

ABSTRACT: In this essay reflections, questions and ways to look at the performatic work of the artist Victor de Oliveira, entitled Missa do Corpo, will be pointed out. Sometimes, from a formal description of action, sometimes through associations about the presence of the concept of strange body, by the researcher Matheusa Passareli. Establishing interlocution with Jota Mombaça's pointings, the essay sees the work Missa do Corpo as an answer to the practices of oppression on the deviant bodies. Besides opening the reader to the layers that the work unfolds, it is intended to bring to the discussion the role of institutions of art as spaces that can accommodate these bodies.

Keywords: **Performance art; contemporary art; identity.**

*Eu habito o meu corpo para buscar habitar corpos e espaços nunca conhecidos - MatheusaPassareli*

Como ferir um lugar? Quais os gestos e quais os instrumentos capazes de abrir uma ferida na arquitetura de nossos espaços? O que é preciso para deixar marcas (visíveis ou não) nos espaços e nas paisagens acostumadas pelo olhar? Podemos começar a pensar que, tal como nossos corpos, nossos espaços se constituem da sensibilidade que envolve e preenche a carne.

Ao sujeito que delegamos a função artista, em seu papel de agente entregue o ato de criar, friccionando e esmiuçando o tecido desse estrato da realidade, espera-se que uma das respostas para as questões acima

aconteça no fazer: tomando como partida a própria experiência. Assim, com um só golpe o seu talho é deixado sobre seus/nossos cenários habituais. Mas como e com o que golpeá-lo?

Em seus segundos iniciais, é possível sugerir que a ação Missa do Corpo se assemelhe a uma imagem dentro de um sonho: uma silhueta longilínea e seminua, trajando apenas uma camisola preta, se destaca circulando entre os presentes. De início, desconhece-se seu gênero. Os cachos loiros presos num coque no alto da cabeça. Acompanhada pelo olhar dos demais, a figura sobe uma escadaria de mármore, se deita sobre a mesma e, de costas, desce degrau por degrau, escorregando lentamente.

Em movimentos repetidos, o corpo continua a utilizar as costas para se impulsionar e descer os degraus. Quando consegue, por fim, chegar ao último, como quem propõe a desumanização de sua própria imagem, arrasta-se pelo chão entre seus espectadores. Rapidamente o tecido da camisola revela alguma parte íntima e ao se levantar para retomar a ação, podem-se perceber as primeiras escoriações do contato entre pele e mármore.

Em poucos minutos de seu gesto, aquele corpo utiliza da repetição para se tornar a ferida no cenário onde está inserido. Sua execução enquanto experiência pode durar poucos ou longos minutos, já que sua partitura parece encontrar-se em construção e negociação entre artista, espaço e público.

A partir daqui, apontaremos sobre atravessamentos em sua construção, aspectos poéticos e possíveis vislumbres sobre a metodologia do trabalho de performance que intitula este ensaio, tomando com frequência as questões propostas ainda no primeiro parágrafo.

Num primeiro momento, o texto que circunda Missa do Corpo, ação do artista Victor Oliveira<sup>6</sup>, pode não explicitar uma intenção sobre abrir feridas

---

<sup>6</sup> Victor Oliveira é natural da cidade de Amparo – SP e graduando em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bailarino, coreógrafo e artista do corpo, se encontra interessado na operação de desvios nos campos de normalidade utilizando o próprio corpo como anteparo desta investigação. Sua ação, a performance Missa do Corpo surge como proposta de uma escuta pelo desejo de entender as experiências individuais e coletivas de corpos marginalizados dentro da hegemonia heterocisnormativa como metodologia para o desenvolvimento de sua pesquisa artística. Missa do corpo foi apresentada como parte da programação do II Festival Interuniversitário de Cultura – Festfic, 2017.

nos espaços onde o trabalho acontece. Interessa-nos, portanto, apontar sobre algumas de suas camadas e direcionamentos, indagações levantadas a respeito da presença de um corpo estranho e este corpo como instrumento que opera meios de deixar marcas capazes de mover a estabilidade das estruturas normativas dos espaços.

O corpo estranho, conceito desenvolvido pela artista e pesquisadora Matheusa Passareli, segundo ela, é aquele que “reside nos rastros de um grande processo de exclusão de corpos” (PASSARELI, 2017, p.2) na sociedade, na universidade, na cidade etc. Uma de suas principais características seria então ocupar o máximo de espaços possíveis para se alimentar potencialmente das estruturas de um sistema que não está preparado para recebê-lo. Desta maneira, o corpo estranho seria político no sentido de que sua presença seria capaz de criar discursos e agenciar embates meramente por buscar integrar-se ao cotidiano.

“Se manter fixo na estrutura que te oprime. Me manter fixo na estrutura que me oprime” (Op. Cit. p.2) escreveu Passareli, expondo uma noção de alteridade presente no conceito de corpo estranho. E que a partir das trocas com seus/nossos pares é que se tem sensibilizada a existência do corpo estranho em resposta às relações cotidianas de opressão. Encararemos, então, este corpo como corpo-experiência que se faz existir em sua permanência e seu trânsito sobre os espaços, tomando-os para si para remodelá-los.

Voltemos à Missa: ao chocar-se contra a escada vemos efetuada a relação de troca entre corpo e espaço e nos perguntamos: quem marca quem? Por esta fricção podemos insinuar que o corpo esculpe o espaço numa vivência conjunta com seu espectador – que assume seu lugar de *voyeur* – e consome aquele corpo em seu estado de fragilidade.

O corpo em Missa nos é apresentado advindo de uma relação com o mundo que por si só já é assimétrica, dada pelo estranhamento e pelos olhares atravessados diante de tudo o que a construção de sua imagem representa. Ainda que o corpo de Victor esteja exercendo sozinho o fazer, em Missa sua existência é plural e capaz de traduzir complexos e múltiplos

modos de se existir fora de circunscrições hegemônicas que contemplam apenas aqueles corpos que *cabem* em modelos normativos de comportamento.

Tomados por essa dubiedade de sua imagem fragilizada pelo procedimento de *escorrer* pelo mármore das escadas, encontramos Missa do Corpo como uma ação a fim de desdomesticar o olhar do outro, confrontando a noção de alteridade de quem assiste. Seu mecanismo inicial propõe um não acolhimento como resposta às violências dos espaços por onde circula a figura do corpo estranho. Seria uma apropriação profana do ritual católico para romper com seus encaixes totalitários e excludentes.

Seu estado de presença não denuncia quaisquer que sejam suas intenções por trás dos olhos vidrados e da boca entreaberta, nada em sua expressão é capaz de demonstrar qualquer atividade interna, o qual parece não sentir as muitas escoriações causadas pela frequência de sua interação com os degraus.

Fisicamente, aparentando um estado de inconsciência, sua presença fantasmagórica, que já assombrava nossas noções de masculino e feminino, beira a figura do sonâmbulo, quase como um autômato: um corpo em sua inexpressividade potencial. Mais uma camada nos é apresentada: o corpo estranho se mune de táticas de sobrevivência: performa trejeitos e teatralidades que os “corpos não desviantes” não têm acesso.



Registro pelo autor, 2017.

O corpo estranho de Victor transforma-se num autômato que além de ter seu gênero dúbio, nos seduz pelo desconforto e nos impõe uma relação de excesso de proximidade capaz de produzir este entrelaçamento contraditório entre pânico e prazer para com esse corpo-abjeto e sua condição de perturbar nossa subjetividade. Mesmo em posição de vulnerabilidade, há um controle perverso sobre o tempo, o qual – como em pesadelos – desacelera. Há igual controle de Victor sobre o espaço – a arquitetura passa a ser delimitada pelo artista – e sobre o público, propondo um embate entre o indivíduo isolado e a consciência compartilhada entre seus espectadores.

Essa vivência conjunta na ação possibilita que seus espectadores se encontrem vinculados ao espaço como responsáveis ao fazer ininterrupto daquele corpo. Ambos aparecem como agenciadores das chagas deixadas sobre o corpo estranho que o artista expõe, dentro e principalmente fora das instituições.

Como dito acima, sua ação tem qualquer coisa de profano. Tal como esperado na celebração católica, nos é oferecido o corpo e o sangue de alguém. Seu enunciado, ou seja, seu entendimento de comunhão entre duas partes (o divino e seus fiéis) traz uma significação que não totaliza ou amarra suas intenções. Por esta associação às missas é que o trabalho performativo

de Victor se expande, tenciona e salienta a presença de corpos desviantes, tomando forma enquanto provocação.

Portanto, para além do corpo como dispositivo de mediação do público com o espaço, o ritual em Missa se destaca enquanto anteparo sobre o campo da normalidade institucional.

Quando observamos mais atentamente sobre tais questões que permeiam o corpo em Missa e sua situação de performance, podemos entender que neste ensaio importa um pouco menos abrir parênteses explicativos sobre uma historicidade da performance, dando lugar ao próprio corpo do artista – o corpo estranho que Passareli nos deixa de legado – como principal metodologia para a elaboração de um estado constantemente performativo.

Este estado de constantes pulsões de criação aparece no sentido de que esta performatividade a qual tratamos apareça inicialmente de maneira natural na construção identitária dos corpos não normativos e posteriormente se torne ferramenta metodológica no entendimento das potências de si, em suas táticas de combater tudo aquilo que lhe chega como forma de opressão.

Tomemos a comunhão em Missa como convite a pensar o estado performativo do corpo estranho na sacralidade destes espaços institucionais, por exemplo. Supondo, inclusive, que estes espaços já estejam situados em nossos imaginários como lugares de acolhimento do mal-estar causado pelo campo normativo social sobre os corpos não catalogáveis dos sujeitos que fazem ou se interessam minimamente por arte; ou que cotidianamente se encontram sob a mira das frentes conservadoras que tomam de assalto cada vez mais nossos lares, nossa cultura e nossa política.

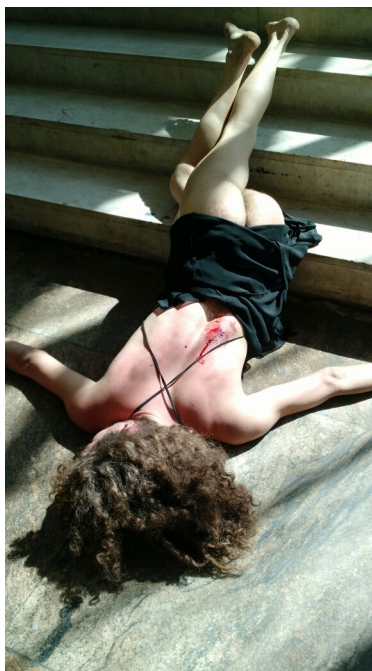
Mais do que ferir, como proposto anteriormente, a presença do corpo estranho no culto institucional aponta para a fragilidade deste espaço e se vale disso para exercer domínio sobre o mesmo. Como se o espaço o pertencesse por direito e lhe devesse algo que não as escoriações – visíveis ou não em sua pele. Sua denúncia coloca em evidência também este espaço

institucional como mecanismo de controle, catalogação e submissão de corpos e condutas desviantes.

Assim, o corpo estranho que Victor performa em traduzibilidade nos instantes de sua ação é um duplo de corpos e trajetórias durante anos de castração identitária. Ao mesmo tempo em que nos traz suas vivências, nos coloca frente à proibição da entrada de passistas do Morro da Mangueira na emblemática OPINIÃO 65 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de frente aos mais recentes episódios de censura contra trabalhos expostos na mostra coletiva *Queermuseu — Cartografias da diferença na arte* (Porto Alegre – RS), as performances *La Bêtede* Wagner Schawartz no Museu de Arte Moderna de São Paulo e *DNA de DAN* do Maikon K no Museu Nacional da República – Brasília.

Tais exemplos nos apontam as instituições como organismos frágeis e golpeados sempre que a presença de corpos desviantes provoca algum tipo de atrito em suas rotinas. Algo semelhante à problemática universalização cristã sobre os corpos, em que todos os indivíduos são iguais perante o divino, mas que o descumprimento de determinadas condutas propostas pela religião ocasionaria a condenação. Deste modo, performar sobre a não universalização dos corpos dentro das instituições aparece como uma ação em sentido contrário ao discurso de nossas missas habituais.

No entanto, quando o corpo estranho abre feridas nos espaços que deviam lhe acolher, “para que a teoria não se reduza aos circuitos acadêmicos com suas bibliotecas empoeiradas geridas por sistemas organizacionais mecanicistas” (MOMBAÇA, 2016a, p. 7), muito comumente sua presença ainda é catalogada e reduzida ao espetáculo.



Registro pelo autor, 2017.

O corpo estranho dentro destas instituições tem sua presença associada à imagem do mártir; como se sua legitimação nestes espaços fosse restringida pelos próprios suplícios. Como se os espaços fossem meramente palcos para expor sua *via crucis*.

Movimento que é frequente na construção/dominação da imagem destes corpos desviantes da normalidade, ainda encarados sob a inadequada naturalização do conceito de exótico. De modo que, tal qual a missa católica, esse lugar/situação de conforto e de busca por acolhimento, acaba por ceifar-lhes o estado performativo do que constitui suas singularidades.

À exemplo de Missa, o corpo estranho diz: “somos potencialmente frágeis, mas isso não deve ser compreendido como uma incapacidade ou inaptidão para autodefesa. Aprender a defender-se requer a elaboração de outras formas de perceber a própria fragilidade” (MOMBAÇA, 2016b, p. 14), como quem diz: sinta comigo.

Seria possível, então, uma aproximação o corpo do artista da ideia de corpo abjeto? Que, ao gerar repulsa e estranheza, toca a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção espacial entre nosso dentro e fora,

volta a nos jogar no buraco negro entre a arte e seu avesso, onde tateamos no escuro.

Ao se tornar a ferida na arquitetura, o corpo estranho convida o espectador a partilhar da Missa para devolver, além dos olhares de estranheza, toda a estereotipação, a sexualização, os discursos de ódio e os incômodos de suas trajetórias. Talvez seja possível encarar Missa do Corpo como uma apologia ao desconforto, algo como um deslocamento de situações externas para dentro dos espaços que são oferecidos a quem faz arte.

Contudo, não se trata de autoflagelo ou da aceitação sob o estereótipo do mártir, mas dentre seus muitos direcionamentos, a presença do corpo estranho em Missa alude uma espécie de compartilhamento da violência como resposta às relações de opressão.

Trata-se de um desejo por sobrevivência, é o que vai nos lembrar Jota Mombaça:

se não pudermos ser violentas, concentraremos em nossos corpos, afetos e coletividades o peso mortífero da violência normalizadora. E para aprendemos a performar nossa violência, precisaremos também ser capazes de imaginá-la, e de povoá-la com fantasias visionárias que rejeitem o modo como as coisas são e ousem conjurar, aqui e agora, uma presença que seja capaz de bater de volta em nossos agressores. matar nossos assassinos e escapar com vida para refazer o mundo. (Op. Cit. p.13)

Um corpo estranho que se apresenta sem gênero denunciado e em queda, submetendo aquele que o assiste “a confrontar-se consigo próprio, a expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora.” (Op. Cit. p. 11)

Portanto, em sua Missa, o corpo estranho funciona como instrumento que propõe tirar o espectador de seu bem-estar em toda a sua imersão privilegiada na sacralidade de uma fronteira inexistente entre os espaços da arte e da vida.

Através de sua afirmação nos espaços, sobretudo nos espaços institucionalizados e quase sacros, é que o corpo estranho se torna parte da memória do lugar, levando para seu interior suas táticas e tentativas de sobrevivência. Somente a partir da construção de um ritual de sedução do olhar é que essa presença em Missa do Corpo delimita um perímetro de perversidade institucionalizada, punindo e inteirando os olhares que o consomem cotidianamente.

Em seu processo de escuta do próprio desejo, é impreciso determinar o início e o fim do estado performativo para o corpo estranho e sua necessidade vital de desvios da hegemonia dos espaços. O que Victor parece trazer em sua Missa, além de produzir imagens e intensidades, é reorganizar, traduzir e transportar estas situações de opressão para o âmbito da experiência compartilhada, tal qual por em xeque a noção de alteridade proposta pelo corpo estranho.

A imagem e semelhança de um Cristo em confronto com o próprio gênero, deslizando na direção contrária à ascensão, expõem as fragilidades do corpo estranho e das estruturas ao seu redor. De um masculino/feminino fortemente agredido por forças conservadoras. Este corpo entregue à gravidade e ao risco, constantemente em estado performativo, busca suas metodologias nas práticas cotidianas de não se deixar submeter às violências já institucionalizadas. É potência do corpo em Missa, ou seja, esta tradução do corpo estranho, transformar sua existência em proposição de arte, tangenciando um trajeto que se põe a ser político, perturbador e necessário ser compartilhado.

#### REFERÊNCIAS:

PASSARELI, Matheusa. O Rio de Janeiro continua lindo e opressor. Rio de Janeiro, UERJ, 2017.

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma submetodologia indisciplinada, Rio de Janeiro. Revista Concinnitas, ano 17, volume 01, número 28, 2016a.

\_\_\_\_\_. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!, São Paulo. Oficina de Imaginação Política, 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva, 2016

## O ROMANCE VIDAS SECAS DE GRACILIANO RAMOS SOB A ÓTICA DO POEMA CÍCLICO EM PROSA

**Victor Hugo Ribeiro de Sousa**

(Graduado em Letras - UFRJ / Graduando em Administração - UNIRIO)

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo analisar a estrutura do romance *Vidas Secas*, a partir da definição de dois conceitos: o poema em prosa, que surge opondo-se à ideia renascentista de pureza dos gêneros e das formas fixas da poesia, fundindo dois gêneros, e do poema cíclico, que procura controlar o tempo por meio do ritmo e de formas rítmicas regulares. Desse modo, será analisado o conteúdo poético dessa obra com foco nestes dois subgêneros e no destaque dado à linguagem, que tem papel muito relevante no romance.

Palavra-chave: **Vidas Secas; poema em prosa; poema cíclico.**

ABSTRACT: This paper aims to analyze the structure of the novel *Vidas Secas*, based on two concepts: the prose poem, which arises opposing the Renaissance idea of pure genre and fixed forms of the poetry, merging two genres; and of the cyclic poem, which seeks to control time through rhythm and regular rhythmic forms. Thus, the poetic content of this work will be analyzed, focusing on these two sub-genres and the emphasis given to the language, which plays a very relevant role in the novel.

Key word: **Vidas Secas; prose poem; cyclic poem.**

### Introdução

O romance cíclico de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, publicado em 1938, narra a história e as dificuldades de uma família de retirantes que tenta fugir da seca em busca de uma vida melhor, realidade bem familiar aos sertanejos brasileiros. A narrativa tem como personagens principais o vaqueiro Fabiano (o pai), Sinhá Vitória (a mãe), o Menino Mais Velho (filho), o Menino Mais Novo (filho), a cadela Baleia, que era como um membro da família, e o Papagaio que não sabia falar.

A narrativa trata com realismo a vida dura e miserável no sertão nordestino brasileiro, gerada essencialmente pelo clima semiárido da região. Entretanto, não é somente essa característica que prende a atenção do leitor, mas também a estrutura da narrativa, que se revela original ao deixar para segundo plano a história, tornando-se, ela própria, o objeto da narrativa deste poema em prosa. Tendo em vista isso, este trabalho se propõe a analisar alguns dos pontos que identificam estes traços de originalidade na escrita.

