

Cândido

JORNAL DA BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ Nº 141 AGOSTO DE 2023 CANDIDO.BPP.PR.GOV.BR



JORNALISMO NÃO TEM ROSTO DE MULHER?

Historicamente apagadas das redações, mulheres marcam o jornalismo literário e influenciam gerações

Índice

3 ESPECIAL
O literário é sentir
Juliana Sehn

16 ESPECIAL
Prateleira

19 ENTREVISTA
Avesso à vaidade provinciana
Claudecir Rocha
por João Lucas Dusi

31 POESIA
Na luta
Angela Melim

34 ESPECIAL NICOLAU
Príncipe negro da música
Itamar Assumpção
por Equipe Nicolau

56 TRADUÇÃO
Novos ventos do Velho Continente
Soffia Bjarnadóttir, Francesca Serragnoli e Sergio García Zamora
por Francesca Cricelli

67 CONTO
Nossos mortos
Tiago Feijó

74 FOTOGRAFIA
Foto Estrela
Almiro da Silva



O literário é sentir

Juliana Sehn



Apesar de sempre estarem presentes no jornalismo literário, as mulheres foram apagadas da história do movimento

Quando Mineirinho, um assaltante considerado como um “Robin Hood” carioca, foi cruelmente assassinado com 13 tiros pela polícia do Rio de Janeiro em 1962, os jornais da época publicaram manchetes como: “Mineirinho capturado na Praça Onze e executado na Cachoeirinha” (*Última Hora*, 1962) ou “Desarmado e em pleno centro da cidade, executado ‘Mineirinho’” (*Luta Democrática*, 1962). Assim como também é comum hoje, por mais brutal que fosse a situação relatada, os jornais a abordaram de maneira distante e objetiva.

Por outro lado, sobre o mesmo fato, Clarice Lispector escreveu para a revista *Senhor*: “Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro” (*Senhor*, 1962).

O que marca a diferença entre a abordagem de Clarice e dos jornais periódicos da época é o gênero textual: enquanto as publicações diárias se mantêm à narrativa dos fatos de forma direta e impessoal, como é incentivado no jornalismo tradicional, a escritora trata o ocorrido pelo viés do jornalismo literário, escrevendo com maior liberdade de explorar a linguagem de forma sensível e subjetiva, dialogando com a literatura.

Para a jornalista e pesquisadora Cíntia Silva da Conceição, lembrando de uma fala de Nana Queiroz, se o jornalismo tradicional é ouvir, o literário é sentir.

Cíntia explica que esse movimento responde todas as perguntas que o jornalismo tradicional responderia, mas de forma mais próxima e sem o filtro dormente e automático da rotina.

Masculin Féminin

Após desaparecer por um período de tempo, o jornalismo literário voltou a receber a atenção dos profissionais da área e do público nos últimos anos. O movimento por vezes é relacionado a uma discussão atual sobre a subjetividade no jornalismo. Esse debate consiste em questionar a tão renomada e tradicional objetividade utilizada como base no fazer jornalístico e, ao mesmo tempo, em pensar na subjetividade como uma ferramenta válida e legítima para esta atividade.

De acordo com Cíntia da Conceição, o livro de Marcia Veiga da Silva *Masculino, o Gênero do Jornalismo: Modos de Produção das Notícias* (Insular, 2014) discute esse tema, argumentando que as redações, sempre muito masculinas, trazem o costume de se esconder por trás da objetividade. “É como se o repórter nunca tivesse pensado nada na vida dele. Ele está ali só para relatar os fatos, mas nunca viveu nada, é uma folha em branco”, comenta a pesquisadora. Essa moda da objetividade, que marcou o jornalismo por tanto tempo, também está relacionada com o fato de, historicamente, existirem muito mais homens nas redações do que mulheres. “Relacionam muito essa objetividade com o masculino”, aponta Cíntia. “Se a objetividade é masculina, a subjetividade é feminina. O jornalismo literário trabalha com subjetividade.”

Se a subjetividade é feminina e o jornalismo literário é subjetivo, por que a maioria dos nomes citados como clássicos desse gênero são de homens? A tradutora e jornalista Mariana Sanchez lembra da época da faculdade, há mais ou menos 20 anos, quando as referências de jornalismo literário eram os “papas” do *new journalism*, como era chamado o movimento que fomentou os trabalhos de jornalismo literário nos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos: Tom Wolfe, Gay Tale-

se e Norman Mailer. Além desses, ainda eram frequentes nomes como John Hersey, Truman Capote, Fernando Morais e Ruy Castro. Apenas mais tarde a tradutora entrou em contato com obras de mulheres como Janet Malcolm, Leila Guerriero e Marilene Felinto. A jornalista e editora Yasmin Santos também recorda se deparar com os mesmo nomes masculinos nas aulas da faculdade, com uma quantidade ínfima de nomes femininos.

A realidade das redações majoritariamente masculinas por décadas é um dos fatores que contribuíram para o apagamento das mulheres na história do jornalismo literário, aponta Cíntia da Conceição. A pesquisadora explica que os próprios assuntos tratados pelo *new journalism*, como guerra e política, eram considerados como masculinos. Até Gay Talese chegou a dizer que aqueles não seriam ambientes “adequados para uma dama”.

A pesquisadora ainda adiciona que, mesmo quando as mulheres conseguiam conquistar esses espaços, elas geralmente eram deixadas de lado ou sofriam algum tipo de assédio moral. No entanto, apesar das limitações e desse apagamento, Cíntia confirma que as mulheres estavam lá. “Se você procurar muito bem você encontra essas mulheres.”

As mulheres do *new journalism*

Cíntia da Conceição passou a investigar sobre mulheres no jornalismo literário quando se deparou com o livro *A Turma Que Não Escrevia Direito* (Record, 2010), de Marc Weingarten. O exemplar que a pesquisadora encontrou tinha na capa uma foto da escritora e jornalista norte-americana Joan Didion, considerada hoje como uma das grandes representantes do jornalismo literário. A autora é citada como referência pessoal de Cíntia, Mariana Sanchez e também da jornalista e escritora Marleth Silva. Para Marleth, a autora estadunidense é uma inspiração libertadora, por ser uma figura mais tímida e silenciosa, quebrando a ideia do jornalista desinibido, mas mesmo assim realizando um traba-

lho excelente. “Eu nunca fui extrovertida, nem muito falante. Então as pessoas sempre achavam que eu não parecia jornalista. Gosto de saber que outras pessoas como eu, que não são expansivas, desinibidas, conseguem fazer um trabalho tão bom. Essa figura dela sempre me fascinou por isso”, reflete a escritora.

Ao terminar a leitura do livro de Marc Weingarten, Cíntia se incomodou com o fato de que o capítulo sobre Joan Didion tinha apenas nove páginas, muito menos do que os demais nomes abordados na obra, todos masculinos. No próprio livro, o autor fala sobre um dos motivos que fizeram com que jornalista norte-americana recebesse menos atenção que os demais profissionais do *new journalism*: enquanto a efervescência do movimento acontecia em Nova York, em revistas como a *The New Yorker* e a *Esquire*, Didion morava na Califórnia e acabava publicando apenas nos veículos de lá. Weingarten chega a afirmar que a autora poderia ter sido maior que Tom Wolfe e Gay Talese, porém não publicava nas revistas certas.

➤ Gloria Steinem



Mas a história de outras jornalistas mostra que esse não é o único motivo para que Didion ficasse de lado e que outras profissionais da área também permanecessem ofuscadas. Gloria Steinem é um exemplo de jornalista que esteve próxima da bolha do *new journalism* e teve que lidar com situações desagradáveis na profissão. Ela saiu de sua cidade para morar em Nova York, com uma ótima formação acadêmica e buscando escrever sobre política. No entanto, ao entrar em uma redação foi diretamente movida para as editorias de moda e beleza. “Ela sempre tinha essa barreira de as pessoas falarem: Ah não, não adianta, isso não é assunto para mulher”, conta Cíntia. Gloria revelou, em uma entrevista para o *El País*, que chegou a ouvir do próprio Gay Talese, comentando ao escritor Saul Bellow: “Você sabe que todo ano uma garota bonita chega a Nova York mostrando que é escritora? Bom, a Gloria é a garota bonita deste ano.”

Em determinado momento, Gloria decide investigar sobre as condições de trabalho das “coelhinhas” que trabalhavam como garçonetes nos bares da *Playboy*. Para isso, a jornalista se disfarça de coelhinha e começa a trabalhar em um dos estabelecimentos enquanto levanta informações. Com base nisso é publicada a reportagem *A Bunny's Tale* (Show, 1963), na qual são denunciadas as situações de trabalho degradantes das mulheres empregadas ali. Com isso, a *Playboy* é intimada para que as condições de trabalho das coelhinhas fossem revistas. “Uma matéria que ela escreveu mudou as condições de trabalho de várias mulheres que estavam lá dentro”, conclui Cíntia.

Apesar disso, a repercussão da publicação para Gloria não foi totalmente positiva. A profissional foi imediatamente sexualizada pelo disfarce que adotou para a reportagem e passou a ser taxada como a jornalista que “escreve sobre sexo”. Com receio de ficar permanentemente marcada por essa imagem deturpada, Gloria chega a recusar as propostas que recebeu de editoras para publicar a matéria em livro, caminho que era comumente seguido pelos profissionais do *new journalism*.

Cíntia da Conceição compara esse caso com a figura de Talese, que escreveu algumas reportagens que tinham como tema situações relacionadas à sexualidade, como *A Mulher do Próximo* (Companhia das Letras, 2002), trabalho para o qual ele chegou a atuar como gerente de uma casa de massagens nos Estados Unidos para observar e compreender as tendências e os costumes sexuais dos norte-americanos das décadas de 1960 e 1970. Cíntia chama a atenção para o fato de que, mesmo se colocando muito próximo dos objetos retratados — tanto nessa obra quanto em outras, como *O Voyeur* (Companhia das Letras, 2016) —, Talese nunca foi sexualizado ou marcado de forma negativa pelos temas polêmicos de suas reportagens.

Yasmin Santos também comenta sobre a dificuldade que as mulheres tinham tanto para criar quanto para cobrir assuntos que envolvessem a sexualidade: “Durante muito tempo, enquanto os homens podiam falar abertamente sobre sexualidade em seus livros, as mulheres não podiam, por serem taxadas de promíscuas e serem vistas como não profissionais.”

Outro nome feminino importante do *new journalism* é Gail Sheehy, que decidiu explorar o mundo da prostituição em Nova York, imergindo-se nas dinâmicas

► Yasmin Santos



dos cafetões, das prostitutas e dos profissionais jurídicos envolvidos. Sheehy estabeleceu uma conexão com uma prostituta apelidada de Red Pants, que se tornou o foco de sua narrativa. A história tomou um rumo inesperado quando Red Pants desapareceu, temendo retaliações devido à exposição pública de sua vida. Gail Sheehy, determinada a concluir a matéria, seguiu conversando com outras prostitutas e optou por trabalhar com uma composição de personagens, combinando no texto relatos reais de mulheres diferentes na personagem de Red Pants. A composição de personagens era uma técnica bastante utilizada no *new journalism*, com o exemplo de Michael Herr, que cobriu a Guerra do Vietnã e reuniu histórias de diversas fontes na figura de um único capitão do exército.

Sheehy escreveu no primeiro parágrafo da matéria que havia ali uma composição de personagens. No entanto, essa parte do texto foi apagada pelo editor, já que se tratava de uma prática comum na época e não era de costume adicionar esse aviso. Pouco tempo depois, Gail passou a receber críticas quando descobriram que ela “mentiu” sobre Red Pants. Aqueles que já criticavam o *new journalism* viram aquilo como uma oportunidade de se posicionarem mais uma vez contra o movimento, que acabou perdendo força pelos próximos anos, tanto nos Estados Unidos quanto no resto do mundo.

Marleth Silva reafirma que, na época em que era repórter, nos anos 1980 e 1990, o jornalismo literário estava esquecido e que apenas nos últimos 20 anos, já como editora, começou a ver uma retomada do movimento no Brasil.

Cíntia da Conceição ressalta o fato de que Gail Sheehy não fez nada diferente do que muitos outros jornalistas do *new journalism* faziam na época. “É como se a Gail tivesse acabado com o *new journalism*, sendo que há muito tempo vários escritores já faziam isso. Quando ela faz é: ‘meu Deus, matou o movimento, estragou tudo’”, diz a pesquisadora.

O olhar do pesquisador

Outra questão colocada por Cíntia como um agravante do apagamento das mulheres no jornalismo literário é o que ela chama de olhar do pesquisador. De acordo com a jornalista, a maior parte das pesquisas sobre o new journalism são feitas por homens. Tom Wolfe, no livro *The New Journalism* (Harper and Row, 1973), escolheu elencar como representantes do movimento norte-americano 19 jornalistas homens e apenas duas mulheres. Nas coletâneas de jornalismo literário lançadas pelas editoras, dificilmente aparece uma mulher. “Toda vez que você vai pesquisar, são sempre os mesmos autores, que trabalhavam nas mesmas revistas, falando sobre os mesmos temas, que estavam nas antologias”, aponta a pesquisadora.

Yasmin Santos opina que a falta de mulheres para resenhar, entrevistar e ler autoras femininas também dificultou a inclusão delas no mercado e nas pesquisas. “Foram muitas gerações de homens lendo livros escritos por homens, geralmente brancos e de classe média alta”, argumenta a editora. Ela também ressalta que as atividades intelectuais em geral eram sempre reservadas aos homens.

No Brasil, o cenário é ainda mais turvo. Enquanto que nos Estados Unidos os pesquisadores já identificaram esse apagamento, aqui, Cíntia diz que não consegue encontrar muitos estudos sobre mulheres no jornalismo literário. No entanto, para a jornalista, pesquisar e não encontrar nada já é um fato e já demonstra um viés. Ela cita o estudo de Monica Martinez, que pesquisa jornalismo literário na Universidade de Sorocaba. No artigo *Gender, Women, and Literary Journalism Studies: A Brazilian Perspective*, Martinez fala um pouco sobre o viés das pesquisas sobre jornalismo literário no Brasil e afirma que, com certeza, existiam mulheres trabalhando com jornalismo literário em décadas posteriores. Entretanto, há ainda hoje uma lacuna nessa área de estudo e é necessário realizar uma investigação para que isso seja evidenciado.

O único nome que Cíntia da Conceição pode destacar do jornalismo literário do Brasil em tempos paralelos ao *new journalism* é Clarice Lispector, que ficou mais conhecida como escritora. Fora ela, as demais mulheres que escreviam dentro do movimento na época parecem ainda estar escondidas.

O que já é evidenciado por relatos e pesquisas é que no Brasil as redações também eram majoritariamente masculinas e que as poucas mulheres que faziam parte delas não eram bem vistas, nem bem tratadas. Um exemplo marcante do abuso moral que as mulheres podiam sofrer naquela época é o caso de Sylvia Serafim, uma jornalista feminista, que, apesar de seus pedidos ao jornal, teve seu divórcio exposto no *Crítica*, com injúrias pesadas e insinuações falsas de que ela havia cometido adultério. Após a publicação da matéria, Sylvia se dirigiu à redação do jornal e atirou em Roberto Rodrigues, irmão do escritor Nelson Rodrigues. Roberto havia feito uma ilustração ofensiva que sugeria o suposto adultério de Sylvia (desmentido depois pelo próprio ex-marido), a qual ilustrava a matéria em questão. Com Roberto Rodrigues morto, Sylvia Serafim foi presa em flagrante, mas depois absolvida pelo júri sob o argumento de que havia cometido o crime em defesa de sua honra. Mesmo assim, a jornalista permaneceu marcada por muitos anos, inclusive em peças e publicações, como a “meretriz sanguinária” que assassinou o irmão de Nelson Rodrigues.

O cenário hoje

Marleth Silva conta que nas décadas de 1980 e 1990, ainda havia desvantagens no ambiente de trabalho para as mulheres jornalistas, mas que nos últimos anos a situação tem se equilibrado mais. Se antigamente as redações contavam com poucas mulheres, a partir de 2012 elas viraram maioria nesses ambientes, de acordo com o artigo de Monica Martinez. Eliane Brum, Adriana Negreiros e Fabiana Moraes são alguns dos nomes de brasileiras contemporâneas que deixa-

ram sua marca no meio do jornalismo literário. Nos Estados Unidos, Janet Malcolm e Joan Didion, ambas falecidas em 2021, também ficaram muito conhecidas. Apesar da conquista desse espaço pelas mulheres, nos cargos do “topo” das redações ainda permanecem, em grande maioria, os homens.

A jornalista e tradutora Mariana Sanchez percebe o número de mulheres autoras na literatura de não ficção aumentando nos últimos tempos. “Basta uma espiada no catálogo das editoras, tanto as independentes quanto os grandes grupos editoriais, para notar que há infinitamente mais autoras sendo publicadas hoje do que em décadas passadas”, aponta a tradutora. Sanchez suspeita que os motivos para esse crescimento seja uma confluência de fatores, incluindo o resgate histórico dessa produção, uma maior promoção da bibliodiversidade impulsionada pela quarta onda do feminismo e a qualidade inegável das obras que têm surgido.

Segundo a tradutora, o maior obstáculo atual de autoras da América Latina em geral é a falta de veículos investindo nesse tipo de publicação. “O que eu vejo é que todas as autoras estão no mesmo barco, lutando pelo espaço cada vez mais escasso onde publicar suas histórias”, afirma Sanchez.

Yasmin Santos também encontrou algumas dificuldades em sua trajetória com o jornalismo literário. A jornalista sempre abordou a literatura de uma perspectiva ativista, como mulher negra, utilizando a área como uma ferramenta de luta. Para ela, a maior dificuldade no meio do jornalismo literário foi fazer as pessoas compreenderem que, apesar de se interessar e se dedicar ao ativismo, ela se interessa por literatura no geral e não apenas por aquela que se relaciona com pautas raciais. “A escrita de mulheres, de pessoas negras, de pessoas trans não é uma escrita só ativista. Pode ser, mas é também uma escrita que tem fundamento, tem um estilo, tem referências estéticas, que estão para além do superficial dessa lógica que chamam de identitário”, explica a jornalista.

Cíntia da Conceição vê como um desafio atual na área, preencher a lacuna que permanece nas pesquisas

sobre o assunto: “Agora fica nas nossas costas, como pesquisadoras, procurar essas mulheres que fizeram parte do jornalismo literário brasileiro. Porque elas estavam aí, mas precisamos procurar mais pra encontrar.” <

> Joan Didion



Prateleira

Descubra algumas obras de autoras
do jornalismo literário



***O Ano do Pensamento Mágico* — Joan Didion**

Em *O Ano do Pensamento Mágico*, a jornalista e escritora norte-americana Joan Didion mergulha dentro dos detalhes da própria experiência traumática — a morte rápida e repentina do marido John Geggory Dunne, em busca de algum tipo de compreensão ou sentido. Didion faz o leitor submergir em uma investigação difícil, mas deslumbrante do luto, da irracionalidade e da morte, por mais comum e inevitável que ela seja. Mesmo tratando de um tema tão pesado, a autora consegue expor os fatos de maneira leve e fluida, com reflexões tão humanas e universais que chega a ser impossível não se identificar.

O Nascimento de Joicy: Transexualidade, Jornalismo e os Limites Entre Repórter e Personagem — Fabiana Moraes

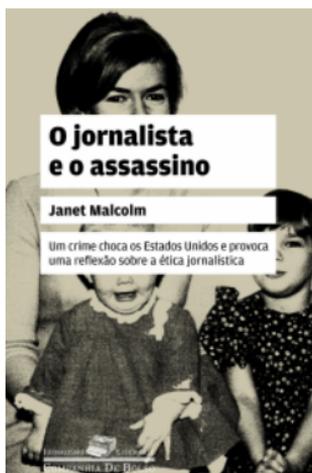
Obra que rendeu o Prêmio Esso à jornalista recifense Fabiana Moraes, *O Nascimento de Joicy* conta a história da ex-agricultora transsexual Joicy, que busca o serviço público de saúde para realizar uma cirurgia de redesignação sexual. No livro, Moraes também mostra os bastidores da reportagem, com suas experiências e dificuldades vividas ao estabelecer uma relação próxima com sua fonte principal, além de um ensaio em que discute sobre a subjetividade no jornalismo.



A Vida Nunca Mais Será a Mesma: Cultura da Violência e Estupro no Brasil — Adriana Negreiros

Partindo de sua própria experiência, Adriana Negreiros investiga a cultura do estupro no Brasil e as diversas formas em que ela se manifesta, trazendo também o relato de outras mulheres. A autora discute como esse tipo de violência se faz presente tanto no espaço público quanto privado e chama a atenção para o problema desesperador e urgente que marca o Brasil — um dos países com maior taxa de feminicídios do mundo.



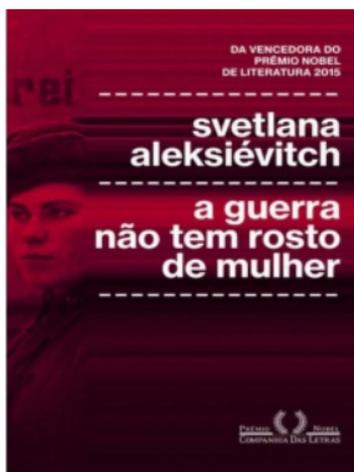


O Jornalista e o Assassino — Janet Malcolm

A obra é considerada como um texto clássico de Malcolm sobre a ética jornalística. Neste livro, a autora conta a história de Jeffrey MacDonald, um médico condenado pelo assassinato da esposa e das duas filhas, que processou uma jornalista por publicar um livro com base em entrevistas feitas com ele durante o julgamento e dentro da prisão. *O Jornalista e o Assassino* traz um debate sobre a relação entre jornalismo e poder, sendo visto como um clássico instantâneo.

A Guerra Não Tem Rosto de Mulher — Svetlana Aleksíévitch

A escritora bielorrussa Svetlana Aleksíévitch mostra a guerra sob o olhar das mulheres. Enquanto os homens frequentemente voltavam dos combates e se reuniam para falar sobre suas experiências, as mulheres retornavam e não conversavam com ninguém. A autora realiza um trabalho impressionante de intimidade com as histórias que conta, as quais são escritas em primeira pessoa, trazendo um toque ainda mais forte e pessoal dos relatos.



Avesso à vaidade provinciana

Claudecir Rocha

por João Lucas Dusi



Responsável por resgatar a epopeia paranaense *A Guayrá* (1891), de Rocha Pombo (1857-1933), o editor Claudécir Rocha comenta seu trabalho à frente da Anticítera e compartilha uma visão de mundo tão pessimista quanto a de Brás Cubas

Se vou entrevistar um editor brasileiro, a primeira ideia que vem à mente é óbvia: deve ser um sujeito preocupado com a demanda dos leitores nacionais. Não é exatamente o caso de Claudécir Rocha, que se autodenomina uma espécie de “pessimista incorrigível” à la Brás Cubas e está à frente da Anticítera desde 2015. Para ele, a resposta para meu floreio romântico seria algo como: “Quais leitores?”.

Apesar de não demonstrar muita animação em relação ao consumo de literatura no Brasil, o editor insiste em apostar na produção local mais ousada possível. Recentemente, resgatou a epopeia indianista *A Guayrá* (1891), de Rocha Pombo (1857-1933), a quem considera “o fundador da nossa literatura — o primeiro romancista, o intelectual orgânico que deixou um grande legado nas áreas da literatura e história”.

A ideia que faz Rocha continuar publicando literatura em um país no qual é difícil vender 100 livros, e no qual a troca de elogios vazios parece imperar entre ficcionistas e poetas, resvala quase na metafísica: imaginar que o futuro possível leitor possa, de alguma forma, fruir da obra que tem em mãos da mesma maneira que ele, enquanto editor, aproveitou. “A literatura, afinal, é o reflexo da nossa natureza”, avalia. “É a nossa marca no mundo. É nossa identidade.”