## O poema em prosa

No Renascentismo, acreditava-se na pureza dos gêneros e, com isso, estabelecia-se moldes fixos e fechados a eles, conseqüentemente, ao poema também. Isso se mantém até a metade do século XVIII, quando o Romantismo inicia o questionamento dos impeditivos da impureza ou mistura de gêneros e da quebra das formas rígidas do poema, em busca da inspiração e da imaginação, já que a poesia não habitava nenhuma forma genuína e era mais ligada à música e ao ritmo. Contudo, foi com o poema em prosa que ocorreu uma revolta ainda maior contra as imposições renascentistas, com a fusão das características de dois gêneros supostamente opostos, resultando num terceiro.

O poema em prosa, que tem como núcleo de seu substantivo composto a palavra “poema”, possui a forma da prosa, porém seu foco são as características do poema (salvo a rima e a métrica, pois são justamente elas o motivo da rebelião), no intuito de tratar da linguagem como arte.

Prosa, uma palavra de etimologia latina (*prosus*, *-a*, *-um*), significa oração solta, em oposição ao verso, que é uma oração presa ao metro. Para os autores do poema em prosa, a liberdade de criar e recriar a linguagem é o que importa, porém as formas e as regras fixas comprometem essa liberdade. Por conta disso, adota-se a forma da prosa, que possui uma linguagem menos preocupada com ritmo, rima, métrica, aliteração e outros itens relacionados ao som, para escrever o poema, porque o que está em jogo é a linguagem e não a forma.

Não é difícil confundir um poema em prosa com uma prosa poética, também conhecida como poesia em prosa. Entretanto, o segundo gênero tem como núcleo o substantivo “prosa”, adotando, portanto, as normas da prosa como princípio, mas se completando com o substantivo “poética”, que se origina de “poesia”, cuja intenção é trazer a subjetividade.

Poesia não é o mesmo que poema, uma poesia é sempre um poema, porém um poema nem sempre é uma poesia. Enquanto o poema é a forma, a estrutura; a poesia é a parte abstrata, subjetiva.

Por isso, a prosa poética compartilha algumas características do poema em prosa, mas a poesia em prosa tem como seu objeto o conteúdo da prosa. A poética reforça o que foi dito pela prosa, de maneira subjetiva, e ela não é exatamente um gênero sem autonomia, aparece em outros gêneros, como em parte(s) de um conto ou um romance.

O poema em prosa se serve da recusa de moldes e convenções da prosa, à medida que impõe novas leis, como um poema; o que gera a contradição do princípio anárquico e destrutivo, que nega as formalidades vigentes, e do princípio orgânico e construtivo, que tem como fim a construção do todo narrativo. O descompromisso com as formas anteriores e o uso da linguagem para superar ela mesma caracterizam este novo “gênero”, que nasce como um anti-gênero?.

É importante assinalar que tal tema também promove um efeito de reiteração, sendo possível, mais uma vez, perceber que o poema em prosa é um universo fechado nele mesmo.

Esse universo fechado faz com que não perca seu *status* de poema dentro da prosa. Sua forma anárquica, como diz Bernard, busca, por meio da destruição de moldes antigos, criar um novo mundo poético. Conclui-se, então, que o poeta torna-se um criador não do texto, mas de um novo gênero, de um novo modo de expressão. (IGNEZ; 2011; p.07)

Deste modo, o poeta em prosa quebra o paradigma de gêneros, trazendo novas possibilidades para sua arte, por intermédio da linguagem, criando outros modos de expressão. O poema em prosa é como um bloco em que todas as suas partes se relacionam e se completam. Ele não se relaciona com o externo e nem procura significar algo específico.

## **O romance Vidas Secas**

Segundo a tradição francesa, o poema em prosa pode ser de duas naturezas: o poema iluminação - de Rimbaud, os surrealistas- que rompe com as convenções e noções de ordem, lógica, razão, estrutura, tempo e duração, e o poema cíclico ou formal - de Bertrand, os parnasianos - que procura domar o tempo, estabelecendo-lhe ritmo e formas rítmicas

regulares. Como o segundo é o único relevante para o desenvolvimento deste trabalho, somente ele será aprofundado.

O poema formal se aproxima mais da música e busca imobilizar o tempo, através de sua estrutura circular. Ele se compõe de dois itens principais: as coplas, que são responsáveis pelo ritmo, e as repetições, que auxiliam na organização rítmica, baseadas no princípio do retorno.

Nota-se tais características no ritmo das orações curtas que compõem os parágrafos dos capítulos, assemelhando-as a versos de estrofes, e nos intervalos entre os parágrafos. Nas repetições presentes nos capítulos, também se atesta esses traços, pois cada um tem o seu correspondente, como é o caso do capítulo MUDANÇA I, que aborda a chegada da família à fazenda, e o capítulo FUGA XIII, que mostra a partida da mesma. Reforçam essa ideia: o ciclo da exploração dos mais poderosos sobre os mais humildes, através do cobrador de impostos, do soldado e do patrão de Fabiano; a fuga da seca dos filhos como sendo o mesmo destino de seus pais; o “chape-chape da sandália” e o “barulho do chocalho da vaca”, que soam como um refrão.

Em *Vidas Secas*, o narrador utiliza o discurso livre indireto. Através disso, ele se retrai e a visão de mundo se dá pela percepção e consciência do personagem, também conhecido como refletor, isso se realiza no *hic et nunc*. Neste romance, são vários os refletores, o que torna rico o ponto de vista de um mesmo evento. Logo, a mediação se concretiza por meio de dois filtros: do refletor, que percebe o mundo, e do narrador, que usa a visão do refletor, pensador, perceptivo, mas que não fala.

FABIANO curou no rastro a bicheira da novilha raposa. Levava no aió um frasco de creolina, e se houvesse achado o animal, teria feito o curativo ordinário. Não o encontrou, mas supôs distinguir as pisadas dele na areia, baixou-se, cruzou dois gravetos no chão e rezou. Se o bicho não estivesse morto, voltaria para o curral, que a oração era forte.

Cumprida a obrigação, Fabiano levantou-se com a consciência tranquila e marchou para casa. Chegou-se a beira do rio. A areia fofa cansava-o, mas ali, na lama seca, as

alpercatas dele faziam chape-chape, os badalos dos chocalhos que lhe pesavam no ombro, pendurados em correias, batiam surdos. (RAMOS; 1982; p.08)

No trecho acima, no qual o vaqueiro sai à caça de uma raposa ferida para ajudá-la, ao mesmo tempo em que o narrador fala da procura do sertanejo, também descreve a reação de Fabiano se a encontrasse. Contudo, o rapaz não a encontra e, a partir do que ele pensa ser a pegada do animal, faz uma oração, acreditando tê-la curado através da fé. Ele também se refere ao alívio do personagem ao conseguir ajudar a raposa e ao cansaço que o consumia no caminho para casa, além da percepção que o personagem tem do local, durante o caminho de casa: a beira do rio, a areia fofa, a lama seca em seu calçado. Desta maneira, também se desenha o cenário da trama, a partir dos olhos e das sensações dos refletores.

A aliança entre perspectiva dos personagens e narrativa do autor torna a narração rica e também representa o teor cíclico de Ramos, quando o autor narra um mesmo evento em várias perspectivas, adiantando o tempo, retornando-o e até imaginando possibilidades dele se realizar, dito de outro modo, criando dobras no tempo. Neste sentido, também se brinca com a noção de espaço que serve de referência para o tempo.

NA PLANÍCIE avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através do galho pelado da caatinga rala. (RAMOS; 1982; p. 03)

A paisagem também se forma de maneira subjetiva e a partir dos olhos de Fabiano e sua família, que, ao mudarem-se para fugir da seca, deparam-se com um cenário castigado pela própria natureza. Eles são submetidos a uma viagem longa e sem destino, sem saber mesmo se sobreviverão a ela

e, devido à infertilidade do solo, também encaram seca e fome durante todo o trajeto.

Essa mesma saga se repete na vida dos sertanejos de geração em geração, junto com o ciclo da seca, sendo essa constatação outro recurso em que se atesta a natureza cíclica e atemporal do romance.

A maneira criativa como Ramos manipula a linguagem também é fator determinante para classificar sua obra como um poema em prosa, uma vez que ele faz uso da linguagem pobre dos personagens para reforçar a pobreza e infertilidade do ambiente em que se desenvolve a trama.

Para muitos linguistas e artistas, a linguagem do homem é o que o diferencia dos demais animais. Enquanto os outros animais a usam basicamente para preservar sua espécie: como artifício de reprodução, defesa de território e conquista de alimento; o homem consegue ir além e a utiliza também para expressar ideias e sentimentos, representar coisas, inventar e reinventar mundos, sendo a linguagem humana considerada uma das mais complexas entre os demais seres.

A língua(gem) é uma característica eminentemente humana, capaz de tornar o ser humano político, social, munido de cidadania, assim como o homem, os demais animais possuem a voz, mas não a palavra [...].

A necessidade de comunicar-se, expressar-se, fez com que surgisse a língua(gem) humana, através dela o homem pode criar e recriar o mundo segundo seus mitos, 'e deus disse: Faça-se!', e foi feito. (BASTOS; p. 02; 2008)

A narrativa do romance é baseada na percepção e nas sensações dos refletores, mas se pode notar que, em toda ela, são raros os momentos em que os personagens se pronunciam. Isso porque eles têm dificuldade de relacionarem-se, uma vez que a vida dura e restrita dos recursos mais básicos para uma vida digna: casa, comida, água e educação, condicionam-nos a uma vida primitiva, melhor dizendo, a viver como um animal irracional, limitando sua linguagem a algo essencial à sua

sobrevivência. Dessa maneira, usa-se da linguagem dos personagens para animalizá-los, ou seja, aproximá-los dos animais.

Atesta-se a animalização dos personagens através da comparação deles com seus bichos de estimação. A cadela Baleia, por exemplo, aparece mais humana que seus donos e isso pode ser percebido na cena em que Ramos narra sua trágica morte, ressaltando sua agonia, seus medos e suas lembranças, a cadela chega a dar seus últimos passos usando duas patas. Humanizando Baleia, contrasta-se a animalização dos membros da família. Vale destacar que Baleia tinha um nome, mas os filhos do casal e o papagaio não.

O Papagaio também é usado como recurso para aferir a animalização da família, pois a ave que é famosa por conseguir reproduzir a fala humana não emite uma palavra, ela não tem “o que” e nem “de quem” reproduzir enunciados. Sendo assim, ela não tem finalidade e acaba servindo de alimento para a família.

Dessa maneira, a linguagem, que é um dos traços que distingue o homem dos demais animais, por ser limitada, acaba por aproximá-lo. Sua limitação também é vista como reflexo do clima pouco fértil e dos problemas sociais contidos no mesmo, como falta de água, comida e outros itens básicos para nossa sobrevivência. Falta-se alimento a ponto de ser necessário comer as palavras para subsistir. Destarte, o próprio sacrifício do papagaio transformado em comida, uma representação simbólica do comer palavras para sobreviver à miséria.

(Fabiano) Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. (...) As vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. (RAMOS; 1982; p. 09)

Por isso, Fabiano é comparado a um bicho, já que devido à pouca instrução, ele tem dificuldades de comunicar-se com outros humanos. Isso também o torna submisso e vulnerável aos patrões que o exploram, e às autoridades que abusam de seu poder. Sendo assim, mesmo tomando conhecimento de tudo e ficando revoltado, o vaqueiro é incapaz de reagir contra seus opressores: seu patrão, o cobrador de impostos e o soldado, pois ele não sabe como fazer isso, mal sabe falar. A passividade de Fabiano se compara a certos animais usados para transportar cargas, que suportam todo o tipo de exploração que lhe é imposta, mesmo os castigos físicos para produzir mais, até caírem e não mais se erguerem ou morrerem.

## **Considerações finais**

O romance é composto por um dos três subgêneros da prosa, que divide espaço com o conto e a novela: o poema em prosa, caracterizado por sua narrativa peculiar; tendo como características uma história com um ou mais personagens primários, podendo possuir histórias e personagens secundários; não tendo nem espaço e nem tempo preestabelecidos. Além disso, o romance procura estabelecer uma relação entre homem e mundo.

Portanto, sendo o romance uma espécie de prosa, ele pode servir de molde para o poema em prosa, como acontece na obra de Graciliano Ramos. Diferentemente dos romances tradicionais, em *Vidas Secas*, a história do romance não é o mais importante, ela não tem início, nem fim e se passa entre uma seca e outra, como um ciclo. Ela não procura trazer nenhuma mensagem e nem levar a algum lugar, o narrador se mantém imparcial.

Embora o narrador brinque com a noção de espaço e tempo, uma hora ele se refere ao que realmente acontece e outra a como os personagens queriam que acontecesse. Ele intercala lembranças do passado e imaginação do futuro com o que ocorre no presente, no entanto, a trama não sofre nenhuma alteração por isso.

No capítulo CADEIA III, Fabiano é preso por desacato e, chegando no cárcere, ainda ganha uma surra. Ele não entende “o que” e “por que” aquilo

tudo acontece, pega ódio do soldado que o lesou e depois o prendeu, imagina várias vinganças, porém no capítulo O SOLDADO AMARELO XI, o vaqueiro tem a oportunidade de realizar sua vingança, mas baixa a cabeça mais uma vez para o soldado.

Seus capítulos funcionam como um bloco, que se preservam exatamente onde deveriam estar; uma alteração desconfiguraria toda a noção de ciclo. Graciliano Ramos utiliza a própria linguagem para representar a pobreza e a relação do lugar com os personagens. Por isso, além dos personagens falarem pouco, usam um vocabulário bem restrito.

Em síntese, este trabalho apontou algumas características da forma e da linguagem no romance de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, na perspectiva do poema cíclico em prosa, conforme proposto. Essas características tornam este romance uma obra singular na literatura brasileira.

## REFERÊNCIAS

BASTOS, Rafael Lira Gomes. *As contribuições das teses inatistas para os estudos de aquisição e desenvolvimento da linguagem*, 2008. Disponível em: <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/viewFile/4883/3608>

Acesso em: 17/07/2012

IGNEZ, Alessandra Ferreira. *O gênero em diferentes abordagens discursivas*. São Paulo: Paulistana, 2011.

LINS, Álvaro. In Posfácio de Álvaro Lins 72. *Vidas Secas de Graciliano Ramos*, 45ª edição, 1982.

RÉGIS, Lillian Cruz et ali. In *O poema em prosa de Mário Quintana e a crônica de Rubem Braga: interconexões*, 2010. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/regis-lillian-pereira-lindjane-o-poema-em-prosa-de-mario-quintana.pdf>

Acesso em: 17/07/2012

SIMPÓSIO. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~simposio/megaestetica/fil-geral-daarte/0531y610.html>

Acesso em: 17/07/2012

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1963. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5fsDcFOdwQ>

Acesso em: 17/07/2012

**.CRIAÇÃO**

## RIR ZOMBAR TIRAR SARRO SONHAR COMER ALIMENTAR MOUFAR DAR AO DENTE <sup>7</sup>

André Narcizo, Fernanda Martins, Júlia Gamboa e Luiz Ribeiro

Da planta do pé até a bacia: o sustentáculo. Aquela que se liga diretamente com a terra e dela tira o que é necessário para crescer pra cima (tudo que é ruim cresce pra baixo, não se distraia quando te pedem para olhar os cadarços, estão apenas fingindo te ajudar). A metafórica *raiz*. Quando desequilibrada, gera o cambaleio do corpo comum. A perna aguenta, sustenta e garante a estabilidade, não tente alçar vôos senão estiver com elas muito bem preparadas.

“Preserve o calcanhar” diria Aquiles; “preserve o joelho”, diria aquilo. A coxa firme, a panturrilha definida, os pés arqueados, abertos e amplos abraçando o chão com a maior superfície de contato possível. A virilha acumula muitas tensões, quando relaxadas fazem tudo correr bem, e daí podemos correr melhor. O períneo é a fonte, donde se distribuem os afluentes energéticos que vão garantir a saúde destes membros. Você está pront\_ agora.

Sabidamente o centro do ser é seu umbigo, seu meridiano, seu ponto-médio demarcado por um buraco com fim. Este umbigo, por sua parte, um infinito: vazio exposto. Penso que não teria então, espaço para um umbigo neste corpo -- para que o vazio num corpo tão cheio? Neste corpo de palavra referências, metadados, notas de rodapés preenchem o espaço vago entre vazio e matéria como sistemas de órgãos, comunidades de vísceras cheias de sangue, como sacos de gordura, apêndices de bile e etecetera etecetera etecetera.

Gosto desta parte de ossos, costelas, coluna vertebral; espaço de pulmões, vesículas e estômagos (e borboletas?). Gosto do intestino (dos dois) pela eterna lembrança de que mesmo o prazer pode se tornar uma merda. Gosto também do coração que pulsa e bate e expulsa sangue vermelho. Mas gosto, principalmente, deste tronco-elo trancado atrás da

---

<sup>7</sup> Sinônimos de **morfar** de acordo com o dicionário inFormal

caixa torácica, deste meio-do-caminho no qual todas as partes aqui se ligam, se juntam para formar, finalmente, esta forma.

O cotovelo é o mais curioso. No meio, como se tivesse em cima do muro, ele decide se quem vai fazer mais esforço é a parte de cima ou a parte de baixo. Ele não aguenta o peso, mas apoia o resto do todo cansado. O bíceps, conhecido pelos antigos como muque, tem como função o trabalho mais duro, pesado, talvez o mais injusto e ingrato, mas ao mesmo tempo, o mais violento: ele mostra poder e tenta dizer que, diante de qualquer problema, ele resolve, suportando o mundo em suas costas. O pulso sempre vomita. Ele tem hérnia de hiato e esôfago irritado. Tem raiva de ser a ponte da mão com braço e queria ser protagonista da festa. Abre, se dilacera quando carrega mais do que pode, mas nunca, em momento algum, recebe os louros de seu trabalho. A mão é filosofia, mas já foi por demais valorizada, os dedos também. As unhas também. Os braços, no fundo, são tudo aquilo que não é a mão.

Nesse texto chamado braço quem fala é o cotovelo. O cotovelo é o mais curioso. E fala por ele mesmo. Dobra sempre que tentam lhe obrigar a fazer algo. Dá choque quando bate onde não deve. Escreve o corpo com sua pele que não dói nem quando queima. O cotovelo é a mãe do braço. E abraça com seu traço de palavra escondida, um segredo ou enigma que ninguém lembrou de dizer.

No lobo central acontece o planejamento das ações e movimentos de toda essa estrutura. E também o pensamento. A cabeça acomoda o cérebro, que supostamente é a parte racional de todo o conjunto. Também supostamente controla todo o resto, todos esses membros que aqui tem voz própria e assumem seu próprio controle. Aqui, nessas pequenas descrições de partes que formam um todo, essa parte, especificamente, não exerce controle algum.

As partes desse corpo trabalham de forma voluntária, cada um com sua espécie de próprio lobo central, sentindo e respondendo à cada estímulo, acumulando sensações e transmitindo-as para todo o resto. Como uma

expansão do cérebro para o todo - ao contrário de uma concentração de sentidos, emoções e ligações nesse único fragmento corpóreo.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> O presente texto é um exercício de **escrita colaborativa** realizado na disciplina de Abordagens Especiais em Cultura Digital e Ensino no qual cada um dos autores foi responsável pela descrição das partes de um corpo indefinido, humano ou não, tendo como base o processo de formação corpórea de um *megazord* (PowerRangers) ao mesmo tempo que buscou-se pensar também no processo de escrita como criação desse corpo.