Nessa corda bamba entre uma esperança bruxuleante e um cortante pessimismo, o responsável por editar traduções de nomes como Byron, Keats e Baudelaire celebra a possibilidade de espalhar boa ficção e bons versos ao leitor nacional, mesmo afirmando que o brasileiro ainda troca “sua alma por espelinhos tec-

nológicos para a contemplação das suas vaidades” e reforçando, insistentemente, o caráter provinciano do Paraná (e de Curitiba, especialmente). “Somos sabotadores da nossa própria cultura”, afirma.

A condição de doutor pela Universidade Federal do Paraná parece ter servido para que Rocha despertasse para a existência de boa literatura local — como a de Rodrigo Júnior, motivo de seu doutorado — e acabou, na contramão, reforçando a visão do editor a respeito de um desfavor perpetrado por uma parte do meio acadêmico preocupada em seguir modismos literários, os quais ele renega — já que, a partir desse *modus operandi* tendencioso, os estudiosos “condenam ou louvam autores que se adequam às convenções sociais da modernidade, mesmo que sejam os mais medíocres e falcatruas, bem como temos visto ultimamente”.

Qual é o mérito literário d’*A Guayrá* e como compara essa epopeia em relação à produção poética de hoje?

A primeira coisa que evidencia o mérito d’*A Guayrá* (1891), de Rocha Pombo, é sua importância histórica, já que estamos falando de literatura paranaense do século 19. Naquela época, Paraná era um estado recém-emancipado de São Paulo, no qual tudo exigia uma urgência — criação da imprensa, estrutura governamental, urbanização etc. —, e Curitiba, sem as mínimas condições estruturais, passou de um vilarejo para a capital da província. Dentro desse contexto, *A Guayrá* é a primeira epopeia escrita no Paraná e considero seu autor o fundador da nossa literatura — o primeiro romancista, o intelectual orgânico que deixou um grande legado nas áreas da literatura e história.

Vale destacar, ainda, sua raridade como obra de arte: poucos exemplares sobreviveram ao tempo desde seu lançamento, em 1891, mesmo que a primeira edição tenha sido lançada em capa dura, recoberta de tecido e um papel especial tenha sido usado no miolo. Quando vi que os poucos exemplares sobreviventes estavam sendo vendidos por preços altos para colecionados, resolvi resgatar a edição. O mérito literário, por sua vez, está na obra em si: o empenho de Pombo ao

construir uma epopeia em doze cantos com um tema importante não só para o Paraná, mas para compreender a história e a formação do Brasil.

A comparação entre essa obra e a produção poética atual é bem complicada. São estilos, temáticas, estéticas totalmente diferentes. Além disso, não se pode dizer que *A Guayrá* teve influência na produção de hoje: é um texto desconhecido, pouco lido, como boa parte da literatura brasileira. Enquanto pesquisadores, no entanto, devemos saber que a literatura é sempre um construto social e, ao longo da história, vai se modificando. Todas essas mudanças, então, influenciaram — consciente ou inconscientemente — a formação da literatura contemporânea. De modo geral, existem — entre a literatura contemporânea e a produzida nos séculos anteriores — diferenças estéticas, de estilo, de temas; mudaram o poder de síntese, o rebuscamento da expressão e a retórica, que podia ser bastante ideológica e nacionalista, cheia de clichês.

Por que alguém do século 21 deve conhecer obras como *A Guayrá* e a produção completa de Emiliano Pernetá, que a Anticítera está prestes a lançar? Elas ainda têm algo a dizer?

Para quem aprecia a literatura, sempre é tempo de conhecer obras e autores que fizeram parte da nossa formação literária e identidade. A literatura é um processo de descoberta e redescoberta constantes, e um escritor/leitor cismado consigo mesmo sempre encontra algo interessante em autores desconhecidos, principalmente quando se tem a cabeça aberta para compreender a literatura de cada época e se busca pensar a forma com que cada autor refletiu ou não seu contexto sociocultural.

Fora isso, compreender a beleza de cada obra é compreender a si mesmo, repensar sua própria trajetória dentro da arte. Assim, buscar a beleza de uma obra como *A Guayrá*, de Rocha Pombo, e dos poemas e prosas da obra completa de Emiliano Pernetá é tentar compreender parte dos seus processos de criação, todo o esforço desses poetas em transmitir suas mensa-

gens, seus objetos de pesquisa, suas emoções, técnicas, escolhas de palavras, imagens e metáforas.

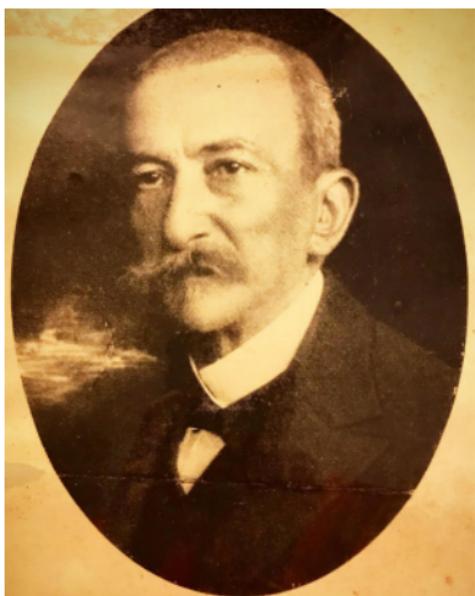
Além disso, os grandes autores modernos sempre estiveram em constante diálogo com a tradição. Apenas os medíocres acreditam que são completamente originais e inéditos. T. S. Eliot falou sobre isso em reflexões sobre poesia moderna e se trata de algo que muitos escritores do modernismo brasileiro, na ânsia de acompanharem o mundo, as tendências, não souberam lidar. Eles preferiram enterrar a pouca tradição que havia. É o que podemos chamar de provincianismo literário, que busca imitar estilos e tendências de países mais desenvolvidos.

Na condição de doutor pela Universidade Federal do Paraná, acha que falta interesse das instituições públicas em preservar a memória literária da cidade? O que pode melhorar?

Muitas universidades federais acabaram globalizando seus objetos de estudo na área da literatura, no que surgiu uma preferência pelos autores estrangeiros mais frequentados ou mesmo por nomes desconhecidos. É uma espécie de vaidade provinciana, embora muitos pesquisadores, professores e estudantes ainda se dediquem ao estudo da literatura brasileira e local. Alguns, no entanto, são influenciados pelas correntes de certo modismo literário, que ora se afirma formalista, ora culturalista; ora o mais importante é a expressão verbal, ora o caráter subversivo da mensagem. A partir daí surgem tendências de buscar vinculações ideológicas de certas obras, sempre atrás da pluralidade de conceitos por meio de termos tão genéricos, emprestando aqui um brilhante raciocínio de Paulo Henriques Britto sobre a poesia de hoje. Assim, o discurso é quase sempre afetado por uma visão anacrônica devido à busca por respostas velhas para questões atuais, geralmente questões importadas, como é próprio de países subdesenvolvidos. E, com isso, condenam ou louvam autores que se adaptam às convenções sociais da modernidade, mesmo que sejam os mais medíocres e falcatruas, bem como temos visto ultimamente. Per-

de-se de vista o fato de que o caráter subversivo deixa de sê-lo quando se torna um padrão de análise e criação.

As próprias cadeiras das universidades acabam sendo destinadas aos representantes de estudos culturais mais globais ou de cunho mais ideológico, porque ainda vivemos essa ânsia provinciana de sermos reconhecidos pelo mundo, o que é algo extremamente imaturo, já que ninguém lá fora está interessado se estamos traduzindo e estudando os maiores ícones da literatura universal. Além disso, existe uma barreira que nos isola: a língua portuguesa. Ninguém se importa, enfim. Não quero dizer que deveríamos acabar com os estudos da literatura universal. Não sou nacionalista, nem tão bairrista assim, apenas reforço a importância de se abrir mais espaço para literatura brasileira, afinal é o que somos. A literatura, afinal, é o reflexo da nossa natureza. É a nossa marca no mundo. É nossa identidade. E não acho que seja melhor nem pior do que já se produziu ou se produz em países de longa tradição literária. Não é à toa que poucos críticos se aventuraram a compreender nossa literatura e aqueles que o fizeram se tornaram referência — Antonio Candido, Alfredo Bosi, Wilson Martins, Massaud Moisés, José Guilherme Merquior, Sívio Romero e Lúcia Miguel Pereira, entre outros.



A mentalidade provinciana de Curitiba e do Paraná é ainda mais evidente: somos sabotadores da nossa própria cultura. Louvamos qualquer coisa que venha de fora. E isso não é de hoje. Eu mesmo desconhecia nossa produção literária local, sabia pouco sobre os autores do simbolismo e via quase toda nossa produção literária como medíocre, obsoleta e provinciana, salvando um ou outro — Dalton Trevisan, Paulo Leminski e alguns autores da minha geração. Quando me propus a estudar um autor desconhecido da literatura local no doutorado (Rodrigo Júnior), meu objetivo era esmiuçar e condenar essa mediocridade literária, mas o que descobri — no meio de muitos autores ruins e medíocres, como era previsto — foi um universo literário fantástico, autores interessantíssimos e que me impressionaram de tal maneira que os percebi injustiçados e apagados pela nossa autossabotagem provinciana.

No “Canto Um” d’A *Guayrá*, lê-se: “(...) A terra toda/ É nossa pátria em frente do inimigo!”. Fazendo uma abstração desse trecho, provoco: falta união entre os escritores do Paraná?

Se pensarmos que esse verso está num contexto de guerra, de sobrevivência, da formação da nossa nacionalidade e definição das fronteiras contra o domínio espanhol da região Sul do Brasil, podemos abstrair: continuamos na mesma condição, procurando nossa pátria. Mas não acredito que falte união entre os literatos, o que falta são leitores, pessoas interessadas na literatura, já que nossa literatura é um tanto autofágica, fica circunscrita em si. Escritores leem escritores. Claro que não é algo exclusivo do Paraná: atinge o país como um todo. Por isso, talvez, seria melhor afirmar que ainda estamos procurando nossa pátria, nossa identidade, como se fôssemos estrangeiros à deriva nessa ilha chamada Brasil, isolada por um mar de línguas.

Na época do lançamento d'A *Guayrá*, Estácio Correia — correspondente de jornais de São Paulo — atacou a obra e recebeu uma resposta debochada de Rocha Pombo. Falta essa troca de farpas no meio contemporâneo?

A troca de farpas críticas é muito importante na construção estética e identitária de um *corpus* literário e, conseqüentemente, o refinamento da literatura. A falta delas é consequência da falta de leitura, e isso preocupa. É, no mínimo, a constatação de que não se foi lido. Pena que há autores atuais muito sensíveis às críticas sinceras e que acabam levando para o lado pessoal quando se fala de sua produção literária; a partir daí, na falta de argumentos, demonstram imaturidade e toda sua mediocridade. São pessoas que se levam muito a sério, principalmente depois que recebem tantos elogios, prêmios, acabam se convencendo de que são melhores do que os outros, mas não passam de impostores.

Já no caso da literatura *made in* Paraná, falta também certa reflexão crítica sobre nós mesmos. Ao longo da nossa história literária, praticou-se o elogio mútuo. Dos simbolistas aos escritores do século 20, praticou-se uma crítica que se retroalimenta de vaidades, e não de leituras mais profundas, na qual a personalidade do autor é mais cultuada do que sua obra. É algo que ainda vigora em torno de certas personalidades. Claro que nossa escassa produção literária também não propiciou a formação de espíritos críticos. Poucas vezes tivemos análises mais ousadas, mais imparciais, como as feitas por Wilson Martins, Temístocles Linhares, Newton Sampaio e o próprio Dalton Trevisan, com um famoso texto sobre Emiliano Pernetá.

Editar literatura contemporânea já é difícil. Agora, resgatar trabalhos de poetas e prosadores do século 19 parece quase loucura. O que te faz seguir em frente com a Anticítera?

Na verdade, qualquer empreendimento editorial no Brasil é uma loucura. É um país com poucos leitores interessados na ficção e, na sua maioria, consumidores de autoajuda e *best-sellers* norte-americanos, principal-

mente os mais fúteis. Trabalhei muitos anos em livraria, conheci médias e grandes editoras, sei bem como funciona nosso mercado editorial. É algo bem complexo, ainda mais em um período no qual o livro disputa seus últimos suspiros com as novidades tecnológicas e internet. Agora, imagine se todos também tivessem o mesmo desejo por livros e não conseguissem ficar um dia sem ler, da mesma forma que não conseguem ficar sem acessar redes sociais. É tudo uma ilusão, assim como o é a ideia de que o mercado editorial está em expansão. Parece aquele *slogan* nacionalista (Brasil, o país do futuro), só que o futuro nunca chega.

Não sou utópico. Ao contrário, sou um pessimista incorrigível, assim como Brás Cubas sobre os possíveis leitores das suas memórias. Mas, talvez como todo editor independente que não está buscando apenas o lucro, acredito que minha obsessão de publicar está ligada ao desejo de que outros leitores vejam e sintam as mesmas coisas que sentimos nas obras que publicamos. Mesmo sabendo que o brasileiro médio é capaz de pagar muito caro por um celular e trocá-lo por um novo uma vez ao ano, mas reclama se um livro custa 50 reais. E, se compra, suspira como Macunaíma: “Ai, que preguiça de o ler”, e o livro acaba como um objeto empoeirado de decoração numa estante qualquer. Enfim, o brasileiro não deixou de ser um “tupi tangendo um alaúde”, trocando sua alma por espelinhos tecnológicos para a contemplação das suas vaidades.

Byron, Keats e Baudelaire são alguns autores estrangeiros, festejados mundo afora, que você publicou. Comparados aos nomes nacionais lançados pela Anticítera, como B. Lopes ou o próprio Rocha Pombo, é possível afirmar que os primeiros citados são realmente melhores? Há algo essencial que os diferencia?

A comparação é sempre algo pobre no mundo das artes. É a determinação de que algo é melhor ou pior do outro, como se existisse uma escala de valores absolutos. No entanto, é algo difícil de contornar: nosso juízo de valor sempre busca estabelecer essas relações; no mundo da literatura, acontece a mesma coisa. É óbvio

que existe literatura ruim e boa, bem executada ou não, gênios e medíocres, e isso se estende por todas as áreas da arte. Para quem estuda literatura, sabe que uma obra que sobreviveu a inúmeras leituras e ainda desperta desejo de novas leituras é porque há algo que nos faz retornar a ela, como Italo Calvino diz: um clássico é uma obra literária que sempre tem algo a nos dizer. Então, Byron, Keats, Baudelaire, Heine, Goethe e tantos outros sempre têm algo a nos dizer, assim como os poetas brasileiros Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa, Manoel Bandeira, Drummond, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e, por que não?, aqueles não sobreviveram às leituras ou que nem foram lidos, como B. Lopes, Rocha Pombo, Emiliano Pernetá, Moacir de Almeida, Sousândrade, Maranhão Sobrinho, Wenceslau de Queiroz e tantos outros.

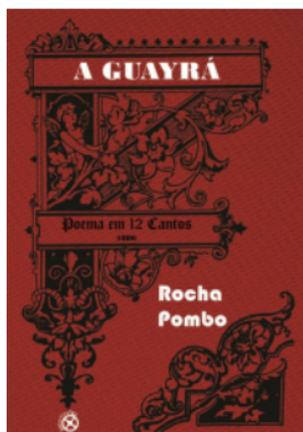
Pesquisar literatura é perceber que é necessário existir uma quantidade enorme de autores/poetas ruins, medíocres ou injustiçados produzindo para que surja um gênio no meio deles, pois são eles que propiciam o refinamento na construção estética de um grande nome. Essa questão foi brilhantemente comentada por Amadeu Amaral no seu elogio da mediocridade. É fato que, se não fosse uma gama de escritores produzindo literatura em determinado contexto, não teríamos um Machado de Assis, um Guimarães Rosa, um Lima Barreto, um Graciliano Ramos, um Dalton Trevisan. Todos são resultados de um longo processo de depuração, especialização do discurso e refinamento da linguagem.

Há algum outro importante resgate literário em vista? Quais são os próximos passos da Anticítera?

O resgate mais importante é, sem dúvida, *O Guesa*, de Sousândrade. Um poeta injustiçado, mas que foi reconhecido pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, nos anos 1960, que viram nele um poeta que usava recursos de linguagem bastante modernos para sua época. Minha edição traz um estudo e atualização do poema pela pesquisadora Luiza Lobo.

Além desse, a obra completa do Emiliano Pernetá, considerado o principal poeta paranaense, está sendo finalizada. A edição, de aproximadamente 700 páginas e financiada via lei de mecenato pela Fundação Cultural de Curitiba, reunirá toda a poesia e prosa que eu e Ivan Justen Santana conseguimos pesquisar até o momento. Há centenas de textos inéditos.

Na mesma linha da literatura local, tenho outros projetos em análise: a reunião da poesia de Silveira Neto e Dario Veloso e o livro *Os Passos de D. Pedro II em sua Visita a Curitiba*, do autor Paulo Roberto Grani, deficiente físico que sonha publicar seus escritos. Além disso, tenho projetos prontos para publicar, como a obra poética de Tasso da Silveira, Rodrigo Júnior, Júlia da Costa, Laura Santos e Ada Macaggi, entre outros. Pretendo, também, fazer uma nova edição da obra completa de Emílio de Menezes a partir da edição da Cassiana Lacerda Carollo, uma edição do livro *No hospício*, de Rocha Pombo, e reunir a obra poética de Colombo de Sousa, José Cadilhe, Scharffenberg de Quadros e tantos paranaenses que tenho certo apreço.



➤ Capa do livro *A Guayrá*, de Rocha Pombo

- **João Lucas Dusi** é autor do romance *O Diabo na Rua* (2022) e dos contos de *O Grito da Borboleta* (2019). Vive em Curitiba (PR).

1 Na luta

Angela Melim

Na luta

À risca, então, cumprimos o percurso
estipulado
sem pular nem um ponto
desmedido
na dúvida
demos o sangue
inseguros
o pulso
espaçado agora
isso nos fez fortes.

Amparados por sonhos
que seguimos
se não alcançamos
as veias salientes
os cabelos brancos
velhos bons e belos
no surpreendente mundo.
O que virá
nunca soubemos.
Cabe não perder
o foco
e o desejo.



- **Angela Melim** é escritora e tradutora. Nasceu em Porto Alegre e vive no Rio de Janeiro. Publicou *O Vidro o Nome* (1974), *Das Tripas Coração* (1978), *As Mulheres Gostam Muito* (1979), *Possibilidades* (2006), *Como Quem Não Quer Nada — Uma Autobiografia* (2022), entre outros. Em 2017, sua obra completa foi traduzida na Argentina sob o título *Día Más Día Menos*. Em 1991 recebeu o Prêmio Eneida da UBE-RJ pelo livro de contos *Ainda Ontem*, e em 2003 o Prêmio de Literatura da Fundação Vitae para Artes por *Personagem*.

Itamar Assumpção: príncipe negro da música

Itamar Assumpção

Entrevista por Equipe Nicolau



São 20 anos da morte de Itamar Assumpção (1949 – 2003), ator, compositor, cantor, instrumentista, arranjador e produtor musical. Começou sua carreira artística em Londrina, nos anos 1970, como ator de teatro e parceiro musical de Arrigo Barnabé. Nas décadas seguintes destacou-se na cena independente e alternativa de São Paulo.

Nesta entrevista para o Jornal Nicolau, chamada “Príncipe Negro da Música”, publicada em julho de 1989, um mês após o falecimento de Paulo Leminski, Itamar conversa com a equipe do suplemento e responde perguntas deixadas pelo escritor, de quem foi parceiro musical também. “O Leminski foi alguém que cruzei naturalmente, a gente ia acabar se encontrando. Éramos como irmãos gêmeos, sabe, não dá para explicar. Foi uma pessoa artística e humanamente muito ligada a mim. Tenho uma música inédita com ele chamada Dor Elegante. Queria encerrar esta entrevista com essa música porque é a cara dele. O cara sofreu para ser minha última obra”, revelou Itamar.

Confira essa antológica entrevista de um dos mais expressivos artistas do país, que deixou um legado musical e poético potente e ousado, com frases marcantes que pontuam seu pensamento transgressor e veloz. “A fala instigante e sedutora de Itamar Assumpção, música, balada, *hai kai*, íntimo do som e da fúria, na entrevista de um príncipe negro, em que vida e poesia se completam num círculo perfeito”, escreveu Wilson Bueno no editorial.

Entrevista publicada originalmente no Nicolau, suplemento bimestral editado pela Secretaria da Cultura (SEEC).
Julho de 1989, ano III, número 25

Depois que um tal de Benedito João dos Santos Silva Beleléu — Vulgo Nego Dito — tomou de assalto a cena musical paulistana com o disco *Beleléu*, as coisas nunca mais foram as mesmas na MPB. Com quatro LPs gravados (*Beleléu*, *Às Próprias Custas*, *Sampa Midnight* e *Intercontinental*), Itamar Assumpção decolou com sua carreira na Alemanha, sendo convidado para fazer shows e gravar discos. Desenvolvendo um trabalho personalíssimo, é a antena mais atenta e sensível da música brasileira hoje. O novo também não chora mais Itamar, que continua, a cada disco, trabalho, a suingar e singrar por itamares nunca dantes navegados com palavras, emoção e poesia.

Numa tarde de garoa, no feérico São Bernardo do Campo, e tendo como interlocutores os poetas Ademir Assunção e Alice Ruiz, Itamar falou a Neuzza Pinheiro e a Rodrigo Garcia Lopes, da redação de **Nicolau**, sobre seu começo de carreira em Londrina, mulheres, o tempo dos festivais, os rumos da MPB e de sua parceria com o poeta Paulo Leminski.

Milton Michida clicou. Iara Rossini ajudou na edição.

Simple, sereno e humilde, em gesto e síntese, a inteligência de Itamar voa sempre para referenciais imprevisíveis. Atrás do seu jeito negro gato de ser se esconde uma fera, que está sempre pronta a arreganhar os dentes e a afinar o coro dos descontentes.

E você, também já portou luvas no porta-luvas?

Dizem que seu pai, o Januário, era um cara muito louco e que exerceu uma influência muito grande em sua vida, inclusive musicalmente. O que você poderia falar de sua figura?

Foi ele quem me apresentou o lado não-ingênuo da vida. Eu era um cara que até os 14 anos teve toda uma educação católica, essa coisa de responder missa em latim, ser coroinha. Morava em Tietê (SP) com meus avós. Quando minha avó morreu me mudei pro Paraná, onde meu pai era fiscal do IBC. Primeiro fomos morar em Paranaíba, depois em Arapongas. Aí comecei a ver o lado externo de casa, o outro lado das coisas. Meu pai tinha saído de casa muito novo, para trabalhar em Santos como estivador. Era pai-de-santo, já tinha feito a cabeça. Onde ele chegava abria um terreiro, essa era a sua missão. Então, a espiritualidade era muito ligada a ele, esse lance de alma — já que a gente não é só corpo, matéria finita que acaba, mas esse algo mais que posso chamar de pensamento, ou qualquer coisa do tipo. No caso dele era a espiritualidade.

Você faz até uma música sobre seu pai: “Zé Pelintra”, que está no último disco. Como foi isso?

Essa música estava há dois anos na mão do Wally Salomão. Um dia lhe contei a história do Zé Pelintra, um santo que baixava no meu pai e, de todos, era o que ele mais gostava de receber. Então Wally resolveu fazer a letra. Meu pai era sempre chamado a fazer trabalhos nas zonas do meretrício, para desempenhar o negócio das mulheres. Ele levou meu irmão Narciso e eu, com 14 anos, praquele mundo. Aí chegavam os bandidões reclamando daqueles moleques ali e meu pai dizia que a gente tinha que andar com ele. Sentia uma responsabilidade muito grande para com os seus. Agora que sou pai, sinto a força que ele me passou nesse sentido. Tenho duas filhas que estão sempre comigo, como eu com ele. Minha mãe estava sempre em casa, mas foi ele quem me ligou com o mundo exterior de uma forma muito ampla. Me falou sobre sexo, drogas. Não fui

aprender essas coisas na rua. Por isso não sou revoltado, tive uma infância legal. Lá em Tietê caçava passarinho, com sete anos nadava no rio, era muito divertido.

E essa história de ter tentado carreira de jogador de futebol antes de ser músico?