## O HOMEM NA AMPULHETA

**Bernardo Rapp**

Não tinha ideia de quem era seu raptor, ou raptores, mas seja quem tivesse sido tinha pensado muito a respeito. O raptado encontrava-se preso em um objeto vítreo, translúcido e resistente, sem cores além de um pálido reflexo áureo. Olhando para cima, a fonte da cor era visível. Um disco de ouro sólido refletia sua imagem. Podia ver-se preso como se dentro de uma ampulheta. As cinturas coincidindo, quase sem espaço entre elas, movimentos praticamente impossibilitados. As mãos jogadas para cima, reduzindo um pouco a claustrofobia, quem sabe até dando uma possibilidade de escape, mas não muita esperança. A cintura, por assim dizer, da ampulheta subia até a altura do peito do raptado, e os braços estendidos para cima, acompanhavam o angulo. Os únicos movimentos capazes de serem feitos, dobrar o interior do cotovelo até que as mãos cheguem à cabeça, e o reverso, não pareciam ajudar muito no escape. Embora sem espaço para pegar impulso, chutar as paredes de baixo era possível, apesar de parecer ineficaz. Forçado a ficar em pé e sem poder movimentar nada além dos 4 membros e um pouco da cabeça, o raptado não estava muito contente com a situação. A misteriosa iluminação vinha de cima e se estendia alguns poucos centímetros para além da prisão vítrea, em um círculo perfeito. O homem ficou lá por um período indefinido de tempo, ironicamente incapaz de contar a passagem das horas, até que, da escuridão que o cerceava, em um pequeno movimento sutil, uma mão posiciona uma pequena ampulheta com a ponta dos dedos o mais distante possível da cópia maior. O preso grita e exige ser liberto, porém o som ou é ignorado, ou retido pelo vidro. O homem decide se debater e tentar fazer o máximo de som, ou dano à sua prisão, possível, e bate e chuta o quanto consegue. Jogando sua cabeça para cima e urrando para sua imagem refletida, ele volta o olhar para a pequena ampulheta à sua frente e percebe seus detalhes. É uma cópia, idêntica em cada sentido, seja na peculiar estrutura, seja nos materiais dourados e vidrados, seja na pequena imagem modelada no que parece ser plástico do homem raptado, dentro dela e na mesma exata pose, refletindo o

desespero e a raiva que agora se acumulam. E, enquanto o homem observa o escárnio em miniatura a sua frente, ele nota um pequeno e mísero grão de areia caindo do minúsculo teto de ouro, escorrendo entre a cintura do pequeno boneco e da ampulheta, e se acumulando junto a um pé. E simultaneamente, um maciço floco de uns dois por dois centímetros irregulares cai da versão maior de seu teto, escorre entre sua cintura e a da ampulheta, e se acumula perto a seu pé. Ele encara a areia com pânico redobrado, e sua mente começa a divagar. O floco de areia é grande demais, semi-translúcido, diferente da areia normal. O homem move suas pernas para tentar pisotear o grão, mas antes disso um novo cai ao lado do primeiro. O homem congela. Entendendo o objetivo do mecanismo, ele grita, pede, implora, mas sua única resposta é mais um grão de areia. Ele começa a contar. O quarto grão cai, quase flutua, até o chão. O quinto para no topo de sua cabeça. O sexto passa por trás de seu corpo, e encontra o chão com dificuldade. O sétimo, o oitavo, o nono, o décimo, décimo primeiro, segundo, terceiro, o homem desmaia. Ele acorda para ver que não tem mais o movimento das pernas. Com o corpo soterrado até a altura do umbigo naqueles grandes e pesados grãos, o homem olha para sua pequena ampulheta mais a frente e vê que o minúsculo boneco se encontra em uma situação igual. O homem suspira, e percebe um cheiro que não tinha percebido antes. Algo salino, forte, e ele não consegue identificar imediatamente, conforme a tensão volta a crescer. Ele acorda novamente para um gordo grão de areia que bate em seu nariz antes de encontrar seus irmãos na altura do umbigo. O homem se sacode, força a areia contra o material, mas ele sai imaculado, sem sequer um arranhão. O homem, entretanto, esfola um pouco de pele e o contato arde como o fogo do inferno. A fome, a dor e o desespero forçam suas pálpebras fechadas. Ele acorda ao mover o pescoço e perceber que a areia o soterrou completamente. Extremamente desesperado, ele se sacode, gritando, e a areia cai de sua pequena organização cônica e se espalha pelo resto da parte superior da ampulheta. O raptado tinha dormido, ou desmaiado, por tempo demais. A partir de agora, cada grão de areia que caísse estaria roubando um minuto de sua vida. O homem tinha que escapar agora, se fosse para continuar vivo. Ainda à sua frente, na luz, a miniatura o encarava,

igualmente enterrada. O homem joga a cabeça para trás, e sente que seus movimentos já começam a ser ameaçados. Tenta mexer os braços e se lembra de como o único movimento possível é inútil para auxiliar na fuga. Ele se recusa a desmaiar, irá continuar lutando, não deixará o medo dominar-lhe, e não se lembra de ceder, porém o acordar é acompanhado de salinos grãos esfregando-se contra o pescoço e queixo. Ele grita. Urra. Berra, chora, lamenta, implora, pede, repete. Mas ninguém o salva, ninguém toma piedade do homem na ampulheta. A pequena figura à sua frente recita um Ohm blasé demais para ser ouvido, e a areia quebra e explode a pequena figura de vidro, libertando o pequeno homem da prisão, que se levanta e anda até seu irmão maior e grita que ele está morto, e que não há nada que se pode fazer, enquanto o áureo reflexo da Ampulheta brilha no chão, e sua cor passa ao Âmbar, e à Ametista, e à Esmeralda, retornando ao Citrino dourado do reflexo original, cedendo ao negro de mais um apagão. O Homem acorda com os grossos pedaços de sal-grosso dentro de sua boca, e esfregando-se contra seus olhos. Sua visão retorna, lentamente, à realidade pós-sonho, e examina ambas as ampulhetas. A pequena, intacta, cheia de areia. A dele, gigante, cheia de blocos salinos com arestas serrilhadas. Ele agora sabe o que são, contra a vontade, porém à vontade da gravidade. Não há mais espaço para outro grão, e ainda assim ele cai e ajeita todos os outros na Ampulheta. E mais um. E outro. A pressão, a força que eles exercem com o enorme peso para o pequeno tamanho começa a ser demais para os ossos. Até que o vidro se rompe. Ele explode no glorioso som da liberdade, simultaneamente com a pequena ampulheta, espalhando vidro, areia e sal por todo o pequeno círculo de luz. O Homem respira fundo, puxando todo o ar que lhe faltara, e olha ao seu redor. Os discos de ouro jogados no chão, os cacos de vidro. Ele não sabe quem ou o que planejou aquilo, e nem nunca descobriria. Mas ao mínimo estava vivo. E mais, estava liberto.

## HORTI-NUDE

**Bruno Martins da Silva**

O ensaio intitulado de “Horti-Nude” foi inspirado nas fotos de Edward Weston. Foram realizadas fotos com frutas e legumes onde os “modelos” seriam posicionados de forma que não fizesse muito sentido, porém, quando acendesse o foco de luz a frente dos vegetais, as sombras projetadas à parede se assemelhavam a pessoas e corpos.

A inspiração veio quando vi como Weston fotografava vegetais de forma que não se assemelhassem com vegetais, ou melhor, não se assemelhassem a primeira vista. Após isso, me chamou atenção como Weston fotografava os corpos de uma maneira peculiar, quase assexuada. Foi então que surgiu a ideia de fotografar vegetais de forma ordinária, onde a projeção de suas sombras se assemelhasse a corpos.

Os vegetais não foram fixados, apenas apoiados um por cima dos outros, de forma que se encaixassem.

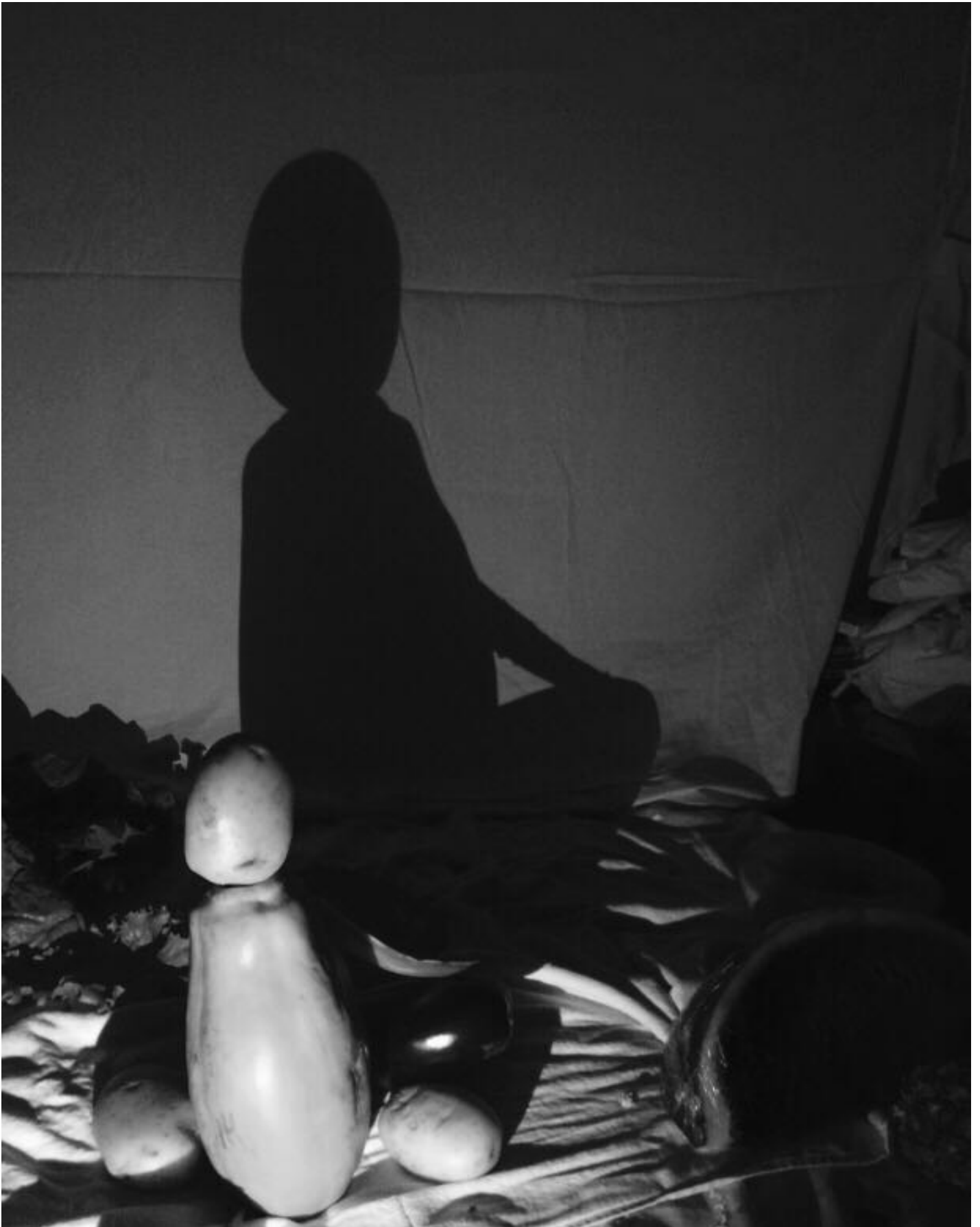
Nenhum alimento foi desperdiçado neste ensaio.

O Bebê

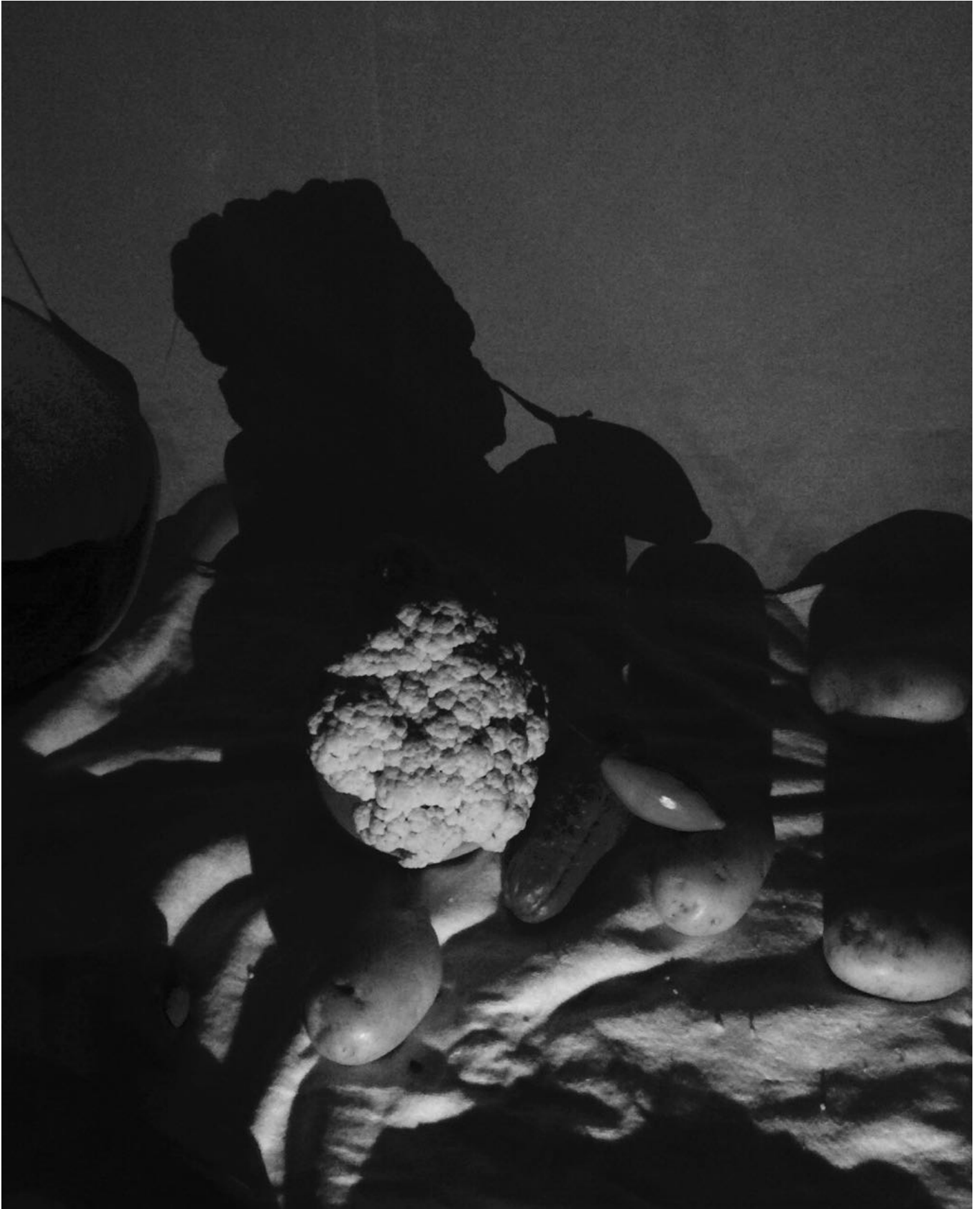


Gaia





Isso não é um velho com um cachimbo





## SUAS PRÓPRIAS COSTELAS

**Daniel Grimoni**

rua, centro da cidade, 20h.

(esse é um poema jornalístico.)

pessoas voltam para casa de

seus trabalhos e inundam os

pontos de ônibus

(o poema jornalístico tem a

pretensão de retrato imparcial

e fiel de pessoa, lugar ou objeto.)

existe uma pequena

retenção na proximidade

da cidade nova

e uma das

pessoas que esperam o ônibus

se chama juliana

(discorrer sobre sua

própria natureza

o torna um poema também

metalúrico.)

juliana é a única pessoa

naquele ponto do centro

da cidade às 20h que

não quer voltar

para casa

(o que foi um

erro do poema,

mas é preciso ser compreensível)

juliana não quer voltar

porque gosta de gatos

pretos, de panos de mesa

bordados, do planeta saturno,  
de outras meninas, de muros  
cobertos por hera, de silêncio  
preenchido por passos de pessoas  
subindo escadas, de canções  
de bandas muito específicas de  
rock britânico, mas também  
do gilberto gil,  
gosta de pegadas de cavalo  
em estradas de barro e de tinta que  
acende  
em luz ultravioleta,

coisas que a situam naquele conjunto  
de pessoas que procuram e nunca acham  
um lar

(porque de fato  
mesmo o poema jornalístico é  
muito humano: quase sempre feito  
de  
erros desvios  
incertezas.)

por isso, é claro, nenhuma  
das pessoas que querem voltar para casa  
viram juliana  
entrar em nenhum dos ônibus  
e nem correr atrás  
de outros ônibus em outros pontos,  
ela apenas  
olha  
as luzes

e os números  
ou algo naquela direção

(naturalmente, ele deveria perguntar/desvendar no branco  
as palavras  
enquanto se desbobina)  
ali onde  
fica a igreja, e talvez na igreja  
more deus, e mais além existirá o mar,  
e além do mar  
outras terras,  
que juliana não enxerga do ponto de ônibus

agora às 20h24  
e mais anoitecido

(mas é difícil distinguir entre  
isso e  
o procedimento  
de depositar sobre os espaços  
imagens memórias e  
esperanças

ou de  
traçar para os nomes  
novas rotas)

juliana nem sempre foi assim,  
ontem mesmo  
ela pegou o ônibus  
mas agora imagina uma cozinha  
com temperos pendurados no teto,  
janelas grandes por onde  
entre a luz do sol, e

uma varanda  
com chuva, tudo ao mesmo tempo,  
o sol e a chuva,  
passa os seus minutos no ponto  
assim,  
querendo tudo e esse tudo  
é tão pouco,  
apenas mesmo poder dizer seu nome

(mas aquela varanda, e a igreja, e as terras além do mar,  
e deus, e os ônibus desse ponto ou de outros,  
e os cavalos, e o planeta saturno,  
tudo se confunde, nada é espelho,  
ou cama  
pronta,

paredes brancas  
listradas de marrom.)

todos os ônibus são iguais porque  
nenhum serve,  
o dia gira por debaixo da noite escura e  
não  
existe lugar para onde  
se possa ir,  
não existe pessoa, estamos sozinhos  
(estamos sozinhos, juliana,  
o que fazer?)  
escrever poemas no ponto de ônibus  
será talvez a solução?

as pessoas  
olhando?  
o poema pode ser uma casa, juliana

(mas não é essa casa que eu quero  
quero um lugar  
onde o cheiro dos móveis me traga sono  
e a luz se dobre para entrar  
nos armários e evitar o mofo)

no ponto de ônibus 20h34 ou 21h  
o poema não tem um relógio  
porque ele não tem  
pulso

(juliana, por favor, saia daí  
vá para casa mas onde  
fica)  
esse lugar? lá passam os ônibus?  
os gatos pretos os temperos da cozinha  
as bandas de rock  
britânico talvez  
seja a casa do gilberto gil  
esse lugar de contos de fadas  
(em um poema sempre  
cabem fadas e os versos sempre admitem  
amores e raios  
de sol e armários)  
mas por que se limitam  
aos poemas por que preciso  
inventar raios de sol

no ponto de ônibus juliana pensa  
que talvez o problema  
seja gostar de outras meninas  
que (talvez as

meninas

sejam sua casa) que talvez o (problema seja gostar  
da ideia de uma casa da ideia de  
uma sensação e não exatamente do  
momento presente onde elas  
existem)

não quero morrer no ponto de ônibus

em último caso, juliana  
more entre  
suas próprias costelas

## DEPÓSITO

Daniel Martins

O quarto estava mal iluminado, a única luz que o penetrava vinha da janela onde Leonardo fumava um cigarro. Leonardo era uma pessoa bem antissocial, não gostava de conhecer pessoas novas e apenas saía de casa quando realmente necessário. O único amigo que tinha era Marcelo, com quem estudou durante o ensino médio e a única pessoa que ele confiava a ter uma cópia da chave de sua casa. Já eram 9:30 quando Leonardo olhou o relógio na parede, já estava perto do horário em que Marcelo geralmente passa em sua casa para pegar o dinheiro de seu amigo e depositar no banco por ele, já que este ficava a caminho de seu trabalho.

Ouviu-se a porta de entrada abrir e depois fechar. Ao escutar os passos ecoando ao longo do longo corredor que conectava a cozinha ao quarto, Leonardo apagou seu cigarro, guardou o isqueiro no bolso e tirou o dinheiro que iria dar para Marcelo. O som de passos parou e a porta do quarto se abriu. Era, como esperado, Marcelo, que ao ver seu amigo, sorriu e deu um oi.

– Você realmente gosta de ficar no escuro, né? – perguntou Marcelo brincando.

– Assim eu não preciso gastar tanto dinheiro com a conta de luz – respondeu Leonardo.

– É, mas aí é só abrir as cortinas. Você não precisa pagar pela luz do sol.

– Mas aí as pessoas podem me observar pela janela. Então, não. As cortinas ficam fechadas.

– Então tá. Já parei de tentar discutir com você. Quanto dinheiro vai querer que eu deposite dessa vez?

– 2000.

– Já é.

Leonardo entregou o bolo de dinheiro para Marcelo que o botou direto em seu bolso. Não o guardou em um envelope, botou direto no bolso. Ao ver isso Leonardo franziu o cenho, mas não disse nada. Marcelo atravessou o corredor com Leonardo o seguindo logo atrás. Chegaram na cozinha, onde ficava a saída, e Marcelo se despediu do amigo, porém antes de abrir a porta Leonardo o chamou.

– Ei, Marcelo. Antes de ir eu tenho uma piada pra te contar. Me fala se você já escutou essa antes.

– Ok, qual a piada?

– O que uma girafa falou para a outra quando viu um elefante rosa subindo uma montanha?

– Não sei. O que a girafa falou?

– Nada, girafas não falam.

– Essa é a piada? Nossa, que piada ruim. Depois dessa eu vou realmente embora.

Marcelo deu tchau mais uma vez e se virou para abrir a porta, porém, no momento em que girou a maçaneta ele sentiu algo perfurar as suas costas e em seguida uma pontada de dor intensa. Ele olhou para trás e viu Leonardo o esfaqueando com uma faca de cozinha. Marcelo o encarou perplexo, mas antes que pudesse perguntar alguma coisa Leonardo disse:

– É. É uma piada bem ruim, mas foi por isso mesmo que eu escolhi ela, para que o Marcelo não se esquecesse dela. Mas você não é o Marcelo de verdade, é?

Os dois se encaravam enquanto um clima tenso pairava no ar. A expressão de perplexidade no rosto de Marcelo foi substituída por uma de raiva.

– Você deve estar se sentindo muito esperto agora – falou Marcelo que não era Marcelo. – Mas logo vai perceber que acabou de cometer um erro.

Ao falar isso seus olhos começaram a tomar uma tonalidade vermelha e sua pele pareceu borbulhar, em seguida seu corpo inteiro começou a contorcer e tomar formas estranhas, suas roupas tendo dificuldade de se manter à nova forma grotesca que estava tomando. Ao final dessa transformação a criatura quase batia no teto e tampava a porta de entrada completamente.

Leonardo se surpreendeu com a nova forma da criatura e saiu correndo de volta para o seu quarto com o monstro em seu encalço. Leonardo alcançou o final do corredor primeiro, bateu a porta do quarto e a trancou.

– Você não tem ideia do que eu vou fazer contigo quando eu te alcançar! – berrou a criatura. – Teria sido melhor não ter me descoberto!

Com uma única investida a criatura arrebentou a porta do quarto e deu de cara com Leonardo sentado em uma cadeira, em uma pose relaxada demais para a situação em que se encontrava,

segurando em uma mão um desodorante de spray e um isqueiro aceso na outra.

– E teria sido melhor para você não ter tentado roubar o meu dinheiro – falou Leonardo com uma voz séria.

Antes que a criatura pudesse fechar a distância entre eles um jato de fogo lambeu o seu rosto e rapidamente as chamas se espalharam pelo seu corpo. Enquanto queimava, o monstro soltava berros animalescos e amaldiçoava Leonardo, até que enfim ele cai no chão morto.

Leonardo pegou o extintor de incêndio que tinha em casa e apagou o fogo que sobrou. Dos restos da criatura ele pegou seu bolo de dinheiro e a chave de Marcelo. Depois ele saiu de casa e ficou esperando na frente da porta.

Ele escutou passos vindos da escada e viu que era Marcelo que estava vindo. Marcelo viu o amigo e disse:

– Ei, Leo! Que bom que você ainda está em casa, eu acho que acabei perdendo a sua chave.

– Ela tá aqui – falou Leonardo mostrando a chave do amigo. – Você esqueceu ela na minha casa.

– Ah, me desculpa. Vou tomar mais cuidado. Mas e aí, tem algum dinheiro para depositar hoje?

– Sim.

Leonardo estendeu o bolo de dinheiro para Marcelo, mas antes que este pudesse pegá-lo, Leonardo puxou o bolo de volta para si e perguntou:

– O que uma girafa falou para a outra quando viu um elefante rosa subindo uma montanha?

– Hã? Ah! Aquela senha idiota em forma de piada. Para ver se sou realmente eu – falou Marcelo debochando do amigo. – Qual era a resposta mesmo? Ah, “nada, girafas não falam”.

– Isso mesmo – falou Leonardo entregando o dinheiro para o amigo.

– Meu deus, cara, sério, você tem que deixar de ser tão paranoico – disse Marcelo e então pegou o dinheiro, colocou em um envelope e foi embora para depositá-lo no banco.

## A REVOLTA DO FEIJÃO

**Dora Acioli**

Já haviam se passado quinze minutos na fila do bandejão. Tomás fora um dos últimos a ser liberado e, desde então, já presenciara duas vezes (de seu lugar desprivilegiado) a reposição da comida. Era o último da fila, mas isso não o incomodava. Afinal, mesmo com as portas sendo fechadas atrás de si, ele conseguiria realizar a sua refeição.

Na sua frente, estavam os colegas de classe. Por ser tímido, não costumava participar das brincadeiras da turma. Ainda assim, simpatizava com eles e gostava de sua companhia. Vale notar também que, ultimamente, vinha fazendo um esforço para interagir mais; se envolvendo nas conversas ao acrescentar uns resmungos e “arrãs”. Nesse espírito batalhador, limpou a garganta para melhor articular.

- O que tem hoje? - Ele disse, confiante.
- Não sei, mas tem feijão. - Respondeu a colega.
- Feijão é vida. - Concordou o amigo.
- É tudo que importa. - Ela acrescentou, com um sorriso.

Após pegarem os pratos e talheres, os companheiros começaram a servir-se, felizes. Tomás havia botado arroz e estava pronto para prosseguir para os restos da salada quando a amiga - já com o prato completo - ergueu as sobrancelhas, e questionou:

- Não vai colocar o feijão?
- Não tem mais. - Ele deu de ombros.

Os colegas ficaram boquiabertos, com olhares indignados. Numa tentativa de amenizar os ânimos alheios, nosso herói deu um meio sorriso e disse que não havia problema.

- Óbvio que tem! - A menina rapidamente rebateu. - Você esperou até agora pelo feijão.
- Na verdade, eu...
- Vocês não vão repor, não? - O colega perguntou, se dirigindo à moça que servia a comida.
- Não, já encerramos. - ela respondeu, impassível.

Os amigos se entreolharam por alguns segundos. Nesse rápido momento, chegaram a um acordo visual que passou despercebido por Tomás, que ficara distraído com uma coceira no nariz. Mais tarde, viria a acreditar que - mesmo que tivesse prestado atenção - jamais estaria preparado para a harmoniosa artilharia conjunta que se sucedeu.

Após um breve suspiro, os colegas abriram fogo.

- Senhora, ele esperou *até agora*.
- Ele ficou na chuva por quinze minutos.
- E a fila não andava.
- O cabelo dele agora tá com cheiro de cigarro.
- E ele *odeia* esse cheiro.
- Uma vez ele me disse que tinha anemia.
- Da última vez que ele não comeu feijão, desmaiou na sala.
- Caiu da cadeira e tudo.

Tomás se sentiu comovido. Mal conhecia aquelas pessoas e, mesmo assim, lá estavam elas, lutando pelo seu direito de obter ferro e cálcio. Com os olhos marejados, observou com surpreendente afeto a situação que se desenrolava. A moça, no entanto, não parecia impactada por aquela troca. Virou-se para ele, pronta para dar um fim naquilo. E então, notou seus olhos.

- Meu Deus, menino! Também não precisa chorar! - Ela pausou, olhando de soslaio para a cozinha. - Ok, vou pegar um pouco pra você. Mas saiba que vai ser só dessa vez.

Ele sorriu, emocionado e agradeceu. Seus companheiros vibraram, trocando batidas de bandejas e risadas calorosas.

Após alguns minutos, todos finalmente sentaram, satisfeitos. Ouvindo a conversa dos amigos, Tomás deu uma garfada e não pode evitar estranhar a presença daquela coisa preta que ele associava ao gosto de terra.

Nunca gostara muito de feijão.

## EU ESTOU COM VOCÊ

**Gabriela Marques Mendes**

Cena única

[MÚSICA ON]

Duas garotas entram no palco e ficam de pé no centro.

[MÚSICA OFF]

ATOR 1 – Me sinto tão triste...

ATOR 2 – Me sinto tão nervosa! Quero ir ao shopping, ao cinema, sair, sei lá!

ATOR 1 SENTA

ATOR 1 – Hoje fui à escola, me pediram para ler algo em frente a turma toda.

Morro de vergonha.

ATOR 2 – Hoje fui à escola, me pediram para ler algo em frente a turma toda.

Não consegui ler. Todos riram de mim...

ATOR 1 – Sou muito tímida.

ATOR 2 – Não sei o que acontece comigo!

ATOR 1 – Às vezes eu sinto vontade de chorar, mas as pessoas me dizem que logo passa. Só que demora tanto...

ATOR 2 – Me pedem simplesmente para eu me esforçar mais e mais, mas é tudo tão embaralhado!

ATORES ANDAM EM CÍRCULO. ATOR 2 corre para o lado onde o ATOR 1 está. ATOR 1 anda lentamente e senta onde o ATOR 2 estava.

ATOR 2 – Ninguém me leva a sério! Dizem que sou burra, preguiçosa.

ATOR 1 – Minha mãe diz que é para eu tentar sair, para não ficar o dia inteiro trancada. Mas a realidade é que, geralmente, fazer nada pra mim é bem mais tentador... São os dias ruins. Queria gostar mais de sair, queria me divertir quando eu deveria estar me divertindo.

ATOR 2 – Queria conseguir estudar, me concentrar, ler direito... É tão difícil!

ATOR 1 – Vejo meus amigos saindo sem mim, se afastando, e vou ficando sozinha.

ATOR 2 – Vejo meus amigos passando de série, e eu ficando, e vou ficando sozinha.

ATORES – Me sinto tão só.

ATORES voltam a andar em círculo e voltam aos seus espaços iniciais.

ATOR 1 – Certo dia, meu pai me disse para sair da cama, e eu disse para ele que estava escuro, tão escuro... e isso me puxava novamente para o colchão.

ATOR 2 – Certo dia eu fui ao mercado com uma lista de compras. Foi muito difícil de decifrar o que estava escrito.

ATOR 1 – Meu pai me deu uma vela. Mas velas me lembram Igrejas, que me lembram que um dia todos vamos morrer! E que as pessoas que amo vão morrer! E que eu vou morrer! Pra que sair da cama?

ATOR 2 – Eu estava com um amigo meu no mercado, e ele riu de mim, achou fosse brincadeira. Só que eu não lia a droga da lista! [GRITANDO] E eu gritei com ele! [/GRITANDO] Gritei para que me entendesse. E chorei. Comecei a chorar. Não comprei nada naquele dia. Fui para casa.

ATOR 1 – Meu pai então me explicou que não era bem assim. Mas é! Qual o sentido de viver para morrer? A vida é tão curta... Então fiquei em casa, refletindo se é por isso que as pessoas são superficiais comigo. Deduzi que ninguém me ama, e que eu não amo ninguém. O “amor” é tão falho...

ATOR 2 – Minha mãe me perguntou o porquê de eu não ter comprado nada da lista. E soube de eu ter gritado com meu amigo. Por que gritei? Eu precisava. E aí eu não contei para minha mãe que não consegui ler a lista. Não contei.

ATORES – Eles não entendem.

ATORES voltam a andar em círculo e trocam de lugar novamente.

ATORES – Enfim, um mês depois meu pai decidiu me levar a um psiquiatra.

ATOR 1 – Bobeira!

ATOR 2 – Era besteira!

ATORES – Eu não estava ficando louca, apenas era a fase da adolescência. Disseram que somos chatos na adolescência. Chatos.

ATOR 2 – Enfim contei para minha mãe da lista. E da escola. E porque repeti de ano duas vezes.

ATOR 1 – Enfim contei a minha mãe o porquê de eu ficar em casa, já que nós todos vamos morrer no final, então eu não acreditava no sentido da vida.

ATOR 2 – “Psiquiatra é caro, minha filha” disse minha mãe.

ATOR 1 – “Tenta arrumar um hobby”.

ATOR 2 – “Prefiro contratar aulas particulares”.

ATORES vão para o meio do palco e sentam.

ATOR 2 – Eu repeti outra vez, e fui expulsa da escola.

ATOR 1 – Eu me cortei, e minha mãe viu.

ATORES – Enfim, acreditou em mim.

ATOR 1 – Pude entrar num psiquiatra, e fui diagnosticada com DEPRESSÃO.

ATOR 2 – Pude entrar num psiquiatra, e fui diagnosticada com DÉFICIT DE ATENÇÃO E DISLEXIA.

ATORES SE LEVANTAM.

ATOR 1 – Isso que vocês viram agora acontece constantemente com jovens, crianças e adultos! Eles não são levados a sério.

ATOR 2 – Claro que existem outros sintomas além dos apresentados aqui! Precisamos estar atentos e oferecer ajuda.

ATOR 1 – Ajuda eficaz. Oferecer de acompanhar em algum tratamento.

ATOR 2 – Sugerir o tratamento.

ATOR 1 – Estar disposto a escutar sempre, isso é essencial.

ATOR 2 – E levar a sério. O Déficit de Atenção é um transtorno neurobiológico, enquanto a dislexia não tem um motivo específico, mas tende a ser hereditária.

ATOR 1 – A depressão pode resultar tanto de desequilíbrio químico no cérebro quanto de situações de conflito ou de estresse.

ATORES – Não estamos fingindo, nem brincando. Precisamos de ajuda.

ATOR 1 – Isso não quer dizer que somos fracos. Somos fortes, somos muito fortes!

ATOR 2 – Cada dia que se passa para nós é uma batalha vencida contra e a favor de nós mesmos.

ATOR 1 – A mudança começa na forma como tratamos esses distúrbios.

ATOR 2 – Que comece pela gente, então.

ATORES se levantam e dão um abraço.

ATOR 1 – Eu estou com você!

ATOR 2 – Eu estou com você!

Saem juntos do palco de mãos dadas.

VOLTAM PARA AGRADECER.

**FIM**

REFERÊNCIA:

MARQUES, Gabriela. **Eu Estou Com Você**. Roteiro Teatral, março de 2018.

## LES ENTRAILLES

Kelly Araujo Zebendo



Young girl eating a bird (The pleasure), 1927, René Magritte — O ouvido entra nas entr... Não: o som que entra nos ouvidos mastiga as entranhas. É isso doutor Xavier. O som que entra nos ouvidos mastiga as entranhas. Era isso que eu tentava lembrar. Mastiga, mastigadinho, devagar, rápido, depende do dia, hoje tá devagar demais, doutor. Não: nas entranhas o som que entra nos ouvidos mastiga... mastiga... mastiga o quê? As entranhas têm partido? Porque eu não sei mas acho que suas entranhas são suas entranhas e não as minhas entranhas porque as minhas são minhas. As minhas são minhas só. As minhas são só minhas, graças a Deus. Na verdade na verdade mesmo as entranhas estão na barriga mas eu acho que tem no corpo todo. Tudo que entra passa pelas entranhas doutor. Tudo tudo tudo, pode acreditar. Por isso o som que entra nos ouvidos mastiga as entranhas. Por isso que sinto minhas entranhas, não havia pensado nisso em casa sozinho, é verdade...

Deu uma pausa, olhou para a janela do consultório e voltou a observar as próprias mãos, as quais já observava há um tempo, numa tentativa verdadeira de explicação, sem coragem de desviar o olhar para o médico e entregar-lhe um mundo de veracidade numa reflexão que o tomara dias.

—E onde ficam as entranhas, Carlos?

Perguntou o psiquiatra, depois de alguns segundos, pensativo e sereno.

—Eu não sei onde ficam as entranhas, doutor. Tão dizendo que já sabem da cura do câncer, já devem saber onde ficam as entranhas. Mas não conseguem chegar lá não doutor, nem com cirurgia. Quer dizer... Sei que tenho várias, fora as da barriga; o senhor as tem?

—E se o som mastiga suas entranhas, por que parou de ouvir Albinoni?

—Albinoni às vezes mastiga demais. O senhor as tem? Música clássica entra demais doutor, ainda mais se for barroca. As entranhas cansaram, pelo menos por enquanto. Preciso do novo. Já dizia Clarice: o novo it. É o it doutor. O senhor já leu *Água viva*? Mas ainda sou amante de Albinoni. "*Qu'est-ce que tu vas faire ce weekend?*" me mandaram uma mensagem assim no trabalho doutor, colaram na minha mesa, num bilhete amarelo, uma espécie de post-it, foi aquela mulher lá do serviço, a Olga, veio de Pontoise, bem próximo de Paris, ela não sabe falar português direito, tô todo sem jeito. Enfim, olha, sobre as entranhas, uma vez agradando-as, elas sempre se alegrarão com o reencontro. Só não preciso dá-las algo sempre em excesso, ao mesmo tempo que gosto de excessos. É um eterno vai e vem doutor. Vai que elas apodrecem. Mas ouço os opus do Albinoni sempre. Quando as entranhas cansam eu mudo de obra. De artista. De paisagem, de livros, de roupa, até de comida. As entranhas funcionam juntas, alguns conjuntos são mais harmoniosos que outros. Nenhum conjunto meu se agrada com excesso de Albinoni. Por isso quis jogar todos os opus no lixo. Entendeu, doutor? Se bem que podia ter doado. As pessoas ainda ouvem Albinoni? Diga-me, doutor, o senhor as tem?

—O quê?

—As entranhas.

—Creio que tenho, Carlos. Pelo que me parece, todos temos entranhas, não?