Aos 20 anos eu andava com a ideia de ser jogador de futebol. Havia feito dois anos de contabilidade e larguei tudo para fazer maturidade científica, porque queria estudar psicologia. Aí pintou aquele incidente da prisão.

Prisão?

É, eu estava ensaiando para um festival de música lá em Londrina, no qual ia mostrar uma música minha. Não sabia nada de música (achava que meu lance era mesmo ser jogador de futebol), mas sentia que tinha uma queda pra coisa. Acabei participando do festival. Estava na rodoviária de Londrina esperando ônibus pra Arapongas (tomando leite — porque nem beber eu bebia, era atleta) quando os caras chegaram, abriram minha bolsa e tiraram um gravador, que eu tinha emprestado de um amigo. Eu, ingenuamente, acompanhei os policiais sem ter avisado nada pra ninguém. Claro que não tinha roubado gravador nenhum. Cheguei lá e vi o que era a cadeia, mas essa história todo mundo sabe mais ou menos como é. Com 20 anos eu era meio ingênuo, meio protegido. A prisão me mostrou que, na verdade, você não tem proteção alguma. Foi nesse incidente que resolvi assumir a música em minha vida. Quando saí da cadeia tinha acabado de cantar para um preso. Ele tinha um livro de modinhas e falou: “Já que você é músico, por que não canta umas músicas caipiras?” Como eu sempre cantava, cantei pro cara e ele chorou, emocionado. Me perguntou se eu sabia mesmo fazer aquilo. Disse que sim, já que achava que todo mundo podia cantar. Só fui entender bem o que ele estava tentando me dizer, hoje.

Dáí você partiu com tudo pra música?

Não. Um tempo antes desse episódio fui fazer um teste na Portuguesa de Desportos, lá no Canindé, em São Paulo. Fiquei um mês lá e isso determinou meu caminho para a música. Na época, já estava compondo umas coisinhas, e tocava atabaque no terreiro. Nessa época conheci a Nitis Jacon (diretora do grupo Proteu), que me convidou pra fazer teatro. Meus dois irmãos — o Narciso e a Denise — já eram atores. A Denise só tinha 12 anos, o Narciso foi fazer Arena conta Zumbi, e eu ainda estava no futebol. Argh!!.. esse negócio não era pra mim. Fiquei um mês no alojamento da Portuguesa, andando de um lado pro outro, chovia muito, bateu um tédio desgraçado. Foi aí que resolvi ir na tesouraria pedir uma grana pra voltar pra Arapongas. Quando voltei estava me sentindo completamente perdido, não sabia o que ia fazer. (Só sei que frustrei todo mundo que achava que eu ia ser um ídolo de futebol da cidade, todo mundo gostava muito da ideia. Também fazia meus gols, não era um aventureiro, mas é que na época tinha Pelé, Rivelino, Gérson, Tostão... Pra todo lado que eu olhava eram aquelas feras da Copa de 70 a pleno vapor.) Aí pensei: Não dá! E resolvi fazer teatro. Mas logo decidi mesmo que meu negócio era a música e voltei para São Paulo. A maré na qual cheguei em São Paulo, em 73, foi essa, não tinha mais volta.

Como é que você se sentiu com a mudança, a diferença, o lance da cidade grande?

Fui morar numa república, onde ficava no meu cantinho com o violão, procurando a forma das coisas, ouvindo muita música. Ouvi de tudo: *rock*, *jazz*, música concreta, mpb, todo o tropicalismo. Li *O Balanço da Bossa*, do Augusto de Campos. Tudo isso me mostrou a necessidade do profissionalismo, porque cantar a gente cantava. Cantávamos de tudo, Tim Maia, Caetano,

Gil, Jorge Ben, juntávamos o violão e o atabaque e íamos animar as festas. Antes de resolver cantar pra valer parei de fumar durante um ano. Isso foi antes de gravar o *Beleléu*. Quando cheguei em Sampa eu já sabia de uma certa maneira o que queria fazer: me desenvolver como compositor, como cantor, como arranjador.

No início, seu trabalho de compositor aproximava-se muito de suas raízes culturais. Depois, ele assumiu uma amplitude muito grande. O germe de seu trabalho apareceu em São Paulo?

A clareza da linguagem eu fui adquirir em Sampa. Vi que precisava trabalhar cada coisa separadamente. Não sabia tocar contrabaixo — então fui aprender. Ouvi todos os baixistas e comecei a situar o baixo na música, e a tocar um pouco de todos os instrumentos, para ter uma noção particular e global do que estava acontecendo. Antes só compunha no violão. Quando pediam pra cantar uma música minha eu cantava, mas no começo achava que não estava com nada, não tinha uma linguagem própria. Era só mais um e, se fosse para ser “mais um”, eu não queria. Daí, em 75, eu participei de um festival em Campinas com uma orquestra sinfônica e um conjunto de baile, onde você podia fazer o arranjo que quisesse. “Luzia” já existia nessa época, também “Prezadíssimos Ouvintes”, com letra do Domingos Pellegrini, vulgo Dinho. Então, eu e o Paulinho Bamabé fizemos o arranjo para a orquestra (uma orquestra legal pra caramba) com o maestro Benito Juarez. Quer dizer: antes de gravar o *Beleléu* pude me exercitar. Essa preocupação com o arranjo vem dessa época. Mas foi em 79, com os festivais da Tupi e da Cultura (quando toquei contrabaixo e fiz os arranjos de base para “Diversões Eletrônicas” e “Sabor de Venezo” do Arrigo) que eu saquei que essa era a minha linguagem. Mas aquelas ainda não eram minhas músicas. Era essa a minha linguagem na música do Arrigo. Minhas próprias composições ainda andavam quietas, era um outro trabalho, ali eu estava só como músico.



▶ Itamar Assumpção, Afro Brasileiro Puro

Foi trabalhando com o Jorge Mautner, me exercitando como músico e organizando as coisas sonoramente, tocando violão de base, guitarra, contrabaixo, percussão, que resolvi procurar minha linguagem. Chegou o momento em que o *Beleléu* já estava pronto. Vieram as meninas do vocal, a banda, até chegar no Lira Paulista, reduto dessa moçada que estava fazendo música em São Paulo. Aí o Gordo, amigo meu e dono do Lira, arrumou a gravação do show ao vivo. Depois fomos pro estúdio. Eu já estava com o disco pronto: eram 120 horas de som que já vinha trabalhando há um ano. Quer dizer, desde o começo a coisa ficou marcada como independente mesmo. Isso de manter meu trabalho independente é próprio da sua natureza. Não podia ser de outra forma, não podia ser de um jeito onde eu encontrasse restrições. Quando pintou a Blitz, o pessoal falou que eles estavam me copiando, mas a música era diferente, as meninas cantavam diferente, era tudo diferente.

A gente tem a impressão de que São Paulo, nessa época, era meio inexplorada, espécie de território livre para experimentações musicais. Quem estava chegando no começo dos anos 70 parecia vir de um vazio pós-tropicalista. Rolava algo de novo na música? Não é irônico também que a então chamada “vanguarda paulistana” fosse composta basicamente por gente de Londrina, como o Arrigo e o Paulinho Bamabé, o Robinson Borba, a Neuzza Pinheiro, o Sidney Giovenazzi, a Denise? Parece que antes disso não estava rolando nada.

Mas não estava rolando nada mesmo. Quem veio pra fazer a coisa rolar fomos eu e o Arrigo. Começamos a fazer as coisas acontecerem. A presença de “Diversões Eletrônicas” no Festival da Cultura foi algo muito importante. O Arrigo só ganhou por ser um festival universitário, já que sua música era muito estranha aos ouvidos bem comportados. Arrigo estudava na Escola de Comunicação e Artes da USP e me convidou para trabalharmos a música. Morávamos juntos, tínhamos um trabalho conjunto, mas cada um com sua linguagem. Chegou uma hora em que os trabalhos ficaram diferentes. Mas a primeira oportunidade de mostrar o

trabalho foi em 79, neste Festival Universitário da Cultura, com a música do Arrigo. Depois veio o festival da Tupi, quando fiz os arranjos de base para “Sabor de Veneno”.

E qual foi o estranhamento que essas músicas provocaram?

Nenhum, foram muito bem recebidas. O público era composto de universitários, gente que sentia falta do novo, e eles captaram isso: algo diferente estava acontecendo. Tinha grupos como o “Premeditando o Breque”, mas o que quebrou a estrutura mesmo foi “Sabor de Veneno”. Quando comecei a cantar “sabor de que?” e o público a gritar “DE MERDA!” (com cinzeiro voando e tudo), falei: legal, chegamos, viva a vaia! Foi ali que comecei a ter noção do que estávamos fazendo, porque até então ninguém sabia o que era aquilo, nem os próprios concorrentes.

Vocês tinham feito ressurgir o clima de rebeldia do tempo dos festivais.

É isso mesmo. Foi naquele momento que os músicos do Rio e poetas como Augusto de Campos e Décio Pignatari — além do maestro Rogério Duprat — perceberam a gente. As pessoas que sempre viram o novo estavam vendo o novo de novo.

Como é que as pessoas podem se alimentar de sua musicalidade se vocês não aparecem na TV?

Desde que comecei a fazer shows, em 80, vejo que tem uma geração, um público que já mudou, uma moçada que só agora está descobrindo o Arrigo. Sinto muito isso nos meus shows, em relação a minha música. Gente que antes não sabia da nossa existência. Um número inesgotável de pessoas não têm acesso a essa informação musical porque não temos divulgação maciça. Nosso trabalho demora pra chegar no ouvido das pessoas.

Você está numa posição semelhante a muitos artistas que passam a ter um reconhecimento internacional, mas que no Brasil encontram enorme dificuldade de trabalhar com as gravadoras.

Acho que isso não é nada novo, não é? O Jobim tem aquela frase famosa, de que a saída do músico brasileiro é o aeroporto. Quando cheguei a Cumbica, antes de embarcar pra Alemanha, eu me lembrei disso. Não é só o músico brasileiro que tem esse tipo de dificuldade, e sim qualquer trabalho criativo que saia do convencional, tudo que tenha algo diferente a dizer, tudo que tenha uma linguagem. Fiquei dez anos no Brasil transando essa linguagem, e quando cheguei na Alemanha para uma tournée eles perceberam imediatamente a novidade. Não era samba, música pra tocar em boate. Esse som de casa noturna não é a minha transa. Cheguei lá e fiz o meu som. Foi a minha linguagem musical que conquistou os alemães. Por isso, pra trabalhos com linguagem própria — como o do Amigo e da Teté Espindola — não vejo outra saída, pelo menos em termos de divulgação maciça no Brasil. Na Europa viviam me perguntando qual era a diferença que eu via, entre lá e aqui, neste sentido. Falei que não sabia se eles aguentariam fazer música no Brasil como eu faço, mas que tinha certeza de como eles fazem eu aguentaria, e muito bem. Questão de estrutura.

A música parece ser, pelo menos a nível de massa, a antena mais alta. Quando pintou a Tropicália, com o Caetano cantando "Alegria Alegria" as coisas pareciam estar mais abertas. Dez anos depois surgem você e o Arrigo dando toques de que a barra estava pesando, como em "Baby Não se Assuste". O que você diz disso?

Eu vejo que o mundo está mudando, só isso. Quando fui pra Alemanha, uma das potências mundiais, vi que musicalmente a gente estava numa situação privilegiada. De repente, estamos dando um rollé, o que será de nós? Não posso ficar me preocupando com isso, na medida em que tenho todo um trabalho a desenvolver também fora do Brasil meus discos vendem bem mais

lá do que aqui. O último, *Intercontinental*, quem diria era só o que faltava, está até gravado em *compact disc*. Não sei o que será da música brasileira, meu negócio não é esse. Estou mais preocupado em não gastar energia inutilmente. Não é a escolha de um presidente que vai nos salvar do caos, isso pra mim está muito claro. Não é pessimismo. É o fato de você olhar pra onde vai o bonde do mundo e olhar pra onde nosso bonde vai. O terror seria mais ou menos esse: o de você ser otimista mas não encontrar nem aquela luzinha no fim do túnel. Tem muito túnel pra pouca luz. Hoje vejo o Gil voltado pra política. Oras, não dá pra cobrar do Gil um disco com novidades, não dá mesmo! O Gil entrou na política com o pé direito e o esquerdo. Eu não, estou com os dois pés na música. Pra ser político, teria que entrar com os dois pés na política e deixar a música. A novidade já não está mais com ele, e penso que seu posicionamento deixa isso claro. Acho que a novidade continua comigo, com o Arrigo, com a Neuzza, não vejo outra. Já tem outro novo? Cadê? Cadê? Não tem, essa novidade ainda está obscura, ninguém ainda sabe direito o que é. Tudo bem, relancei meus três primeiros discos agora, mas isso não quer dizer nada. Tenho um público grande, mas o Brasil também é grande.