—Certo, doutor. Todos temos. Mas não me refiro às da barriga.

—Ainda me pergunto sobre o significado delas para você, ou sobre como lida com as suas.

—Não é questão de lidar, doutor. E é claro que o senhor as tem. Não tem como lidar com elas se elas estão em nós. O buraco é mais embaixo, lá no fundo mesmo. Vou te explicar: eu pesquisei um pouco. Na ciência, as entranhas são os órgãos que temos na barriga. A parte nojenta da coisa. Sabia que desmaio quando vejo sangue?

—É mesmo? Mas...

—Olha, isso que digo é objetivo e científico. As entranhas são essa mistura toda de coisas cheias de sangue que ficam na barriga da gente. Então todo mundo tem entranhas se todos temos barriga. Alguns mais, outro menos. Acho que nunca vi alguém sem barriga. Se bem que tem um filme... O senhor já assistiu *Os 120 dias de Sodoma* do Pasolini? O senhor gosta do cinema italiano doutor? Ah... o Pasolini...

—Me conte mais sobre as entranhas, Carlos. O tempo está acabando e é importante finalizarmos a consulta com algum aprendizado mais claro e concreto de ideias, ainda mais se isso esteve tão forte em seus pensamentos nessa última semana. Olha, me sinto verdadeiramente curioso agora, e creio que nessas últimas sessões nós rodeamos muito, concluímos pouco, sei que você é capaz de chegar a algum lugar, hum, digamos... mais esclarecedor, quem sabe?

Afirmou o psiquiatra, esperançoso pelas palavras do paciente, após olhar ligeiramente o relógio que aos poucos apontava o passar do tempo na parede.—Pois bem, me desculpe. Então, as entranhas têm vários significados. Já falei do da barriga. Bom, isso é a parte científica da coisa. Eis o *jump the cat*, o detalhe de ouro: se as entranhas da barriga são os órgãos dentro dela, as entranhas são partes de um sistema. Mas se estão em mim, em mim todo, são tudo aquilo que me compõe. Minhas entranhas são minha parte científica que pecam na cientificidade se não sei lhe dizer exatamente onde estão, ao mesmo tempo que sei e ao mesmo tempo que sinto. É nossa parte do fundo, doutor, que filtra aquilo que se recebe, que sofre as tristezas, que se alegra, que se cansa, que sente fome, que se enraivece. É tudo. É o it doutor. Mas é o it sistematizado, entende? É o it sistematizado e profundo. O senhor já leu *Água viva* da Clarice? Pensando bem, vou ouvir os opus de

novo, agora senti saudade de Albinoni, quem sabe trago na próxima consulta, deixaria o ar mais leve. Vai que suas entranhas também se agradam. O senhor gosta de música clássica, doutor?

—Traga sim. Se agradar muito poderia deixar aqui, para ouvir sempre que sentir vontade.

—Eu até dou para o senhor. Quer dizer, em caso de agradar-lhe as entranhas, é claro. Por último, não quero exceder muito o tempo mas recebi o bilhete da mulher de Pontoise, como falei, “*Qu’est-ce que tu vas faire ce weekend?*”. A encontrei no corredor, disse para irmos a uma exposição no sábado doutor, do Oiticica, ela me olhou nervosa, não sabia quem era o Oiticica, mas como não sabia?, perdi um pouco o tesão, disse que precisava ir pois a semana havia me consumido tanto que havia tempo que não fazia nada por opção própria, isto é, que não via um filme que quero assistir, ia a um restaurante, bom... disse que estava num estado de *pisser dans un violon*, mas ela tocava violino de verdade, doutor, nunca mais uso essa expressão perto dela. O senhor fala francês?

—Je parle un petit peu, comme toi.

—On y va, doutor, não gosto de traduções, ainda mais para uma palavra tão pesada por carregar tudo isso que falei para o senhor, mas não vou agir como detentor da Língua Portuguesa e de suas significações e por enquanto vou chamar de *entrailles*. A verdade é que ela sugeriu outro programa, eu não queria ir e disse que estava com *les entrailles* doentes e realmente há dias tenho tido azia. Mas não disse que estavam doentes só as da barriga. As outras entranhas vão muito bem, obrigado, ela que não me perguntou, de nada tenho culpa.

Disse o paciente, se levantando para pegar o casaco pendurado perto da porta, enquanto o psiquiatra olhava para o chão, agudo e ansioso, tendo naquele momento se dado conta de suas entranhas, não só as da barriga, refletindo sobre quantas vezes enganara a si mesmo sem saber interpretá-las ou como tratá-las individualmente, “enganação”, pensou, pois na arte da auto-sabotagem todo o conhecimento da psiquiatria não lhe acrescentava ao passo que insistia em se iludir sozinho, e entendeu que suas entranhas que decidiam tudo, sua realidade e impulsos eram comandados pelas *entrailles* e não queria mais idealizar o mundo real se sonhando tanto se enganava,

“bendito Nietzsche que há todo esse tempo estava certo”, pensou. Tinha mesmo era que ouvir suas entranhas, desde a profunda saudade do famoso *british tea* especialmente do *Pret a Manger* que tomava quando morava em *Northfields*, em *Ealing*, na zona 3 de Londres, até os momentos de fúria nas brigas que tinha com a esposa, deveria permitir senti-las e não ignorá-las, como estava acostumado a fazer, e mesmo que tentasse outros caminhos, a realidade era outra, as entranhas que davam o veredito, “chega de fugir do que se é e do que se sente”, pensou ele, precisava aprender a agradá-las enfim, não todas, mas boa parte, e pensou em como fazê-lo.

—Traga o Albinoni na próxima consulta.

“46 anos”, pensou. Depois de 46 anos sem se dar conta de suas entranhas, por fim, as achou—e estava consideravelmente ansioso para conhecê-las como nunca.

## O SENHOR FERREIRA<sup>9</sup>

**Letícia Bastos de Andrade**

É terça-feira. Nuvens ao redor, brisa constante, não chove mais. Vejo o Senhor Ferreira deitado no centro da grama esverdeada após um dia de chuva, um entardecer escuro. Anda de um lado para o outro, aponta para cima, coça o queixo lentamente, cruza os braços, para, ansioso, pensando no que há de vir daqui a dez minutos.

Já faz dias que o Senhor Ferreira anda um pouco estranho, mais do que o normal. Cabisbaixo pela calçada, sem rumo pelos quarteirões do bairro. Percebemos, passamos e nem o ouvimos reclamar que a vida é ruim.

Há em sua face uma aparente expressão medonha. Sei-sinto-pressinto, é chegada a hora de partir. Até breve, Senhor Ferreira, trêmulo, face pensativa alternada com um tímido sorriso. Abre a boca como se quisesse dizer algo, que já não ouvimos mais.

Tanto esperou por este momento, todos os moradores do bairro já estavam cientes de sua melancolia-desejo-medo-felicidade-ansiedade. Este era o dia em que se encontraria com ela, sua amada, venceria seu medo e daria espaço a novos sentimentos.

Em seu transporte para um outro mundo, começa a subir lentamente. Ventos bravos sob sua face, cabelos esvoaçantes em meio ao seu rosto frio e estático, olhos fechados. Medo que se esvai. Adrenalina, felicidade, emoções são bem-vindas.

Soltam a corda, inauguram e vai. Vai pelo céu sobre a paisagem do entorno do bairro, acompanhado de sua família, esposa e dois filhos, naquele momento de homenagem a quem se foi sem dizer adeus. E voam abraçados em despedida dentro daquele colorido balão sob o céu azul, que, inaugurado, foi nomeado Mãe.

Escrito em 2016.1, direto da gaveta.

---

<sup>9</sup> FERREIRA, Evandro Affonso. Minha mãe se matou sem dizer adeus. Edição 1. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

TAVARES, Gonçalo Manuel. Coletânea "O Bairro". Edição 1. Portugal: Editorial Caminho, 2011.

## NOMEIRO

### Lumo Carmo

Vagabundo, Vladimir mora num bairro nômade de nome. “O poeta”, a vizinhança chama-o e conhece-o. Seu ócio é passado pensando que palavra porá em seguida nalgum verso dos tantos poemas. Uma vez ou outra é visto andando lá para baixo, pela cidade, único lugar com papelaria vendendo os modelos favoritos de lápis e caneta. Volta de cara feia, mal-encarando os conterrâneos, resmungando pra si mesmo coisas que tentam adivinhar mas não conseguem, o que alimenta e enriquece tanto o mais os boatos sobre si. Chamam-no de Vladimir, e ele enfurece; melhor é o epíteto.

Em outro local, um casal bradava aos quatro cantos e dois hemisférios da casa, debatendo sobre o nome a escolher, afinal, para a filha que previram nascer no mês seguinte. A esposa, Helena, cuspiu nomes lavando louça, cozinhando, na cosa, varrendo a casa, etc, etc, incitando o marido, Joaquim, outrora tranquilo, a rebater com mais nomes, agora pasmo com a capacidade de ela surgir com títulos cada vez mais estranhos.

Nos eventos sociais, culturais, reuniões, foliões e afins, onde se encontravam com conhecidos ou parentes, até desconhecidos, porventura comentavam da filha que virá. Instintivamente os consortes afluavam a criatividade tanto quanto eles e um atrás do outro vomitavam dizeres exóticos.

— Então, Catarina até que é um bom nome pra filha, não acha, não?

— Catrina?!

— Não... Ca-ta-ri-na.

— Não te um tufão de nome Katrina?

— Se não me en—

— Porra... enlouqueceu, Marcelo?! Tá achando que vou botar o nome de um desastre natural na minha filha?!

Por fim consentiram que recusariam, de uma forma ou de outra, o que seus parentes e amigos palpitavam. Só um basta cessaria as discussões em definitivo, mas, que basta?

A filha ainda não tinha nome e os dias para sua vinda contavam-se cada vez menos. Foi na manicure que, conversando com duas mulheres, uma terceira

invade e toma a conversa do trio, recomendando à Helena um tal de “poeta”. Eu tenho que pagar, Sim, sim, tem sim, Que horror, por causa de um nome, Mas a vizinhança toda diz que ele é bom, e eu posso te auxiliar, uma amiga minha consultou ele para o nome do filho, Ficou qual nome, Ismael...

Ideia matutada, pesou a decisão de pô-lo nas mãos dum estranho. Assaltou Joaquim à deriva na poltrona assistindo TV e falou-lhe da mulher na manicure. Joaquim confiava tampouco quanto ela, porém Helena usou de seus sortilégios convencendo o homem a saber mais a respeito. E ele relutou, ela disfarçou, ele insistiu mas, no fim, foi pela filha.

Lá se foi Joaquim sem direção. Numa casa ao lado, uma moça na janela botava roupa na corda, e logo que viu Joaquim inerte não parou de encará-lo. Subitamente perguntou-o se procurava o seu Vladimir, Quem é esse, indagou, e ela explicou toda a história do poeta tal qual chegou ao seu ouvido, indo desde a emancipação da cidade, passando pela Tropa do Fim do Mundo de sua juventude, até chegar a uma crise dos trinta anos para acabar no decrépito Vladimir: só, duro, desempregado, louco, renascido como um *zahir* das palavras. Em um momento da conversa os pensamentos de Joaquim tentaram acompanhar o ritmo narrativo da moça, achando-se perdido na transformação natural do menino para o homem: era ou não era a mesma pessoa? Por fim, ela apontou no final do corredor de uma avenida, onde ficava de fato a casa do poeta. Joaquim quis indagá-la por que chamava-o pelo nome.

Notando que enveredava em terreno desconhecido, atravessou com cuidado o portão. Não viu ninguém pelo caminho seguiu em frente até que, de súbito, um homem com as costas curvadas e saliência velhaca, saiu de uma porta com um saco na mão e pôs na lata de lixo. Nesse instante Joaquim travou, pausando e observando o espectro que surgira em sua frente. Logo que o saco caiu nos fundos do latão, essa mesma figura ergueu a cabeça e observou-o.

— Que foi? É por causa dos nomes? Pois então, entre, entre, pode vir.

O condomínio de seu Vladimir era humilde, assim como imaginou baseado nos relatos da mulher. Foi como regressar no tempo: no meio da sala e sobre um tapete de desenho árabe uma mesa de madeira pura, muito bem conservada, e por cima dela vários papéis de diversos tamanhos, junto de

uma máquina de escrever com um escrito acoplado. Não tinha televisão. Atrás do sofá a cortina carmesim que, transpassada pela luz do sol formava uma iluminação aparentemente inspiradora para o poeta.

— Eu tinha acabado de acordar dum sonho, mas veja só, a única lembrança que tenho é do final. Tinha um camarada falando algo... Não vou te dizer. Você tem cara de ser ladrão de ideias... O mundo está muito perigoso hoje em dia, e esses poetinhas aí, querendo meter política na arte, hmph...

— Bom, me indicaram o senhor pra escolher o nome da minha filha...

— Ah... Então era isso. Pois, sente-se ali, eu vou pegar um negócio aqui.

Retornou com um papel em mãos, contendo uma lista enorme de vários nomes já utilizados em outros tempos. Porém, em vista disso — apesar de haver fusões e neologismos peculiares —, Joaquim pensou em Helena ao decidir descartar todos eles, pois, consoante a exigência do casal, queriam um nome que fosse ao mesmo tempo original, docemente audível e de fácil pronunciabilidade. Vladimir constatou que tinha ali uma pessoa tão autocrítica quanto ele: cada nome dito Joaquim negava. Suplicou ao futuro pai que não desistisse, pois em se tratando da arte e, poesia especialmente, era assim mesmo, na base da tentativa, que por sua vez escolher nomes para filhos exigia tanto quanto o fazer poético. Disse e redisse com o homem conquanto desconhecesse que as negações de Joaquim não fundavam-se nalgum tipo de padrão de qualidade estética literária, senão no medo que nutria por Helena, caso chegasse em casa com um nome pago que não fosse de seu parecer. Finalmente, sentenciou Vladimir:

— Poxa, homem, então veja, teremos de fazer o seguinte: pague-me adiantado que mantereí o contato contigo a cada neologismo ou palavras que eu fundir.

— Não seria melhor pagar aos poucos, nome por nome?

— Para você é melhor? Mas olha, entenda bem, vê esses papéis em cima da mesa? São resquícios de poemas mortos, palavras que quiseram ser mas não foram...

— Como espermatozoides?

— Sacaste a metáfora, mas é você quem sabe...

— Bem, isso tudo começou por causa da minha mulher. Eu queria um nome e ela queria outro, sabe como é? Todo dia a gente reservava uma horinha

pra discutir isso. Ela não queria que parentes ou amigos dessem palpites, eu também não queria na verdade, nem de estranhos, como o senhor. Mas parece que uma conhecida te recomendou ontem a ela e ela me pediu pra te achar. É que nem te falei, é só ser um nome não muito comum, mas bonito, e que seja fácil de falar.

— Tudo bem, senhor...

— Joaquim.

— Joaquim, verei se posso fazer isso o mais rápido possível.

— Seria ótimo! Falta pouco pra que nossa filha nasça e imagine só a vergonha quando as pessoas perguntarem o nome e a gente disser que ainda não tem... Vai dar nem pra certidão!

— É, só vai depender se as musas estarão comigo nesse tempo... — suspirou.

Joaquim foi-se para casa confiante de que se existia algum deus da arte, ele movia o destino para o seu benefício.

Chegou e disse para Helena como foi. Pensou, Ela não vai acreditar, mas se ela fingia ou aceitara mesmo a ladainha de Vladimir, não sabia. Helena não o viu como ele viu, e, rememorando a cena, Joaquim sentiu piedade pelo injustiçado e incompreendido poeta. Falou que bastasse que esperassem. Helena se dispôs a isso. Três dias mais tarde Joaquim telefonava para o poeta. Após umas nove chamadas, sendo a sétima e a oitava sob ameaças de Helena, o poeta atendeu para relatar, gentilmente, que descera para comprar pão. E os nomes, Estou com três, falou-os e Joaquim anotou, em seguida mostrando para a mulher. Discutiram. Helena duvidou das capacidades literárias desse tal Vladimir ao passo que Joaquim faiscava um arrependimento em sua mente. Pela manhã do dia seguinte telefonou novamente e se deparou com um poeta sonolento, sem forças para recitar até o fim um único decassílabo. Depôs ao futuro pai que passou a noite às claras confeccionando mais cinco nomes. O processo se repetiu. Joaquim, assim não vai dar!

No fim de semana ele foi lá visitá-lo.

— Como anda?

— Graças a Deus, com as pernas.

— Digo, como estão os nomes?

— Pois então, homem, você não discutindo com sua mulher? Eu também estou discutindo com as minhas, e pode apostar que elas são mais exigentes que a sua. Olha, em todos esses anos, eu ainda não sei o que é mais difícil, devo te contar: se é escolher a próxima palavra de um verso ou se é escolher o nome de uma criança...

— Dá teu jeito. Você é poeta pra isso.

— Eu sei, homem! Mas é o que estou te falando: o que eu faço não é tão diferente do que vocês fazem. Imagine se vocês que são pais tivessem que prestar contas a Deus na escola de um nome. Ninguém teria filho! Ou seria cada criatura com nomeações grotescas ou plágio, plágio pra todo lado!

Convencido, Joaquim voltou para casa e pediu que a mulher fosse paciente. O trabalho de um artista é muito difícil, disse, Esse homem só está te enganando, Tenha fé, Como, tem dinheiro envolvido nisso, e por causa de um nome, Foi você quem quis, Se tivesse me escutado desde o início, Não, se você tivesse me escutado, Não começa, por favor, É você que está começando, Claro que não, é você que está defendendo aquele vagabundo, Eu defendendo ele, É, está sim, Valha-me Deus, Valha-me Deus digo eu, que que nossa filha vai responder quando perguntarem de onde veio o nome dela, ou de quem escolheu o nome, vamos responder o quê, que foi comprado, Não tem problema, a mulher lá não disse que escolheu o nome para o filho, Mas filho homem, vocês se apelidam e se xingam e não sei como ainda cai bem, e eu não vou xingar minha filha toda vez que for falar com ela, Tá bom, tá bom, espera só mais dois dias que eu verei com ele, e aí vamos ver o que fazer sobre o nome, porque se ficar ruim nós trocamos, Como, Sei lá, as pessoas não trocam de sexo, trocar de nome deve ser moleza.

Em poucas semanas a origem de todas as confusões vinha ao mundo. Entrementes Vladimir conversou com o pai, chegou a dizer, adotando a ideia de que seria melhor um nome masculino e se algum dia fosse possível para o casal, que trocassem o sexo da filha. Nem suas nereidas lusitanas ou fantasmas vitorianas lhe socorreram quando o pobre poeta tornou-se estigmatizado pelo casal.

Escolheram um nome próprio que duraria pouco. Trocariam-no, mas não no cartório: temeram esgotar a criatividade. A filha gostando ou não,

negociariam com outrem algum nome. Vladimir, que Vladimir? Talvez o poeta, o louco, ou ainda pior, o velho, como ficou conhecido mais tarde, já estivesse morto atualmente.

Há uma conectividade metafísica entre os eventos que sucedem-se na vida de alguém e tem relação direta ou indireta com o cosmos, ignomínias das quais poucos são incumbidos de captar. Esta reflexão não incutiu na mente do casal Helena e Joaquim, mas ao se encontrarem com a mãe a quem a filha trocariam o nome e questionaram-na como veio a conceber um nome tão bonito, a ponto de sentirem dó de tirá-lo daquela criança, deixou-os a pensar. A mãe, por sua vez, respondeu orgulhosa, Eu comprei de um poeta.

**CURA**

**Moisés Batista**

vi

ver

não ser e ser no mesmo estar

e estar em(um) ser sem ser

des

cons

truir e erguer

ínfimas partes de um f r a g

m e n t o sem nexo

verso sem rimar

morrer e ser outro ser

sem se perder ao escrever

do que se é e de onde está

preciso é movimentar

a caneta

é a cura

crua cruz

## A GAVETA

**Rafael Rodrigues de França**

A gaveta... Para muitos é apenas mais um pedaço de um móvel de decoração. Talvez de um rack na sala de estar, talvez da estante do quarto de tv, talvez da pia da cozinha, talvez do guarda-roupa, talvez da escrivaninha, talvez do armário do banheiro, talvez...

Existem tantos talvez quando se fala de uma gaveta, que a dimensão do que ela é de verdade perde um pouco o sentido. A gaveta é um pedaço de qualquer móvel de qualquer parte talvez de uma casa, talvez de um escritório, talvez de um restaurante, talvez de um museu, talvez de um hospital, talvez...

Dando importância ao que ela é, percebe-se ser como uma caixa, que é talvez retangular, talvez quadrada, talvez oval, talvez disforme, talvez... Percebe-se que não possui tampo superior, e que desliza no móvel que talvez esteja, para fora abrindo, e para dentro, fechando.

A gaveta é talvez funda, como um baú, talvez rasa, como um areeiro, talvez estreita, como um incensário, talvez...

Porém, a gaveta é mais do que esse monte de talvez. A gaveta é um mundo à parte, um universo infinito de particularidades, desejos e lembranças. Ali se escondem os erros e tristezas de uma mente túrbida, ou se protegem os comprovantes de vitórias de uma mente triunfante. Os segredos mais íntimos da adolescente apaixonada descobrindo seu corpo, ou as riquezas inocentes do jogo de bafo do fundo da escola.

O mundo que a gaveta guarda é secreto, não pode ser posto em lugar algum que não ali. As cartas do amor perdido na guerra, ligeiramente fora do cotidiano do novo casamento, garantindo a alguém todas as alegrias do mundo, as vivas e as póstumas. O mundo da gaveta, onde não há ser vivo, só há o etéreo, o transcendente, o impulso de viver é disfarçado de um simples aparato de guardar papéis.

Os bilhetes dos ex-namorados, os bilhetes das ex-namoradas, um único e solitário bilhete da Beatriz de Caio Fernando Abreu, os bilhetes

anônimos recebidos em buquês de rosas, caixas de chocolate, e aviõezinhos de folha de caderno arrancada às pressas antes da professora chegar, com marca de rasgo no canto inferior.

Fotos e mais fotos e mais fotos antigas, guardadas a sete chaves, amareladas pelo tempo, com sorrisos há muito apagados, com marcas de dedos, de lágrimas, de amassos de mãos revoltadas e tristes e desesperançadas e melancólicas e trêmulas. Canhotos de cinema, de teatro, de partidas de futebol, de concertos de músicas, de bailes, de festas, pulseiras do Senhor do Bonfim, anotações breves de nomes de livros... Livros, revistas, caderninho de telefone, poesias perdidas num mar de amadurecimento, letras de músicas compostas em sonhos adolescentes em jovens tardes de domingo, flores e emoções.

A gaveta... com seus inúmeros documentos de identidade, cpf, certificado de reservista, título de eleitor, canhotos de comprovação de votação, carteira de trabalho cheia de salários menores do que merecido e férias vencidas e fgts sem resgate por causa da ansiedade de ser feliz, comprovantes de residência, chips de celulares que não se usam mais, extratos bancários de contas abertas para desafogar a conta anterior, correspondências de cobrança de atrasos na prestação do carnê, cartões de crédito, faturas de cartão de crédito pagas, pendentes de pagamento, vencidas sem pagar, consórcio da motoca que levaria para onde o vento apontasse.

A gaveta... com os prospectos dos apartamentos visitados nos fins-de-semana - que eram para descansar, mas que nunca serviram ao propósito -, com os cálculos dos corretores de tridente, chifre e rabos pontudos, lhe vendendo o apartamento dos seus sonhos, com vista para o Corcovado com o Cristo Redentor, Pão-de-açúcar, Pedra da Gávea, e o Cemitério São Joao Batista onde estão enterrados tais famosos de outrora.

O universo da gaveta onde se encontram as vitaminas C para não pegar resfriado, a pílula para dormir depois de um dia estressante de trabalho, as gotinhas para desentupir o nariz daquela chuva de verão com ventos frios vindos de uma tempestade polar que não deveria ter chegado ao Rio de Janeiro, o vidrinho e as seringas para as injeções contra as enfermidades da enchente da Praça da Bandeira no dia em que choveu três

vezes mais do que o esperado para todo o mês de Agosto pela previsão do tempo, o engov para não se sentir no dia seguinte como se tivesse sido atropelado por um caminhão carregado de inconsequência juvenil, ou com o gosto de guarda-chuva na boca mesmo, a cápsula que se toma diariamente para controlar a cirrose causada pela surdez de quando seus pais falavam que beber todo dia não era solução para esquecer seus problemas. A gaveta, com a gaze e o Gelol para aquelas pancadas desatentas no jogo de bola, e as pomadinhas milagrosas com nomes esquisitos (seriam chineses?) que curam qualquer parada e que só a avó do seu amigo sabe onde compra.

Lá, naquela gaveta, de meias furadas misturadas com cuecas velhas que não cabem mais, mas que ali continuam na ânsia de se perder dez quilos até o casamento do irmão e onde estão as mil coisas que não se usa mais, mas que se guarda mesmo assim para caso algum dia possa precisar, mesmo que esse dia não chegue nunca.

A gaveta, onde está a Bíblia, seus panfletinhos de igreja com o roteiro da missa, que já se sabe de cor e salteado, mas que se leva mesmo assim para se lembrar daquela em especial, dos papeizinhos de santos, Santo Antônio para conseguir um marido, São Jorge para proteção, Virgem Maria para ter paz, São Pedro para ter praia no fim-de-semana, Santo Expedito para as causas impossíveis, e outros santos de causas impossíveis também, e até aquele panfletinho da Escrava Anastácia que dava medo nos netinhos.

A gaveta, que talvez guarde, talvez esconda, talvez cuide, talvez...

A gaveta que, imaginava estar no meu crânio, mas que na verdade está na minha caixa torácica.

## VENDEDOR CHATO *Igualdade*

**Simone Paiva Daumas**

Leitura exige concentração e uma boa dose de silêncio. Sempre foi uma ótima distração no metrô, um meio de preencher o lapso de tempo monótono do trajeto sem atrativos visuais. Claro que há aqueles que, ao invés de ler, escutar música ou digitar freneticamente no celular, preferem observar pessoas e imaginar suas histórias, ou se divertir ouvindo conversas alheias.

Mas ler nem sempre é possível, pois subitamente toca o celular daquele cara de meia-idade, no auge da carreira, de paletó impecável e gravata distinta, em pleno verão do Rio de Janeiro. Não sei se admiro sua elegância descabida ou se tenho pena de seu desconforto óbvio. No instante seguinte, ele começa a falar alto, dando ordens ao seu interlocutor: “antes você tem que analisar direito aquela parte do processo... sim, na petição deixar isso claro... sem dúvida, eu comentei sobre isso com você... lembra? ... ahã... tá bom, deixa que eu ligo pro cliente e explico ... não, isso não tem nada a ver ... olha, segue naquela linha mesmo... ok, ótimo... vou passar antes no fórum, mas devo chegar lá pelas 11h30 aí... fechado, um abraço.”

Ufa, acabou essa ligação! – penso, aliviada. Tem gente que acha que o metrô é uma extensão de sua sala ou de seu escritório particular. É dose! Você acaba se contaminando com o estresse alheio, com essa mania terrível, tão em voga no século XXI, de não perder um só instante, uma só oportunidade de trabalhar a qualquer hora, em qualquer lugar, em nome da tão desejada produtividade máxima! O sujeito se revela tenso, ali, falando de um processo no telefone e segurando outro nas mãos, pra dar uma lida, durante a viagem. Cansa qualquer um, só de assistir!

Silêncio novamente. Depois de me tranquilizar, mergulho deliciosamente no conto de Machado, quando de repente ouço a voz do vendedor chato. Nessa hora, fico dividida e um misto de emoções me invade. Por um lado, tenho pena do sujeito que precisa ganhar a vida assim, já se desculpendo por incomodar a viagem dos outros. Por outro, admiro sua

criatividade e desenvoltura, para criar sua peça de propaganda e anunciar seu produto barato: bala de mel e gengibre, bom pra gripe, tosse e dor de garganta, um pacote é um real; três pacotes por dois reais e... a ladainha continua, do início ao fim do vagão.

Mas lá no fundo, tenho que admitir, eu queria que ele não existisse ou simplesmente calasse a boca. Obrigada a interromper a leitura, passo a observar a reação das pessoas. Se fosse possível ouvir seus pensamentos seria uma balbúrdia só. Muitos gritando: fora daqui, queremos sossego! Outros compreensivos, defendendo: deixa ele trabalhar! Outros convencidos da boa oferta, chamando: eu quero comprar! E ainda os desconfiados, duvidando: por esse preço, isso só pode ser roubado...

Em meio à minha irritação, num momento de lucidez, decido olhar e reparar naquele homem, no seu desamparo, no seu esforço de sobrevivência. E penso que poderia ser eu ali, por que não? Se o acaso me tivesse pregado uma peça e eu tivesse nascido nos confins do Brasil, quiçá nos arredores de Quixeramobim, naquele sertão desolador, numa família muito pobre e iletrada, ou mesmo vivido numa casinha minúscula, sem saneamento básico, numa periferia urbana. Se minha família tivesse sido compelida a migrar para a metrópole, em busca de melhor sorte e tivesse encontrado apenas uma cidade hostil, sem oportunidades de emprego com remuneração decente e boa educação para os filhos...

Enfim, se eu tivesse sido marcada pela dureza, pela escassez e pela fome, e não tivesse tido a chance de estudar numa boa escola, se tivesse nascido numa família incapaz de me dar o afeto necessário para a construção da autoestima e confiança... Se estivesse, assim, predestinada ao trabalho precário, ao subemprego e, por fim, em plena crise, ao desemprego e desespero, o que faria para sobreviver? O que poderia esperar do futuro?

Você, que me lê agora, já pensou como nossa visão de mundo e futuro é moldada pelas condições que o acaso nos entrega desde nosso nascimento? Penso nessa extrema e absurda desigualdade, nesses tempos sinistros, em que tanto se fala em meritocracia. O que mais será preciso explicar para que entendam o quanto há de injustiça por trás desse conceito?

Vejo agora Raimundo com outros olhos e, como num passe de mágica, toda sua história vem à tona e passa diante de mim. Em meados da

década de 60, quando tinha apenas três anos de idade, seus pais saíram do cariri pernambucano para a grande Recife. Depois de passarem por muitas privações, seu tio conseguiu um emprego de faxineiro para o irmão, no prédio onde trabalhava, no Rio de Janeiro. Mais uma vez a família, com quatro filhos pequenos, se deslocou em busca de melhor sorte.

Desde menino, Raimundo teve que ajudar a família a ganhar o sustento de cada dia. Nunca pôde se dedicar aos estudos, como convinha. O melhor emprego, com carteira assinada, que conseguiu, foi como trocador de ônibus. Trabalhou duro na mesma empresa durante 15 anos, mas depois que instalaram as catracas eletrônicas e muitos ônibus passaram a circular somente com motorista, era uma questão de tempo ser demitido. Isso aconteceu 10 meses atrás, uma semana depois de seu aniversário de 54 anos. Desde então, procura novo emprego, mas a crise econômica lhe golpeou em cheio.

Apesar de ter trabalhado desde cedo, Raimundo não tem tempo de contribuição suficiente pra se aposentar e está muito longe da aposentadoria por idade. Assim, vai se virando como vendedor ambulante, ora aqui, ora ali, pra sustentar a casa e a mulher, que também viu o serviço de faxineira escassear. Os dois filhos que tiveram, ainda bem, já saíram de casa há uns anos atrás.

Agora, Raimundo já percorre outros vagões. Imagino que ele poderia ter sido brilhante em algum ofício, se fosse amparado desde cedo, afinal de contas, criatividade não lhe falta. Nesse momento, a voz gravada da moça do metrô, tão familiar, anuncia a chegada à estação Uruguaiana. Saio um tanto triste e ainda reflexiva. Penso que estamos desperdiçando possíveis talentos, descuidando das crianças e dos jovens e, em última instância, desistindo de um projeto de nação: um Brasil melhor para todos e, principalmente, para a ampla maioria que quase nada usufrui de nossa riqueza.

Lá fora está um lindo dia de sol, mas a alegria dessa constatação é breve. Minutos depois, atinjo um pico de irritação, ao tentar atravessar a avenida Presidente Vargas. Há um ônibus plantado sobre a faixa de pedestre, em pleno sinal fechado. Como sempre, não há um guarda de trânsito por ali. Um grande grupo de pedestres é forçado a ziguezaguear na pista pra tentar alcançar o outro lado, mas claro que não há mais tempo

suficiente para atravessar as pistas seguintes. A indignação aumenta. Tenho uma súbita vontade de esganar o motorista do ônibus. Mas que tipo de educação e treinamento profissional ele teve? Não há outro jeito: pronuncio, em alto e bom som, um baita palavrão...

Viver no Rio de Janeiro é um desafio constante de paciência!

## AS COISAS DE GRANDE SEGREDO

Susanna Kruger

Cai a noite. As nuvens iam se apagando, algumas ainda alaranjadas.

Um ou outro miado fazia-se escutar.

Não havia luz elétrica. Quando escurecia, escurecia.

Dalí a pouco, rondaria a buscar por uma presa.

A escuridão é mais difícil de desbravar que qualquer mar português. Contém formas mais assustadoras que o monstrengo dos *tectos* negros do fim do mundo.

Era preciso ver para além do enxergar através do escuro. Ali, o mundo se alarga.

E larga.

O silêncio falava tão alto que era possível dança-lo.

E era nesse espaço largo e andante que esperava sua chegada.

Batem palmas. Será que alguém tinha resolvido morrer?

Abriu a porta e percebeu a presença.

- Sou sua vizinha da morada à esquerda. Será que teria uma xícara de vazio?
- Porque não entra?

Entrou o corpo que abrigava aquela voz.

Gatos de fora e de dentro desenhavam círculos, uns em volta dos outros. Era possível ver.

Então já enxergava.

- Quer cear?

- Vim pra isso.
- E a xícara?
- Vou esvaziar de palavras.

Abriu a cristaleira e serviu dois cálices de licor de cajuína. Ofereceu à vizinha. Brindaram.

- Estava te esperando.
- Eu também.
- Nossas moradas são contíguas.
- Que lugar é esse?
- É só ocupar.

O telhado estalou. Os gatos silvaram. Tinha início a ronda.

- Achei que quando viesse para cá, isso acabaria.
- Escuridão é sempre escuridão.
- Você disse que é a hora em que despertam todos os cantos daqueles que amam.

Uma voz surda soou.

- Eu caio...

Era preciso ficar imóvel e ambas o sabiam. Só as palavras podiam se movimentar sem quase da voz fazer uso.

- Cai.

Do telhado despencou uma cauda imensa e lá ficou pendurada.

- Sou eu Tatarandê. Se vier eu te arranco os olhos.

O medo tocava não só a nuca de ambas mas o copo inteiro. Beberam de uma vez o licor que desde o brinde esperava uma boca.

E a voz surda soou novamente.

- Eu caio...

- Cai.

Do telhado despencou um braço peludo e lá ficou pendurado próximo a cauda.

- Sou eu Tatarandê. Se vier eu te arranco as mãos.

- Há muito queria te convidar.

- Porque você responde às perguntas disso aí?

- Porque sou rebelde. E você também. E por isso te convidei para cear.

- Aceito.

E aceitando, tateou o espaço até chegar no livro. Afastou os talheres e a louça, subiu na mesa e se colocou na ponta dos pés. Pôs o livro nas mãos do Tatarandê. Palavras caíram sobre as duas.

Foram ambas – Nise e Maria Gabriela – à frente dos espelhos, e lá se viram no escuro.

- Que lugar é esse?

- É onde se passam os grandes segredos.

## DEPOIS QUE TE ESQUECI

Thaís A. Araújo

### CAPÍTULO

#### 1

O ônibus me deixa perto da casa 499, ainda com seus muros altos e portão de madeira, exatamente como em minhas lembranças. A rua é uma das principais e está movimentada, mesmo ainda sendo a primeira segunda-feira do mês de abril. Minha única mala não está pesada, não trouxe muito de minha vida em São Paulo, apenas algumas mudas de roupas e pertences pessoais.

A ideia de começar do zero, de construir uma nova história, parece um sonho. Mesmo assim, eu sei que não preciso de muitas coisas em mãos para executar o que vim fazer.

Foi necessário atravessar uma rua, manter-me na calçada da esquerda e caminhar por menos de dois minutos até parar em frente à campainha da casa. Coloco a mala preta no chão, ao meu lado, e sinto minhas mãos tremerem. Ansiosa, meu corpo todo protesta.

A simples ideia do que aquela campainha representa me deixa apavorada. Não sei como reagir, se aquilo está certo ou não, ou se será ainda pior do que imagino.

Parada de frente para a porta eu respiro fundo e faço uma oração silenciosa, pedindo forças. Afasto os pensamentos nostálgicos que embaralham minha mente, torço para conseguir me lembrar de falar tudo o que treinei durante todos esses anos e, por fim, toco a campainha.

Como se o toque que soa pela casa fosse o motivo do meu despertar, vejo-me pegando a mala e virando as costas para atravessar a rua, não acreditando que serei capaz de realizar meu plano tão meticulosamente calculado durante toda a viagem de volta ao Rio de Janeiro. Porém, antes que o semáforo me deixe passar, o barulho da porta se abrindo atrás de mim indica que é tarde demais para desistir.

— Boa tarde?

Viro contra a vontade para localizar a dona da voz.

Ele tem alguém. E, embora suspeitasse disso, por algum motivo esperei o contrário.

Meu coração, que já está descompassado desde a campainha, agora parece pior. Uma mulher de rosto fino e bonito, olhos claros maquiados e cabelos loiros em um corte moderno me observa da porta. Ela veste calça jeans, regata branca e saltos altos; talvez pronta para sair, ou tenha acabado de chegar. Seus olhos grandes e curiosos ainda esperam uma resposta.

— Boa tarde — respondo, e a voz fica ainda mais rouca e baixa quando continuo: — Eu... gostaria de falar com o Marcus.

Com a curiosidade redobrada, agora notando minha mala, a mulher se inclina à frente da entrada de modo a esconder a casa atrás dela com o portão.

— Me desculpe, qual é o seu nome? — a loira desconfia.

Pergunto-me se Marcus comentou sobre seu passado com essa mulher. Não podendo fugir da verdade, quando minha vinda é justamente para colocar as coisas do passado no lugar, respondo:

— Soraya. Soraya Barbosa.

A mulher se lembra, sei só de ver como seus olhos tentam disfarçar a surpresa.

— Certo, eu aviso que você esteve aqui. — Mentira. — Ele deu uma saída e ainda não voltou...

Mentira?

Como se fosse combinado, mesmo da calçada escuto alguém se aproximando de dentro da casa.