Como você vê toda essa diluição da música nos anos 80, esse *sub-rock* que estamos produzindo hoje, com as novidades pintando muito mais em decorrência de uma boa estratégia de *marketing* do que de talento? Hoje, por exemplo, cria-se um andróide que dança e canta e ele vende milhões. Como é que é isso?

Continuo não vendo novidade. Vejo uns grupinhos de *rock* que vêm pro Brasil, dos quais nunca ouvi falar A — HA, Duran Duran, sei lá! A — HA vem e lota um estádio, mas isso também não quer dizer nada. Hoje há uma simultaneidade de coisas acontecendo. Na década de 60 tinha o *rock*, que era a linguagem da década. Tinha os Beatles, o Led Zeppelin, os Rolling Stones, o Jimi Hendrix... Hoje tudo acontece ao mesmo tempo.

O que você tem ouvido?

A mesma coisa que ouvia, muito Miles Davis.

Você poderia falar da influência do músico negro norte-americano, como Hendrix e Miles, na sua música?

Acho o seguinte: quando comecei a ouvir música quis conhecer da música européia à africana. Essa música feita pelos negros nos Estados Unidos e o *jazz* são o som mais rico até agora. Dentro dessa linguagem há trabalhos que eu continuo ouvindo. Sempre ouvi Ray Charles, Steve Wonder, Tina Turner, Michael Jackson, Prince, e os mais antigos: *blues*, como os do B.B. King. Hoje tem isso, tem aquilo e tem mais outra coisa que é a tecnologia. O problema é que na música brasileira existe um João Bosco, um Hermeto Pascoal, e outros. Tenho muita coisa pra ouvir. Não ouço só Miles Davis, também ouço esses caras. O que me alimenta musicalmente são eles. O novo não me alimenta mais porque não é dele que tiro minhas conclusões. É aquela história: “o novo não me choca mais/nada de novo sob o solo que existe é o mesmo ovo de sempre/chocando o mesmo novo”. Cruzei com o Hermeto num programa e ele falou que curtia muito minhas músicas. Improvisamos e conversamos sobre a capacidade incrível do músico brasileiro de improvisar, genuinamente brasileira. A MPB é rica demais: quando o Caetano, o João Bosco, o João Gilberto saem em *turnée* pelo exterior, sei o que está saindo daqui e indo pra lá. Não é qualquer coisa. Agora vejo o Caetano saindo. Antes não via isso. Antes no exterior, eram sempre o Tom Jobim, o João Gilberto, o Taiguara. Agora o Djavan está fazendo carreira nos EUA, e todo mundo gosta dele na Europa, ele tem uma linguagem própria. Pra mim isso é MPB, e não só *rock*. A moçada que começou com *rock* e hoje faz MPB sabe que na história da música popular não adianta fazer *rock*. *Rock* pra mim é Rita Lee, Raul Seixas, que nunca fez outra coisa.

Há uma preocupação em seu trabalho em relação ao universo feminino, algo que tem muito fogo. Ao mesmo tempo você é muito sossegado, tem uma mulher, duas filhas. Como é sua relação com esse universo?

Bem... Agora vou ter que apelar pro meu lado feminino pra responder essa pergunta — e vou respondê-la matreiramente. É engraçado o relacionamento homem-mulher. Até os vinte anos não me preocupava em namorar. A prioridade era jogar futebol. Em termos afetivos eu não tinha nada definido, era tudo muito confuso. Quando vim pra Sampa comecei a namorar uma menina aqui, outra ali, mas não entendia muito bem pra quê. Daí conheci a Zena, que é com quem eu vivo até hoje. Conheci-a durante uma peça, *Arena Conta Tiradentes*. Quando a peça terminou ele foi ao camarim e me deu a maior força. De qualquer forma, acho que com mulher ou sem mulher meu caminho teria sido esse mesmo, pois percebi, com o apoio da Zena, que era a música o que eu tinha que fazer na vida. Me sentia bem com ela, que é totalmente diferente de mim: na cor, visão de mundo, em tudo. A Zena trabalhava nos Correios, segurava a onda. Eu ficava cuidando da casa, cuidando dos filhos, compondo, fazendo trabalhos temporários. Aí começou uma pressão por parte dos parentes pelo fato dela ter que trabalhar fora, pegar metrô na Penha e ir ao centro às 4 horas da manhã. Eles não estavam entendendo nada.

Como é que você vê essa questão homem-mulher?

O que importa é a identidade com um tipo de sensibilidade que alguns homens têm, mas as mulheres muito mais. Foram sempre elas que me ajudaram. Nenhum dos homens que encontrei entendeu de cara qual era a minha. Certa vez, quando a minha sogra estava morando com a gente, chegaram quatro viaturas e levei uma geral na frente de casa. Eu sempre falava que aquilo existia mas elas não acreditavam, achavam que era paranóia minha. Quando viram aquilo, a Zena saiu cor-

rendo pra me defender, enquanto o guarda mandava ela calar a boca. Tive que acalmá-la, porque já sabia o que estava acontecendo: homens, entendeu?

Como suas filhas encaram o Itamar artista?

Vi mais claro depois que a Anelise e a Serena começaram a crescer. Quando foi num show meu pela primeira vez, a Serena levou aquele choque, ficou meio assustada, deu um nó na cabeça. Hoje elas vão ao show não porque são minhas filhas ou minha mulher, mas porque gostam da música. É uma música que faço bem perto delas, são minha primeira audiência. Na vida profissional, por exemplo, eu queria homens e mulheres para cantar, só que não tinha homem pra isso. Os homens tocavam mas não cantavam. Depois, quando eu já estava de malas prontas para ir embora pintou a Vera, minha advogada, que é quem cuida de tudo. Vai aos meus shows, vende os discos, é empresária, produtora. Tem a Alice Ruiz também, ainda mais agora que a gente está desenvolvendo um trabalho juntos. Do sexo masculino, desenvolvi alguma coisa mais plena com o Paulo (Leminski), meu pai e meu irmão Narciso. Acho que, em matéria de mulheres, sou um privilegiado. Se não fosse essa força eu não teria resistido.



➤ Itamar Assumpção e Paulo Leminski

A Josely, nossa editora-assistente, acabou de ligar de Curitiba. Ela encontrou, dentro de um livro, um manuscrito de Leminski com perguntas prontas pra você. Posso fazer?

Hã?

Leminski: “Como é seu processo de criação? Como é que Itamar Assumpção cria? Cria de noite ou cria de dia? Cria louco ou cria são?”

Cria de noite/cria de dia./Itamar Assumpção cria louco/cria são.

Leminski: “Como é que você se sente ou você é inocente depois de ter sido independente arranhando os discos e os bons modos da boa e velha MPB?”

Me sinto muito bem, porque tenho tido uma resposta muito rica em termos de público. Valeu a pena fazer três discos independentes e mais um por gravadora. É como diz o Dinho em “Prezadíssimos Ouvintes”: “sorte não haver o que segure som’, porque senão nada aconteceria, fui como compositor independente para fora do Brasil, meu próprio trabalho me levou a isso, não houve divulgação nem armação. É um trabalho que segue sozinho seu próprio caminho. Por isso, é independente, no sentido de ser uma linguagem que se define de modo diferente: da montagem do show, do estilo da banda à capa do disco. Me sinto bem com essa independência. Não estou preocupado com os rumos da MPB, e sim com os de minha música, já que é a única coisa que posso fazer. Neste momento estou preocupado em dar vida a um trabalho que estou elaborando com a poeta Alice Ruiz. Fica difícil me ocupar com um trabalho desse porte e ainda me preocupar com a MPB. Me recuso a assobiar e chupar cana. Se minhas músicas tocam no rádio ou na TV não estou nem aí, não é problema meu. Estou reservando minhas energias. Agora quero gravar um disco na Alemanha, e é isso que vou fazer.

Seu método de composição é atípico, pois a estrutura de suas músicas é bem diferente do tradicional tema-estribilho-tema. Muitas têm estrutura circular (como “Girando”), além de uma singular harmonia. Como isso acontece?

É engraçado porque quando o Leminski me passou “Vamos Nessa” por telefone (incluída no disco Sampa Midnight) fiquei com aquilo na cabeça, era uma letra muito louca, não sabia o que fazer com ela. De repente, peguei o violão e comecei a cantar e a tocar, fazer umas harmonias diferentes, foi fluindo. Tinha uma harmonia que não costumo usar. Os acordes, diminutos, de quarta, misturados com um acorde natural, resultaram uma estrutura melódica “diferente”. Resolvi contar o tempo e vi que era cinco: um tempo ímpar com o qual nunca tinha trabalhado. Por aí você vê que cada música é um universo diferente. Nos discos tenho que fazer uma música com dois minutos, mas nos shows desenvolvo muito mais. “Clara Crocodilo”, por exemplo, é toda quebrada, esquisita: seu tempo é de 7/8. Pra poder cantar “Clara” é preciso muita técnica, ser fera. Na nossa música não dá pra enganar, não tem como.

Ultimamente a poesia tem aparecido cada vez mais no seu trabalho. Nos dois últimos discos você musicou poemas da Alice Ruiz, Paulo Leminski, Guará, Ademir Assunção, Régis Bonvicino. Como se deu essa aproximação com os poetas e a poesia?

Nunca me julguei poeta. Tenho uma visão musical de poesia, porque na antiguidade a poesia vinha com a música, era uma coisa só. Esse contato com os poetas começou quando fui pela primeira vez cantar em Curitiba e fiquei três dias na casa do Leminski e da Alice. Já os conhecia de antes, quando Arrigo fez um show em Curitiba. Leminski me deu o *Catatau*, comecei a ler e não entendi nada! Foi quando ele me passou o fio da meada para eu sacar a história: que não havia mistério a ser desvendado. Era muito pra minha cabeça. Depois alguém me deu Cruz e Souza. Li e pensei: “Nossa, quem é esse louco? Ah, é o mesmo cara que escreveu *Catatau*. Mas o que é que esse cara tem?” Então come-

cei a me ligar na poesia dele e da Alice, fui lendo seus livros no ônibus pra São Paulo. Quando cheguei em casa tinha musicado alguns poemas. Assim, espontaneamente.

Você vive dizendo que não é poeta. O que é que você quer dizer com isso?

Prefiro o que os poetas escrevem do que o que escrevo. Música veio antes da poesia. Penso musicalmente. Se leio um poema já penso com ritmo, com melodia, com música. Minha relação com a poesia é essa: quando escrevo uma letra sei que ela vai virar música. Posso até escrever uma coisa aqui, outra ali, mas geralmente faço uma letra para que ela vire música. Daí a dificuldade de fazer poema, digamos, verbal. O que me toca, em matéria de poesia, é tudo aquilo que eu gostaria de ter escrito. Já me disseram que o que eu faço é poesia, mas não acho. Agora é que tenho tido mais necessidade de escrever poesia. Quando leio algo como "*Bem que você podia/pintar na sala/da minha tarde vazia*" (um poema do Ademir Assunção), acho genial. E acrescento: "como na poesia". Isso não tinha no original. Com isso estou reafirmando a força da poesia ao dizer algo que não se explica. Quando surgem coisas assim eu vibro. Já existe muito poeta fazendo poesia, mas não muito músico legal musicando poesia.

Como foi musicar *Navalhanaliga*? *Hai-kais* podem virar música?

A Alice escreve com ritmo, por isso a musicalidade está implícita. Peguei o violão e a música foi saindo naturalmente. Se eu fosse escrever poesia escreveria como a Alice e o Leminski. Mas não escrevo nada. Minha linguagem é a música. O que posso fazer é compor e cantar bem, dentro das exigências do meu trabalho.