— Quem é, Mel? — Ah, essa voz reconheço bem, apesar de não ouvi-la há anos.

Então é mesmo mentira dela.

A mulher, contrariada, deixa-o se aproximar, escancarando a porta e o mostrando por completo. Então Marcus Rodrigues está frente a frente comigo depois de praticamente três anos.

— Espero que você tenha uma explicação para a mulher que você me disse ter morrido estar em nossa porta agora. — A loira apelidada de Mel encara Marcus, que, pálido, ainda olha para mim.

Engulo a seco, brevemente tonta. O coração saindo pela boca.

— Melissa, você tem que entender que ela... — Ele é interrompido pela voz firme da mulher:

— Ah, eu preciso entender?!

Melissa esbarra em Marcus de propósito ao entrar na casa. Ele volta seu olhar ainda confuso para mim – nervoso, nostálgico e com poucas palavras – e me pede para entrar com um gesto rápido.

Sentindo as pernas bambas, sigo-o até a sala, deixando que ele procure a loira em outros cômodos.

Não esperava atrapalhar a vida dele com outra mulher e nem que ele tivesse contado a alguém que eu havia morrido. Também não esperava ter que aguardar na sala de visitas enquanto escuto os gritos do casal nos fundos.

— Quando você ia me contar? Que tipo de jogo isso é para você?!

— Nunca foi um jogo, Mel! Eu não sabia que ela iria voltar! — A voz dura de Marcus ressoa na sala, deixando-me com uma súbita vontade de sair de fininho. — Eu não sabia! Tente me entender!

— Te entender? Marcus, tente você me entender! — Eu não consigo parar de imaginar a reação dele à pergunta que vem a seguir: — Como quer que eu reaja quando a mãe da sua filha, que você me afirmou ter morrido há três anos, de repente aparece de mala pronta no seu portão?!

E nesse momento eu a vejo. Uma menininha sai de um dos quartos olhando assustada na direção do lugar onde Melissa e Marcus discutem. Levanto automaticamente, vidrada nela, em seu cabelo castanho comprido jogado nas costas e no vestidinho rosa com estampa de ursinhos. Ela observa enquanto me aproximo, o rostinho curioso.

Os gritos continuam.

— Ei, tudo bem? — Preciso controlar minha voz, meu nervosismo, meu medo. Sim, medo de me aproximar dela assim, como uma completa estranha. É o que sou para ela. — Esse é o seu quarto? — Chego à entrada da porta e dou uma espiada lá dentro, mantendo o sorriso no rosto ao me agachar em sua frente. — Que quarto lindo! Você pode me mostrar os seus brinquedos?

Ela ainda parece assustada com os gritos de Melissa no final do corredor, porém me vê entrar no quarto e me segue.

— Olha, você tem uma Barbie! — Pego a primeira boneca que vejo na cama dela. — Olá Barbie, o meu nome é Soraya.

A menina sorri para mim – ou de mim – e eu explodo de alegria por dentro.

— O nome dela é Vitória — ela me diz com a vozinha meiga, chegando ao meu lado e pegando a boneca de mim com aquela propriedade que as crianças sempre têm com seus brinquedos, como se só elas soubessem brincar com eles.

Sorrio.

— Ah sim, prazer Vitória! — Dou um “olá” para a boneca e me viro novamente para a dona dela, que mexe nos cabelos de Vitória como se estivesse em um salão de beleza. — E você, qual é o seu nome?

Eu já sei a resposta. Claro que eu sei o nome dela. Mas eu tive que perguntar, eu sou uma estranha, tenho que começar do jeito certo com ela. Enfim, apresentarmo-nos.

— Sam.

Ela fala tão fofa, tão linda, que as lágrimas me entregam. Eu as seco disfarçando e rapidamente tentando sorrir.

— Você está chorando? — Fui pega.

— Não. Eu... É que eu estou feliz em conhecer você.

— E você chora quando conhece as pessoas?

As crianças são tão engraçadas.

— Só quando é muito bom conhecê-las. E é muito bom te conhecer, Sam.

Ela sorri, mas logo se volta para a boneca, não dando muita importância nas coisas sem sentido que falo.

Sam se diverte com Vitória, pegando um monte de roupinhas e experimentando na boneca como compras no Shopping. Fala coisas como “essa está bonita, Vitória” ou “o que você achou dessa?”.

Fico no canto do quarto, olhando em silêncio. Até que Sam pede que eu brinque com ela, ela realmente pediu! Aceito sem pestanejar, criando

histórias mirabolantes para fazê-la rir. Perco o sentido de tempo enquanto construímos uma casa super luxuosa para Vitória morar.

O sono vai vencendo, Sam tem três anos e meio e possivelmente almoçou há pouco tempo e não dormiu à tarde. Ela vai se aconchegando na cama, se aconchegando, até que pega no sono e eu a cubro, deixando Vitória ao seu lado.

Eu me esqueço completamente de onde estou, até me ver agachada na cama de Samantha olhando enquanto ela dorme, pensando nas várias vezes em que gostaria de ver essa mesma cena durante esses últimos anos. Vê-la crescer...

Demorei a notar que Marcos está me observando, provavelmente há alguns minutos. Mantém a postura séria, braços cruzados e olhar confuso, com a cabeça encostada à porta. Não me mexo, continuo olhando para Samantha e digo baixinho, sabendo que ele me ouvirá:

— Ela está linda. — A voz sai embargada, estou tomada por uma emoção que antes só imaginava. — Ela brincou comigo, me apresentou as suas bonecas e disse que eu estava convidada para o chá. — Sorrio, não conseguindo conter outras lágrimas. Não tenho vergonha delas, muito menos receio do que possa estar passando na cabeça dele, eu não ligo. — É incrível. Eu... queria, Marcus...

— Você tem noção do que está fazendo? — Marcus impõe, mesmo com a voz baixa.

— Eu não vim complicar sua vida com Melissa, me desculpe. — Sou sincera.

— Ela saiu de casa — ele comenta, agora inexpressivo. — Mas vou conversar com ela de novo... — A voz dele morre aos poucos, então tudo fica em silêncio.

Não falamos nada por minutos, apenas olhamos a menina dormir.

— Sol. — Meu apelido. Só ele me chama assim e agora sinto todo o peso que esse nome carrega. — O que você está fazendo aqui? Por que voltou? Eu pensei que... Pensei que você...

— Tivesse morrido? — completo, ainda sem olhar para ele. Não consigo.

— É, pensei. Mas você está viva. — Agora Marcus entra no quarto e vem até mim, fazendo-me levantar. — Por Deus, você está viva! — Posso ver que ele está feliz em me ver bem, mas isso é demais para ele. Eu sei que é. Marcus ergue sua mão na direção do meu braço, bem perto de mim, mas para a centímetros de encostar seus dedos em minha mão. — Você não pode fazer isso assim... Eu... — Ele se senta em uma cadeira que há no canto do quarto, perto do armário de brinquedos, apoia os braços nos joelhos e cobre o rosto, amargurado. — Eu te amei, Sol. Meu Deus, como eu te amei. — Eu sou obrigada a olhar para ele agora, seus olhos pedem isso. — Mas as coisas mudaram, agora eu...

— Eu sei. Eu sei, Marcus — falo séria, querendo encerrar o assunto.

Não é preciso que ele me diga mais nada. Eu entendi.

Pego um papel que vejo junto aos lápis de cor de Sam num pote do armário e escrevo o que não consigo dizer com um lápis vermelho:

Eu não queria atrapalhar sua vida.

Obrigada por amar a Sam.

Me desculpe por me apaixonar por você.

Deixo o bilhete ali mesmo, no armário, com Marcus me vendo sem entender o que faço. Olho mais uma vez para Sam, que dorme abraçada à boneca, beijo-a gentilmente na testa, sentindo outra lágrima em minha bochecha quando enfim saio do quarto; da casa. E com minha mala na mão...

Acordo nesta segunda-feira agoniada, arfando, procurando o copo com água na cabeceira para me acalmar.

Foi de longe o sonho mais longo, intenso e sofrido que já tive. O que significa?

Eu nem sei se acredito nessas coisas, mas procuro na internet o que significa sonhar que: está voltando de viagem (alcançarei algum objetivo – ah, isso é muito vago!); tem uma filha que na verdade não tem (representa que quero ser mãe – um fato – e que tive/tenho uma decepção amorosa que afeta esse meu desejo – pode-se dizer que sim); e conversa com o ex (tenho

que dar mais atenção ao meu presente – mas isso todos temos!). Fecho a aba do Google no meu celular, jogando-o na cama em seguida, estressada com a curiosidade não respondida.

Por que, afinal de contas, tive esse sonho com Marcus?! Depois de tanto tempo sem sonhar com ele!

Seria um erro ir à casa dele assim que cheguei, sem avisar, do mundo dos mortos. É claro que eu não faria isso, ainda mais se tivéssemos uma filha, como era o caso.

Sam.

Abandonei os dois. Eu era a errada no sonho!

Tínhamos uma filha... Uma história.

Sol.

Ai, que coisa!

Foi tão real... Cada detalhe, o que eu sentia, até as descrições! Fazia um bom tempo que não tinha sonhos lúcidos e longos assim. Normalmente nem me lembro dos meus sonhos, apenas flashes deles, pedaços que nem sempre se encaixam.

Espanto a coberta para longe do meu corpo e me sento direito na cama, segurando a cabeça entre as mãos. Olho para o meu quarto bagunçado, cheio de caixas da mudança me esperando.

Eu realmente voltei de Sampa semana passada, faz seis dias, depois de três anos morando por lá. Não vinha ao Rio desde então, deixando minha família para trás – que nunca aceitou minha vontade de viver em São Paulo sozinha – e começando a trabalhar em uma editora pequena. Com a falência da empresa, estou de volta graças aos muitos dias no telefone com tia Lia, a única da família que manteve contato comigo e me aconselhou que voltasse a ter uma vida aqui.

Ela me conseguiu este apartamento no bairro Vinte e cinco de agosto, um lugar bem movimentado de Duque de Caxias, onde sempre morei – e onde ainda moram meus pais –, só que não no centro. Ainda me indicou a uma escola que, segundo ela, está contratando professores para trabalhar com o Ensino Fundamental.

Preciso ter um emprego, manter-me aqui não será fácil, mas de certa forma estou feliz em estar de volta. Senti falta do calor, do colorido e do agito da cidade.

Então, sim, estive longe de todos daqui durante esse tempo – fazia parte do plano de recomeçar – e agora estou voltando como um fantasma saindo do túmulo.

Plano de recomeçar, parte dois.

**.DOSSIÊ-ENTREVISTAS:  
NO LIMIAR DO LIVRO**

A ideia de propor um pequeno dossiê de entrevistas feito a partir da disciplina de Estágio Supervisionado I, voltada para editoração e seus desdobramentos, para publicação neste número da revista da Escola de Letras da UNIRIO, a **daGaveta**, levou em consideração um princípio: conversar com editores que projetam muito de seu tempo e de sua disposição, como política, em criar outros modos de circulação do livro, como objeto e pensamento, por dentro do intenso e tão demarcado mercado editorial brasileiro.

Da Editora 7Letras, Jorge Viveiros de Castro comenta acerca de sua tarefa que há alguns bons anos é empenhada em editar livros de poesia, entre tantas outras coisas, constituindo assim um catálogo aberto, diverso e ao mesmo tempo corajoso; da Editora Quelônio, Bruno Zeni e Sílvia Nastari contam como procuram editar como um gesto às avessas: imprimir livros em tipografia e fazer quase todo o trabalho de confecção levando em conta a singularidade da manufatura; e, por fim, da Editora Garupa, que surgiu a partir de alunos da Escola de Letras da UNIRIO, nessa mesma disciplina de Estágio, no primeiro semestre de 2014, Juliana Travassos relata os esforços de trabalho conjunto entre o grupo de editores e os jovens autores que têm procurado lançar.

As alunas e alunos, que assinam as entrevistas, elaboraram as perguntas, entraram em contato com os editores escolhidos, escreveram os textos de abertura e revisaram as respostas dos entrevistados. Estas tarefas lhes atribuiu alguns prismas das distintas etapas propostas para a montagem do dossiê. Esperamos com isso dar a ver diferentes perspectivas de experiência e formas de edição – do tempo de trabalho, cuidado com os originais, feitura e venda do livro etc. – e do quanto isso se implica nos horizontes formativos mais abrangentes da Escola de Letras da UNIRIO.

*por Julia Bitencourt e Thaís Bastos*

A **Editora Garupa** foi criada no Rio de Janeiro em 2014. E atua de forma independente em frentes editoriais de arte e literatura. O coletivo editorial é composto por moradores das zonas norte e oeste da cidade redesenhando assim os impasses urbanos que compõem uma cidade notoriamente partida e segregada.

Com o intuito de dar visibilidade a autores e produtores de arte e literatura contemporâneas, foi criada, no processo, uma revista semestral e digital (revistagarupa.com), que publica poesia, textos críticos, entrevistas e produções audiovisuais. E, ainda, o selo **edições garupa** destinado à poesia.

Coletivo Garupa: Amanda Cinelli, carioca de 25 anos e formada em Letras pela UERJ; Daniel Dargains, de 27 anos e estudante de Letras da Unirio; Juliana Travassos, ex-aluna de Letras da Unirio e mestranda em Literatura na UFF.

A revista conta, a cada edição, com uma equipe de colaboradores diferentes. Trazendo pessoas com experiências das mais diversas formações e ideias, “cada edição reúne coisas marcadamente díspares, de pesquisadores da literatura e das artes e produtores culturais na edição zero à escritores e críticos literários na edição íon etc.; desde alguns escritos como textos e poemas à vídeos (de pessoas e imagens da cidade por uma janela, coisas escritas, vozes, etc.)”. Assim, dá ao leitor uma perspectiva do quanto o coletivo editorial experiencia suas relações com o pensamento, o espaço e as formas de fazer. Por isso, uma questão que aparece com muita importância para o coletivo na Revista, são os engendramentos produzidos pelo cotidiano da vida numa grande cidade tão difusa, dispersa e complexa.

**Garupa** é ao mesmo tempo selo editorial e revista literária. Sua proposta é transitar livremente entre todos os tipos de expressão artística, com um desdobramento maior de atenção para a literatura, talvez pela formação daqueles que formam o coletivo.

A comunicação visual do coletivo tem uma linguagem lúdica. A inspiração para a criação do logotipo veio do fato de que todos estamos aprendendo,

pegando carona nos livros, nas paisagens, na vida. Algo como: estamos de passagem, num vai e vem, num vai e volta. A vida e suas multiplicidades e acasos. Como eles mesmos afirmam: “Garupa na bicicleta, na carroça puxada a burro, nas ideias, uma revista digital, um selo de poesia e levando desconhecidos a pegar carona.”

**Na parte editorial da edição seis quadra 9, vocês falam sobre o trabalho da publicação desde o processo da abertura de chamadas. Gostaríamos de saber sobre o início de vocês, da revista ao selo, de onde partiram e como projetaram tudo.**

JULIANA TRAVASSOS: Essa não é uma pergunta fácil de ser respondida, porque as coisas não se deram de forma exatamente linear. A direção editorial do coletivo não foi projetada por nós, como algo que se define antes de sua própria realização, foi se dando a cada decisão enquanto as ideias surgiam. Metade do grupo que veio a ser a garupa cultivava o desejo de editar uma revista dedicada à escrita contemporânea, em parte porque escrevia, em parte porque já trabalhava no mercado editorial. Assim, nos encontramos algumas vezes, eu, Amanda e Gab, para pensar mais ou menos o que seria a garupa, decidimos nome, traçamos uma identidade. Mas a revista garupa só surgiu mesmo nesta disciplina que estão cursando na Escola de Letras da UNIRIO. Em 2014, as professoras Júlia Studart e Ana Carolina Coelho ministravam o curso. E foi só a partir das provocações que elas nos colocaram em sala que pudemos dar corpo e instrumentalizar o projeto. A turma era bem pequena, éramos seis no total, por coincidência todos bem próximos, e acabou que o grupo curtiu a ideia da garupa. E foi essa turma a primeira configuração do coletivo. A partir daí, Julia e Ana foram nos mostrando o caminho, dando direções para o projeto editorial – a chamada aberta e o uso de copyleft, por exemplo, foram ideias delas. Pudemos então organizar e viabilizar a ideia. A disciplina funcionou mais ou menos como uma incubadora, criou contorno para o nosso desejo. Foi incrível.

Claro que desde a primeira edição da revista, muita coisa aconteceu – já se passaram quatro anos. E, como disse, é difícil desmembrar como nesse

tempo fomos projetando as coisas. O selo, por exemplo, veio dois anos depois da primeira edição da revista. Nós já tínhamos feito zines, mas não pensávamos em abrir editora, imprimir brochura. Em 2016, parte do grupo já tinha mais experiência no mercado editorial, ficamos animados de poder lançar livros que gostávamos.

**Depois, como escolhem e selecionam os trabalhos presentes na edição de cada revista e o quanto isso tem a ver também com os livros que editam?**

JT: Nós recebemos grande parte do conteúdo por chamada aberta. Assim que encerramos essa etapa, realizamos triagens. Organizamos essas triagens de forma que nem todos do coletivo precisam ler tudo que é recebido – já que são muitos e-mails, em média 500 por edição –, mas nenhum conteúdo é aceito sem que todos o tenham lido e concordado com a publicação. A última triagem é feita pensando o diálogo entre os textos recebidos, como organizá-los, quais estão muito soltos etc.

Nas edições recentes, entretanto, convidamos curadores. Eles indicam conteúdos para compor uma das sessões. Na última edição, por exemplo, foi a sessão Drive-in, que trouxe vídeos recém passados em festivais e vídeos experimentais que tencionam a linguagem de forma a dialogar com a poesia. Na penúltima edição, o poeta Camilo José curou a sessão Achados no portafolhos. Os convidados participam também de uma das tiragens. Quanto a relação entre selo e revista, alguns dos autores que estão ou vão estar no nosso catálogo vieram a partir da revista. É o caso da Marília Floôr. Ela enviou alguns poemas para a revista, gostamos muito, começamos uma conversa por e-mail e ela mandou o original do *Mugido*. É a mesma equipe editorial, então as predileções não são muito diferentes. Por outro lado, percebo que, como o selo não funciona com chamada aberta, os poetas publicados dialogam mais.

**Em geral, toda manifestação de vocês parece ter um fundo político, e não nos parece que isso seja diferente de quaisquer outras manifestações artísticas. Mas o que diferencia a Garupa, como um coletivo, na busca dessa relação entre poesia e política, por exemplo?**

**Como se veem diante dessa questão, tendo em vista que vocês são um coletivo, ou seja, indivíduos que, imaginamos, também têm pensamentos diferentes?**

JT: Existem duas questões que penso muito importantes nessa pergunta de vocês. A primeira diz respeito ao caráter político da arte e da literatura; a segunda, ao trabalho coletivo. Apesar de estarem em constante tensão, essas questões podem ser pensadas separadamente. Estão em tensão porque o trabalho coletivo é um trabalho essencialmente de conflito; engana-se quem pensa que sempre existe concordância ou que, após discursões e reuniões, pacificamos as diferenças. O que há é um exercício de convívio – no qual muitas das discordâncias permanecem. A meu ver, essa é uma prática radicalmente democrática e por isso, até hoje, mantivemos o formato de coletivo – porque esse formato nos atrapalha a cair nas armadilhas tirânicas tão comuns ao mercado de capital. Mas a potência política não me parece dizer respeito apenas aos meios de produção [artística e literária] ou aos modos de distribuição e comercialização [dos objetos]. Claro que faz diferença se um livro é lançado por uma grande editora financiada por um grande banco ou por uma pequena editora independente. Mas existe também uma política interior à obra, que se manifesta na sua forma propriamente – onde se dá uma quebra do verso, a dicção do sujeito poético, o campo lexical em que o poema se constrói, as forças sensíveis que convoca. Aqui já não é possível falar a partir de generalizações, é necessário que se olhe para cada poema e entenda suas tensões internas. Eu não sei se isso é bem um diferencial – inclusive acredito que não, que muitos outros pensem assim –, mas acho que é por aí que a garupa entende a relação entre poesia e política: a linguagem, sendo manifestação essencialmente política – como você disse – não precisa assumir esta ou aquela forma para deixar ver essa sua força, mas na forma que assume opera escolhas políticas. A partir daí, quando um poema tematiza uma questão mais evidentemente política – como a Adelaide Ivánova e a Marília Floôr, que tratam de temas como o machismo institucionalizado e o agronegócio –, nos interessa pensar se o poema traz consigo também esse pensamento político no seu manejo da linguagem.

**Como vocês operam e trabalham os processos de criação da revista exatamente em meio a essas diferenças dos modos de pensar, de fazer e das tomadas de posição a partir daquilo que editam mesmo, naquilo que vai aparecer para o leitor?**

JT: Como disse na segunda resposta, o processo de edição em triagens organiza as leituras. A partir daí, quando existe discordância a respeito de um texto, ele é discutido em reunião e decidimos juntos se ele entra ou não. Depois de algumas edições conseguimos elaborar – a partir da experiência do erro – um processo que facilitou a tomada de decisões e a produção de conteúdos como editoriais, releases, artes de divulgação. Antes de abrir a chamada, nos reunimos para combinar questões práticas e conversar sobre o que gostaríamos que estivesse na edição, o que não curtimos na última etc. Nessa primeira reunião, pensamos, por exemplo, em quem chamar para ilustrar a edição; se vamos convidar algum curador para acompanhar o nosso trabalho; se são necessárias chamadas direcionadas; quais serão os prazos, essas coisas. Aqui é necessário que haja alguma concordância: a reunião só acaba quando essas questões estão alinhadas com os desejos e as possibilidades de todos. Inclusive já tivemos reuniões dessas com mais de dez horas, meio assustador. A partir daí, dividimos funções, e os membros do grupo ganham liberdade para realizar essas funções.

**O que vocês, até agora, imaginam que conseguiram fazer em termos de contribuição editorial e de pensamento em uma cidade tão dispersa e num país tão grande e, ao mesmo tempo, que projetos e planos já estão mais ou menos desenhados para o coletivo como continuidade do trabalho.**

JT: Essa perspectiva – da grandeza do país e até mesmo da cidade – me faz deparar com a miudeza do projeto. O que não acredito que seja ruim. Não sei dizer o quanto contribuímos efetivamente para a produção e disseminação de pensamento no Rio e no Brasil. Penso que diversos coletivos e pequenas editoras estão em atividade hoje no país, e que a existência deles é muito importante para a viabilidade de expressões culturais e artísticas diversas. A garupa é apenas um exemplo disso. E por se dedicar à poesia, é ainda

menor em público. Por outro lado, vejo que existiam alguns lugares de produção de pensamento sobre poesia em atividade há bastante tempo, décadas. Lugares que, mesmo pequenos – como tudo dedicado à poesia – já tinham consolidado sua importância e mantinham a discussão ao redor de questões parecidas. O surgimento de novos grupos, novas publicações, é interessante porque pode trazer novos tratamentos para os textos, novos autores antes não contemplados, textos não traduzidos...Nossos planos são continuar o trabalho, o que já é bastante difícil – todos do coletivo precisam conciliar a garupa com seus empregos remunerados. Mas este ano produzimos a Terceira - feira de publicações de poesia, com quatro dias de programação. Ano passado, foi o bloco de carnaval Senta na Garupa. Acho que produzir e participar de eventos ao redor da poesia é um interesse que tem crescido no grupo. Além disso, temos no prelo dois livros que irão compor um novo selo, o Bagagem, destinado a escritas críticas e teóricas sobre literatura, cinema e filosofia.

**Há algo que queiram dizer, ainda, e que é muito importante para vocês, como coletivo, e que nos escapou nessa rápida entrevista?**

JT: Não. Apenas gostaria de agradecer pelo interesse no trabalho. Fico muito feliz de saber que a UNIRIO continua proporcionando a reflexão a respeito da prática editorial – que certamente é uma prática fundada sobre o pensamento crítico e não deveria estar delegada a uma lógica de mercado. No mais, convido vocês a visitar o nosso escritório se for do interesse. Podemos mostrar de perto como fazemos algumas coisas. Seria ótimo estreitar o diálogo.

*por Diego Okino e Luciana Quintão*

A carapaça que cobre o corpo é corpo, é toque; a mão que percorre tateia o relevo que guarda a palavra, aguarda. Numa associação, ler é percorrer o corpo escrito e, se livro, o corpo é também toque, mão. Manusear é dar um toque, as páginas a percorrer são o movimento do corpo a descobrir além da casca – o quelônio resguarda dentro o que a carapaça envolve: o corpo exposto. O movimento é encontrar o toque que abre uma leitura a qualquer obra. A obra é somente a congruência de movimentos.

Criada em 2013 por Sílvia Nastari e Bruno Zeni, a **Quelônio Editora** tem como proposta publicar livros de literatura contemporânea. Inspirada em formatos como folhetos, volantes, poesia visual, arte postal e foto livro em cada projeto, todos em acabamento manual e costurados à mão, apresentam diferentes tipos de impressão: linotipo, carimbo, serigrafia e tipografia, além dos métodos digitais de composição e impressão.

Os padrões de uma carapaça, por exemplo, as linhas – ora retas ora incertas; formam e deformam, cobrem e expõem a cobertura, ressaltam a cobertura, identificam a importância da cobertura – esta que a mão toca. Ao trazer pra mão a ideia do manuseio traz-se também a ideia do processo, expõe o processo ao identificar no toque a mão que cria e a mão que lê. São muitas mãos em movimento e a exposição é o toque esperado que expõe o processo enquanto se move.

Dos modernos, dos concretos, dos manuais: um livro extrapola o corpo quando é livre até de si mesmo. A carapaça das tartarugas é livro porque é toque. A editora Quelônio devolve às mãos o manusear exposto, expositivo. A editora se aproxima da ideia de livro objeto ao devolver para literatura uma ideia de manufatura como processo. Um processo exposto no toque que devolve ao corpo o que lhe foi tirado nesse processo editorial, o próprio corpo. Um livro só é livro porque é corpo. Um livro é corpo quando toca, quando é manuseado. Um jogo mallarmaico que devolve ao corpo a palavra. A palavra enquanto corpo se faz exposta enquanto livro, um livro corpo.

**Como se dá o começo da editora, como ela surge, como ela foi pensada?**

BRUNO ZENI: Começamos a trabalhar na editora em 2013, mas de forma bem experimental, com alguns projetos que Sílvia Nastari e eu começamos a desenvolver juntos. O primeiro livro da editora, *Você é minha notícia secreta*, foi lançado em 2014, junto com outro projeto meu, *Pau na máquina*, uma coleção de textos impressos em xerox, que reuni em uma caixa comemorativa. Fizemos o lançamento desses dois títulos e muitas pessoas passaram a nos procurar, e em direção contrária também passamos a procurar autores e autoras, amigos escritores, poetas, artistas a fim de convidá-los a publicar com a Quêlônio.

**Qual a importância da ideia mais lenta da manufatura para a confecção de livros diante de um mercado imediato, de prensas rápidas, de uma produção em série do livro como mercadoria feita de qualquer jeito?**

BZ: A opção por processos mais artesanais e lentos diz respeito a uma vontade de trabalhar com o livro em seus aspectos materiais, pensando cada processo e tomando decisões que, muitas vezes, impactam todo o projeto do livro, da concepção à impressão. Isso se tornou possível de um tempo para cá por causa de novas tecnologias de impressão, mais baratas, em menor escala. A contraparte disso é que as tecnologias antigas, como a composição em tipos e linotipo, por exemplo, ainda têm adeptos e profissionais atuantes (cada vez menos, mas ainda é possível encontrar material e mão de obra especializada). A opção pelo resgate e pela valorização de processos tradicionais se alia, na Quêlônio, a uma linha editorial arrojada, que valoriza a melhor literatura brasileira de hoje e também processos tecnológicos de ponta. A combinação disso, essa mistura *sui generis*, é uma das marcas da editora, além é claro dessa ênfase nos processos e no ritmo artesanal. O próprio nome da editora, Quêlônio, nome científico das tartarugas, aponta para esse processo mais lento.

**Como é a recepção do trabalho de vocês pelo país e como vocês se relacionam com o mercado editorial em geral?**

BZ: A recepção tem sido boa, mas não conseguimos rodar muito o país, pois somos um editora pequena, que sobrevive com recursos próprios, sem financiadores, mecenas ou investidores. O mercado editorial instituído não é para editoras como nós, que não temos como distribuir nacionalmente, nem como competir com grandes grupos editoriais. Estamos buscando alternativas de vendas, de modelo de financiamento, de alcance dos leitores.

**Falem um pouco sobre o processo de trabalho de vocês na Quelônio, coisas como o tempo para uma impressão manual, tiragens, custos, rentabilidade etc.**

BZ: O tempo, apesar de nossa disposição para o manual e o artesanal, é curto e passa depressa. Eu cuido dos textos, edição, revisão, contato com autores e alguns colaboradores. A Sílvia Nastari dirige a parte gráfica, fazendo a maioria dos projetos gráficos. Temos o auxílio do impressor João Darc Moraes, que tem quase 50 anos de experiência nessa área, como tipógrafo, impressor e também na área de acabamento. No linotipo, está George Dimitrov Assis. E na área de costura e acabamento, temos a Júlia Estronioli. Eu vinha fazendo a parte administrativa e financeira, mas agora temos a Elena Regina Pucinelli nessa área da editora. Ainda não conseguimos chegar a um modelo sustentável, mas a meta é essa, tornar os projetos rentáveis, não para dar lucro, mas para sustentar essa equipe e estrutura e financiar os projetos futuros.

**Como vocês selecionam o que vão editar na Quelônio, têm algum método, procedimento etc.?**

BZ: Escolhemos por qualidade literária, que é o principal critério, e por adequação ao modelo editorial da Quelônio: textos curtos, poesia, relação entre texto e imagem. Alguns escritores têm procurado a editora, é uma via de mão dupla. Recebemos alguns originais por e-mail, mas é sempre difícil escolher, pois a quantidade é grande e nem sempre o original se adequa à editora. A seleção tem sido mais ou menos natural, de acordo com as nossas convicções: apostar em livros de qualidade, bem-feitos, pensados de acordo com o que o texto pede, tentando evitar a fetichização do objeto, buscando a qualidade funcional de impressão, leitura e acabamento.

*por Bruna Paiva, Humberto Amorim e Wallace Ribeiro*

Com uma trajetória que já dura mais de 20 anos, a 7Letras é a editora independente mais experiente das 3 apresentadas neste dossiê. Criada na década de 90 por Jorge Viveiros de Castro, foi uma das primeiras a experimentar o sistema de publicação por demanda, inicialmente publicando pequenas tiragens de livros de poesia e posteriormente produzindo revistas, entre elas “Inimigo Rumor” e “Ficções”. Títulos que destacam-se como consolidadores da linha editorial apresentada pela 7Letras, a constante busca e revelação de novos autores. Desde 2012 possuindo uma livraria em uma galeria de Ipanema, ao longo de sua história a editora já publicou centenas de títulos não apenas de criações artísticas, mas também obras teóricas de filosofia, história e outras áreas. Já recebeu diversos prêmios literários por suas publicações e contribuiu na revelação de vários nomes da literatura brasileira contemporânea.

**A editora 7Letras é conhecida por descobrir novos talentos. Jorge Viveiros de Castro diz numa entrevista que "o grande barato é descobrir novos nomes". Essa preocupação seria uma espécie de resistência para que a literatura contemporânea não circule apenas no cânone ou é só pelo "grande barato" da descoberta mesmo?**

JORGE VIVEIROS DE CASTRO: O "grande barato" é criar uma editora aberta ao novo, que seja uma porta de entrada para os escritores iniciantes – assim a gente abre espaço para a experimentação, para a descoberta. Se isso ajuda a literatura a circular fora do cânone, melhor ainda.

**A editora tem muito cuidado com o conteúdo que publica. Percebemos também o esmero no trabalho editorial, no investimento de tempo e dinheiro, inclusive nesse “barato” de buscar novos talentos. Vocês arriscam, publicando poesia, gente nova, coisas que infelizmente não são comerciais. Dá para dizer que, para a 7Letras, o conteúdo publicado é mais importante do que o valor comercial? Qual o equilíbrio entre as duas coisas em se tratando de uma sobrevivência da editora no mercado?**

JVC: A editora foi criada na base de muito trabalho e quase sem nenhum capital, e assim foi seguindo até hoje: abrindo as portas para colaborações e parcerias e trabalhando diariamente para ampliar e qualificar o seu catálogo com as melhores obras que estivessem ao nosso alcance. Um dos principais trabalhos sempre foi o de tentar estabelecer essa ponte entre o conteúdo e o mercado, mesmo em pequena escala, ou seja, buscando adequar a produção e as tiragens aos mecanismos de distribuição disponíveis.

De certa forma, é justamente a integração entre essa busca por um conteúdo de qualidade e a efetiva inserção desse conteúdo no mercado – com o devido cuidado em todas as etapas da produção editorial, no desenvolvimento de novos projetos e no estabelecimento de uma marca reconhecida – que define o sutil equilíbrio responsável pela sobrevivência da editora ao longo de mais de 20 anos bailando na corda-bamba.

**O catálogo da 7Letras não conta com muitos e-books, o que se nota é um investimento no livro como objeto material. Vocês pensam no mercado digital ou é algo que não está nos projetos da editora?**

JVC: Fizemos as primeiras tentativas com e-books há 7 ou 8 anos, inclusive com a produção de um bom conteúdo de poesia em áudio integrado aos livros, na leitura dos próprios autores – mas o resultado comercial foi nulo, e a distribuidora responsável por essa comercialização digital fechou as portas no ano passado. Estamos justamente reiniciando os trabalhos com uma nova distribuidora, com a expectativa de disponibilizar cerca de 10 a 15 novos títulos por mês em formato e-Pub, entre lançamentos e obras já em catálogo.

**Vocês editaram revistas muito legais, como a última Lado 7, que teve vida breve, e a Ficções, que foi um suprassumo de importância no que trata da narrativa curta, com números marcantes como o que traz uma entrevista com Wilson Bueno ou o número dedicado a Ficção Científica. Depois, o caso da Inimigo Rumor, publicada até 2008, que cumpriu um papel fundamental no cenário nacional. Hoje, 10 anos depois, existem possibilidades de, quem sabe, um retorno (mesmo que comemorativo) da Inimigo Rumor ou de algum outro projeto de revista?**

JVC: No momento não temos nenhuma previsão. O editor da *Inimigo Rumor* é o poeta Carlito Azevedo, também um amigo querido e um colaborador importantíssimo ao longo da história da 7Letras, então nesse caso qualquer possibilidade de algum número novo ou especial dependeria da participação dele. O investimento que fizemos na *Lado7* derivou para um outro projeto que também visa criar uma pequena vitrine experimental para lançar novos textos e autores sem fronteiras de gênero, que é o da coleção "megamíni", e que tem sido mais viável.

**Nas últimas duas décadas, a editora construiu um rico catálogo de publicações sobretudo nos campos da Literatura, Filosofia, História e Ciências Sociais, áreas do conhecimento que sofrem múltiplos ataques com o crescimento de uma onda conservadora no Brasil e no mundo. Como situar (ou não situar) o projeto editorial da casa em um cenário polarizado, intolerante, de profundas rupturas institucionais e democráticas? Há algum papel possível ou desejável para a literatura (e para uma editora de livros) no Brasil a partir deste 2018?**

JVC: Sim, há um papel possível, desejável e essencial para a literatura e também para uma editora (ou melhor, para muitas editoras) de livros no Brasil atual. O projeto da 7Letras só pode ser situado no sentido de ampliar e enriquecer o acesso à leitura e ao conhecimento, em todas as áreas – especialmente no que se refere à Literatura, Filosofia, História e Ciências Sociais, campos essenciais para a formulação de um debate de ideias que se queira essencialmente democrático. Sem o acesso amplo e livre a tudo que é traduzido pela leitura (educação, cultura, conhecimento) fica muito difícil seguir em frente. Espero que as editoras e as livrarias do país tenham forças para sobreviver ao momento atual, e que a produção intelectual de nossos escritores, professores e pesquisadores possa sempre chegar ao maior número de leitores.

**A 7Letras parece não ter receio de tocar as margens, inserindo sua perspectiva editorial muitas vezes no lastro da subcultura e/ou mesmo da contracultura, dando voz a vozes que se lançam contra os sistemas, as artes e/ou os pensamentos instituídos e fossilizados. Ainda é**

**possível fomentar uma literatura em que o centro seja - de fato - um espaço vazio, não dogmático e disponível?**

JVC: A arte não tem limite. Tudo que nos faz descobrir algo, pensar além, seguir além – sejam as ideias inovadoras de um autor clássico ou de um poeta iniciante – merece encontrar seu espaço: quanto mais amplo e arejado ele for, melhor para a circulação das ideias. Se a 7Letras existe (ou resiste) há mais de duas décadas com um catálogo recheado de poesia – talvez o gênero literário mais "à margem" do mercado –, é porque ainda existem leitores interessados nessa descoberta: do que está além do óbvio. Enquanto for possível encontrar maneiras criativas de dar voz a autores criativos – e de chegar ao máximo de leitores que pudermos alcançar, mesmo que sejam poucos –, a editora continuará re-existindo como um espaço de acolhida do novo. Acho que esse "grande barato" da descoberta já revelou vários nomes importantes de nossa literatura contemporânea ao longo desses anos, e espero que sempre haja espaço para embarcar mais gente – autores e leitores – nessa viagem.

**Não resta dúvidas de que tocar um projeto editorial como o da 7Letras é, no Brasil de hoje, assumir uma luta de Quixote contra os moinhos de vento. Por que (ou por quem) insistir nisso que pode ser quase uma loucura?**

JVC: Talvez seja um empreendimento quixotesco, desde sempre. A editora surgiu (ainda com o nome Diadorim) como um único caminho possível para a publicação de um jovem autor independente, nos idos de 1993, e nessa atividade de editar o próprio livro – "De todas as únicas maneiras" – o autor se transformou em editor, aproveitando as novas ferramentas que surgiam com a revolução digital. Então essa editora quase "de garagem", surgida à margem de uma pequena livraria (de onde veio o nome atual), se tornou uma casa para muitos outros autores iniciantes (ou nem tanto), acolhendo projetos e parcerias também "à margem" do que pudesse interessar às editoras mais comerciais – que precisam apostar em produtos mais certos e vendáveis (autores mais conhecidos, sucessos internacionais, gêneros de maior alcance etc.) – e virou um projeto de vida, meio sem querer. Com direito a Ficções, Inimigo Rumor, Rocinante, Lado7, Megamíni... Por que não insistir nessa loucura?