Mesmo assim, você ficou mais rigoroso em relação às suas próprias letras, não? A letra de “Sutil”, por exemplo, é um primor de poesia e montagem. Tem até um *hai-kai* ou vários *hai-kais* embutidos, inclusive um que diz: “a lua cheia/reduz nós dois/a pedacinhos”. Esse já é um *hai-kai* embebido da sua linguagem, do seu “itamarés”. Como você pode dizer que não faz poesia?

Vejo isso desde o primeiro disco. “Nega Música” tem uma proximidade muito grande com a poesia, que chega “quando você menos espera”...

Qual foi a importância da convivência com o Leminski para seu processo criativo? Quando vocês se trombaram?

Como disse, o Arrigo estava fazendo um show em Curitiba, e eu já lera o Cruz e Souza. Quando nos encontramos, o Leminski perguntou o que eu tinha lido de poesia. Falei que só João Cabral e Manuel Bandeira. Então, com a convivência passei a ler a poesia dele também. O Leminski foi alguém que cruzei naturalmente, a gente ia acabar se encontrando. Éramos como irmãos gêmeos, sabe, não dá pra explicar. Foi uma pessoa artística e humanamente muito ligada a mim. Tenho uma música inédita com ele chamada “Dor Elegante”. Queria encerrar essa entrevista com essa letra porque é a cara dele. O cara sofreu pra poder ser minha última obra. É mais ou menos assim:

*“Um homem com uma dor é muito mais elegante
Anda assim de lado
como se chegando atrasado
chegasse mais adiante
Carrega o peso da dor
como se portasse medalhas
Uma coroa, um milhão de dólares
ou coisa que os valha.
Ópios, Édens, analgésicos
Não me toquem nessa dor
Ela é tudo que me sobra
Sofrer vai ser minha última obra.”*

Então, ele levou fundo a ligação poesia com a arte, até as últimas consequências. Mas brincando, numa boa, com a ironia que era típica dele. Como ser humano acho ele incrível. A gente levava nosso relacionamento num sentido muito profundo, de vida mesmo, que incluía primeiro a criatividade e depois a questão de se levar uma linguagem até as últimas consequências, independente das dificuldades que possam aparecer. Acho que vivi com ele o que tinha de viver e vice-versa. Ele nos deixou tanta coisa pra fazer, as músicas inéditas que tenho com ele e que agora estou interessado em trabalhar com carinho. Na minha próxima ida à Europa queria levá-lo comigo, ele conhecia línguas e culturas tão bem. Antes não tinha sido possível. O Leminski era uma pessoa com uma estrutura muito forte para segurar toda essa onda. É muito louco você ter que viver de publicidade, jornalismo, fazer poesia e ser compositor.

Uma última pergunta: qual é sua orquídea preferida?

Todas. <



➤ Ensaio Fotográfico de Itamar Assumpção (2003)

NOVOS ventos do Velho Continente

Soffía Bjarnadóttir

Francesca Serragnoli

Sergio García Zamora

por Francesca Cricelli

SENSIBILIDADE

ainda sinto náusea
três meses depois

quatro cinco
seis sete

a confusão por detrás
das pálpebras

não chegue perto
você não está seguro

perto de mim pois
estou morta-

espero
e sigo tendo esperança

irei arrastá-lo
no tempo

mas não vamos
muito longe

quando sumirmos
de vista

[NÆMI]

*finn enn ógleðina
þrír mánuðir liðnir*

*fjórir fimm
sex sjö*

*óreiðan bak við
augnlokin*

*ekki koma nær
þér er ekki óhætt*

*nálægt mér því
ég er dauð-*

*vona
og vona*

*mun draga þig
á langinn*

*en við förum
ekki langt*

*þegar við hverfum
sýnum*

Soffía Bjarnadóttir

Miséria das coisas não contadas
a hora diante da qual
já não poderás ajoelhar nada
ser ouvidos quando se chora
as cigarras as folhas da azinheira
os rastros brancos cruzados sobre a lua
o focinho úmido dos animais
o cheiro do mel
beber quando se tem sede
o cheiro de mãos que cozinham
o silêncio na sala de espera
o café, o vinho.

O mundo inteiro é tão pequeno
cai no chão feito criança
olha-te com olhos petrificados
um segundo antes de chorar.
Alargo os braços
feito uma mãe ou feito uma cruz.

*Miseria delle storie non raccontate
l'ora davanti a cui
non potrai più inginocchiare niente
l'essere ascoltati quando si piange
le cicale le foglie del leccio
le scie bianche incrociate sulla luna
i nasi bagnati degli animali
l'odore del miele
bere quando si ha sete
l'odore delle mani che hanno cucinato
il silenzio nella sala d'aspetto
il caffè, il vino.
Tutto nel mondo è piccolissimo
cade in terra come i bambini
ti guarda con occhi impietriti
un secondo prima di piangere.
Allargo le braccia
come una madre o come una croce.*

Francesca Serragnoli

O ALUCINADO

Mãe, vou enlouquecer, mas volto. O que lhe preocupa mais: o quanto demoro para enlouquecer ou o quanto demoro para voltar da loucura? A viagem é de trem, de avião, de barco; trem e avião e barco dentro de mim, foguete e submarino dentro de mim. A viagem ocorre dentro de mim enquanto pedalo minha bicicleta de carteiro pelo vilarejo. Passarei por estações e portos para recolher os louquinhos de cada vilarejo. Suas mães irão entregá-los a mim como crianças. Que nada lhes aconteça, elas me pedem, que não voltem lúcidos. E entendo as mães como a minha, porque de tanto cuidar da loucura de seus filhos, já não saberiam cuidar da sensatez de seus filhos. Vejo-os embarcar e sorrir. Levantam seus chapéus como se levantassem a tampa de seus cérebros. Sob o chapéu há a primavera, alguns ostentam um ninho com pintinhos; outros, borboletas e maçãs. Nunca há dois loucos iguais, mesmo tratando-se de loucura. Meus companheiros de viagem embarcam com suas bagagens. Trazem nelas duas camisas de força para trocarem caso se sujem de café envenenado. Vamos brincar de guerra como os soldados brincam de serem loucos. Todos os dias ganhamos no fronte, mas isso nunca é notícia nos jornais. Todos os dias sobrevivemos a nós mesmos. Mãe, eu vou enlouquecer, mas volto. Não se preocupe, minha mãe, sou o capitão desse regimento.

[EL ALUCINADO]

Madre, voy a enloquecer, pero regreso. ¿Qué te preocupa más: cuánto demoro en enloquecer o cuánto demoro en regresar de la locura? El viaje es en tren, en avión, en barco; tren y avión y barco dentro de mí, astronave y submarino dentro de mí. El viaje sucede dentro de mí mientras pedaleo mi bicicleta de cartero por el pueblo. Pasaré por las estaciones y los puertos a recoger al muchacho loco de cada pueblo. Sus madres me lo encargarán como a niños. Que no les pase nada, me piden, que no vuelvan lúcidos. Y entiendo a las madres como a mi madre, porque de tanto cuidar la locura de sus hijos, no sabrían ya cuidar de la cordura de sus hijos. Los veo subir y sonreírme. Se levantan el sombrero como se levantan la tapa de los sesos. Debajo del sombrero es primavera, algunos lucen un nido con pichones; otros, mariposas y manzanas. Nunca hay dos locos iguales, aunque sean la locura. Suben mis compañeros de viaje con sus maletas. En la maleta llevan dos camisas de fuerza para cambiarse si se manchan con el café envenenado. Jugaremos a la guerra como los soldados juegan a estar locos. Todos los días vencemos en el frente, pero no se anuncia en los periódicos. Todos los días sobrevivimos a nosotros. Madre, voy a enloquecer, pero regreso. No te preocupes, madre mía, que soy el capitán de este regimiento.

Sergio García Zamora



Soffía Bjarnadóttir (Reykjavík, Islândia, 1975) é uma poeta, romancista e dramaturga. Sua prosa e poesia conduzem para uma escuridão mística e um tom assombroso, brincando com mitos, morte e renascimento. Seu primeiro romance, *Segulskekki* (Declinação Magnética) foi publicado em 2014, recebeu a bolsa de novos talentos do Fundo Islândês de Literatura e foi traduzido para o francês. Sua primeira coletânea de poemas, *Beinhvítskurn* (Casca Branca) foi publicada em 2015. Em seu último livro de poemas, *Ég er hér* (Eis-me aqui), de 2017, ela escreve sobre a beleza e a crueldade do amor como um catalisador para a transformação. Soffía é mestre em Literatura Comparada e Criação Literária e também estudou Dramaturgia. Seu segundo romance, *Hunangsveiði* (Caça ao Mel) foi publicado em 2019 e tematiza uma jornada da Islândia a Portugal em que a saúde e a herança da dor se transforma num registro de sentidos.



Francesca Serragnoli (Bologna, Itália, 1972) formou-se em Literatura Moderna pela Universidade de Bolonha. Trabalhou e atualmente faz parte da direção do Centro de Poesia Contemporânea da Universidade de Bolonha. Seus textos apareceram em numerosas antologias, tendo publicado os livros de poesia: *Il Fianco Dove Appoggiare un Figlio* (Re Enzo, Bolonha, 2003, reimpresso em 2012 pela editora Raffaelli, Rimini, em uma edição ampliada), e *Il Rubino del Martedì* (Raffaelli, Rimini, 2010), mais tarde incluído em *Aprile di Là* (LietoColle/Pordenonelegge, 2016). É colaboradora da revista de poesia contemporânea *clanDestino*.



Sergio García Zamora (Santa Clara, Cuba, 1986) é formado em literatura pela Universidad Central Marta Abreu, em Las Villas. Em 2003, publicou seu primeiro livro de poesia, *Autorretrato sin abejas* (Autorretrato Sem Abelhas). Suas coleções de poesia receberam várias premiações, como: *Tiempo de Siega*, Poesía de Primavera (2009); *Poda*, Calendario 2010; *El Valle de Acor*, Fundación de la Ciudad de Santa Clara (2011); *Día Mambí*, Digdora Alonso (2011); *Libro del Amor Feliz*, Emilio Ballagas (2012); *Las Espléndidas Ciudades*, Eliseo Diego (2012), *La Violencia de Las Horas*, José Jacinto Milanés (2012); *Caballería Insurrecta*, Manuel Navarro Luna (2012); *La Condición Inhumana*, o prêmio nacional de poesia do jornal Gaceta de Cuba (2014). Suas premiações mais recentes incluem: Wolsan-Cuba (2015), o prêmio internacional de poesia Rubén Darío (2015), Loewe à Jovem Criação (2016), Gabriel Celaya e Blas de Otero (2018), Jorge Manrique e o Prêmio de la Crítica (Cuba — 2019), além dos prêmios de

poesia Juan Alcaide e Blas de Otero-Ángela Figuera (2020) e o Nicolás del Hierro (2023).

- **Francesca Cricelli** (Ribeirão Preto, 1982) é poeta e tradutora literária, doutora em Literaturas Estrangeiras e Tradução pela Universidade de São Paulo. Publicou entre outros *Repátria* (Selo Demônio Negro, 2015), *16 poemas + 1* (edição de autora, 2017), *Errância* (Sagarana forlag e Macondo Edições, 2019). Seu novo livro, *Inventário*, encontra-se no prelo pela editora Nós. Vive em Reykjavík, na Islândia, onde estuda língua e literatura islandesa.

Nossos mortos

Tiago Feijó

Mesa simples num canto da cozinha. O perfume do tempero materno do almoço de domingo satura o cômodo inteiro. Uma panela de pressão chichia no fogo a todo vapor. A portinhola do forno range ao ser aberta e a mãe dá uma garfada na carne assada para constatar a maciez das fibras, enquanto o bafo quente e cheiroso de gordura lhe enche a boca de um aguado apetite.

— No ponto! — e a sentença vem acompanhada de um abundante cheiro do alecrim.

A filha faz que não escuta e nada responde, atenta que está em recolher da mesa os esquecidos farelos de pão do café da manhã. Depois, toda lépida, a jovem entra a abrir armários e gavetas, pondo a mesa como se dançasse uma valsa.

E talheres triscam pratos, copos se brindam por acaso a caminho da mesa, a jarra com tulipas postiças é retirada do centro para dar lugar aos descansos de panela. E a cozinha cresce em sons e ruídos que vão espicaçando a fome grande na boca da filha. Agora é a mãe que vem com a travessa do assado, um bolo de carne suculento rodeado de molho borbulhante. E vem a cumbuca de feijão gordo, fumegante, os pedacinhos de alho boiando no caldo grosso; e vem a panela de arroz, branco de gostoso, a escumadeira dentro dela; e vem o quibebe, salpicado de cheiro verde, pintando a mesa de cor; vem a travessa de salada: rúcula, tomate, cenoura, cebola; numa xícara, o mesmo temperinho de sempre: mostarda, limão e sal. Por fim, a filha traz da geladeira a jarra de suco de manga, os cubos de gelo repicando contra o vidro.

Mesa posta, mesa farta. Há comida suficiente para muitas bocas, mas somente as duas sentam-se à mesa, como há algum tempo o fazem, almoçando diariamente juntas, mãe e filha. Quem visse a cena estranharia o exagero, mas a mãe ainda não se acostumou a cozinhar apenas para elas. Retirou dois dos quatro pratos que havia na mesa, mas esqueceu de retirar a água do feijão. Esqueceu também de retirar o pano de prato do ombro e sentou-se à mesa com ele.

Mas, a um olhar da filha, a mãe se dá conta do desleixo e vai estendê-lo na pia.

A jovem sorri da desatenção da mãe. Desde sempre ela foi assim, pensa a filha feliz e faminta. E as duas começam a se servir em silêncio. E comem em silêncio também, um silêncio completamente diferente da azáfama que há pouco espocava por todo canto da cozinha. De repente, sem nenhuma motivação senão a mera existência de uma lembrança, a filha dispara:

— Lembra do que o pai gostava de fazer?

Levanta ágil da mesa, e logo está de volta com a cuia de farinha de mandioca, e põe uma conchada de feijão no canto do prato.

— Ele amassava bem amassadinho o feijão — com o garfo a filha desfaz grão por grão —, colocava uma colher de farinha — salpica cuidadosa a farinha sobre o feijão —, depois em cima da farinha ele punha o caldinho da carne — com uma colher ela colhe da travessa do assado um caldo cor de ferrugem —, e fazia uma maçaroca de tudo. Comia com gosto. Lembra, mãe?

A mãe está paralisada, estática, segura o garfo no ar e olha fixo para a filha.

— Ele gostava da comida da senhora — continua a jovem —, e gostava dessa comida: arroz, feijão, abóbora. Comia com gosto. Lembra que um dia a gente fez lasanha pra ele, já no finzinho, antes dele morrer? Ele disse que comia, mas que não gostava daquilo. Gostava era de arroz e feijão, lembra?

A filha sorri novamente, achando graça da lembrança. O garfo na mão da moça vai compondo a maçaroca ensinada pelo pai, a mesma que o garfo do pai compunha guloso. E ela vai comendo tal qual o pai, com gosto, aquela saudade relembrada na ponta do talher. Não há uma nota de tristeza nos gestos da filha, nem nas palavras dela. Apesar da recordação saudosa, da exumação de um morto em pleno almoço de domingo, a conversa entre mãe e filha nasce limpa, espontânea, sem a remota possibilidade de reabrir antigas feridas.

— Ele gostava também, no finzinho do almoço, de pôr no prato um último punhadinho de arroz — e a

moça deita no próprio prato meia escumadeira — e depois jogava por cima o molhinho do bife e o restinho da cebola — e colhe novamente uma colher do caldo do assado para manchar de ferrugem o arroz branquinho. — Lembra, mãe?

Mesmo a mãe, apesar de estática, os olhos fixos cravados na filha, mesmo a mãe não demonstra sofrimento algum, não há dor alguma no seu olhar. O seu deslumbramento vem do espanto, da surpreendente novidade posta à mesa num almoço que pretendia ser o mesmo de sempre: cotidiano e trivial. E mais: há também, na mãe, além da surpresa, uma espécie de alegria leve, quase felicidade, porque a filha, assim repentina e genuína, como que inventou um jeito de trazer de volta à mesa o pai morto.

É como se a moça recolocasse na cabeceira o prato que fora retirado outrora e dissesse: senta aí. Agora, diante da filha que arremeda com tamanha naturalidade os trejeitos do pai, o que a mãe vivencia é o breve retorno do falecido marido, dos seus modos, dos seus gestos tão bem fixados pela filha, que então, neste maravilhoso almoço de domingo, mastiga como o pai mastigava, empunha a faca como a empunhava o pai, e pede à mãe, tal qual fazia o marido, que passe a ela a travessa de salada.

— Lembro sim, filha! Claro que lembro! — diz a mãe, saindo devagar do seu torpor e passando a travessa de salada à filha. — Sua vó ralhava com ele quando ele colocava mais sal na comida, escondido da gente. Era engraçado. Dois velhos brigando por causa de sal na comida. Seu pai parecia uma criança.

— A vó gostava de comer de colher — e a filha se solta num sorriso sonso, devolvendo a salada à mãe. — Comia bem devagarinho.

E as duas, mãe e filha, transportando a mesa inteira para antigos domingos, põem mais um prato retirado há tempos do seu lugar costumeiro. A mesa agora está completa: pai, mãe, filha e aquela vó, falecida meses antes do genro.

— Sua vó também gostava de ver seu pai comendo, dizia que ele comia com vontade, que dava gosto

cozinhar pra ele. Ele gostava do doce de abóbora com coco que ela fazia, e ela fazia só pra ele porque ninguém mais comia.

Brota um silenciosinho na rabeira desta última palavra. E o silêncio cresce moroso, frágil, quase quebradiço. As duas mastigam vagarosas aquela comida que atravessa os tempos, comida posta numa mesa do passado, o gosto de saudade se esparramando na língua delas. Mas não há dor, não há sofrimento; pelo contrário, a mesa está completa, comem os quatro a sagrada refeição da família. A filha, cuidando não macular o silêncio, enche de suco o copo da mãe e em seguida enche o seu próprio copo.

— Seu pai gostava mesmo de comer, era o que mais gostava — diz a mãe, abarcando com os olhos a fartura da mesa. — Depois da doença ele entristeceu muito, não podia comer mais nada, tudo tinha que ser sem sal. Tudo medido, contado, somado. Um tiquinho de sal por dia, a comida ficava sonsa. Até eu perdi o gosto de comer.

A mãe se interrompe porque a filha inicia novamente a tarefa de compor a maçaroca inventada pelo pai: amassa os grãos de feijão, salpica farinha, deita uma colherada do caldo do assado. E é tamanha a destreza da filha que a mãe vê ali a antiga destreza do marido, daquele seu marido de antes, de antes da rigorosa dieta imposta a ele.

— O coitado não podia comer mais nada — continua a mãe. — Até água tinha que ser regulada, lembra? Lembro do seu pai aflito, acordando de madrugada, dizendo que estava com sede, um trabalhão medonho para convencer ele a não tomar um copo d'água cheio. Eu tinha que acordar a sua vó, só ela conseguia pôr ele na linha. Ela vinha uma fera do quarto, mostrava o pé dela cortado no meio, um toco de pé, e dizia firme pra ele que ela também, com setenta e tantos anos, que ela também tinha que se controlar para que a diabetes não a levasse. Daí seu pai punha dois dedos d'água no copo e voltava fulo pro quarto. Ele sempre respeitou a sua vó como um filho.

A mãe enfia uma garfada de comida na boca e volta a mastigar a viva lembrança de outros tempos, lembrança essa desabrochada pela fértil primavera da filha e lançada como uma flor sobre a mesa de domingo.

— Dia desses encontrei no armário aqueles saquinhos de sal que a senhora comprou, lembra? — agora é pela mão da filha que se desfia o tecido da lembrança. — Tinham a medida certinha pra um dia. A gente punha um pouquinho no almoço e guardava o resto pra janta. Quando ele não punha sal na comida escondido da gente, né? Lembro que nas tardes quentes, pra ele se refrescar e matar a sede, a vó dava uma pedra de gelo. Uma pedra de gelo por dia, era a alegria dele, parecia um menino chupando um sorvete delicioso. Uma pedra de gelo. Coitado do pai, nunca vi doença mais cruel.

A filha cruza os talheres sobre o prato, sinal que capitula o fim do seu almoço. A mãe tem os olhos boiando na mesa ainda cheia de comida, um punhado de rúculas crivadas no garfo suspenso no ar, o pensamento distante quase empanturrado de memórias.

— Teve um dia, aqui mesmo nessa mesa, não esqueço, como se fosse ontem, seu pai estava muito doente, já no fim, ele me disse: “De que adianta essa luta toda? Pra que todo esse sacrifício? Não vale a pena viver dessa maneira, não. A gente com privação de tudo. Não se pode nem comer com decência. De que adianta viver assim?”. Acho que foi ali que ele se entregou de vez.

Não há tristeza, tampouco sofrimento nesta mesa de domingo. Apesar do silêncio grosso que agora desaba pesado sobre elas, apesar da saciedade efetiva na boca das duas, apesar da maneira baixa e calma com que a mãe rezou aquelas últimas palavras do seu antigo drama, apesar de tudo isso, não há tristeza, tampouco sofrimento. Não. Não há. A aceitação já se consumou há muito tempo no espírito de ambas. E, afinal, a mesa está completa.

A mãe se levanta, satisfeita. Na boca, ela prova ainda um restinho de saudade como quem aproveita o gosto final da última colherada de sobremesa.

É hora de retirar os pratos. ◀



Tiago Feijó é professor e escritor. É autor dos livros *Insolitudes* (7letras, 2015), *Diário da Casa Arruinada* (Penalux, 2017), finalista do Prêmio São Paulo de Literatura, e *Doze Dias* (Penalux, 2022). Venceu o Prêmio Ideal Clube de Literatura 2014. Tem textos publicados em diversas antologias, revistas e blogs.

Foto Estrela

Almiro da Silva

Almiro da Silva foi retratista e proprietário do estúdio Foto Estrela, em Sapopema, no Norte Pioneiro do Paraná. Armirinho, como era conhecido, registrou a cidade durante décadas, construindo memórias ainda hoje presentes na casa dos moradores por meio de ensaios de crianças e álbuns de casamento, além de ser referência em fotos 3x4 para carteiras de identidade e na restauração digital de imagens antigas.

Em 2021, um ano após a morte de Almiro, o pesquisador Paulo Abrão teve acesso ao espólio do Foto Estrela — mais de 5 mil fotos e milhares de registros em 3x4. A partir da ideia de ecologia de imagens — o reaproveitamento de fotografias que já existem no mundo, técnica adotada por artistas como Rosângela Rennó —, os registros de Almiro vêm sendo digitalizados e difundidos em diferentes espaços, na formação de novos contextos com base na curadoria de Paulo e na criação de obras artísticas a partir da apropriação.

A seleção para o **Cândido**, com imagens sobrepostas e marcadas pelo tempo, destaca uma função da fotografia de Almiro além do arquivismo: aqui temos um registro vivo do imaginário de uma cidade do interior do Paraná. ◀























EXPEDIENTE

Governador do Estado do Paraná

Carlos Massa Ratinho Junior

Secretária da Cultura do Estado do Paraná

Luciana Casagrande Pereira Ferreira

Diretor da Biblioteca Pública do Paraná

Luiz Felipe Leprevost

Editora

Marianna Camargo

Redatores

Isabella Serena

Luiz Felipe Cunha

Estagiária

Juliana Sehn

Design Gráfico

Rita Solieri

Diagramação

Junior Milek

Colaboradores desta edição

Almiro da Silva

Angela Melim

Francesca Cricelli

Hiago Rizzi

João Lucas Dusi

Jornal Nicolau

Museu Itamar Assumpção

Paulo Abrão

Tiago Feijó

Valéria Bittencourt

Ilustração de capa

Vique



Cândido

imprensa@bpp.pr.gov.br

candido.bpp.pr.com.br

[instagram.com/candidobpp](https://www.instagram.com/candidobpp)



BIBLIOTECA
PÚBLICA
DO PARANÁ



PARANÁ 
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA