



FICÇÃO BRASILEIRA NO SÉCULO XXI: PLURALIDADE E DIVERSIDADE

Organizadoras

Helena Bonito C. Pereira

Gínia Maria Gomes



edições makunaima

Coordenador

José Luís Jobim

Revisão, diagramação e editoração

Casa Doze Projetos e Edições

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

F444 Ficção Brasileira no Século XXI [livro eletrônico] : Pluralidade e
Diversidade / Organizadoras Helena Bonito C. Pereira, Gínia
Maria Gomes. – Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2022.
300 p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-87250-29-8

1. Ensaio brasileiro. 2. Literatura brasileira – Estudo e ensino.
I. Pereira, Helena Bonito C. II. Gomes, Gínia Maria.

CDD B869.07

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422



FICÇÃO BRASILEIRA NO SÉCULO XXI: PLURALIDADE E DIVERSIDADE

Organizadoras

Helena Bonito C. Pereira

Gínia Maria Gomes



Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário

O ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO NA PERSPECTIVA DA DIVERSIDADE	7
---	---

Helena Bonito C. Pereira

Seção 1: “Escritas de inclusão étnica e cultural”

<i>TORTO ARADO</i> – QUANDO O SERTÃO É O BRASIL	14
---	----

Regina Zilberman

A ESCRITA NA LINHA DE FRENTE: <i>FRONT</i> , DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA	29
---	----

Michel Mingote de Ázara

UMA <i>VIDA-COM</i> OUTROS: O PARADIGMA PROTÉTICO EM O <i>KARAÍBA</i> , DE DANIEL MUNDURUKU	49
--	----

Tânia Sarmiento-Pantoja

MAIKE E O BRASILIANISMO CONTEMPORÂNEO NA EUROPA, UMA LEITURA MULTIPERSPECTIVISTA DO ROMANCE <i>COM ARMAS SONOLENTAS</i> , DE CAROLA SAAVEDRA	71
---	----

Ilana Heineberg

Seção 2: Violência e distopia

MEMÓRIAS DE UM DESAPARECIMENTO: AS FERIDAS ABERTAS POR UM CORPO INSEPULTO EM <i>OUTONO</i> , DE LUCÍLIA GARCEZ	94
--	----

Gínia Maria Gomes

UM ROMANCE DE DIFÍCIL CAPTURA: O <i>CORPO</i> <i>INTERMINÁVEL</i> , DE CLÁUDIA LAGE	114
--	-----

Helena Bonito C. Pereira

Thais Lancman

O MUNDO PERDIDO DE <i>TUPINILÂNDIA</i> : A RECONSTRUÇÃO FICCIONAL DA MEMÓRIA BRASILEIRA	138
--	-----

Rogério Lima

O PAÍS DO FUTURO SEM PRESENTE: CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE <i>ESSA GENTE</i> , DE CHICO BUARQUE Vera Lúcia de Oliveira	159
---	-----

Seção 3: Memória, trauma, abandono

“ESSAS LEMBRANÇAS PRECIOSAS ME FAZEM ENSOLARADA POR DENTRO”: MEMÓRIA E OBJETOS EM <i>OS FIOS DA MEMÓRIA</i> Renata Rocha Ribeiro	181
--	-----

“O LUTO DO PEDAÇO DE MIM QUE SE PERDEU”: O TRAUMA DO ESTUPRO EM <i>VISTA CHINESA</i> , DE TATIA- NA SALEM LEVY Anna Faedrich	211
--	-----

A VIDA QUE ACONTECEU: UMA LEITURA DE <i>É SEMPRE A HORA DA NOSSA MORTE AMÉM</i> , DE MARIANA SALOMÃO CARRARA Cristiane Alves	234
---	-----

SOBRE AUTORAS E AUTORES	258
-------------------------	-----

ÍNDICE REMISSIVO	262
------------------	-----

O romance brasileiro contemporâneo na perspectiva da diversidade

Helena Bonito C. Pereira
Universidade Federal do Pará
(UFPA)

Romances, contos e outras narrativas ficcionais chegam continuamente ao público leitor em edições impressas e eletrônicas, sendo estas últimas acessíveis em numerosas plataformas e sites. Tal variedade de acesso aos textos comprova o vigor da criação literária no Brasil, surpreendentemente diversificada, tanto nos perfis dos escritores, quanto nos conteúdos narrados. Segundo Beatriz Resende (2018, p. 23-26), pesquisadora de literatura e cultura na contemporaneidade, essa diversidade se expressa em “uma literatura robusta, [com] propostas de criação inovadoras”, e com “questões predominantes e preocupações que se manifestam com mais frequência”, como a *presentificação*, pela qual hoje se sobrepõem formações étnico-culturais, outrora consideravelmente restritas, e o *retorno do trágico*, nas artes e nas linguagens, trazendo em seu bojo relatos impregnados de violência.

A diversidade propicia o acolhimento a novos ingressantes no campo autoral, finalmente, em condições de desestabilizar o padrão de escritores brasileiros que perdurou até os decênios finais do século passado: masculino, branco, de classe média, com escolaridade e estabilidade financeira. Com base em extensa pesquisa, Regina Dalcastagnè (2012, p. 14) demonstra a situação vigente até 2004:

[...] de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é

a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalístico e acadêmico.

Novos participantes alteram significativamente tal quadro, trazendo a campo novas temáticas, que se somam às anteriores, ampliando a diversidade.

Esse fenômeno deve ser considerado sob dois aspectos, um externo, de ordem socioeconômica, e outro inerente à própria narrativa literária. Quem chegou recentemente, ampliando a diversidade? Ressaltem-se três grupos que se integram aos poucos ao nosso universo literário, considerados aqui sem nenhum viés qualitativo. Em primeiro lugar chegaram escritores oriundos das camadas populares ou sujeitos à exclusão socioeconômica, historicamente discriminados, que agora trazem em sua própria voz a representação literária criada por aqueles que jamais habitaram seus espaços. Fazem parte desse grupo personagens da diversidade étnico-cultural que hoje se impõe com força na sociedade brasileira, em especial pela inclusão de negros e indígenas. Ao mesmo tempo, a discussão em torno de gênero e identidade sexual deu visibilidade à escrita feminina, rompendo barreiras e proporcionando à ficção olhares inéditos, voltados para o presente, mas também para um passado em que as vozes femininas eram sumariamente silenciadas. Semelhante visibilidade foi conquistada pelas minorias identitárias que recusam e subvertem o padrão de sexualidade imposto social e politicamente, expressando-se por suas próprias vozes.

Aspecto dos mais relevantes dessa diversificação, no tocante à autoria, revela-se no incremento do número de escritoras, como se observa neste livro, com estudos sobre narrativas de Adriana Lisboa, Carol Saavedra, Cláudia Lage, Lucília Garcez, Mariana Salomão Carrara e Tatiana Salem Levi. Estes são alguns dos nomes em evidência nesse grupo talentoso que alcança reconhecimento junto ao

público leitor e também nas principais premiações literárias, como finalistas ou vencedoras.

Os onze capítulos da presente antologia consistem em reflexões de pesquisadoras e pesquisadores de literatura brasileira em sintonia com este momento de consolidação de novas vozes e novos olhares. As opções temáticas desses ingressantes acrescentam-se àquelas que têm sido constantes em nossa literatura, como violência, desigualdade e opressão contra minorias raciais ou de gênero e contra a população economicamente desfavorecida.

A diversidade expande-se no bojo da ficção literária, pois cada uma das narrativas mobiliza temas que se entrelaçam: à violência associam-se solidão, abandono, trauma, enfim, temas que perpassam todos os segmentos da degradação individual e social no contexto da globalização. A violência que se mostra recorrente e muitas vezes predominante em nossa ficção desde os anos 1960, como observa Schøllhämmer (2012, p. 133), estende-se por todos os meandros da vida brasileira, seja nos ambientes urbano e rural, com discriminação e agressões contra pobres e excluídos; seja como violência física ou psicológica, no interior das famílias, silenciada por cumplicidades injustificáveis; seja como violência institucional, desferida por agentes do Estado na esteira dos abusos – com tortura, assassinato e ocultamento de corpos – comprovadamente perpetrados durante a ditadura.

Este livro articula-se em três seções, que têm em comum a luta das personagens contra uma realidade impregnada de modalidades de violência – física, psicológica, coletiva, institucional – entrelaçada às mazelas da sociedade contemporânea que saltam para o interior das narrativas ficcionais.

A 1ª Seção, “Escritas de inclusão étnica e cultural”, contempla narrativas que discutem os percalços a serem ultrapassados por personagens que, a duras penas, conquistam espaços livres de preconceitos nas suas comunidades de origem ou de escolha. Em “*Torto*

Arado – quando o sertão é o Brasil”, Regina Zilberman comenta a obra de Itamar Vieira Júnior, ressaltando sua diferença em relação a movimentos anteriores em nossa literatura, graças à inserção, na vida rural, de um imaginário de procedência heterogênea, com elementos míticos e religiosos que convergem para uma visão mágica de mundo; além disso, duas vozes femininas alternam-se no foco narrativo.

No capítulo seguinte, Michel M. de Ázara examina *Front*, um dos romances da trilogia publicada por Edmilson de Almeida Pereira, refletindo sobre a situação e as formas da diáspora africana ainda presentes na sociedade brasileira, que se revelam nas ações, aparentemente banais, de um cotidiano eivado de preconceito e discriminação. Em outra conjuntura étnico-cultural, o romance *O Karaíba*, publicado por Daniel Munduruku com o subtítulo de “Uma história do pré-Brasil”, em 2010, é alvo das reflexões de Tânia Sarmiento-Pantoja. Trata-se de um texto ficcional com enredo localizado na época pré-cabralina, enraizado em um saber próprio da comunidade de origem do seu autor, escritor indígena, nesse movimento que confere visibilidade à cultura indígena, historicamente relegada a segundo plano.

Completa a seção “Maike e o brasilianismo contemporâneo na Europa, uma leitura multiperspectivista do romance *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra”, com o olhar de Ilana Heineberg voltado para situações bastante complexas, como as que enfrenta uma jovem que tenta se integrar em um novo ambiente social e cultural, do Brasil para a Alemanha, e outra jovem adiante, em sentido inverso, da Alemanha para o Brasil.

Na 2ª seção, “Violência e distopia”, dois capítulos voltam-se para a violência institucionalizada, caracterizando uma espécie de “segunda geração” de escritas sobre a ditadura, na voz de pessoas amigas ou de descendentes de pessoas mortas ou desaparecidas, como na análise de Gínia Maria Gomes sobre o romance “Memórias de um desaparecimento: as feridas abertas por um corpo insepulto

em *Outono*, de Lucília Garcez”. O ensaio trata das implicações do desaparecimento de um militante político, o qual foi vítima forças repressoras da ditadura militar. A esposa, quarenta anos depois do fatídico acontecimento, é assombrada pelas memórias daqueles tempos, e o sofrimento decorrente da desapareição se presentifica.

No mesmo sentido, o da geração que, sem ter vivido no período ditatorial, sofreu direta ou indiretamente os efeitos da repressão e do arbítrio, Helena Bonito C. Pereira e Thais Lancman escrevem sobre “Um romance de difícil captura: *O corpo interminável*, de Cláudia Lage”. Estendendo-se em dois tempos ficcionais (anos setenta e contemporaneidade), o romance, por meio de diversas vozes narrativas, revela o tortuoso caminho percorrido por um jovem que tenta preencher lacunas sobre sua mãe, buscando os dados que lhe foram sonegados por seu avô e as informações sobre as circunstâncias de seu desaparecimento nos porões da repressão ditatorial.

11

Em continuidade na mesma seção, dois capítulos abordam a face distópica do Brasil contemporâneo. Em “O país do futuro sem presente: considerações sobre o romance *Essa gente*, de Chico Buarque”, Vera Lucia de Oliveira dissecar a sátira impiedosa ao país, na narrativa sobre um escritor em crise, que, ao perambular pelo Rio de Janeiro, dá-se conta da violência (contra mendigos, mulheres, negros) e da desagregação social vividas na metrópole carioca.

Completa-se a seção com o estudo “O Mundo Perdido de *Tupinilândia*. A Reconstrução Ficcional da Memória Brasileira”, em que Rogério Lima comenta a obra original de Samir Machado de Machado, tendo como objetivo estabelecer como se apresentam na narrativa as relações entre literatura, cinema, ética, história brasileira recente e economia do entretenimento, no contexto da ficção brasileira contemporânea.

A 3ª seção, “Memória, trauma, abandono”, abriga temas frequentes em nossa literatura, mas vale observar que, embora trauma e abandono evoquem situações com algum tipo de violên-

cia, a escrita sobre a memória nem sempre engloba tais problemas. Por essa razão o capítulo “Essas lembranças preciosas me fazem ensolarada por dentro”: memória e objetos em *Os fios da memória*, elaborado por Renata Rocha Ribeiro, em torno de um dos primeiros romances de Adriana Lisboa, torna-se uma exceção que confirma a regra. A protagonista retoma diários e memórias de seus antepassados e com seus fragmentos narra a história de sua família em uma espécie de mosaico composto com a história do Brasil desde o período colonial.

Ao elaborar o capítulo “O luto do pedaço de mim que se perdeu”: o trauma do estupro em *Vista Chinesa*, de Tatiana Salem Levy, Anna Faedrich pontuou o quanto a narrativa de Levy denuncia a perversidade do estupro, um dos mais cruéis atos de violência (simbólica, psicológica, verbal, física, sexual) contra as mulheres. A vítima é agredida duplamente, muitas vezes pela família e pela sociedade, que lhe atribuem a carga de culpa e vergonha da qual se exime o agressor.

Ainda que a violência, em todas as suas formas, seja um mote frequente na literatura contemporânea, temas correlatos a ela se mesclam e encontram lugar nessa seara. É o caso do abandono, discutido por Cristiane Alves no capítulo “A vida que aconteceu: uma leitura de *É sempre a hora da nossa morte amém*, de Mariana Salomão Carrara”, que completa esta coletânea. A protagonista, cuja memória praticamente se esvaiu com o tempo, sofre não só o abandono, como também a solidão resultante de diversas perdas ao longo de sua vida, num retrato melancólico da condição feminina na sociedade contemporânea cujos valores se esgarçaram.

Ao discutir alguns dos aspectos mais relevantes da literatura que hoje nos instiga, esta coletânea tem por objetivo divulgar narrativas de qualidade temática e estética, produzidas por escritores(as) em sintonia com os tempos difíceis que vivemos. Visa congrega, além dos possíveis leitores, os estudiosos e pesquisadores de literatura contemporânea em reflexões e debates.

REFERÊNCIAS

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. 2012, vol. 3 In <https://iberical.sorbonne-universite.fr>

RESENDE, Beatriz. *Os contemporâneos*. Expressões da literatura brasileira no séc. XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

SCHØLLHÄMMER, Karl-Eric. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. Revista *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. N. 39, jan-jul 2012, p. 133.

Torto arado – quando o sertão é o Brasil

Regina Zilberman
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS)

*Outra educação pela pedra: no Sertão
[de dentro para fora, e pré-didática].
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
E se lecionasse, não ensinaria nada;
Lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
Uma pedra de nascença, entranha a alma.*
João Cabral de Melo Neto

14

Até agora, o romance de Itamar Vieira Junior, *Torto arado*, é provavelmente o principal fenômeno literário da década iniciada em 2020. Premiado em Portugal em 2018, e lançado pela Todavia em 2019, frequenta as listas de mais vendidos desde então. Além disso, recebeu os prêmios Jabuti e Oceanos, agradando, pois, tanto o público leitor brasileiro (e internacional, já que traduzido no exterior), quanto críticos representados pelos jurados daqueles concursos.

Pode-se cogitar que o sucesso de *Torto arado*, noventa e nove para sua qualidade artística, vem na esteira do reconhecimento, conferido nos últimos anos, à denominada literatura afro-brasileira. Tendo Conceição Evaristo como uma de suas estrelas mais brilhantes, a produção de autores e autoras afrodescendentes encontrou caminhos de difusão de que, há poucos anos, não dispunha. Editoras próprias, temática e linguagem características, intervenção nos meios de comunicação de massa, reivindicações em movimentos políticos – eis um conjunto de ações que, efetivamente, tirou da sombra uma cultura que a chamada Academia, sintetizada pela universidade, por exemplo, tinha dificuldade em identificar.

A cultura afrodescendente tem o tamanho da história do Brasil, já que os escravizados chegaram ao território americano no século XVI, importados pelos primeiros colonizadores. Não foi o único grupo humano que aportou no Novo Mundo, já que cristãos-novos, apelidados pejorativamente de degradados, também tiveram de se deslocar para o outro lado do oceano Atlântico, empurrados para fora de sua terra natal. Ao longo dos séculos, porém, o tráfico negreiro ampliou a presença de africanos na colônia portuguesa e não esmoreceu, quando essa se tornou pátria independente, nas primeiras décadas do século XIX. Até recrudescer, pois os líderes políticos do novo país acreditavam que não podiam prescindir da mão-de-obra cativa, submetendo-a a seus ditames por intermédio da força – militar, política, religiosa, social e ideológica.

Sabe-se que a submissão, através da violência física e mental, nunca foi integral. E as ações de resistência deixaram suas marcas, menos ou mais conhecidas, de que se originaram quilombos, alguns duradouros, como o de Palmares, o mais célebre. Pertenceu igualmente à dinâmica da rejeição das formas de dominação a persistência da tradição cultural emanada das distintas regiões africanas onde foram capturados os escravizados, com suas línguas, tradições, religião e expressões artísticas, contribuição que foi registrada em formas orais e escritas, rituais, crenças, ritmos e figuras.

Por isso, uma literatura afro-brasileira firmou-se desde os tempos coloniais, alçando alguns nomes ao panteão do cânone nacional, ainda que nem sempre posicionados na linha de frente. Que o digam os poetas Caldas Barbosa, que funde o popular e o erudito em lundus e modinhas que animavam a Lisboa do século XVIII, e Silva Alvarenga, em que a natureza brasileira é filtrada pelo olhar étnico, como se vê nos madrigais de *Glaura* (1799). Da segunda metade do século XVIII, quando se identifica a formação da literatura brasileira, na formulação de Antonio Candido (1964), não há um só período – ou década – em que não se possam localizar autores em

que a pertença à cultura afrodescendente esteja ausente, ainda que nem sempre examinados desde esse viés.

De lá para cá, enfileiram-se nomes de escritores e escritoras atuando em distintos gêneros (a exemplo de, no século XIX, a poesia de Ferreira de Meneses, Gonçalves Dias, Gonçalves Crespo, Cruz e Sousa, a ficção de Maria Firmina dos Reis e Machado de Assis, o teatro e a epopeia de Teixeira e Sousa, o jornalismo de Luís Gama e José do Patrocínio), torrente que desemboca nas obras seminais de Conceição Evaristo e Itamar Vieira Junior, para não se mencionar os premiados de 2021, Edimilson de Almeida Pereira, autor de *Front* (Prêmio São Paulo de Literatura), e Jeferson Tenório, autor de *O avesso da pele* (Prêmio Jabuti).

16

Torto arado não é, porém, apenas o ponto de chegada dessa trajetória. O romance é, principalmente, o estuário em que desaguardam várias correntes da literatura nacional. Afinal, a obra não corresponde à expressão de um segmento da produção literária do país, como pode sugerir a noção de “literatura afro-brasileira” ou equivalente, entendida, de certo modo, na condição de um gueto a merecer consideração discursiva diferenciada. Por causa disso, o livro impõe a revisão daquela qualificação, para que se alcance uma concepção não discriminatória da história da literatura brasileira, uma literatura que não requeira qualificativos para ser interpretada e avaliada.

Duas moças e uma língua

Torto arado é protagonizado por duas irmãs – Bibiana e Belonísia. O momento fundador da trajetória das duas garotas é matéria do capítulo inicial do livro, que narra de modo intenso a transgressão das meninas, a mais velha então com sete anos, a outra, um ano menos. Proibidas de mexer nos guardados de Donana, sua avó paterna, elas desobedecem o mandato e abrem a mala onde se esconde a faca brilhante, de cabo de marfim. A atração do objeto, quase mágico, faz com que o levem à boca, ferindo a língua. Uma das

meninas sente o corte, e a outra, ainda atraída pelo gesto, repete a ação da irmã, acabando por mutilar-se. Embora socorridas a tempo, o mal está feito: uma delas guarda a cicatriz do corte, a outra fica muda por toda a vida.

Somente ao final da primeira parte, na p. 87 (VIEIRA JUNIOR, 2019), é revelado quem foi a responsável pela automutilação, espécie de circuncisão, batismo que joga as duas na vida adulta. Até aquele ponto, é Bibiana quem conduz a narração em primeira pessoa, sem, contudo, deixar claro se detém o poder da fala, agindo como intérprete da irmã, ou é quem requer uma tradutora para interagir com a família e a sociedade.

Itamar Vieira Junior pode ter encontrado em *A gloriosa família*: O tempo dos flamengos, de Pepetela (1999), a ideia de empregar um narrador capaz de se dirigir ao leitor, mas desprovido da fala, o que restringe seu poder de ação. Mas, ao assim proceder, dá configuração particular ao processo, pois divide a transmissão da história entre duas moças, que representam também duas visões de mundo e duas alternativas de ação.

Com efeito, Bibiana e Belonísia, ainda que componham um duplo, não são gêmeas, nem idênticas: Bibiana opta pela família, pela profissionalização (diploma-se professora) e pela militância política ao lado do marido, lutando pelos direitos de seu povo, que reivindica a posse da terra e melhores condições de trabalho. Belonísia é a figura telúrica, conhecedora das manhas da natureza, enfrentando agressores – especialmente os de mulheres fragilizadas como Maria Cabocla – na base do corpo a corpo. Sua arma não é a palavra, pois é ela quem se vitimou com a transgressiva mutilação, mas transforma a faca de sua circuncisão em extensão de si mesma, valendo-se daquele instrumento para enfrentar os perigos.

À mudez de Belonísia, similar a do escravizado de *A gloriosa família*, opõe-se a familiaridade de Bibiana com a fala, fazendo-se companheira à altura de Severo, o líder comunitário que mobiliza a

população de Água Negra até ele ser sacrificado pelos apaniguados dos detentores do poder, como Salomão, o proprietário da fazenda onde residem as duas moças e suas famílias, ou como a polícia, que acoberta o assassinato do rapaz.

A luta política retratada em *Torto arado* é igualmente uma luta pela palavra. Não por acaso, como se observou, uma das narradoras é emudecida, opção narrativa que associa o romance a uma obra angolana em que também está presente o escravismo e a opressão de colonizadores sobre colonizados. Quanto à narradora dotada do poder da fala, o caminho intertextual é outro: seu nome remete ao clássico de Erico Verissimo, *O tempo e o vento*, cujo primeiro volume, *O Continente* (VERISSIMO, 1949), fundamenta-se na resistência de Bibiana Terra Cambará, encarregada de assegurar a solidez da família e de suas propriedades diante das ameaças de ruptura movidas pela luta política e pela desagregação interna¹.

18

Não é esse o único ponto de contato entre as duas obras. Em *O tempo e o vento*, o punhal com que Alonzo, antes de adotar a batina jesuíta, pensa matar o marido de sua amante, migra de geração em geração, passando, desde o século XVIII até o XX, por Pedro Missioneiro, a família Terra, depois Rodrigo Terra Cambará até chegar ao “neto do Cacique Fagundes” (VERISSIMO, 1963, p. 1010), em 1945. É a arma que, fantasticamente, reaparece nas mãos de Donana, para ser herdado por Bibiana e Belonísia, transformando-se enfim no meio utilizado para matar Salomão, o mandante da morte de Severo.

O punhal, que é símbolo da vida para Alonzo, instrumento da morte nas mãos de Donana e causa de sofrimento, na juventude de Belonísia, pode mostrar-se igualmente possibilidade de transformação e revolta, como sugere o final do romance, por meio da

¹ Vale lembrar que Erico Verissimo, em suas memórias, informa que pensou em dar o nome de Severo à personagem depois batizada como Rodrigo Cambará (VERISSIMO, 1974). Severo não protagoniza *O Continente*, mas reaparece em *Torto arado*.

transfiguração mágica narrada por Santa Rita Pescadeira, a entidade mágica que paira sobre as figuras humanas de *Torto arado*.

A luta pela palavra transparece também em outro instrumento cortante, que dá título ao romance: o arado. É com ele que Belonísia se identifica, quando reflete sobre que palavra gostaria de emitir, se pudesse falar: “Passado muito tempo, resolvi tentar falar, porque estava sozinha me embrenhando na mesma vereda que Donana costumava entrar. Ainda recordo a palavra que escolhi: arado” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 127). A palavra agradava-a, porque “me deleitava vendo meu pai conduzindo o arado velho da fazenda carregado pelo boi, rasgando a terra para depois lançar grãos de arroz em torrões marrons e vermelhos revolidos. Gostava do som redondo, fácil e ruidoso que tinha ao ser enunciado” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 127).

Ao tentar reproduzir a palavra, contudo, Belonísia expressa um som deformado e assustador:

O som que deixou minha boca era uma aberração, uma desordem, como se no lugar perdido da língua tivesse um ovo quente. Era um arado torto, deformado, que penetrava a terra de tal forma a deixá-la infértil, destruída, dilacerada. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 127)

Belonísia reprime doravante toda tentativa de se expressar pela voz, ainda que não desista de sua luta, mais evidente em seu enfrentamento diante do Tobias, depois Aparecido, o companheiro de Maria Cabocla, e, enfim, Salomão, se é que foi ela o cavalo de Santa Rita Pescadeira, tornando-se, assim, o anjo exterminador que vingou o cunhado. Mas sua ação é ainda bizarra, não suficientemente planejada, sujeita aos infortúnios de sua condição física – ela mesma o arado torto, metonímia do grupo de que faz parte.

A denominação do livro, que escolhe como título a expressão que expõe a fragilidade de Belonísia, evidencia a poética em que se fundamenta: trata-se de recuperar o poder de fala daqueles e

daquelas que perderam a voz. É tal reivindicação que inscreve, por outro caminho, a obra na tradição literária brasileira.

Uma fé para chamar de sua

A história de Bibiana e Belonísia não resume a trama de *Torto arado*, nem a perspectiva realista com que é abordada sintetiza o modo de transmissão dos eventos ocorridos às duas moças. A trajetória de seus pais e da avó complementa o horizonte familiar que o romance desenha, incorporando traços de magia e religiosidade à trama.

20 Bibiana e Belonísia são filhas de Salustiana Nicolau e Zeca Chapéu Grande, que, em busca de melhor sorte, migram de Bom Jesus da Lapa para a Chapada Velha, territórios, ambos, situados na Bahia. Integram-se a um grupo de pessoas que não encontra meios de sobreviver em um sertão assolado pela seca e pelo coronelismo. Poucas informações são oferecidas sobre os pais de Salustiana, mas Zeca, ou José Alcino, é filho de Donana, descendente de escravizados e que, livre, não dispunha de mais liberdade que os antepassados. Exemplar da dominação e violência de que Donana é objeto é a circunstância de ter de conceber o primogênito às escondidas dos patrões e em pleno campo de trabalho:

Minha avó, Donana, tinha dado à luz o filho José Alcino em meio a uma plantação de cana na Fazenda Caxangá. Ele nasceu no meio de um charco, porque não haviam permitido que sua mãe deixasse de trabalhar naquele dia. Meu pai veio ao mundo cercado de mulheres que, assim como minha avó, cortavam apressadas a cana sob a vigilância dos capatazes da fazenda. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 164)

Zeca é filho do primeiro marido de Donana, que enviuvou três vezes. Ela relembra seguidamente Carmelinda, a filha a quem procura de modo delirante, após seu desaparecimento. A razão que determinou a perda de contato com a moça é explicada na parte final do livro; mais importante, porém, é a relação de Donana com as crenças religiosas de seu povo e as consequências de suas decisões.

Desde a juventude revela-se o talento de Donana para o exercício da função de curadora e de intermediária entre os seres humanos e os espíritos que formam a constelação religiosa do grupo étnico de que faz parte. Ela, contudo, recusa-se a servir aos deuses, contentando-se no máximo com a tarefa de “mãe de pegação”, auxiliando mulheres grávidas por ocasião do parto. É advertida que será punida por essa transgressão, o que ocorre quando o primogênito atinge a idade adulta, desaparece de casa e regride à condição animal, refugiando-se na natureza, entre feras. A solução para o impasse é Zeca assumir o encargo da mãe, representado pela adoção do chapéu que pertencia a ela e que se torna parte de sua identidade, dirigindo as seções de jarê junto a seu grupo de seguidores.

Zeca converte-se em líder religioso, mas, por ocasião dos cerimoniais, precisa travestir-se com roupas femininas, para incorporar Santa Bárbara – ou Iansã –, uma das divindades da qual o povo de Água Negra é devoto. Por sua vez, Salustina assume a incumbência de parteira, como se Donana se dividisse em duas metades, distribuídas entre o filho e a nora.

21

Donana é igualmente quem encontra a faca que mutila a neta, o que a leva ao desespero e ao suicídio. Espécie de figura totêmica no clã de Zeca Chapéu Grande, a velha senhora inaugura uma história de desobediências, que seus herdeiros carregam ao longo de suas vidas, um fardo a que se soma a fragilidade de situação social e étnica, em um meio marcado pela desigualdade e pela barbárie.

À religião cabe, pois, o papel de harmonização. Ainda que o revolte o fato de ter de se vestir de mulher por ocasião dos rituais sagrados, Zeca constitui uma autoridade cujo reconhecimento se estende para além de seu grupo e dos fiéis. É o mediador entre os trabalhadores da fazenda e os proprietários, buscando preservá-los diante do abuso de autoridade. Ao contrário do pastor evangélico que se apresenta nas páginas finais do livro, importado pelos novos proprietários das terras onde labutam, Zeca não busca domesticá-

los, e sim traduzir seus conflitos e negociar soluções. É exemplar o episódio que envolve Crispina e Crispiana, as irmãs que dividem o marido da primeira, pois, em nenhum momento, há condenação do ato adúltero de uma delas, mas a tentativa de conciliação, visando garantir a estabilidade de todos.

A religiosidade não é, pois, forma de escapismo ou consolação. Exercida por Zeca, é resistência, afirmando as crenças particulares dos habitantes da região² e, quando necessário, tornando-se instrumento da revolta e da mudança. Para tanto, porém, mostra-se necessário ultrapassar as limitações de Zeca e encontrar alternativas mais eficazes.

São significativos, sob este aspecto, os acontecimentos posteriores à morte de Zeca. O primeiro diz respeito ao funeral de Severo, transcorrido após a morte do sogro. Este pôde ser enterrado na Vi-
 22 ração, cemitério que abrigava as covas dos moradores já falecidos de Água Negra; logo a seguir, porém, os novos proprietários da fazenda proibem o acesso àquele local, arrombado, contudo, pela comunidade para garantir a Severo a companhia dos familiares mortos.

O segundo gesto de rebeldia é narrado ao trecho final do romance. Agora desprovida de seu cavalo, não Zeca, mas D. Miúda, Santa Rita Pescadeira, entidade religiosa respeitada na região, traduz sua indignação perante os fatos testemunhados, resumidos na opressão de seus fiéis e na desigualdade que os dilacera. Assim, simbolicamente equipa uma das filhas de Zeca, possivelmente Belonísia, que, de posse da faca que acompanha a história da família, causa a morte de Salomão, mandante do crime que sacrifica Severo.

2 “O Jarê é uma prática religiosa de matriz africana presente exclusivamente na região da Chapada Diamantina (Bahia, Brasil). Ocorre notadamente em Iraquara, Lençóis, Mucugê, Palmeiras, dentre outras regiões que fazem parte do mesmo território.” In: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jar%C3%AA#:~:text=O%20Jar%C3%AA%20%C3%A9%20uma%20pr%C3%A1tica,fazem%20parte%20do%20mesmo%20territ%C3%B3rio>. Acesso em: 03 nov. 2021.

A religião não consola; pelo contrário, é fonte de inspiração para atos que traduzem a insatisfação popular, cooperando não apenas para sua manifestação, mas também para sua conversão em gesto revolucionário.

Uma poética para a ficção brasileira

Como se observou, *Torto arado* pode ser descrito como um estuário para onde convergem vertentes da prosa brasileira desde o século XIX e, especialmente, desde os anos 1930.

Foi na segunda metade do oitocentos que o sertão se converteu em cenário frequente da ficção nacional, aparecendo em romances românticos de José de Alencar (*O sertanejo* e *Til*), Visconde de Taunay (*Inocência*) e Franklin Távora (*O cabeleira*). Talvez possa se afirmar que o mundo rural, indomável e hostil, já se evidencia em *O Uruguai*, de Basílio da Gama, que se refere ao local onde transcorre a ação como “ásperos desertos” (GAMA, 1996, p. 227). Na segunda metade do século XIX, entre advogados da poética naturalista, o sertão revela-se ainda mais adverso, a exemplo de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que identifica a osmose entre o homem e o espaço, obliterando a percepção dos cidadãos urbanos que não conseguem distinguir quem é o quê naquele ambiente ignorado, ainda que tão brasileiro como o das cidades de onde provinham.

23

O sertão como mistério e magia ainda aparece nos contos que Coelho Neto e Afonso Arinos reuniram, respectivamente, em *Sertão* e *Pelo sertão*. O contista e jornalista mineiro deu voz aos heróis subalternizados desse mundo inóspido, em *Os jagunços*, jogando na contramão da visão eufórica e falsamente progressista dos republicanos, que destroçaram impiedosamente o arraial de Canudos, no interior da Bahia.

Fazer de conta de que esse outro Brasil não existia foi uma das fantasias alimentadas pelos modernistas dos anos 1920. Mesmo o herói de *Makunaíma*, que nasce “no fundo do mato virgem”

(ANDRADE, 2015, p. 15), corre para a promissora São Paulo e só retorna para a Amazônia, que não é urbana, mas que também não é sertão, para morrer. Por isso, a virada da década de 1930 foi celebrada, cabendo a José América de Almeida, em *A bagaceira*, reinaugurar o filão, que tem em *Fogo morto*, de José Lins do Rego, uma de suas expressões mais prestigiadas. Cabe a Graciliano Ramos, porém, o gesto definitivo: as *Vidas secas* de Fabiano, Sinhá Vitória e dos dois meninos é uma trajetória de desalento, em que os “ásperos desertos” de Basílio da Gama não dão fôlego.

Graciliano colocou em primeiro plano o retirante, ainda que essa personagem tenha sido precedida por criaturas encontradas em obras de José do Patrocínio (*Os retirantes*), Domingos Olímpio (*Luzia Homem*) e Raquel de Queirós (*O Quinze*). A originalidade do romancista alagoano não procede do tema, mas da linguagem escolhida para narrar: ainda que privilegie a terceira pessoa, a inclusão do discurso indireto livre para dar conta do mundo interior dos figurantes da trama significa a busca de um modo de expressão que não terceirize a personagem, e sim investigue o que se passa em sua mente e em seus afetos.

Quase vinte anos depois, em *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa preferiu investir na primeira pessoa para dirigir a comunicação narrativa. Aquele romance foi antecedido por *Sagarana*, cujas novelas são, de preferência, transmitidas por um narrador distanciado dos acontecimentos. Não há esse tipo de concessão no romance de 1956; mas há outra: para deixar Riobaldo falar, Rosa precisou inventar um idioleto para seu herói. Ele não fala como nós; de certo modo, ele não fala como nenhum brasileiro, ainda que pesquisas linguísticas tenham procurado provar que, sim, muitos sertanejos empregam palavras e construções semelhantes às do sujeito da enunciação naquele livro.

Porém, a situação não é equivalente à dos *Contos gauchescos*, de João Simões Lopes Neto, outra expressão do sertanismo nacional,

retomando o cenário dos “ásperos desertos” de Basílio da Gama. Blau Nunes, antecipando Riobaldo, conta suas histórias em primeira pessoa e expressa-se em uma linguagem muito particular – mas, no seu caso, é um linguajar regional, não um idioleto, nascido esse de neologismos que incluem arcaísmos, inovações, apropriação de vocabulário de línguas clássicas. Talvez os peões sul-riograndenses não mais falem como Blau Nunes, até porque globalizados em decorrência da intervenção dos meios de comunicação de massa. Porém, nem ele, nem ninguém se comunicará à maneira de Riobaldo.

Itamar Vieira Junior dá nome a essa linguagem: é o “torto arado”, a fala em que a oralidade não corresponde ao intento do emissor. Sai arrevesada, retorcida, como a do sertanejo de João Cabral de Melo Neto (2020, p. 349):

Daí porque o sertanejo fala pouco:
as palavras de pedra ulceram a boca
e no idioma pedra se fala doloroso;
o natural desse idioma fala à força.

25

Essa é a manifestação de Belonísia, provavelmente a principal vítima do mundo injusto e desigual desenhado no romance: mutilou-se em ato transgressivo, não obteve o afeto de Severo, aceitou a relação conjugal com Tobias, que a maltratava, retornou à casa paterna após a morte dele, e presenciou as perdas que abateram sua família, culminando com o assassinato do cunhado.

Se a não-língua de Belonísia toma a forma de um arado torto, a do narrador é outra, que escolhe a norma gramatical da língua portuguesa para contar a história. É essa a opção que particulariza o livro: se o sertão é o Brasil, nada melhor que a língua dessa nação para narrá-lo. Assim, não há variantes dialetais no romance, e nem mesmo vocabulário regional, gíria ou palavras de baixo calão. Ao longo do romance, não se transcrevem diálogos, pois a troca de mensagens – e no caso da relação entre Bibiana e Belonísia, há um

esforço de tradução do desejo de uma em fala da outra – dá-se de preferência por meio da apropriação indireta dos discursos.

Portanto, sob o ponto de vista da narrativa, *Torto arado* não pode ser considerado um romance polifônico no modo como o pensador russo Mikhail Bakhtin (1981) definiu o conceito, aspiração que se converteu em pedra-de-toque da modernidade e índice de valor estético de dada criação artística: revelar-se polifônico é candidatar-se à aprovação da crítica e à inserção em certo panteão literário. O romance parece recusar esta via, o que pode ser considerado outra faceta da transgressão. Até porque revela seu posicionamento solidário às suas personagens: extrai-as de um grupo humano pertencente às camadas populares, seguidamente exposto de modo pejorativo, já que assinalado por uma forma de expressão linguística não canônica, seja pelo emprego das variantes regionais, seja pelos erros gramaticais, e dota-as do modo mais elevado de manifestação – aquele que se dá pela escrita e segue os padrões considerados melhores e mais corretos.

26

É como se Itamar Vieira Junior passasse um recado: se o objetivo é produzir uma obra polifônica, não é pelo discurso que isso se fará. Mas por intermédio das duplicações, acentuando um fazer dialógico muito original. A duplicação mais evidente dá-se pela construção de suas personagens irmãs, em que uma se comunica pela outra, sendo que essa dispõe de um código particular, constituído pelos gestos que falam por ela.

Não é essa, contudo, a única duplicação: Donana, ela mesma, traz duas entidades dentro de si – a da curadora e a da parteira, transmitida, a primeira, ao filho, e a segunda, à nora. Bibiana e Belonísia se reproduzem nas irmãs gêmeas, Crispina e Crispiana, que compartilham um parceiro, não Severo, como no caso das filhas de Zeca Chapéu Grande, mas Isidoro, pai das crianças geradas por elas. Curadores são dois – Zeca e D. Miúda – que, da sua parte, desdobram as entidades mágicas que traduzem e representam.

Por efeito dessas estratégias, *Torto arado* propõe uma poética muito própria, relativa às possibilidades de exposição do mundo rural. Este, primeiramente, não é metonímia do Brasil, mas metáfora do país: a nação, com suas contradições e desigualdades, fica sintetizada pelo sertão, que não é uma parte, mas o todo da pátria. Na sua base, encontra-se um grupo étnico expoliado e sofredor, que, porém, não se deixa vitimizar, e persevera – por meio da religião, que se mostra política, e da transgressão, que confere a seus agentes protagonismo, convertendo-os em heróis da resistência.

Para conferir dignidade a esse grupo, é preciso narrar sua trajetória de gerações por meio do melhor da língua e da literatura nacional, ao mesmo tempo revisando o percurso dessa tradição, visando garantir sua transmissibilidade e evitando armadilhas, como as que desqualificam suas crenças religiosas ou as chances de rebelião.

O arado pode ser torto, porque também a sociedade é torta. Na voz de Itamar Vieira Junior, ela encontra sua dicção, enquanto oferece alternativas originais para quem almejar narrar o sertão – quer dizer, o Brasil.

27

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Makunaima*. O herói sem nenhum caráter. Apresentação e estabelecimento de texto Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. 2. ed. revista. São Paulo: Martins, 1964. 2v.

GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. In: GAMA, Basílio da. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. Ensaio e edição crítica Ivan Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MELO NETO, João Cabral. A educação pela pedra. *In*: MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Org. estabelecimento de texto, prefácio e notas Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Alfaguarda, 2020.

MELO NETO, João Cabral. O sertanejo falando. *In*: MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Org. estabelecimento de texto, prefácio e notas Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Alfaguarda, 2020.

PEPETELA. *A gloriosa família*. O tempo dos flamengos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

VERISSIMO, Erico. *O Continente*. Porto Alegre: Globo, 1949.

VERISSIMO, Erico. *O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1963. V. III.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. 5. ed. Porto Alegre: Globo, 1974. V. 1.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

A escrita na linha de frente: *Front*, de Edimilson de Almeida

Michel Mingote Ferreira de Ázara
Universidade de São Paulo
(USP)

Ele estava numa fila de homens e mulheres que olhavam indiferentes a chuva. A sua consciência estava absorvida por aquele jogo variado e contínuo das gotas batendo no asfalto. Ele pensou que aquela fila estava à espera da morte, e não só aquela fila de homens e mulheres, mas todas as filas do mundo e toda a humanidade estava à espera da morte. O que tornava esta espera única e particular era a falta de emoção que acompanhava este acontecimento, uma placidez e uma resignação.

29

José Agripino de Paula

A vasta obra poética de Edimilson de Almeida Pereira transita por temas diversos como aqueles relacionados às questões do ser no mundo, os processos de sociabilização, os diálogos interartes e as modulações que dizem respeito à cultura e ao pensamento da diáspora negra. Reconhecido no meio literário pela força e pela pungência da sua poesia, o autor lançou recentemente uma trilogia autointitulada por Pereira de “náusea”, formada por três romances: *O ausente* (2020), *Um corpo à deriva* (2020) e *Front* (2020). Dito isso, abordaremos, no presente ensaio, o romance *Front*, lançado pela editora “Nós”.

O romance se passa no tempo de espera de uma fila: “estou escrevendo um fluxo: vivido em poucas horas, enquanto aguardo na fila a minha vez de fazer um pagamento” (PEREIRA, 2020, p. 58). Durante a espera, veem à tona as memórias da infância vivida

em um espaço periférico qualquer e, também, reflexões e fluxos de pensamento sobre o estar no mundo e sobre o país. A fila é uma espécie de metáfora para um país atravancado, que não se desenvolve e relega boa parte da população a condições míseras de sobrevivência. A fila, neste sentido, serve como metáfora de um país colapsado, que não anda, mas também significa estar no *Front*, na linha de frente, na batalha diária pela sobrevivência daquela parcela da população mencionada anteriormente: “A fila é um desrespeito com os pobres. Há sempre uma fila que nos leva para algum precipício: ontem ao navio da morte, hoje à morte por falta de esperança. Sim, vejam, nos colocam em fila para sermos melhor alvejados” (PEREIRA, 2020, p. 50). Aqui, Pereira faz referência à diáspora negra, ao navio negreiro. Embora a referência ao processo da diáspora negra seja bastante sutil, nos parece evidente, durante todo o texto, que a população negra e periférica é o alvo mencionado no trecho anterior. Neste ponto, classe e raça se misturam. Como na música de Caetano Veloso (1993):

30

Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos/ Dando porrada na nuca de malandros pretos/De ladrões mulatos/E outros quase brancos/Tratados como pretos/Só pra mostrar aos outros quase pretos/E são quase todos pretos/Como é que pretos, pobres e mulatos/E quase brancos, quase pretos de tão pobres são tratados.

Os pobres são quase todos pretos. A música de Caetano remete a uma reivindicação do movimento negro que culminou na política de cotas pública: a junção das categorias de cor (preto e pardo) que passam a serem englobadas na categoria “negro”. O racismo estrutural e o colorismo que, no Brasil, indica que quanto mais a pessoa tiver a pele escura mais preconceito ela sofrerá, aponta para a necessidade de pensar na soma de pretos e pardos para a consolidação de políticas públicas voltadas a esta população marginalizada. Mas a questão residiria também no questionamento: o que é o negro? Interessante pensar em uma perspectiva mais contemporânea a

respeito da tentativa de “desracializar” o negro, quando o filósofo camaronês Achille Mbembe (2018, p. 18) propõe a noção de um devir negro do mundo, em seu livro seminal *Crítica da razão negra*:

Pela primeira vez na história humana, o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, destituição de qualquer possibilidade de autodeterminação e, acima de tudo, das duas matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A essa nova condição fungível e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização pelo mundo inteiro, chamamos o *devir-negro do mundo*.

O “devir-negro do mundo” implica na provocativa afirmação de que aqueles “condenados da terra” que outrora dizia respeito apenas aos povos de origem africana, agora se estende à toda humanidade subalterna, ou seja, imigrantes, refugiados, latinos e pobres (MBEMBE, 2018, p. 306):

Os novos “condenados da terra” são aqueles a quem é recusado o direito de ter direitos, aqueles que se avalia que não devam se mover, os que são condenados a viver em todo tipo de estruturas de reclusão – os campos, os centros de triagem, os milhares de locais de detenção que se espalham por nossos espaços jurídicos e policiais. São os rejeitados, os deportados, os expulsos, os clandestinos e outros “sem-documentos” – esses intrusos e essa escória da nossa humanidade que temos pressa em despachar, porque achamos que, entre eles e nós, nada existe que valha a pena ser salvo, visto que eles prejudicam imensamente a nossa vida, a nossa saúde e o nosso bem-estar. Os novos “condenados da terra” são o resultado de um trabalho brutal de controle e de seleção, cujos pressupostos raciais são bem conhecidos.

Não desenvolveremos aqui a complexa argumentação em torno das problemáticas que envolvem classe e raça¹. Cabe ressaltar

1 A este respeito, ver GUIMARÃES, 2002.

que, no *front*, estão os novos condenados da terra, os negros, os pretos, os pardos, os periféricos e, no contexto brasileiro, é inútil mencionar que são “quase todos pretos”.

A menção ao navio negreiro no trecho anteriormente citado é importante na medida em que foi ali que começou a grande tragédia da população negra no Brasil que, mesmo após a abolição da escravidão, até os dias atuais, sofre as mazelas de um sistema que, moldado pelo racismo estrutural, impediu que esta importante parcela da população tivesse as mínimas condições de sobrevivência asseguradas e, justamente por isso, se tornou e se torna alvo. A história desta segregação é conhecida e se desenvolveu da seguinte forma, de acordo com Fernandes (1964, p. 3):

A desagregação do regime escravocrata e senhorial operou-se, no Brasil, sem que se cercasse a destituição dos antigos agentes de trabalho escravo de assistência e garantias que os protegessem na transição para o sistema de trabalho livre. Os senhores foram eximidos da responsabilidade pela manutenção e segurança dos libertos, sem que o Estado, a Igreja ou qualquer outra instituição assumissem encargos especiais, que tivessem por objeto prepará-los para o novo regime de organização da vida e do trabalho. O liberto viu-se convertido, sumária e abruptamente, em senhor de si mesmo, tornando-se responsável por sua pessoa e por seus dependentes, embora não dispusesse de meios materiais e morais para realizar essa proeza nos quadros de uma economia competitiva.

Ao desenraizamento inicial advindo do movimento diaspórico, seguiram-se as diversas perdas que os negros foram submetidos. A memória da diáspora negra, mesmo vindo à tona de maneira sutil, desvela a importância de se olhar para as ruínas, não como o Anjo da História benjaminiano, mas talvez como o Sankofa, símbolo originário de um provérbio tradicional dos povos de língua Akan, na África Ocidental, que significa que para construir um futuro melhor é preciso conhecer o passado. Neste sentido, o símbolo é representado

como um pássaro mítico que voa pra frente mas que tem a cabeça voltada para trás, carregando no bico um ovo, a possibilidade de germinação de um mundo porvir (PEREIRA, 2020, p. 15):

Quando nasci, nenhum anjo virou o rosto para o passado. As ruínas espalhadas por toda parte o obrigaram a se agarrar ao meu berço. Estávamos órfãos, mesmo que dali em diante tivéssemos outras companhias. Alguns de nós nascemos para a orfandade. Demoramos a compreender que isto é uma defesa, tantas são as perdas no decorrer da vida. Antecipamos a dor, tiramos de quem nos agride a oportunidade de se sentir vitorioso. Fomos gerados na orla escura do sol. Trazemos sua matéria ao centro da cidade e ardemos para desespero de quem se orgulha em mostrar, sem ter, as mãos limpas.

É interessante notar que, apesar das adversidades, como a interminável espera e humilhação da fila, o romance é atravessado pela revolta e pela consciência do sujeito de ter uma postura incisiva frente às condições míseras de existência que lhe são ofertadas. O cenário onde se passa o romance, nas cenas rememoradas pelo narrador, ou até mesmo na fila de espera, seria distópico se não fosse a realidade de grande parte da população negra e periférica no Brasil. As cenas da infância do narrador se passam então em espaço periférico, onde um monturo de lixo, perto da casa do narrador, se configurava como o espaço possível para as brincadeiras de infância (PEREIRA, 2020, p. 15):

A poucos metros da minha casa, um amontoado de móveis e equipamentos eletrônicos lembrava o sítio de uma civilização perdida. Durante anos, eu e os amigos escavávamos esse monturo. Nada mais indigno do que viver ao redor de um lugar que se transformou no depósito de lixo da cidade. Imagine-se as razões para isso. Pode-se fazer as contas, começando pelo sinal de menos.

A fila, o depósito de lixo, o espaço periférico, a pobreza. É neste território que se desenvolve o romance, no *front*, no campo

minado: “Quando atravesso o bairro, sei da bomba no subsolo. Conheço tanto esse lugar que a alma vai sem o corpo – estrepitosa, submersa em alguma alegria. Com tal intensidade que me pergunto se é um modo de aceitar a vida ou uma pulsão azulada para a morte” (PEREIRA, 2022, p. 39). Mas, ao mesmo tempo, ele também acontece no tempo da memória, das lembranças e dos diversos fluxos que atravessam o narrador. Neste sentido, o tempo morto da fila de espera é também o tempo desperto de uma reflexão sobre o estar no mundo, estar em um mundo periférico. O tempo de espera na fila se configura então como o tempo resistência, de pensamento, de observação, de pequenas insurreições mentais que vão configurando aos poucos a escrita que se instala na linha de frente (PEREIRA, 2020, p. 49):

34

As pessoas querem algo que não seja obedecer ao dedo invisível que movimenta as cordas? O que desejam essas pessoas? Desejam, são levadas sem ofensas até a ponta do trampolim? Detesto pensar que para muitos isso é um conforto. Eu me incomodo com a beleza de um inseto na vidraça. [...] Tudo é ferida para minha consciência. Tudo acaba num breve tremor, basta que eu imagine o joelho de um policial esmagando um homem, que eu imagine: viram? O homem chamou pela mãe, mas o policial era um ponto final. Não há conforto para ninguém.

Essas insurreições mentais advêm do embate micropolítico que desenvolveremos logo a seguir. No entanto, caberia ressaltar que, a resposta do sujeito a este estado desumanizante é uma espécie de descolonização do inconsciente, é a negação da “redução da subjetividade à sua experiência como sujeito” (ROLNIK, 2018, p.109; 125-126):

Mas quando o desejo logra responder ativamente ao trauma do abuso, ele se potencializa e busca agir tendo em mira a descolonização do inconsciente, procurando desviar a pulsão vital do destino no qual sua cafetinagem a mantém confinada. A subjetividade ganha então a possibilidade de habitar simultaneamente

o sujeito e o fora-do-sujeito, em busca de retomar em suas mãos o poder de decidir o destino da pulsão, reassumindo assim sua responsabilidade ética perante a vida – é nesse processo que nos tornamos agentes da insurgência micropolítica.

Salientamos essa dimensão micropolítica que retomaremos logo a seguir porque, a nosso ver, é justamente neste terreno que é possível vislumbrar a possibilidade de criação de novos agenciamentos, novas subjetividades, novas formas de existência que confrontarão as formas de sujeição, de poder e de desumanização (PEREIRA, 2020, p. 83):

Passar horas a fio puxado para uma única direção não é agradável. Isso rouba nossa humanidade. É isso que me perturba: olho admirado para essa condição de pessoas enfileiradas. Todas têm uma ocupação, um desejo. Uma tragédia e uma alegria. Tudo escondido e exposto. Para passar o tempo, contam entre si seus dissabores.

35

A ambiência onde se passa o romance *Front* é aquele dado pela necropolítica descrita por Achille Mbembe (2016, p. 123) como a expressão máxima da soberania que reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer: “por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder”. para Foucault, o biopoder se refere às tecnologias e dispositivos de poder que controlam as populações. A sexualidade, a alimentação, a saúde, a higiene, os costumes etc., passam pelo crivo do biopoder, pelo controle do Estado. Tal processo faz emergir um racismo de estado, pautado pela eliminação de determinados grupos étnicos: “a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal) é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura” (Foucault, 1999, p. 305). Nas

palavras de Mbembe (2016, p. 128), “na formulação de Foucault, o biopoder parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer”.

Para o filósofo camaronês, necropolítica é o poder de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Com base no biopoder e em suas tecnologias de controlar populações, o “deixar morrer” se torna aceitável. Mas não aceitável a todos os corpos. O corpo “matável” é aquele que está em risco de morte a todo instante devido ao parâmetro definidor primordial da raça (MBEMBE, 2016, p. 146):

Além disso, propus a noção de necropolítica e necropoder para explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “mortos-vivos”.

36

Dessa maneira, necropolítica significa as diversas formas que o necropoder utiliza para ensejar a destruição de determinados grupos no interior do estado. O poder da morte sujeita formas contemporâneas de vida deflagrando “mundos de morte”, formas únicas e novas de existência social nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de “mortos-vivos”. Este estatuto é, de certa forma, daqueles que esperam horas à fio nas filas e nas diversas trincheiras espalhadas pelas segregações sociais (PEREIRA, 2022, p. 60):

- Aqui dentro tudo é previsível. Lá fora, quando o sol explode, temos que perguntar e responder. Há uma guerra, estamos no limiar do campo dos mortos. Mas é aí que vivemos.

- Apesar da guerra, lá fora é menos aviltante. Nesta sala, até o ar é uma cilada. [...] Fomos apanhados na teia de um jogo e nos acostumamos a ter a corda no pescoço. [...] Quando me dei conta de que este país era uma cilada.

Na esteira do pensamento de Foucault, Mbembe define que a forma mais bem sucedida de necropoder é a ocupação colonial contemporânea da Palestina. Nesse caso, a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é, assim como ocorria nas formas de colonização do passado, como observa Fanon (*apud* Mbembe, 2018, p. 40):

A cidade do povo colonizado [...] é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como; morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço; os homens vivem uns sobre os outros. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma vila agachada, com uma cidade sobre seus joelhos.

O espaço periférico é onde o necropoder consegue demonstrar toda a brutalidade do racismo de estado. Todos são alvos, que se deslocam por um campo minado: “[...] um maldito holofote transformara a noite em dia. Qualquer ponto que se movesse seria tomado por alvo” (PEREIRA, 2020, p. 31). É um mundo sem espaço, uma vila agachada e segregadora, “porque onde apenas alguns são exilados no *Front*. Outros não se preocupam com isso, estão salvos, vão ao mar” (PEREIRA, 2020, p. 46). A fila, neste contexto, também está relacionada à necropolítica, à miséria, à política de morte que dita quem deve morrer (PEREIRA, 2020, p. 83):

Por falta de saída, entramos na fila. Tanta vida à espera e resolvemos que permanecer inertes nos ajudava a voltar mais leves para casa. Ao final da fila, algo é retirado de nós: aquilo que se refere ao dinheiro é o de menos. A sensação de que nós somos uma falta é o que incomoda. As novas contas virão no mês seguinte, as atrasadas respiram por aparelhos. Se formos apostar num bilhete, por certo perderemos mais uma vez. [...] Voltamos para fora do estabelecimento mais pobres. Mais leves na miséria, porque outra fila, devidamente longa, nos aguarda em outro lugar.

Mas seria importante salientar que, se a fila representa a falta de saída, falta de perspectiva dos novos “condenados da terra”, ela também funciona como dispositivo que aciona a potência fabuladora da escrita. O tempo “morto” da fila, tempo vazio de espera para alguns, é, no caso do narrador, o ensejo para a urdidura da escrita: “Enquanto espero o suicídio da fila de jogos, penso escrever um diário ácido e nervoso” (PEREIRA, 2022, p. 53).

A escrita é um caso de devir, já dizia Deleuze. Um processo, sempre inacabado que “nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE, 2011, p. 19). É algo que gira em torno de uma outra ordem: “Não se entenda falar como ferramenta para recortar e montar. Há outra ordem quando o homem-árvore fala: é uma urdidura, um desmanche do debrum. Por isso ele canta e dança” (PEREIRA, 2022, p. 47). Ainda conforme Deleuze (2006, p. 16-17), “Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entre em relações de corrente, contracorrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política etc.” Em *Front*, o que se escreve é um fluxo, vivido no período de três horas enquanto o sujeito aguarda na fila de uma caixa lotérica para pagar algumas contas. É interessante notar que, apesar de todas as adversidades impostas ao sujeito, o refúgio nos livros servia de abrigo ao sujeito desenraizado e desabrigado, o *homeless* (PEREIRA, 2017): “Sempre que os helicópteros rondavam o bairro como pássaros mortos sobre o teto das casas, eu me refugiava nos livros. A salvo, acompanhado pelos personagens que não morriam, eu me protegia dos estalos que deixavam marcas nas paredes e, às vezes, atravessavam as janelas” (PEREIRA, 2020, p. 30). De acordo com o poeta e escritor, “nós, negros brasileiros, ainda somos sujeitos sem casa, *homeless*, em nossa própria terra” (PEREIRA, 2016, s/p). O país que acolhe o sujeito é também aquele que o exila, que o discrimina: “Vamos

com um pé na frente e outro atrás, amando o lugar que nos exila” (PEREIRA, 2020, p. 37).

Neste sentido, é através da potência criadora, do imaginário, que o sujeito busca se refugiar. E este movimento engloba a escrita que acontece na linha de frente, no *front*: “Se existe uma corda para esticar, é esta: não me acostumar a, não aceitar o, não me arrepender de. Não temos que carregar a ira dos outros, grito pra mim mesmo. Temos nossa fúria. E ela é branda. Forjada no *Front*. Elegante” (PEREIRA, 2020, p. 18). O fluxo/escrita também é forjado no *Front*, na linha de frente da sobrevivência diária, assim como o processo de resistência. Outrossim, escrever na linha de frente significa traçar linha de fuga na linguagem (PEREIRA, 2020, p. 19, grifo do autor):

Eu me recuso a ser a linha que segue o buraco da agulha. Existimos para outra órbita, na direção de outra estrela. *Não* é uma palavra grave. É um verbo fora da gramática, mas decisivo para se dizer sim à vida: não cair, não obedecer: as palavras novas têm esse prefixo que nos permite não morrer: isso significa nascer de novo com o rosto afastado do muro. Há uma janela e uma paisagem à nossa frente: não pedir para chegar até ela é uma alegria, não implorar pelo prato de almoço é uma revolução.

39

Nesse trecho do romance *Front*, podemos observar os dois movimentos de resistência apontados por Bosi com relação à escrita literária. Primeiro, a resistência como tema, a mentalidade anti-burguesa que nega a ideologia dominante “graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia da resistência do eu aos valores e antivalores do seu meio” (BOSI, 2002, p. 121). Neste caso, o embate do sujeito é contra o meio burguês, a ordem neoliberal que busca reduzir todas as coisas à ordem do lucro, inclusive as pessoas, que são vistas como meras consumidoras. Já em um segundo movimento, é no trabalho com a linguagem, nas tensões internas da escrita literária que se forja a resistência, ou seja, nas categorias

formadoras do texto literário como o foco narrativo, o ponto de vista e a exploração da escrita enquanto fluxo, enquanto devir.

Mas podemos afirmar que, em uma perspectiva existencial e micropolítica, existiria na náusea mencionada anteriormente e que aflige o sujeito, a possibilidade de uma reapropriação da potência vital de criação e o desenvolvimento de um saber-do-corpo, de acordo com o pensamento de Suely Rolnik tão bem salientado por Preciado (2018, p. 17):

Diferentemente das receitas de felicidades instantâneas e do *feel good*, a condição de possibilidade de resistência micropolítica é “sustentar o mal-estar” que gera nos processos de subjetivação a introdução de uma diferença, uma ruptura, uma mudança. É preciso reivindicar o mal-estar que tais rupturas supõem: resistir à tendência dominante da subjetividade colonial-capitalística que, reduzida ao sujeito, interpreta o mal-estar como ameaça de desagregação e o transforma em angústia [...] Para Suely, essa conversão do mal-estar em angústia e sua consequente patologização reitera e naturaliza a redução da complexidade dos processos de subjetivação ao “sujeito”, cancelando ainda mais violentamente as possibilidades de “criação transfiguradora”. A revolução esquizoanalítica que anuncia Rolnik é a gestão coletiva e criativa do mal-estar para permitir a germinação de outros mundos”.

Neste sentido, a náusea se coaduna à noção de resistência. Resistir à tendência dominante da subjetividade colonial-capitalística quer dizer também se demorar neste mal-estar (náusea) advindo do embate com o regime colonial-capitalístico e permitir a germinação de outros mundos (PEREIRA, 2022, p. 39-40):

Ouçó dizer que essa postura favorece o sistema. Discordo. Fazendo isso ou aquilo o sistema continua de pé. O que ele não suporta é saber que eu sou e que não dependo dos seus missais de ódio. Ser é um desafio porque nos dá o direito de fabricarmos nosso próprio ódio. O sistema ignora o que eu sou e só me considera quando percebe que não dependo dele. O sistema é ciumento.

Sei que não é possível nocauteá-lo, mas levá-lo às cordas, sim.

Insistimos na dimensão micropolítica porque, “os traumas de classe, de raça e de etnia estão entre os mais graves e difíceis de superar, porque não param de se reproduzir do começo ao fim da existência do indivíduo, de sua família e de sua comunidade” (ROLNIK, 2018, p.127). No entanto, é justamente por ser muito difícil de superar, por parte dos subalternos, a opressão, exploração e opressão, que a insurreição micropolítica se destaca sobremaneira, no sentido de uma reapropriação da potência da vida em sua dimensão criadora (ROLNIK, 2018, p.132):

A intenção de insurgir-se micropoliticamente é a “potencialização” da vida: reapropriar-se da força vital em sua potência criadora. Nos humanos, a reapropriação da pulsão, depende de reapropriar-se igualmente da linguagem (verbal, visual, gestual, existencial etc.), o que implica em habitar a linguagem nos dois planos que a compõem: a expressão do sujeito e a do fora-do-sujeito que lhe dá movimento e o transforma. Isso depende de lançar-se num processo de experimentação movido pela tensão do paradoxo entre ambos – o que é indispensável para que a pulsão possa guiar o desejo em direção a conexões que lhe permitam criar algo no qual ela encontre sua expressão. Nesse processo de experimentação – em que se criam palavras, imagens, gestos, modos de existência, de sexualidade etc. -, os mundos ainda em estado larvar que se anunciam ao saber-do-vivo tornam-se sensíveis.

41

Trata-se justamente da germinação de mundos por vir. “Fazer romance com a imprecisão do sonho”. Escrever fluxos, experimentar a linguagem. O romance como este espaço onde é possível fabular, engendrar novos modos de existência. E o espaço do romance é justamente este cenário onde é possível aliar investigação ontológica, pesquisa, experimentação/invenção da linguagem e incursões em terrenos ainda não sondados, não pensados. Trata-se de uma busca, de uma sondagem, de um fluxo (PEREIRA, 2022, p. 57-58):

E nós, o que sabemos da ínfima alegria? Do calor extinto, e ainda vibrante, sob a pele? Fazer romance com a imprecisão do sonho é um modo de chegarmos perto do que fomos. Ou somos. Escrever, para quem revirou o monturo, é recusar os ingredientes de sempre. Se as vidas são outras, para contá-las é preciso uma letra oito: firme e afiada. Prefiro ir pelos atalhos, como esses que circulam incertos, mas fazem bater o coração do bairro. Escrevo um fluxo - com uma bomba sob as palavras, prestes a levar o bairro pelos ares. O fluxo é um texto que invento agora, mas que pode se desfazer a qualquer momento. [...] é um fluxo, algo que quase conhecemos. É denso e fluido, constrangido pelos atritos e rendido à beleza que nos mantém de pé: na fila, nas esquinas do bairro.

A escrita é um caso de devir, de cartografia. Traçar mapas, planos, imaginários. É a criação, nas palavras de Deleuze e Guattari, de um espaço liso, do tipo rizoma, espaço de experimentação onde a variabilidade, a polivocidade das direções é um traço essencial, do tipo rizoma, e que modifica sua cartografia (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 53-54):

O deserto de areia não comporta apenas oásis, que são como ponto fixos, mas vegetações rizomáticas, temporárias e móveis em função de chuvas locais, e que determinam mudanças de orientação dos percursos. É nos mesmos termos que se descreve o deserto de areia e o de gelo: neles, nenhuma linha separa a terra e o céu; não há distância intermediária, perspectiva, nem contorno, a visibilidade é restrita; e, no entanto, há uma tipologia extraordinariamente fina, que não repousa sobre pontos ou objetos, mas sobre *hecceidades*, sobre conjuntos de correlações (ventos, ondulações da neve ou da areia, canto da areia ou estalidos do gelo, qualidades tácteis de ambos); é um espaço táctil ou “háptico”, e um espaço sonoro, muito mais do que visual [...].

Criar um texto rizoma. Um plano de composição ou de imanenência propício aos perceptos e afetos. Como bem salientou Deleuze e Guattari (1997b, p. 40), uma *hecceidade*:

Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de *hecceidade*. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São *hecceidades*, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado.

No caso das *hecceidades*, não se trataria da percepção de um sujeito, mas de um percepto (DELEUZE, 1997, p. 132), uma singularidade pré-individual e impessoal. De acordo com Gil (2008, p. 29):

Uma individualidade cada vez mais singular, cada vez mais “impessoal e pré-individual (Deleuze): são detalhes, percepções parciais que progressivamente se isolam na visão do conjunto [...] Esses detalhes contam mais que o todo, e retiram as percepções da humanidade; [...] São sem dúvida singularidades pré-individuais que assumem aqui uma pregnância perceptiva. “Paz a todas as coisas pré-humanas, mesmo no homem!”

43

Neste sentido podemos afirmar que, para além das reflexões e sondagens do narrador, a própria escrita se configura como busca, como sondagem. Assim, se o narrador se apresenta como “homem-árvore”, por exemplo, é porque trata-se de uma “árvore-rizoma”, enraizada mas também dispersa: “Estou entre os meus e não me reconhecem. Vou entre os estranhos e também não me reconhecem. Fui me fazendo esta árvore do homem, tão enraizada quanto dispersa. De raízes aéreas, como ouvi de alguém, certa vez” (PEREIRA, 2022, p. 18). O que gostaríamos de salientar é que, o tempo de espera no não-lugar que é uma fila, é o tempo de um acontecimento, o acontecimento da escrita-fluxo atravessada por perceptos e afetos. O sujeito é aquele que afeta e é afetado por tudo aquilo que o rodeia, inclusive a memória. Neste sentido é que é possível falar em *hecceidades*, individuações sem sujeito, de acordo com Deleuze e Parnet (1998, p. 75):

As hecceidades são apenas graus de potência que se compõem, às quais correspondem um poder de afetar e ser afetado, afetos ativos e passivos, intensidades. Em seu passeio, a heroína de Virginia Woolf estende-se como uma lâmina através de todas as coisas, e, no entanto, olha de fora, com a impressão de que é perigoso viver até mesmo um único dia (“nunca mais direi: sou isso ou aquilo, ele é isso, ele é aquilo...”). Mas o próprio passeio é uma hecceidade. São as hecceidades que se exprimem nos artigos e pronomes indefinidos, mas não indeterminados, em nomes próprios que não designam pessoas, mas marcam acontecimentos, em verbos infinitivos que não são indiferenciados, mas constituem devires ou processos. É a *hecceidade* que tem necessidade desse tipo de enunciação. *HECCIDADE* = ACONTECIMENTO.

44

Falar em individuações sem sujeito, em *hecceidades*, intensidades, significa falar em rizomas, devires, fluxos. Neste sentido, o processo de descolonização do inconsciente, encetado pela instalação da escrita nesta esfera de insurreição micropolítica, se dá no *front*, na linha de frente, no tempo de espera desumanizante de uma fila: “Uma vez por semana as pessoas formam uma longa fila, ao lado do mercado: a fome é menos de alimentos. Ela se mostra inteira no sonho, na farsa de quem aposta a vida em poucos números” (PEREIRA, 2022, p. 49). Mas é nesta mesma fila que o “homem-árvore” vê a saída não apenas para o decorrer interminável das horas de espera, mas também pela elaboração de novos processos de subjetivação, atravessado pelos impasses do presente mas também do passado, como na menção ao desenraizamento inicial da diáspora negra (PEREIRA, 2022, p. 10):

Não apreciamos nem farsa, nem tragédia – filhos da guerra, preferimos nos deitar à sombra de uma árvore. Depois de um dia ardente. De um sol impiedoso e fraterno. Pensamos em explodir a caixa de som para emudecer a festa de quem atravessa a linha de chegada. Tudo se repete, é um mantra que se cola nos muros da cidade. Tudo é imprevisível, um grito surdo se volta contra

a sabotagem. A gincana nos apanha pela mão e nos arrasta. O avanço da manhã é e não é o cansaço da noite. Um homem-árvore se interessa por esse redemoinho. Onde ninguém vê saída, ele vê e isso já é muito. Quando menos se espera, ele pensa, a história dos raptos é revirada. Aqueles que caíram como frutos sentiram a náusea antes do baque. Afundaram nas águas. E o mar, ao que parece, sobe e desce decidido a vomitar.

Conclusão

*Períodos de convulsão são sempre os mais difíceis de viver,
mas é neles também que a vida grita mais alto e desperta
aqueles que ainda não sucumbiram integralmente à condição
de zumbis – uma condição a que estamos todos destinados
pela cafetinagem da pulsão vital.*

Suely Rolnik

“[...] já nasceram com o sinal de menos”, quanto de uma questão racial. No primeiro caso, caberia mencionar que a náusea estaria relacionada àquela dimensão existencial presente no existencialismo sartriano (SARTRE, 2000, p. 194):

45

Ora, nenhum ser necessário pode explicar a existência: a contingência não é uma ilusão, uma aparência que se pode dissipar; é o absoluto, por conseguinte a gratuidade perfeita. Tudo é gratuito: esse jardim, essa cidade e eu próprio. Quando ocorre que nos apercebemos disso sentimos o estômago embrulhado, e tudo se põe a flutuar como outra noite [...]: é isso a Náusea.

Nesse caso, a náusea está ligada à descoberta da contingência, da gratuidade da existência, segundo Schneider (2006, s/p.)

que se revela absoluta, pois viver não é necessário, mas sim um ato contínuo de escolha, assim como os objetos, que não são necessários, mas contingentes. Daí experimentar-se tocado pelos objetos, como a raiz do castanheiro, por exemplo, que o invadia com sua solidez, pois era espelho para suas dúvidas, lançando-o para o âmago de seus impasses. Os objetos do mundo, a natureza, estavam aí, existiam simplesmente, eram gratuitos, não eram

necessários; quem define o sentido delas sempre foi o homem, a consciência que os constata.

Já no segundo caso, embora, como frisamos anteriormente, não exista no romance a necessidade de marcar reiteradamente a questão racial que perpassa o livro, mas que aparece de maneira sutil (sutil, porque talvez evidente), a náusea diz respeito ao mal-estar social e racial (PEREIRA, 2022, p. 53):

Porque estou atento a isso? Neste instante, há uma luta dentro de mim, por causa das coisas que falam a nosso respeito: nos jornais e na televisão fixam uma tarja negra em nossos olhos. Nossas fotos, ameaçadoras – nossos nomes reduzidos a uma sigla: o elemento. Falam sem pudor sobre o que talvez sejam, eles, nas telas espalhadas pela cidade. Não sabem que falamos outra língua dentro da língua que, aparentemente, nos aproxima.

46

Neste sentido a náusea, o incômodo do sujeito também diz respeito à questão racial, que paira sutilmente no texto. É uma marca que advém tanto do racismo de Estado quanto do racismo estrutural que conforma a sociedade brasileira. Mas este mal-estar não pressupõe o desprezo de si, como vemos em um trecho de Fanon (2008, p.109): “A vergonha. A vergonha e o desprezo de si. A náusea. Quando me amam, dizem que o fazem apesar da minha cor. Quando me detestam, acrescentam que não é pela minha cor... Aqui ou ali, sou prisioneiro do círculo infernal”. Como frisamos diversas vezes ao longo do texto, no romance *Front*, se configura uma escrita forjada na linha de frente que parte do tempo morto de uma fila de espera para traçar novas possibilidades de vida, de potência criadora, novas subjetividades, novos modos de confrontar – e estar à salvo – ante a ameaça constante do necropoder: “O perigo aumentou, insiste a saúde pública. Talvez não saibam o que isso significa. Eu sei, me ensinaram no berço. Tenho insistido publicamente em estar vivo. A salvo no *Front*” (PEREIRA, 2022, p. 66).

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2006.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

GIL, José. *O Imperceptível Devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

GUATTARI, Félix. 1730: Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997b, p. 179-214.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. Rio de Janeiro: GB, 1964.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

47

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte*. São Paulo: N-1 edições, 2018a.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 edições, 2018b.

RODRIGUES, Eduardo de Oliveira. *Necropolítica: uma pequena ressalva crítica à luz das lógicas do 'arrego'* *Dilemas*, Revista de Estudos de Conflito e Controle Social. Rio de Janeiro: UFRJ. Vol. 14. No. 1, 2021.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Homeless*. Belo Horizonte: Mazza, 2010.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. A revanche do sagrado: entrevista com Edimilson de Almeida Pereira. *Vinte Cultura e sociedade: Uma perspectiva negra*. 14 de setembro. Disponível em: <https://revistausina.com/26-edicao/a-revanche-do-sagrado-entrevista-com-edimilson-de-almeida-pereira-2/>. Acesso em: 01/08/2022.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *No Front*. São Paulo: Ed. Nós, 2022.

PRECIADO, Paul B. *La izquierda bajo la piel: um prólogo para Suely Rolnik*. In: ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SCHNEIDER, Daniela Ribeiro. *A Náusea e a psicologia clínica: interações*

entre literatura e filosofia em Sartre. In: revista *Estudos e pesquisas em psicologia*. v.6 n.2. Rio de Janeiro, dez. 2006.

VELOSO, Caetano. *Haiti*. In: VELOSO, Caetano. *Tropicália 2*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1993. Faixa 1. Disco de vinil.

Uma *vida-com* outros: o paradigma protético em *O Karaíba*, de Daniel Munduruku

Tânia Sarmiento-Pantoja
Universidade Federal do Pará
(UFPA)

*Grávidos de malícia
sedentos de guerra
dançam a falsidade
esterilizam a festa.
De quinto a quinhentos
o ouro encantou-se.
Plastificaram o verde
pavimentaram o destino.
E foi acontecendo
e escurecendo,
mas de manhã, bem cedinho /
além da Grande Água
vi um curumim sonhando
com Yvy-Marãey formosa.
Graça Graúna*

49

I

Vivemos hoje uma Era da Sobrevivência. Uma Era em que sobreviver não significa apenas estar vivo, mas estar visível e nesse caminho podemos pensar igualmente que vivemos uma Era da Visibilidade. A narrativa que aqui analiso problematiza as relações entre visibilidade e invisibilidade a partir de temáticas que envolvem questões indígenas ao longo da história, em particular sua urdidura com as figurações do Outro: trata-se do romance *O Karaíba* (2010),

que tem como subtítulo “uma história do pré-Brasil”, de Daniel Munduruku. O romance remete à resistência indígena ocorrida no contexto da Conquista da terra brasileira, particularmente, ao episódio que ficou conhecido como Confederação dos Tamoios ou Confederação dos Tamãe, como indica Kaká Werá Jecupé em *A terra dos mil povos*, em que se destaca a liderança indígena de Cunhambebe, personagem com protagonismo em *O Karaíba*.

50 A Confederação dos Tamoios ou Confederação dos Tamãe envolveu grupos indígenas que habitavam o litoral brasileiro, naquele tempo um território que iniciava nas localidades conhecidas como Bertioga e Cabo Frio (atualmente localizadas nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro) e finalizava no Vale do Paraíba (atualmente localizado na Região Sul Fluminense). Como movimento coletivo desenvolveu-se na medida em que os colonizadores portugueses colocaram em prática estratégias pautadas em genocídio, pacificação forçada, expropriação da terra e escravização dos nativos. A luta foi iniciada pela nação indígena Tubinambá e teve como principais líderes Aimbirê, em seguida Cunhambebe e, novamente, Aimbirê, após a morte de Cunhambebe, até o momento em que Aimbirê foi assassinado. Kaká Werá Jecupé, em *A terra dos mil povos* (2020), sugere que o último líder da Confederação, o filho de Cunhambebe, que teria recebido o mesmo nome do pai, é quem se encontra com José de Anchieta para negociar o armistício de Iperoig, documento que encerra a rebelião.

É mais particularmente a retomada que o romance faz de Cunhambebe que movimenta no presente estudo a análise do romance *O Karaíba*.

Como personagem histórico Cunhambebe é referido por André Thevet em *Les singularitez de la France Antarctique, Cosmographie* e nos *Retratos Verdadeiros*; por Hans Staden em *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos...*, também conhecida como *Duas*

viagens ao Brasil ou *Viagem ao Brasil*, nas traduções do Século XX. Cunhambebe é referido ainda que brevemente, por Jean de Léry, na *Histoire d'un voyage fait en la Terre du Brésil*.

No circuito literário moderno e contemporâneo destaco a presença de Cunhambebe como personagem de ficção em *As aventuras de Hans Staden*, de Monteiro Lobato, publicada em 1927, na qual Monteiro adapta o relato do mercenário alemão à literatura infanto-juvenil, material que teve várias reedições e indiscutível sucesso de público. Destaco ainda *Meu querido canibal*, romance de Antônio Torres, publicado em 2000, em que aspectos da metaficção historiográfica se fazem presentes na medida em que a narrativa revisita a história da Confederação dos Tamoios, pela ótica do vencido, com foco na construção e visibilidade do protagonismo de Cunhambebe. Segundo Rita Olivieri-Godet (2012, p. 69) neste romance “o autor filia-se à visão paródica-carnavalesca que emprega a ação corrosiva do humor para interrogar a realidade nacional”, desse modo, a narrativa é contada por um narrador-personagem, no tempo presente, a quem é dada a tarefa de apresentar Cunhambebe e ele o faz a partir da imitação irônica, profanadora do estilo romântico ao modo alencariano, que marca outras apresentações de personagens indígenas na literatura brasileira. Cito ainda *Cunhambebe*, que tem como subtítulo “Espendor e agonia de um povo”, publicado em 2013 pelo padre salesiano Walter Ivan Azevedo (2013, p. 3), novela que se anuncia não como a biografia de Cunhambebe, mas como a história trágica do povo Tamoio, que junto com Cunhambebe “desapareceu do mapa com todos os seus valores, possibilidades e limitações, por obra do homem branco invasor”, embora, ambigualmente, dê protagonismo heroico a um mestiço e realce positivamente a pacificação dos Tupinambá, com destaque positivo para o papel de Anchieta nesse processo.

Por último, a figura de Cunhambebe é ainda retomada em produções oriundas de outros circuitos artísticos, como o filme *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos e o

álbum *Cunhambebe's Conquest of Belgium* [A Conquista da Bélgica por Cunhambebe] (2019), do artista belga Pissasphalto: o músico baseia-se na autobiografia de Hans Staden, e em canções e instrumentos de inspiração étnica para compor uma distopia invertida.

O romance *O Karaíba*, que tomo para análise, apresenta enredo localizado na época pré-cabralina, concentrando-se na história de dois casais: o Tupiniquim Perna Solta e a estrangeira Maraí; a Tupinambá Potyra e o Tupiniquim Periantã, com as ações muito concentradas em Perna Solta. A comunidade a que pertence Perna Solta, e, posteriormente, a de Potyra, recebem a visita de um caraíba. Ao trazer a misteriosa figura desse caraíba para o romance é interessante notar como Munduruku realiza a apropriação de um contexto que precisa ser observado na chave de uma abstração etnográfica: a do profetismo do caraíba, pois como sugere Cristina Pompa (2001, p.181-182), em “Profetas e santidades selvagens – missionários e caraíbas no Brasil Colonial”, nas fontes quinhentistas e seiscentistas, não só a uma coincidência quanto ao entendimento – equivocado – de que os Tupinambás não possuíam religião, como o termo “caraíba” é traduzido como “profeta” ou “santidade”, resultado, segundo Pompa, da mentalidade que orientou o projeto da Conquista. Pompa pondera ainda que essa condição transformou os xamãs, pajés ou caraíbas (o termo varia entre os cronistas) em seres execráveis perante os homens de fé da época, que os interpretaram como servidores do Demônio, vendo neles as mais fortes motivações para os revezes enfrentados pelo projeto dos conquistadores:

Desde o princípio, os missionários identificam nos caraíbas os inimigos mortais da catequese e, por conseguinte, seus “maiores contrários”, para usar as palavras de Nóbrega. São eles que, com suas “cerimônias diabólicas”, impedem os índios de se aproximarem da verdadeira fé. São eles que convencem os índios de que o batismo praticado pelos padres provoca doença e morte (o que, em época de grandes epidemias e de batismo in articulo

mortis não é difícil). São eles que organizam levantes e fugas dos indígenas das aldeias. São eles que conduzem as grandes migrações em busca de novas terras, talvez de “terras da imortalidade”, como diz Gândavo. Enfim, são eles que se opõem com toda a sua força e poder diabólico ao grande desenho catequético de marca escatológica, vale dizer, à realização do grandioso projeto do Reino de Deus na Terra, com o *genus angelicum* dos índios. (POMPA, 2001, p. 186)

Manuela Carneiro da Cunha (1990, p. 102) considera que a descoberta do Novo Mundo exigiu que a mentalidade do Velho Mundo resolvesse o que fazer com a Nova Humanidade que aí se revelou como problema crucial. Resta assim, afirma Cunha, “inseri-la na economia divina o que implica inseri-la na genealogia dos povos”. Para isso, conclui Cunha, “não há outra solução senão a da continuidade, senão abrir-lhe um espaço na cosmologia europeia”. O arrogante André Thévet, sem dúvida, é um exemplo redundante dessa mentalidade:

53

Esses pajés, ou caraíbas, são gente de má vida, que se aplica a servir ao diabo com o objetivo de tirar partido de seus companheiros. Tais impostores, para encobrir sua malícia e fazerem-se honrar pelos demais, comumente não permanecem muito tempo no mesmo sítio. Assim se tornam vagabundos, errando, cá e lá, pelos matos e outros lugares, não tornando, juntamente com seus companheiros, senão raras vezes e em determinadas horas. (THÉVET, 2018, p. 219)

O texto de Thévet e outras narrativas da mesma época veem o caraíba, sobretudo, como uma espécie de trapaceiro – condição que a perspectiva do colonizador compreende e traduz como “profeta”, todavia, no sentido pejorativo do termo. Por viver apartado de sua comunidade o caraíba resiste a ser domesticado e os conselhos e ações que oferece atrapalham os interesses de sacerdotes católicos e exploradores, de forma que a figura do caraíba no romance de Munduruku realiza uma intertextualidade inversiva em relação as

versões dos cronistas e à história oficial. Um exemplo disso é o que diz o personagem Perna Solta à futura esposa:

“– Nossa tradição, pequena Maraí, sempre foi motivada pela fé nos sinais que esses sábios nos trouxeram. Por muito tempo eles nos deram demonstrações de saberem dominar a leitura do tempo. Não cabe a nós ficar questionando essa sabedoria milenar, afinal para nós eles são maíra, espécie de amigos íntimos do Criador e que nos falam as palavras sagradas vindas Dele.” (MUNDURUKU, 2010, p. 3)

Em outro trecho do romance é possível observar que se há um demônio a temer este se faz na figura do invasor profetizado:

– Há uma profecia entre nossa gente que diz que haverá um menino capaz de reunir todos os nossos povos num só contra o demônio que virá de longe. Este menino será grande em coragem e nascerá como fruto do casamento de dois povos inimigos. Yara acredita que o momento será agora, pois há notícias de que o tal demônio já está se aproximando. (MUNDURUKU, 2010, p. 55)

Portanto, ao apresentar o caraíba de seu romance como respeitável conselheiro em razão de um saber acumulado e de possuir conhecimentos especiais que fazem de si um condutor de homens, e, também como um sábio a viver apartado de sua gente, sem pouso certo, com livre trânsito entre as comunidades, mesmo as inimigas entre si, Daniel Munduruku se aproxima da mirada apresentada por Thévet e por outros cronistas, contudo, o faz não para sancionar a perspectiva do colonizador, mas, sobretudo, para confrontá-la e invertê-la, e o faz ao colocar as motivações para a autoridade do caraíba na voz do indígena Perna Solta, ao mesmo tempo em que traz à cena a importância estrutural que morubixabas e caraíbas possuíam como “personagens decisivos da ação política tupi e, de certa maneira, da ação política ameríndia em geral” (SZTUTMAN, 2005, p. 28).

O caraíba do romance de Munduruku faz uma profecia assustadora que envolve o surgimento de seres monstruosos, chamados

de “caçadores de almas”; somente o casamento de um guerreiro tupiniquim com uma guerreira tupinambá seria capaz de salvar aquele mundo, pois o par geraria um grande líder guerreiro que unificaria vários grupos, mesmo os grupos inimigos. Mas essa reunião, que teria eco em um futuro breve, deveria ocorrer ainda no presente. Ocorre que os caciques fazem diferentes interpretações da profecia e devido à confusão, quase guerreiam entre si, mas acabam por concluir que para enfrentar a ameaça maior, indicada pelo caraíba, eles devem procurar cumprir a profecia: Potyra casa-se com Periantã. Os dois geram vários filhos, dentre os quais Cunhambebe, o guerreiro Tupinambá que se tornou autoridade máxima entre os vários líderes contra a dominação portuguesa na Confederação dos Tamoios.

A luz desse enredo, que coloca em cena personagens inventados e personagens históricos ficcionalizados, essa composição tem em vista a proposta de uma memória biográfica para Cunhambebe e essa possibilidade é enfrentada pela narrativa produzida por Daniel Munduruku, ao criar o que chamo aqui de biografia protética. Especificamente sobre isso, avalio que o romance *O Karaíba* faz valer com intensidade o lugar da ficção, ao ultrapassar a ideia da prova documental e até mesmo o da memória como suporte, para contar a história do nascimento de Cunhambebe. Mas não qualquer história e muito menos uma comprometida com a versão oficial, mas uma fundada na perspectiva indígena e envolvida com o perspectivismo indígena e que por isso mesmo valoriza narrares e saberes ctônicos.

De fato, nesse caso, a matéria que nutre a narrativa ficcional é a relação com a história, mas, igualmente, e sobretudo, um “fazer-com” uma mentalidade imaterial, em sua versão indígena, projetada com base em alguns aspectos muito singulares relacionados à cosmogonia que associa o caraíba ao mito da Terra sem Males. Desse mosaico surge uma espécie de memória especulativa ou imaginativa, que dá ao texto literário a possibilidade de ser compreendido também como testemunho etnográfico, habilidosamente movimentado para pro-

vocar e dar suporte a uma biografia ficcionalizada e elaborada como extensão de um megatexto memorialístico: uma narrativa protética com muitos nós, que me leva a traçar algumas proposições acerca da constituição desse designer narrativo e a possibilidade de estender a reflexão para uma constituição mais elástica do testemunho.

Antecipo que a formulação da prótese – articulada à narrativa protética – se dá neste espaço como tropo teórico, devedor do “pensamento tentacular” de Donna Haraway (2016), por isso, a prótese aqui comunica-se com as noção de “fazer-com” (*making-with*) para além ou em paralelo com ideias sobre aquilo que faz movimentar um objeto e que experimentam uma co-constituição desde uma “zona de contato”, este também um conceito de Haraway, “que ela chama também de arranjos ou arranjos, onde pessoas e coisas constituem-se mutuamente” (DALTRO & MATSUMOTO, 2012, p. 3).

56

Entendo assim que os nós com os saberes epistemológicos, como a História e a Etnografia; com os saberes comunitários oriundos das comunidades tradicionais e até mesmo com motivos artísticos e literários ocidentais não indígenas, fazem da narrativa de Munduruku uma teia de cordas diversas, em consonância com a simpoietica de que também fala Haraway (2016), em que os saberes se fazem sempre em parceria e a fazer interagir as “unidades” compostas como fios que se comunicam e se distendem, como explica Vítor Chiodi (2017, p. 1) na bela resenha que faz de *Staying the Trouble*:

O português nos dá um jogo linguístico entre os nós que marcam o encontro de dois ou mais fios e o pronome pessoal da primeira pessoa do plural – algo impossível na língua materna da autora. O encontro de linhas é o encontro de espécies e esses encontros são criativos e construções coletivas. Fios de redes e de jogos de barbantes (*string-figures*) só se encontram em nós. Não há “eu” possível nos nós. Os nós são fazer-com (*making-with*) e são eles que interessam àqueles que decidiram ficar com o problema

(*staying with the trouble*). Fazer nós é fazer-nos. Fazer nós é fazer parentes (kin). Jogo de barbante é o nome pelo qual conheci em minha infância o que Haraway chama de *String Figures*. Um ou vários pedaços de barbante emendados com nós e manipulados com as mãos e dedos, de modo que são a um só tempo uma brincadeira e uma narrativa.

Nesse percurso epistemológico é preciso destacar também a noção de “memória protética”, proposta por Alisson Landsberg (2003). Segundo esse autor, a memória protética caracteriza-se, sobretudo, por ser baseada na empatia, por transcender o distanciamento e, principalmente, pelo questionamento das limitações fronteiriças. Embora Landsberg não se ocupe desse aspecto, eu ainda destaco como uma condição integrante da memória protética o princípio da suplementação, que é um princípio importante para o que proponho a seguir.

Acerca dessa possibilidade de compreender *O Karaíba* tomo ainda como inspiração um estudo de Gary Tomlinson (2007), intitulado *The Singing of the New World*. Nele, Tomlinson analisa canções indígenas referidas pelos europeus em suas narrativas de viajantes – trata-se mais propriamente dos relatos de Jean Léry e Hans Staden – e faz uma demorada análise também sobre a *mise-em-scène* dos rituais de dança que as acompanham. Uma dessas análises explora as conexões entre a oratória, o canto e a dança no âmbito do ritual antropofágico dos Tupinambá. Tomlinson analisa mais detidamente a função dos sons produzidos pelos maracás, que ora atados às pernas, ora manipulados com as mãos, são utilizados na dança que antecipa ou acompanha o ritual da devoração. Analisa também as arengas proferidas por Cunhambebe no contexto desse rito.

De acordo com Tomlinson o ruído produzido pela movimentação dos maracás, assim como as bofetadas e pontapés que Cunhambebe desfere contra si próprio no decorrer das longas arengas que produz contra os adversários, reproduziria o poder – e

a importância ritual – da vingança lançada contra o inimigo a ser devorado. O encadeamento entre esses ruídos, os movimentos rítmicos da dança e as cantigas entoadas funcionam como amplificadores do poder emanado do corpo de Cunhambebe e dos outros corpos tupi-nambá que o acompanham na dança e, portanto, semioticamente, funcionam também como “extensão protética” [*prosthetic extension*] (TOMLISON, 2007, p. 113) do corpo canibalizador.

Vale ressaltar ainda as descobertas de Rosângela Pereira Tugny e José Ricardo Jamal Júnior (2015, p. 165) que em “Guerra, predação e alianças no sistema acústico Tikmu’um” revisitam as considerações de Tomlison a fim de analisarem os cantos entoados pelos Tikmu’um em seus ritos canibais e avaliam serem esses cantos formas de extrair qualidades específicas dos corpos inimigos ou para justificar e valorar o encontro com o outro:

58

Para eles, ter cantos advindos deste sistema de guerras é motivo de orgulho. A pessoa se torna mais “espiritada”, como disse certa vez uma mulher. Este termo soa como uma excelente apropriação do português, para se referir a pessoas cuja composição supõe idealmente um acúmulo de subjetividades. Ter cantos capturados na fumaça do inimigo é ter mais potências, mais possibilidades corporais, mais acúmulo de subjetividades. É, ao mesmo tempo, ser mais xamã, estar mais próximo de uma disponibilidade para tornar-se outro.

Os textos etnográficos mostram, portanto, a constituição de uma linguagem canibal imiscuída em várias performatividades. Desse modo, os cantos (ou narrativas entoadas) estendem o corpo do inimigo ou estendem a cena do encontro canibal com o Outro como um mecanismo protético de duração ou prolongamento, que alcança e reúne todos os corpos envolvidos, tanto o corpo canibalizador na análise de Tomlinson, quanto o corpo canibalizado, conforme ponderam Tugny e Jamal Júnior. Nesse intervalo vejo que o conteúdo protético pode ser observado como um mecanismo

memorialístico que enquanto modo de narrar produz conteúdos megatextuais. Assim, como biografia protética, penso *O Karaíba* também como um conjunto de cordas em longa comunicação ou prolongação com uma história e uma memória, que não pode ser omitida e, sobretudo, não pode ser esquecida. Já alerto que longe estou de querer propor a biografia protética como uma nova categoria narrativa. Não é esse meu interesse. A ideia é tão somente fazer a escuta das vozes que torneiam a narrativa de Munduruku: ouvi-la enquanto carne que sangra.

Nesse sentido, o romance consiste na expressão performática do drama da sobrevivência da memória de uma forma de vida, mesmo que imaginada e de sua potência para além da temporalidade a que faz referência. Desse modo, na ausência da referência atestatória dos dados documentais e/testemunhais – indisponíveis no caso da biografia de Cunhambebe – provenientes, seja da perspectiva indígena, seja da perspectiva etnográfica, que possam servir como evidência concreta, a biografia protética se apresenta, de início, não exatamente como biografia, mas na forma de um romance sobre uma vida, compondo-se assim como uma *bio-grafia* fundada não na exatidão documental, mas em uma vida precariamente conhecida, somente possível de formulação através da especulação movimentada enquanto escrita. Uma vida não como foi, mas como poderia ter sido, com base no testemunho de outro e de outrem, capazes de formular não *uma vida*, mas uma *vida-com* outros, como desvio para a inexatidão: outro-tempo, outro-espaco, outra-vida, outra-voz, cujos elementos especulativos derivam da coleta e aproximação de conteúdos sobreviventes, presentes nas condições comunitárias e na organização social que envolve a vida através da memória sobrevivente. Afinal, como bem observa Vitor Chiodi (2017, p. 1): “Fazer nós é fazer-nos. Fazer nós é fazer parentes”.

Para isso, o romance de Daniel Munduruku recua a um tempo pregresso em relação à chegada do conquistador na terra indígena,

que viria a ser a terra brasileira, entre outras coisas, para mostrar que a história dessa terra definitivamente não inicia com a Conquista.

II

A temporalidade registrada nessa narrativa é, portanto, o tempo pré-cabralino. Recua ao momento do nascimento e primeiros anos da existência de Cunhambebe. Dessa forma o herói ganha uma genealogia ficcional que toma como base um sistema de cacicado – no romance os pais de Cunhambebe, Potyra e Periatã, são filhos de respeitados caciques – em que as funções de liderança podem passar de pai para filho desde que o filho prove ser um guerreiro de valor, ainda que nem sempre a ficção coincida com as investigações mais recentes sobre a organização social dos Tupiniquim e Tupinambá da época da Conquista. Essa identidade bio-gráfica ganha contornos mais nítidos, na medida em que o casamento entre membros de 60 nações indígenas adversárias, vem garantir a sua existência. Outro aspecto relacionado à função da biografia ficcional proposta em *O Karaíba* é que ao recuar no tempo a narrativa investe no momento do nascimento de Cunhambebe, expresso como uma assinatura de um investimento em sobrevivência, lançada ao futuro como utopia da salvação, ainda que o horizonte em que está esse futuro seja marcado pela presença do genocídio indígena.

No romance além de seu nascimento estar sinalizado na profecia do Karaíba o destino de Cunhambebe também é reforçado pela constituição de sua mãe literária, Potyra. Uma das características mais fortes dessa personagem é sua natureza inquieta e inconformada. Diz a jovem ao pai, quando este tenta demovê-la da ideia de se tornar guerreira: “- Eu quero ir para a guerra. Quero conhecer meus inimigos, ver os rostos deles quando eu os atingir com minha borduna. Quero trazer meu próprio prisioneiro, enfeitá-lo para a morte e depois comer seu corpo para ficar ainda mais forte e valente. É isso que me interessa” (MUNDURUKU, 2010, p. 15).

A personagem também apresenta um conjunto de atribuições que podemos considerar alusivos das figurações das Icamíabas e das Amazonas, como a competência com o arco, a fascinação pela guerra, e por fim o tema da guerreira que será amante apenas se vencida em combate, cujo rastro longínquo se encontra na relação entre Aquiles e Pentésiléia. Contudo, é importante notar que, apesar dos traços ocidentais reconhecíveis, é a referência intertextual direta à lenda de Kaxi, a filha da Vitória Régia, que é trazida à escrita de *O Karaíba*, como reforço ao comportamento de Potyra: Kaxi nasceu “com o espírito predestinado a mudar aquele modo de viver. Quando cresceu e foi ganhando consciência das atrocidades pelas quais passavam as mulheres de sua gente, decidiu de lutar para que suas irmãs não fossem maltratadas pelos homens” (MUNDURUKU, 2010, p. 49).

Ao contrário da reminiscência clássica – que vem ao texto na profecia do Karaíba – Potyra não precisou ser vencida por um homem. É a ameaça dos caçadores de almas e o enamoramento por Periatã, que a fazem desistir da condição de guerreira. Dessa forma o comportamento indomável de Cunhambebe – que se enraizou no discurso da cronística e mesmo na historiografia sobre a Confederação dos Tamoios – tem explicação nessa genealogia: Potyra, mãe de Cunhambebe, recusava-se a ter o mesmo destino que a tradição reservara às mulheres: casar, parir filhos e acomodar-se às tarefas domésticas. Mesmo sendo filha do cacique e muito a contragosto dos anciões a jovem decide tornar-se guerreira e seu pai, ao considerar a profecia do Karaíba e os conselhos da Yara, resolve deixar que ela siga seus instintos. Potyra somente abandona a condição de guerreira ao sentir-se convencida de que precisa se casar com Periatã, a fim de garantir alguma esperança para sua gente, em um futuro a ser construído. Cunhambebe parece ter recebido de sua mãe uma educação para a resistência, especialmente acentuada na capacidade de fazer frente à subjugação. É o que podemos depreender da versão que nos apresenta a narrativa de *O Karaíba*: “Potyra deu à luz seis

meninos e duas meninas. A todos ensinou a arte da guerra. Mas foi ao primeiro de todos que sua atenção se voltou. Ele era o escolhido. Seu nome: Cunhambebe!” (MUNDURUKU, 2010, p. 93).

Há outros dois aspectos que avalio serem também cruciais na constituição dessa biografia protética. Primeiro, o importante diálogo com outras matrizes, encontrado no romance de Munduruku, relacionado à utopia da criança salvadora. Como personagem Cunhambebe ocupa menos de duas páginas de um romance que é escrito para ele, sobretudo para narrar uma genealogia – em duplo sentido – que foi apagada de muitas formas e o papel da figuração da criança salvadora potencializa esse protagonismo. O menino Cunhambebe amolda-se como a criança, que no poema de Graça Graúna (2010, p. 94), em epígrafe na abertura deste texto, sonha “bem cedinho” com “Yvy Marãey formosa”, ou seja, com a Terra sem Males, ainda que a chegada dos fantasmas deixe de ser um presságio e se materialize como catástrofe. Nesse sentido, vale a pena observarmos a forma como finaliza o romance de Daniel Munduruku:

“Um dia Cunhambebe andava pelas margens do paranã coletando conchas quando lhe chamou atenção um ponto branco que “surfava” sobre as águas salgadas. O jovem se assustou com aquela visão e saiu correndo, largando o fruto de seu trabalho no chão. Sua gritaria chamou a atenção de todas as pessoas da aldeia, que se reuniram para ouvir o que o escolhido tinha para dizer. Sem fôlego devido a sua forte correria, o garoto respirou fundo e anunciou:

- Os fantasmas estão chegando! Os fantasmas estão chegando!”

Apresento ainda um segundo aspecto que não apenas dá força à forma da biografia ficcional, como também potencializa o testemunho etnográfico no romance de Munduruku: trata-se dos presságios do Karaíba, que afirma serem os fantasmas o fim de tudo, bem como a visão dos fantasmas como seres trazidos pelas águas, como destacado na culminância da narrativa. Essa culminância

forja um elo com a história mais ampla dos povos ameríndios no confronto inicial com a Conquista. Nesse sentido, a narrativa de Munduruku está explicitamente estruturada na perspectiva do indígena e na imagem que constrói para o invasor, quando a Conquista tem início. A catástrofe que assolaria os indígenas é assim *pre-vista*. Nesse percurso, a ancoragem em uma narrativa do presságio não somente serve à antecipação de um futuro catastrófico como estreita o nó com outros narrares semelhantes, precipitando o testemunho etnográfico numa espécie de testemunho comunitário de amplo perímetro. É possível assim visualizar não apenas o designer capiloso da narrativa da catástrofe, base desse romance de Munduruku, mas, sobretudo, sua inclinação ctônica: a de dar visibilidade à matéria e aos sujeitos reprimidos.

Ao analisar testemunhos indígenas mexicas, nahuas e mayas sobre a chegada dos conquistadores europeus, Miguel León-Portilla (1987) afirma que as narrativas indígenas mesoamericanas que restaram dessa época mostram que houve o esforço do indígena em compreender quem eram aqueles outros homens oriundos do mar, desconhecidos e acentuadamente diferentes de tudo o que conheciam e esse esforço envolveu a produção de narrativas sobre prodígios e terríveis presságios que antecederam os primeiros contatos. Em *A Conquista da América Vista pelos Indígenas* León-Portilla (LEÓN-PORTILLA, 1987, p. 16) verifica que tais presságios funestos foram parte dessa tentativa de compreensão e formaram um espécie de “quadro mágico” entre os astecas: fenômenos celestes, incêndios espontâneos, raios que atingem templos, águas ferventes, vendavais, inundações, redemoinhos, gritos de uma mulher que chora por seus filhos, aparecimento de animais desconhecidos, nascimento de pessoas com corpos deformados, formam uma série de acontecimentos inexplicáveis e tomados como prenúncios da chegada de um mal terrível, que de fato veio a se materializar mais adiante.

Segundo relata Alvarado Tezózomoc, na *Chronicle Mexicana*, referido por León-Portilla, um homem que havia testemunhado a chegada dos europeus às costas do Golfo, disse, perante Mote-cuhzoma, senhor dos astecas, que eles vieram em “pequenas torres ou colinas que flutuavam acima do mar” e que nelas havia “pessoas estranhas de carnes muito brancas, mais do que nossas carnes, a maioria delas tem longas barbas e cabelos até onde dão-lhe as orelhas” (LEÓN-PORTILLA, 1987, p. 30). No início, os astecas acreditaram que esses homens eram deuses, mas logo vieram as matanças, a cobiça e a fúria. Penso que o quadro mágico progride, então, para o quadro catastrófico rapidamente envolvido na destruição do mundo asteca. Condições semelhantes seriam notadas nos testemunhos maias:

Encontramos nos textos de Chilam Balam, em estreita relação com o tema do tempo, uma série de profecias de antigos sacerdotes que predizem com angústia a chegada dos dzules ou estrangeiros. Como se lê no livro de Chumayel, “seu aparecimento será o fim do Katún”. (LEÓN-PORTILLA, 1987, p. 59)

Logo, a imagem do ponto branco que “surfa” sobre as águas salgadas no romance de Munduruku remete também a essa precipitação do genocídio, que esteve presente nos textos decorrentes dessas outras experiências resultantes da Conquista. Dessa forma, reabilita intertextualmente, por analogia, os testemunhos de outros povos ameríndios sobre as tensões e confrontos entre indígenas e europeus no contexto da Conquista, envolto ora na dimensão mágica de um pré-entendimento, ora na dimensão catastrófica consolidada com o contato. Reabilita igualmente uma biografia para Cunham-bebe – tomado como um representante da resistência indígena – biografia protética produzida com base na perspectiva indígena, mas não menos marcada pela tragicidade, uma vez que a história que o Karaíba quer evitar a todo custo está irremediavelmente condenada a se concretizar na História: assim a narrativa de *O Karaíba* se move

para fora da História, mas sem ser a-histórica, portanto, não resiste à herança, pelo contrário, não deixa de enfrentá-la levando-a para além da história conhecida.

É assim narrativa de *outra-história*, que desinvisibiliza o ser ctônico ao narrar e pensar sobre os contornos da invisibilidade, ao imaginar outros futuros possíveis e outros passados possíveis, ainda que reinventados. Afinal, a história é a “realização da profecia e a profecia já é história”, como observa Cristina Pompa (2003, p. 51) no âmbito do pensamento etnográfico sobre a matéria ou como bem pondera a personagem Maraí, no romance: “Já está tudo escrito nas rochas e nas folhas secas” (MUNDURUKU, 2010, p. 4).

Pensamento-apêndice

Como é comum nos processos de contato entre indígenas e não indígenas, a aproximação com os não-indígenas leva Cunhambebe, o personagem histórico, a ser contaminado com uma grave doença contagiosa, uma “peste”, provavelmente varíola, conforme o que está registrado no relato de Hans Staden e complementado por uma das gravuras de Théodor de Bry, cuja legenda é “Chefe Tupinambá e família caem doentes enquanto Hans Staden é seu cativo”. Essa enfermidade foi o que provavelmente o levou à morte em 1555¹.

65

Na arte pictórica Cunhambebe foi primeiramente retratado nos relatos de Staden e Thévet. Mas, em 1940, Candido Portinari produz um conjunto de desenhos, encomendados pelo editor nova-iorquino George Macy. De acordo com Luciana Villas Bôas (2016) – que faz análise detalhada desse material – Macy tinha a intenção de usar esses desenhos para ilustrar uma edição norte-americana do livro de Hans Staden. Mas o conjunto somente viria a ser publicado em 1998, com o apoio do Deutsche Bank e do Ministério da

1 Ainda que o Catálogo de uma Exposição sobre a História do Brasil, que está no arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, registre 1557 como ano de sua morte.

Educação, com o título *Portinari Devora Staden*. Desse conjunto de gravuras ousou destacar o desenho intitulado “Índio e Hans”. Essa gravura – a única colorida nesse conjunto – é assim apresentada por Villas Bôas (2016, p. 116):

Uma imagem claramente se destaca das demais. Um pouco maior e colorida a crayon, não retrata uma ação belicosa, mas duas figuras serenas: “Índio e Hans”, diz a legenda. Deitado sobre uma esteira um índio enfermo, um guerreiro, a julgar pelas escareações rituais e a pintura corporal, estende o seu braço na direção de Staden, que está sentado ao seu lado, de costas e meio perfil, visivelmente envelhecido, possivelmente no lugar de pajé ou curandeiro. A imagem, que evoca episódios de doença e morte entre os índios descritos no texto de Staden, adquire um sentido próprio. Não corresponde a uma imagem original de Staden, ou ao relato de cativo como um todo, e afasta-se da sequência de ações à qual todas as outras imagens remetem. A imagem do índio doente e de Staden quieto não apenas suspende a ação, como também revela a sua inutilidade. Staden, que nas xilogravias originais aparece participando ativamente de todos (sic) eventos, recolhe-se ao papel de testemunha silenciosa.

Em seguida, a fim de mostrar como Portinari reelabora os elementos das gravuras presentes no livro de Staden, com o cuidado de tomar certos distanciamentos relativamente às representações anteriores, Villas Bôas (2016, p. 117) mais uma vez analisa:

A diferença entre as ilustrações de Staden e as de Portinari é notável. Ao invés de pretenderem ilustrar, os desenhos modernistas põem o cativo de Staden e o desfecho da guerra colonial numa nova luz. Enquanto as xilogravuras originais ressaltam o confronto violento entre índios e colonizadores europeus, os desenhos de Portinari destacam um índio moribundo e um europeu impassível, o efeito devastador da colonização nas populações indígenas. O retrato de Portinari da morte de um índio contraria as premissas de representações convencionais do passado colonial: o que se torna visível e memorável não é a resistência,

a assimilação, ou o sacrifício, mas algo irreconciliável: a morte dos antigos Tupinambás.

Minha ponderação aqui é que em “Índio e Hans” Portinari retoma a figura de Cunhambebe por alusão intertextual: omite o nome do líder, mas repete, sob outra perspectiva – não apenas pictórica, mas, sobretudo, argumentativa – os elementos que constam da gravura “Chefe Tupinambá e família caem doentes enquanto Hans Staden é seu cativo”, de Théodor de Bry (1592), bem como as informações que a contextualizam no relato de Staden, uma vez que os protagonistas da imagem de partida são um Cunhambebe moribundo e um Staden ardiloso, que apresenta a Cunhambebe insinuações proféticas a envolver a cura do mal que alcança os Tupinambá, para tentar escapar do cativeiro e da devoção antropofágica.

Ao manter a relação com Cunhambebe, desindividualizando-o, para que pudesse sintetizar todos os Tupinambá, a gravura de Portinari traz ao centro da imagem o genocídio indígena, duplamente – e explicitamente – também referido em outro romance, *O meu querido canibal*, de Antônio Torres: ora pelo registro da pandemia transmitida aos indígenas, ora pelo massacre orquestrado pelos portugueses, que sucedeu ao armistício de Iperoig. Nesse quadro, diferente, portanto, é o caminho tomado por *O Karaíba*, ao trazer à cena não o Cunhambebe moribundo ou os seus herdeiros, assassinados pelos soldados do conquistador ou domesticados pelo necrocristianismo jesuíta, mas o Cunhambebe criança, em quem seu povo deposita a esperança de vencer o conquistador.

Essa criança vem à narrativa para ser narrada na perspectiva de um agora e para contar através de sua vida uma outra história. Eis também aí o pensamento protético imiscuído na escrita desse romance. A biografia protética funciona assim também como extensão epistemológica: pensamento-apêndice, mecanismo substitutivo que se configura como replicação em outros termos e *com-outros* termos.

Como narrativa se faz decididamente enquanto texto no limiar: no limiar da história, da ficção, da memória, do mito e especialmente no testemunho limiar: para produzir *O Karaíba* Daniel Munduruku retira o conteúdo protético de seu romance de um saber comunitário ao qual tem acesso como escritor indígena de um texto assumidamente ficcional. Entretanto, escreve (também) como testemunha e assim ultrapassa a condição de escritor da ficção. Mas, ao fazer isso ultrapassa e transcende também a memória, reconfigurando-a e valendo-se dela nos termos da memória protética proposta por Landsberg (2003). E aqui é importante salientar que esse conteúdo não trata apenas do saber ancestral do contingente indígena, mas de outros saberes capturados à ilharga da co-existência com outros: tensionada, violenta, melindrosa, mas ainda uma coexistência.

68

Outro ponto a ser destacado do testemunho limiar: no âmbito dessa biografia protética Munduruku rege a escrita de *O Karaíba* pelos códigos da ficção ao contingenciar a relação com a história ao pacto ficcional: não é *a história*, mas *uma história* “do pré-Brasil”. Desse modo, estamos diante de uma narrativa assumidamente ficcional em que o teor testemunhal presente na ficção (SELIGMANN-SILVA, 2010) se *com-funde* com o teor ficcional presente no testemunho (SARMENTO-PANTOJA, 2021) no interior de um código que aceita e reconfigura essa relação com base em uma memória protética. Essa *com-fusão* é suplementar, extensiva, tentacular e por isso é-me possível também falar em uma biografia protética (sobre Cunhambebe), que se estende como testemunho protético (de Daniel Munduruku).

Para finalizar, além da biografia protética permitir a reflexão sobre a noção de prótese e os mecanismos protéticos através da análise de um material literário profundamente assentado sobre um *fazer-com*, vale especular que toda prótese gera valor: um *valor-com*, um *valor-para*. O valor aqui é o da visibilidade. Como biografia protética de Cunhambebe *O Karaíba* consolida, portanto,

esse movimento que se inicia no testemunho etnográfico e alcança o testemunho comunitário, na medida em que por um lado torna-se visível pela voz do indígena e por outro estabelece também um nó com cada leitor, buscando torná-lo cúmplice do relato e da luta.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Walter Ivan. *Cunhambebe*. Esplendor e agonia de um povo. Manaus: Valer, 2013.

BÔAS, Luciana Villas. O Hans Staden de Portinari: esquecimento e memória do passado colonial. *Pandaemonium*, v. 19 (27), 2016. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/113855>

CHIODI, Vitor. Fazendo nós: fazer-com no Antropoceno. *ClimaCom*, 4 (9), 2017. Available from: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7288>

CUNHA, Manuela Carneiro da. Imagens de índios do Brasil: o século XVI. *Estudos Avançado*, 4 (10), 1990, p. 91-110.

69

DALTRO, Emyle. P. B.; Matsumoto, Roberta K. Nem todo azul, nem todo distante: um estudo sobre composição videocoreográfica a partir da relação entre humanos e não/humanos. In: *Anais do Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. Homo Aestheticus na era digital*. Brasília: 2012. Disponível em https://files.cercomp.ufg.br/webby/up/779/o/EMYLE_E_ROBERTA.pdf

GRAÚNA, Graça. *Tear da palavra*. Belo Horizonte, s/n, 2007.

HARAWAY, Donna J. *Staying with the Trouble*. Making Kin in the Chthulucene. London: Duke University Press, 2016

JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis, 2020.

LANDSBERG, Alison. Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture. In: GRAINGE, P. (Ed.). *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press, 2003, p.144-161

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *A Conquista da América Latina vista pelos índios: relatos astecas, maias e incas*. Tradução de Augusto Ângelo Zanatta. Petrópolis: Vozes, 1987.

MANICA, Daniela Tonelli. Contar outras histórias. *ClimaCom*, 6 (14), 2019.

Available from: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=10908>

MUNDURUKU, Daniel. *O Karaíba* – uma história do pré-Brasil. Barueri, São Paulo: Amarylly, 2010

OLIVIERI-GODET, Rita. *A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas*. Brasil, Argentina, Québec. Belo Horizonte, 2013

POMPA, Cristina. Profetas e santidades selvagens. Missionários e caraíbas no Brasil colonial. *Revista Brasil de História*, v. 21 (2001), n. 40, p. 177-193.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Entre frestas: considerações sobre o teor ficcional, o teor de verdade e o teor testemunhal. *Moara*, v.2, n.56 (2021). Disponível em <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/10479>

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O local do testemunho”. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, 2010.

SZTUTMAN, Renato. *O profeta e o principal: ação política ameríndia e seus personagens*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2005.

70

THÉVET, André. *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América*. Prefácio, tradução e notas do prof. Estêvão Pinto. Brasília: Senado Federal, 2018 (Edições do Senado Federal; v. 251).

TOMLINSON, Gary. *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

TUGNY, Rosângela Pereira & JAMAL JÚNIOR, José Ricardo. Guerra, predação e alianças no sistema acústico Tikmu'um. *Vórtex*, 3 (2), 2015, p. 159-177

Maike e o brasilianismo contemporâneo na Europa, uma leitura multiperspectivista do romance *com Armas sonolentas*, de Carola Saavedra¹

Ilana Heineberg
Université Bordeaux Montaigne

O apagamento da origem e o devir brasilianista de Maike

Com armas sonolentas: romance de formação, quinto romance de Carola Saavedra, tem suscitado o interesse da crítica acadêmica desde a sua publicação em 2018. Neste ensaio proponho concentrar-me na personagem Maike, uma jovem alemã, aluna de um departamento de português em Berlim. Minha proposta é pensar o brasilianismo contemporâneo a partir da representação que Carola Saavedra faz dessa jovem estudante de graduação que se encontra em plena formação e compreensão de seu sujeito, apesar do silêncio dos pais sobre sua adoção e de seu consequente desconhecimento de sua origem brasileira.

71

A palavra “brasilianismo” qualifica os estudos brasileiros – incluindo múltiplas disciplinas de ciências humanas como história, literatura, antropologia, sociologia –, geralmente com uma abordagem multidisciplinar e marcada por um olhar “externo”, pois geralmente produzidos fora do Brasil. O sufixo “ismo” ou a falta de especificidade

1 Uma primeira versão deste ensaio foi apresentada em 2 de novembro de 2021 no Seminário “Futuros con passados. Hacia el centenario de los estudios brasileños en Europa”, organizado por Pedro Serra no Centro de Estudos Brasileiros da Universidade de Salamanca (USAL). Este texto é uma versão ampliada da comunicação e que deve muito a um diálogo com Paloma Vidal, a quem agradeço pela leitura atenta.

disciplinar geraram críticas em relação a sua produção acadêmica sobretudo por parte de intelectuais brasileiros. Essa visão negativa surge nos anos 1960 e 1970 depois que os Estados Unidos passam a investir em estudos de “regiões estratégicas” criando “novas áreas de estudos”, entre as quais a América Latina (MEYHI, 1990, p. 128). O sociólogo Darcy Ribeiro, em seu artigo “Três pragas acadêmicas” (2011 [1986] *apud* CARVALHO, 2016), endossa essa crítica ao grafar “brazilianismo” com “z” para sublinhar que se tratava de uma visão exótica do Brasil construída por acadêmicos estrangeiros que não falavam português e que tinham sua pauta orientada por interesses estadunidenses ligados à Guerra Fria e ao golpe militar de 1964 (CARVALHO, 2016, p. 4-5). A Europa tem sua própria tradição em estudos brasileiros, muitas vezes enquadrada nos estudos “lusófonos”², sobretudo na França (PENJON, 2019), na Alemanha (CHIAPPINI, 2017) e no Reino Unido (BETHEL, 2005). O estudo do comparatista João César Castro Rocha (2015), enquanto consultor do projeto “Conexões Itaú Cultural – Mapeamento da literatura brasileira”, revela que atualmente a maioria dos brasilianistas que trabalham com a literatura brasileira num sentido amplo são brasileiros radicados no exterior e com um contato direto com a cultura e a atualidade brasileiras (ROCHA, 2015, p. 5). Não pretendo aqui dar uma definição fechada do brasilianismo ou traçar um estado da arte a respeito do assunto, mostrando posições contrárias ou favoráveis a sua existência ou sua nomenclatura³. Simplesmente, sendo

72

2 Prefiro utilizar aspas neste adjetivo que é utilizado na França e em Portugal para qualificar os falantes da língua portuguesa do mesmo modo que “lusofonia” diz respeito ao conjunto político-cultural dos mesmos. Pelo fato de o prefixo “luso” dizer respeito ao território português somos numerosos a criticar essa visão eurocêntrica do espaço da língua portuguesa. Para o filósofo português Eduardo Lourenço (1999) a lusofonia preenche o vazio da nostalgia imperial portuguesa baseado na crença de uma matriz cultural comum.

3 Além dos estudos já citados, diversos artigos e livros de João Carlos Sebe

eu mesma uma brasilianista, a representação de um departamento de estudos “lusófonos” semelhante àquele em que eu trabalho na Université Bordeaux Montaigne, na França, e sobretudo da personagem Maike aparecem como um convite para analisar o romance de Carola Saavedra sob este prisma, levando em conta essa visão por definição descentrada ou deslocada do Brasil como objeto de estudos. Esse convite me parece tanto mais pertinente pelo fato de sua autora também ter frequentado os departamentos de português na Europa e ser, atualmente, docente de literatura e cultura brasileira no *Portugiesisch-Brasilianisches Institut*, na Universidade de Colônia. Filha de chilenos que emigraram para o Brasil quando tinha três anos, o deslocamento geográfico e identitário é uma das temáticas centrais da literatura de Carola Saavedra. Em seu romance de estreia, *Toda terça* (2007), parte da intriga se desenvolve em Frankfurt e, em *Inventário das coisas ausentes* (2014), no Chile, sendo este olhar deslocado uma das marcas da escrita de Carola Saavedra.

73

Maike é a última personagem de uma linhagem de três mulheres brasileiras que compõem o arco narrativo do romance. Todas elas foram marcadas por uma ruptura com a geração anterior, que de certo modo se faz presente no romance pela presença fantasmagórica da avó da Avó. Ela aparece, dialoga e interage com a Avó ou Anna, em seus respectivos momentos de fragilidade. Essas aparições se dão em situações turvas, em que realidade e imaginação se confundem em delírio, sonho ou devaneio. A Avó, personagem anônima, foi enviada pela mãe aos 14 anos ao Rio de Janeiro para ser “adotada” pela família de Dona Clotilde, onde trabalhou como

Bom Meihy encarregam-se de contextualizar e dar uma perspectiva histórica ao brasilianismo como *Introdução ao nacionalismo acadêmico* (1984) e *A colônia brasilianista: história oral de vida acadêmica* (1990). Mais recentemente, Daniel Buarque publicou *Brazil, um país do presente* (2013), em que analisa a construção da imagem do Brasil nos Estados Unidos a partir de entrevistas com inúmeros mediadores da imagem no Brasil no exterior, entre eles, brasilianistas.

doméstica e teve uma filha, Anna Marianni. Anna desconhece, mas é filha de Renan, o filho da patroa. Torna-se agregada da família, frequentando escolas e clubes da elite carioca, rejeitando a mãe que continua trabalhando para a família como empregada doméstica e, na adolescência, afastando-se também de Dona Clotilde para tornar-se atriz. A situação é vivida por ela como uma experiência de desemparo: “a mãe que nunca a protegera de Dona Clotilde, aquele constante abandono, aquela resignação, é preciso aceitar, minha filha, ela tem condições, pode te oferecer uma vida melhor” (SAAVEDRA, 2018, p. 54). Aos 21 anos, Anna vive uma experiência de mobilidade geográfica e exílio ao mudar-se repentinamente para Alemanha com Heiner, aclamado diretor de cinema que acabara de conhecer, vendo nele um príncipe de conto de fadas moderno, ou melhor, uma oportunidade de ascensão social, artística e pessoal. Maíke é a filha não desejada dessa união que será, por sua vez, abandonada por Anna num parque de Mainz-Gonsenheim.

Carola Saavedra (2018b) relata que o interesse pela herança intergeracional feminina foi inspirado pela fotografia “Por um fio” da artista plástica nascida na Itália e naturalizada brasileira Anna Maria Maiolino, mas também tem sua origem em um projeto acadêmico de pós-doutorado de trabalhar com a relação entre mães e filhas na literatura brasileira e a consequente constatação da inexistência de um corpus literário. A relação inter e transgeracional é tratada de maneira fragmentada e polifônica no livro. O romance se estrutura em duas partes que remetem à estrutura da fita de Moebius⁴. Como

4 A fita de Moebius foi descoberta simultaneamente por dois matemáticos August Ferdinand Moebius (1790-1868) e Johann Benedikt Listing (1808-1882), ambos alemães. Ao efetuar uma torção de 180° numa fita de papel e colá-la na outra extremidade obtém-se uma figura topológica com uma só face, que ora está no lado de dentro, ora no lado de fora. Essa estrutura topológica particular torna-se, no século XX, uma ferramenta para pensar a subjetividade. O psicanalista francês Jacques Lacan no seminário *L'Angoisse* (1963) a utiliza para representar a complexidade tanto da relação significan-

já analisou Eurídice Figueiredo (2019), a topografia da fita torna-se uma metáfora, estando presente tanto na estrutura do próprio livro – dividido entre “O lado de dentro” e “O lado de fora” –, mas também como símbolo de um sujeito multifacetado, da transmissão geracional e da negação de uma concepção binária do mundo.

Embora o romance seja polifônico, Maike é a única personagem que narra sua trajetória na primeira pessoa desde o início do capítulo dedicado a ela: “Tudo começou no dia em que comecei a estudar português” (SAAVEDRA, 2018, p. 65). Nos segmentos dedicados à Avó, Carola Saavedra opta pela terceira pessoa, dando voz à personagem através do discurso indireto livre, técnica empregada na narrativa sobre Anna em “O lado de dentro”, que constitui a primeira parte da obra. Já na segunda parte, Anna torna-se finalmente sujeito da enunciação, relatando a experiência de rejeição da maternidade, ou seja, o abandono da filha depois de uma gravidez indesejada num país estrangeiro. O capítulo, em *mise en abyme*, é a própria peça de teatro da atriz, finalmente reconhecida e aclamada pela crítica e pelo público.

75

Socialmente, a Avó ocupa uma posição claramente subalterna, sem voz, “quase invisível” (SAAVEDRA, 2018a, p. 144-145), como ela própria se define. A jovem Anna não pertence nem ao quarto de empregada de sua mãe nem à sala de jantar dos patrões e, no trabalho artístico, não consegue encontrar seu lugar por estar dividida entre uma carreira pautada apenas por sua “beleza incomum” – eufemismo para referir-se a sua ascendência indígena – e a busca de

te/significado quanto da representação especular. A artista plástica brasileira Lygia Clark, em sua obra performática *Caminhando* (1964), propõe ao público que experimente a complexidade da fita de Moebius, recortando-a longitudinalmente, de preferência fazendo um pequeno deslocamento quando se chega ao lugar onde a incisão inicial ocorreu. O resultado é uma fita em constante transformação. Num dado momento, a fita fica cada vez mais fina e o desvio torna-se impossível. Essa performance aparece sob a forma de um sonho no capítulo dedicado a Anna na segunda parte do romance.

profundidade artística. Numa aparição à neta grávida à espera do nascimento de Anna, o espírito da avó indígena profetiza:

[...] será que você não entende, eles não são como nós, são feitos de outra pele, outro material, e vai ser sempre assim, será que você não vê?, e agora você vai ter essa filha porque é menina, infelizmente, e essa filha é meio a gente meio eles, vai habitar aqui e lá, sem nunca ter um lugar seu, sem nunca saber quem é. (SAAVEDRA, 2018a, p. 150)

76

Estar neste entre-lugar da sociedade brasileira aniquila a segurança afetiva de Anna e chega a privá-la de sua identidade. Diferente delas, Maike, criada por um abastado casal berlinense, é capaz de ser sujeito de seu próprio discurso. No entanto, este será o discurso de uma busca, da constatação de uma ausência, enfim, de uma personagem fora do lugar, “com uma dor incrustada no corpo” (SAAVEDRA, 2018a, p. 91), que perdeu sua origem, enfim, descrita como alguém que “havia recebido por engano as falas de outro personagem” (SAAVEDRA, 2018a, p. 66). Esse deslocamento se traduz em sua pele, “uma pele morena que definitivamente era incompatível com a Alemanha” (SAAVEDRA, 2018a, p. 78), e num segredo: “sentia que a minha vida estava cheia de elipses, palavras não ditas, verdades escamoteadas, que se materializavam numa angústia, numa inquietação constante” (SAAVEDRA, 2018a, p. 100). Desde as primeiras linhas de sua narrativa, Maike menciona Max, um amigo de infância com o qual perdeu o contato depois de um episódio que permanece obscuro em sua narrativa: o menino, pouco mais velho do que ela, então com sete anos, a apunhalou com uma faca pelas costas, deixando-lhe uma enorme cicatriz e mais um assunto sobre o qual não falar com os pais. Essa personagem da infância de Maike torna-se, como veremos, uma espécie de oráculo, sem que o leitor possa saber se o encontro com ele é parte de um sonho, delírio ou se Max realmente se encontra internado numa clínica psiquiátrica.

O paradigma da formação e ancestralidade

A menção explícita ao gênero do romance de formação no subtítulo do livro não deixa dúvidas sobre sua centralidade na intriga e sobre sua ressignificação por Carola Saavedra: mulheres de diferentes faixas etárias e origens sociais retornam às origens para enfim encontrar-se e devir. Não cabe aqui teorizar sobre o *bildungsroman*, nem discutir a ligação do gênero com a cultura alemã onde Maike nasceu (e se formou) e onde não por acaso se desenrola boa parte do romance. Vejamos, no entanto, como a formação e a evolução das personagens, especialmente Maike, ecoam nas próprias tendências contemporâneas de representação do Brasil e do brasilianismo.

Tanto Maike quanto o brasilianismo estão às voltas com questões relativas à origem. Maike não tem uma boa relação com os pais: “sua simples presença provocava em mim um embotamento, talvez raiva, talvez culpa, talvez algum outro tipo de rancor, como se eles tivessem *me tirado alguma coisa*” (SAAVEDRA, 2018a, p. 103, grifos meus). À sensação de perda da origem, acrescenta-se a escolha *estranhamente casual* do curso de português que “transportava [Maike] para um lugar desconhecido, em que [...], por mais improvável que parecesse, [ela se] sentia *em casa*” (SAAVEDRA, 2018a, p. 101, grifos meus). Assim, a intuição constitui, no romance de Carola Saavedra, uma poderosa ferramenta de acesso ao inconsciente⁵, ou, como explica

77

5 Em *O mundo desdobrável, ensaios para depois do fim*, Carola Saavedra propõe uma reflexão teórica sobre inúmeras questões tratadas no romance, como ancestralidade, literatura, psicanálise e maternidade. Publicado três anos depois, em meio à pandemia de Covid-19, os ensaios iluminam e dialogam com o romance. Por exemplo, a autora relaciona os grandes teóricos da psicanálise – Freud, Lacan e Yung –, ao budismo ou a ontologias ameríndias, revelando pontos comuns importantes presentes em saberes hegemônicos e não-hegemônicos (os adjetivos são meus, ela não chega a classificá-los dessa forma). Carola Saavedra afirma: “De certa forma, o que Freud se esforça em nos explicar é algo que Buda já vem anunciando há mais de mil anos e a maioria dos povos indígenas sempre soube: o ‘eu’ é

a avó da Avó: não se trata de “ter razão”, mas de “saber” (SAAVEDRA, 2018a, p. 230).

O Brasil de Maike, ou melhor a representação que ela fez do país, acompanha sua própria transformação e por isso vale a pena observá-la de perto. Na Alemanha, a jovem brasilianista em formação estuda a diferença entre os verbos “ser” e “estar”⁶, a sonoridade da norma brasileira que “por algum motivo, [lhe] parece familiar” (SAAVEDRA, 2018a, p. 77), descobre *A hora da estrela*, adquire “conhecimentos geográficos e históricos” (SAAVEDRA, 2018a, p. 125), estuda a carta de Pêro Vaz de Caminha em tradução e, por conta do contexto brasilianista alemão, lê Hans Staden⁷ (SAAVEDRA, 2018a, p. 125). Ou seja, esses tópicos do programa de português para estrangeiros típicos dos “Departamentos de Estudos Lusófonos” variam entre questões que não precisam ser ensinadas aos falantes nativos (como a diferença entre os verbos “ser” e “estar”), passando pela visão eurocêntrica (Caminha) e exotizante (Hans Staden) até

uma ilusão. É o que príncipe Sidarta descobriu enquanto meditava embaixo de uma árvore. E se o eu não existe, o que resta? O inconsciente? Não, para Buda resta o vazio, acessível por meio da meditação. Um estado sem pensamentos no qual o que somos (que não somos nós) pode emergir. Buda e Freud parecem não estar assim tão distantes, já que para ambos o cerne, seja do eu, seja do inconsciente, é sempre o vazio. Um vazio em torno do qual a ilusão do eu se estrutura” (SAAVEDRA, 2021, p. 103).

6 “Fui salva pela professora que já chegou falando qualquer coisa sobre as regras do presente do indicativo: começemos conjugando o verbo ser, mas, antes disso, começamos com a diferenciação entre os verbos *ser* e *estar*. A professora passou boa parte da aula explicando o inexplicável, que em português havia dois verbos para designar a existência. A efêmera e a constante. Pareceu-me difícil ao extremo ter que tomar uma decisão dessas a cada frase, o que fica e o que desaparece” (SAAVEDRA, 2018a, p. 78).

7 A narrativa do comerciante alemão intitulada *Nus, ferozes e antropófagos* (1557), ilustrada por Theodor de Bry, tornou-se um dos best-sellers do século XVI. Ela narra sua experiência no litoral de São Paulo enquanto prisioneiro de um grupo Tupinambá que planejava devorá-lo em um ritual antropófago e ainda hoje é um documento importante sobre esse grupo ameríndio.

textos universais como Clarice Lispector. É também na graduação de português que Maike encontra a mexicana Lupe e descobre sua homossexualidade.

É Max quem, da clínica psiquiátrica onde está internado, e agora autodenominado Fênix, adverte Maike: “preste atenção nessa palavra, *origem*, a sua origem está em outro lugar” (SAAVEDRA, 2018a, p. 120). Ele menciona o Brasil e mais especificamente um “casebre amarelo, onde o lado de dentro é também o lado de fora” (SAAVEDRA, 2018a, p. 121). Podemos dizer a esta altura, utilizando a metáfora recorrente no livro, que a fita de Moebius efetua aqui uma torção fundamental, afinal, passamos abruptamente para o outro lado da razão ou do real. Não por acaso, Fênix menciona também na mesma conversa um livro que estaria escrevendo ou melhor re-escrevendo⁸, que não é outro livro senão este mesmo que estamos lendo, “sobre uma moça adotada, que, apesar de não saber que é adotada intui que há algo de errado em sua vida. E é também sobre a genealogia dessa moça” (SAAVEDRA, 2018a, p. 118).

79

Vale notar que a presença da *mise en abyme* – o livro representado no próprio livro –, ao explicitar as fronteiras da narrativa, confunde real e ficção. Ao abolir qualquer hierarquia entre o primeiro e a segunda, o romance de Carola Saavedra inclui-os na lista de binarismos que problematiza e o põe por terra⁹. Nesse sentido,

8 Em seu livro de ensaios, Carola Saavedra comenta o conto de Jorge Luis Borges “Pierre Ménard autor do *Quixote*” (1941), ao qual Max faz alusão quando afirma: “Eu copio o livro, e ao copiar escrevo outro livro, primeiro porque sou eu que escrevo e em segundo lugar porque faço pequenas modificações [...]” (SAAVEDRA, 2018a, p. 117). A autora explica a transformação do livro pelo simples ato de transcrevê-lo de modo idêntico em outra época: “Porque o leitor do século XX lê nesse livro outras coisas, lê com o peso da história de três séculos, lê tendo por base as leituras anteriores do *Quixote* e, por último, lê conhecendo o imaginário cultural o cavaleiro da triste figura” (SAAVEDRA, 2021, p. 112).

9 Carola Saavedra prolonga esta reflexão em seus ensaios de *O mundo desdobrável*: “É na literatura que se pode desconstruir o pensamento biná-

vale acrescentar que o próprio Max se apresenta como um duplo de Maike: “eu sou, digamos assim, uma espécie de *Doppelgänger*, estamos desde sempre ligados” (SAAVEDRA, 2018a, p. 122). Mas o romance silencia a natureza desse duplo: alma gêmea ou a outra parte de Maike? O romance não dá respostas, mas acentua o quanto a literatura pode beneficiar-se dessa confusão ou melhor, o quanto a literatura é essa confusão. Essa ideia que está na estrutura narrativa e na intriga de *Com armas sonolentas* é discutida nos ensaios “Quando a realidade não dá conta da realidade” (SAAVEDRA, 2021, p. 121-161) e “Por uma literatura expandida” (SAAVEDRA, 2021, p. 163-195). Pensando o surrealismo, a escrita automática, o realismo mágico, os bestiários, a literatura infantil, a relação entre literatura e sonhos, enfim, gêneros e dispositivos não realistas, Carola Saavedra (2021, p. 129) questiona:

80

[...] talvez o estranhamento devesse ser transferido do objeto para o próprio sujeito, talvez devêssemos nos perguntar: que visão de mundo é essa que adotamos, ou que nos foi dada, que nos faz exotizar (muitas vezes desmerecer) qualquer interpretação que não siga a razão moderna e instrumental?

Voltando à relação de Maike com o Brasil, ao chegar, em pleno Carnaval, ao Rio de Janeiro, para participar de um programa de intercâmbio com uma universidade brasileira, a estudante alemã depara-se com “o calor e o barulho, a música e o ritmo dos tambores”, “exatamente como nos clichês” (SAAVEDRA, 2018a, p. 203-204), e testemunha a cordialidade brasileira, encarnada, por exemplo, em Fernanda, sua amiga de Ipanema que “sempre marcava um compromisso comigo e com outras dez pessoas no mesmo horário”

rio que permeia toda a nossa cultura, o pensamento do isto ou aquilo, se é homem ou mulher, hétero ou homossexual, bom ou mau, sujeito ou objeto, bandido ou mocinho, deus ou o diabo, o céu ou o inferno, a salvação ou o apocalipse. Contra um pensamento que apaga todas as demais possibilidades do espectro e, não só isso, que fossiliza o sujeito num tempo único e devastador” (SAAVEDRA, 2021, p. 71).

(SAAVEDRA, 2018a, p. 219). Mas a confirmação dos clichês não passa de um jogo: à medida que Maike se aproxima da origem que lhe foi negada, aumentam os recursos aos dispositivos não realistas. Afinal, já estamos em “O lado de dentro” do livro, e o Carnaval, festa da inversão, marca justamente a passagem para uma perspectiva interna do Brasil, passagem essa que permite diluir fronteiras e deformar a realidade, causar estranhamentos e confundir o real com o fantástico. O leitor, que até então tudo sabia antes das personagens, perde as certezas quanto à factualidade daquilo que lê, não sabe se o encontro carnavalesco de Maike com Fausto, a performance de Inês, a transformação do quadro pintado por Lupe e a visão de uma Maike internada numa clínica psiquiátrica, por exemplo, são, sonho, embriaguez, alucinação ou literatura fantástica. O próprio título do romance, extraído do poema “Primero Sueño” da mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, insiste nesta compreensão metafísica do mundo e da própria literatura.

81

Apesar da intuição da falta, a chegada de Maike a sua origem não chega a ser compreendida racionalmente. Podemos relacionar a filiação problemática das personagens, sobretudo Maike, com a obsessão da origem que tem sido uma marca dos estudos brasileiros, dentro e sobretudo fora do Brasil. Inquietação essa inerente ao conceito de formação presente, por exemplo, no título de uma das principais obras de Antonio Candido (1997 [1975]) e mais indiretamente em diversos ensaios. O retorno à matriz indígena se dá, no romance que analisamos, pelo encontro com um conhecimento ancestral: “aquelas palavras de espíritos e ervas” (SAAVEDRA, 2018a, p. 144) da avó da Avó que nada têm de exótico. Esse retorno à matriz indígena, diga-se de passagem, é também o da própria Carola Saavedra em relação a sua ascendência Mapuche¹⁰. Se Candido não deixava de notar a obstinação de

10 Essa questão é abordada em diversas passagens de *O mundo desdobrável*. Carola Saavedra conta, por exemplo, como seu pai e seu tio não enxergam

certos autores brasileiros com a busca de uma origem definitiva, genuína, mostrando que o nativismo dos românticos não era necessariamente garantia de uma produção literária sólida e sistêmica, a sua própria obstinação em relação a um sistema “brasileiro” diz muito sobre uma concepção identitária teleológica que vigorou ao longo do século XX e hoje não mais se sustenta. Em “Literatura e Subdesenvolvimento”, Candido (1989, p. 150) chega a se referir a um “vínculo placentário” da literatura brasileira com a europeia¹¹. Silviano Santiago (2014) é um dos intelectuais atuais a criticar o peso da noção de formação para os intelectuais brasileiros, mos-

sua ascendência indígena estampada no próprio rosto e narra da seguinte forma o apagamento das origens em diversos países latino-americanos: “Começo a conversar com meus irmãos, com amigos brasileiros, mexicanos, chilenos – todos têm histórias para contar sobre o silêncio nas famílias, o silêncio em relação à origem indígena ou africana. Histórias sobre a foto da bisavó que desapareceu porque ela era muito escura ou do sobrenome do bisavô que era outro, mas que fora destruído junto com o registro anterior. Sobre isso nada se fala. Uma espécie de elo perdido. Como se fôssemos todos brancos. Ou então o velho discurso da mestiçagem que criou os pardos no Brasil e os *mestizos* no resto da América Latina, todos ‘quase brancos’, adormecidos de si mesmo” (SAAVEDRA, 2021, p. 34).

¹¹ Para uma visão historiográfica do conceito de formação na literatura e nas ciências humanas brasileiras e ainda para uma reflexão sobre as transformações recentes da historiografia literária, a leitura de *Duas formações*, uma história: *das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*, de Luís Augusto Fischer (2021), é indispensável. Sobre o lugar ocupado pelo paradigma na formação na cultura brasileira, ver “O modelo Formação” (FISCHER, 2021, p. 109-145). Tive acesso ao livro de Fischer um pouco antes de concluir este artigo e entendo que as minhas conclusões sobre a necessidade de uma visão perspectivista para o brasilianismo vão no mesmo sentido de Fischer. O autor afirma defender uma “visão de conjunto da literatura, concebida como fortemente conectada com as demais dimensões históricas da experiência humana, o que inclui a dimensão nacional (devidamente dessencializada e não excludente)” (FISCHER, 2021, p. 33). Esta dimensão nacional está na própria definição de brasilianismo, o que não impede uma visão aberta e multiperspectivista do próprio objeto.

trando o quanto ela reforça uma percepção colonialista e impede um questionamento crítico¹².

Carola Saavedra, por sua vez, em sua tematização da identidade brasileira e do brasilianismo contemporâneo inclui a mobilidade e a pertença múltipla como princípios desta, fazendo da origem uma busca que não encontra sentido em uma resposta coletiva ou saber racional. Por isso, a ancestralidade indígena das personagens deixa de apontar para uma origem nacional comum para relacionar-se com outras formas de conhecimento, como a psicanálise ou as práticas xamanísticas.

A permutabilidade dos lados de dentro e de fora também aparece na relação especular que se estabelece entre Maíke, estudante do Brasil na Alemanha, e o personagem de Henrique, estudante germanista no Brasil:

Nos conhecemos num curso de literatura alemã, para o qual o professor havia me convidado como uma espécie de assistente-monitora. O que ela sabe de literatura alemã?, Henrique havia questionado logo na primeira aula, só porque nasceu lá não significa que saiba alguma coisa. Sei o suficiente para estar aqui, eu respondera tentando ser firme, mas me sentindo insegura, e se ele tivesse razão?, o professor, para me apoiar, fez um pequeno discurso sobre a importância de quem interpreta a própria cultura. (SAAVEDRA, 2018a, p. 218-219)

83

12 Embora essa questão apareça em outros ensaios, Silviano Santiago a trata de maneira específica em “A literatura brasileira à luz do pós-colonial”. Depois de analisar o alcance do livro de Antonio Candido nas ciências humanas brasileiras e a abrangência da palavra “formação”, constata: “Ao se elevar à condição de paradigma, ‘formação’ funda e estrutura, no século XX brasileiro, os múltiplos saberes confessionais, artísticos e científicos que compartilham certas características gerais ou formas do nosso ser e estar em processo de desenvolvimento.” A seguir, o autor narra sua própria formação intelectual que o levou ao conceito de “entre-lugar”, um “espaço negociável de leitura das literaturas latino-americanas e das que passaram por processos semelhantes de colonização” (SANTIAGO, 2014, s/p).

Afinal quem é o melhor intérprete da cultura alemã: Maike, que ali nasceu sem nunca se perguntar o que significava ser alemã, ou Henrique, que se formou para isso e tudo aprendeu com esforço e interesse próprio? A questão me parece relevante na medida em que pode ser transposta para o brasilianismo: que ponto de vista adotar, o de dentro ou o de fora? Ou ainda: em que medida a origem do ou da brasilianista determina sua interpretação? Os “Departamentos de Estudos Lusófonos”, são compostos por brasilianistas que, como eu, deslocaram-se para contemplar o Brasil de um país em que agora também podem chamar de seu e aqueles que, de longe, nele se especializaram, contribuindo para analisar aquilo que, por estar diante dos olhos dos brasileiros, acaba por ficar desfocado. É exatamente o que evoca, no romance, o piauiense Klaus ao explicar a Maike que os brasileiros não veem a miséria de seu país: “é como um vírus, uma doença, a gente vai se acostumando, e, se você ficar aqui tempo suficiente, um dia isso vai acontecer com você também, um dia você acorda e deixa de ver” (SAAVEDRA, 2018a, p. 222). Ou seja, o viajante ao se deslocar empresta sua perspectiva ao local. Flora Süssekind mostrou em *O Brasil não é longe daqui* (2000) o quanto os deslocamentos de brasileiros para Europa e de europeus para o Brasil determinaram a narrativa ficcional brasileira e como esses viajantes europeus foram tematizadas na literatura desde os primeiros romances no início do século XIX. Esses primeiros brasilianistas eram cronistas, naturalistas, cartógrafos.

Por um Brasil latino-americano

Carola Saavedra, assim como outros escritores de sua geração como Paloma Vidal e Julián Fuks, ambos argentinos, têm voltado sua atenção para a América Latina e para essa escrita “em trânsito” (VIDAL, 2019, p. 72). *Com armas sonolentas* dialoga, como já vimos, com o argentino Jorge Luis Borges, e desde o título com Sor Juana Inés de la Cruz. Parte do poema “Noche oscura” também de

Sor Juana, figura ao lado de versos de “Cantares de Perda e Predileção” (1983), de Hilda Hilst, como epígrafes do livro, relacionando diferentes épocas e territórios latino-americanos com o destino de mulheres que se percebem como “clandestinas”, fora de lugar. Assim, a intelectual mexicana torna-se o marco inicial de uma genealogia feminina e feminista latino-americana. De fato, a avó da Avó lê para esta última trechos de “Respuesta a Sor Filotea” em que Sor Juana defende a instrução feminina. Esta ainda se transfigura em Lupe, a namorada mexicana de Maike, e, mais explicitamente, em Inês, a jovem carioca fantasiada de freira que Maike beija no Carnaval. Mais tarde, Inês conduz, sem o saber, a jovem alemã ao que será o encontro final com a Avó.

Do mesmo modo que o feminismo, a ancestralidade indígena aparece no romance como algo difuso e comum a toda a América Latina, perdendo assim voluntariamente os diferentes recortes nacionais. Numa performance oferecida durante o Carnaval, Inês declama trechos, como a autora explica nas notas finais do livro, “[d]a única literatura conhecida em língua geral amazônica que nos veio da época colonial” (SAAVEDRA, 2018a, p. 266). Além disso, a viagem que a ancestral indígena deve empreender depois de sua morte a uma ilha representada como “a origem” passa a ser o antigo território mapuche da ilha de Mocha, no sul do Chile¹³:

[...] temos uma longa viagem até a ilha, que ilha? eu [avó da Avó] perguntei, ela tem vários nomes, alguns a chamam Mocha, outros a origem dos séculos, mas não dê tanta importância a essas questões de nomenclatura, o nome só serve para nos afastar do objeto [...]. (SAAVEDRA, 2018a, p. 249)

13 Mais de 500 habitantes mapuches desse território isolado a 35 quilômetros da costa, foram desenraizados e transferidos para os arredores da cidade de Concepción em 1685, onde ficaram sob a tutela de Jesuítas (ANDRADE et alii, 2020). Atualmente, estuda-se um ato de repatriamento e reenterro dos restos ósseos de 127 indivíduos encontrados na Quinta Junge como uma política de reparação do Estado.

Segundo Ramiro Gonzáles Delgado (2001, p. 123), Mocha aparece na tradição etnoliterária mapuche como um lugar sagrado de transição do mundo dos vivos para o dos mortos e vice-versa. A voz que dialoga com a avó da Avó nessa passagem, por sua vez, é brasileira, uma capivara especial, “a mensageira dos mundos” (SAAVEDRA, 2018a, p. 248). Ou seja, este animal que vive *entre* a terra e a água, cuja nomenclatura em português vem do tupi *kapii’gwara* (comedora de capim), acompanha a ancestral indígena ao que seria ao mesmo tempo sua origem e morada final. Ficam evidentes nessa passagem os mecanismos de deslocamento entre a tradição indígena brasileira e a mapuche que contribui para a diluição das fronteiras nacionais. A experiência de ver seu espírito se desprendendo do corpo também parece se inspirar na tradição mapuche, já que vista como uma “prolongação da vida terrena, como algo positivo” (DELGADO, 2001, p. 110, tradução minha):

86

[...] levei um susto enorme quando levantei do colchão e vi o meu corpo ali, estendido, morto, o primeiro impulso foi não fazer nada, eu estava sonhando e logo acordaria, e fiquei alguns minutos esperando a vigília, como quando você sonha e sabe que é sonho e faz um esforço para acordar e acabar logo com aquela bobagem, mas, em vez de acordar me veio a suspeita de que aquilo talvez não tivesse volta, toquei de leve no meu rosto, quer dizer, no rosto do corpo estendido no colchão, a pele gelada, afastei como se tivesse levado um choque, e foi quando ela [a capivara] apareceu. (SAAVEDRA, 2018a, p. 248)

A avó que narra à Avó de Maike o encontro com a capivara é também, por sua vez, uma mensageira entre dois mundos, xamã, em sua habilidade de cruzar as fronteiras corporais. Já visitara a neta no momento em que esta estava grávida de Anna e volta a aparecer quando esta, já idosa e demente, atravessa a cidade para buscar a filha no teatro em que se apresenta. É também a capivara quem surge a uma Anna bastante desnorreada que abandona a filha:

“uma capivara na Alemanha, não eram bichos dos trópicos?, [...] a capivara se aproximou e olhando fixo nos seus olhos, disse, veja quanto custa renegar o sítio natal, e balançou o focinho em sinal de desagravo” (SAAVEDRA, 2018a, p. 60).

Maike, a capivara e o multiperspectivismo: considerações finais

Assim como nos pares vida e morte, sonho e real, alucinação e lucidez, loucura e razão, o humano e o animal deixam de ser opostos para se tornarem permeáveis, complementares e mesmo permutáveis. Assim, o dispositivo da capivara falante contribui para dizer aquilo que nossos olhos não podem ver ou tocar, colocando em xeque a supremacia da literatura realista. Em sua reflexão ensaística de *O mundo desdobrável* Carola Saavedra (2021, p. 134) lembra que:

[...] durante a maior parte da história humana, os animais e, consequentemente, histórias sobre animais ou com animais como personagens-protagonistas foram uma constante na produção oral e depois também escrita. Somente nos últimos séculos os animais foram banidos para os livros infantis e temas mitológicos ou etnográficos.

87

Já no primeiro ensaio do livro, a escritora comenta a leitura de *Há mundo por vir? Ensaaios sobre mitos e fins*, de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014), e mais especificamente a passagem em que os autores explicam a concepção de humanidade e natureza do povo amazônico Yanomami: a de que “o humano precede o mundo”, ou seja:

Antes do mundo havia o espírito o humano, depois, partes desse espírito foram se transformando em rios, pedras, montanhas, animais, e alguns que sobraram permaneceram na sua forma humana. Sendo assim, tudo que existe é humano, guarda sua alma humana. (SAAVEDRA, 2021, p. 20)

No ensaio em questão, a filósofa e o antropólogo sublinham o fato de que “essa hipótese é explorada em inúmeras cosmogonias

ameríndias” (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 87). Entre a sua própria ancestralidade mapuche e a ancestralidade ameríndia vaga das personagens de seu romance (vaga porque ainda não descoberta conscientemente por elas), Carola Saavedra sublinha os denominadores comuns de ambas as culturas ameríndias fazendo desses saberes e dessas concepções estratégias literárias. Dessa forma, *Com armas sonolentas* parece em grande parte a concretização literária do projeto referido em *O mundo desdobrável*:

Há tempos penso nas possibilidades da escrita, de uma literatura deslocada do sujeito, onde tudo tem voz: o rio, a chuva, a floresta o trovão e até as capivaras. Uma escrita mais próxima do sonho, do transe, da alucinação, do que (ainda) não sabemos que sabemos. Não é um livro que escrevemos, mas um livro que nos escreve. Uma literatura que se dá na compreensão (e humildade) de que não somos nós que a sabemos mas ela que nos sabe. (SAAVEDRA, 2021, p. 20)

88

Reconhecemos na prática literária de Carola Saavedra o diálogo com o perspectivismo ameríndio, que considera que “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 225). Ou seja, se na nossa lógica ocidental o conhecimento se dá de maneira objetiva, prescindindo o afastamento do objeto, na cosmovisão ameríndia, pelo contrário, o caminho é a incorporação da perspectiva do outro, considerando ainda que o outro é sempre “gente”, pois humanidade é a condição comum e originária de homens, animais, plantas e objetos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 237). Essa visão multi-perspectivista do mundo coincide com aquela que a avó indígena da Avó busca legar à sua descendência:

[...] somos a nossa herança, uma herança gravada nas palavras dos nossos ancestrais, pensemos num bicho qualquer, disse a avó, disse a capivara, um tamanduá, por exemplo, um tamanduá é um tamanduá e continuará sendo um tamanduá, assim como

seus filhos e seus netos e seus bisnetos e tataranetos, numa cadeia infinita de tamanduás, e não há nada a fazer, a não ser que, por algum motivo, quase sempre um mero acaso, o tamanduá consiga reconhecer a narrativa que faz dele um tamanduá, decifrá-la, e reencontrar a antiga conexão, ou seja, fazer a travessia, que é o momento em que ele pode se aproximar de sua essência original, que é irrecuperável, pois não é feita de palavras, se desvincular de sua herança de tamanduá e assumir a forma de outro bicho, de uma planta, de uma pessoa, e até mesmo, preste atenção, de outro tamanduá! (SAAVEDRA, 2018a, p. 250)

À medida que a narrativa vai se encaminhando para o fim e que essa transmissão à descendência e ao leitor se torna efetiva, o perspectivismo ameríndio, para além do conteúdo, é “encorporado”¹⁴ à própria forma literária. O recurso ao fantástico permite que se narrem sonhos, alucinações, pensamentos e projeções sem os qualificar nem os hierarquizar em relação ao real. Assim, não apenas o livro que estamos lendo, mas a literatura, tornam-se experiências, sendo reais na medida em que existem dentro da alma humana. Nesse sentido, Carola Saavedra pratica na literatura o perspectivismo ameríndio que tematiza. Aliás, Marília Librandi-Rocha (ROCHA, 2012, p. 183), também brasilianista, propõe uma teoria da literatura baseada na noção de ficção ameríndia. Ela sugere assim “ocupar o ponto de vista nativo”, ou seja “tornar-se nativo de um pensamento estrangeiro, borrando o limite entre ambos”. O objetivo é obter um “equilíbrio epistemológico entre o pensamento ocidental e pensamentos de povos estranhos a essa tradição produzindo um contato e uma comparação baseados em suas diferenças e não em busca de suas semelhanças”, enfim, “pensar com um pensamento diferente para compreender outras potencialidades das coisas e experimentar outras imaginações” (ROCHA, 2012, p. 184).

89

14 O neologismo é proposto por Viveiros de Castro (2004, p. 237) como tradução do verbo inglês *to embody* e de seus derivados. Para ele, “incarnar”, “incorporar” ou “corporificar” não são adequados.

Já que propus aqui uma leitura de *Com armas sonolentas* como uma representação do brasilianismo do século XXI, gostaria de concluir perguntando se não seria possível ampliar a visão perspectivista oferecida pelo romance como uma espécie de programa para o brasilianismo. Vimos que a personagem de Maike condensa questões de identidade étnica, de gênero e nacional que afastam a definição de “formação” – seja do indivíduo, seja da nação – de uma origem totalizante. Mas será que basta uma visão multiculturalista¹⁵ para dar conta do *ethos* contemporâneo? Eduardo Viveiros de Castro (2016) explica que o multiculturalismo é relativista, na medida em

15 Em “O cosmopolitismo do pobre”, Silviano Santiago (2004, p. 54) aponta para os limites do que chama de “antigo multiculturalismo”, “cuja referência luminar em cada nação pós-colonial é a civilização ocidental tal como definida pelos conquistadores e construída pelos colonizadores originais e pelas lavas dos que lhe sucederam. Apesar de pregar a convivência pacífica entre os vários grupos étnicos e sociais que entraram em combustão em cada *melting pot* (cadinho) nacional, teoria e prática são de responsabilidade de homens brancos de origem europeia, tolerantes (ou não), católicos, protestantes, falantes de uma das várias línguas do Velho Mundo. A ação multicultural é obra de homens brancos para que todos, indistintamente, sejam disciplinarmente europeizados como eles”. O ensaísta aponta uma “nova e segunda forma de multiculturalismo” que pretende: “(1) dar conta do influxo de migrantes pobres, na maioria ex-camponeses, nas megalópoles pós-modernas, constituindo seus legítimos e clandestinos moradores, e (2) resgatar, de permeio, grupos étnicos e sociais, economicamente desfavorecidos no processo assinalado de multiculturalismo a serviço do estado-nação” (SANTIAGO, 2004, p. 59). Mais recentemente, o mesmo crítico (2021, s/p) observa que a atualidade sociopolítica reclama uma literatura brasileira com maiores desvios da norma culta, mas sobretudo em “língua recalcada pela imposição única da língua portuguesa como nacional. Norma e língua foram inculcadas na mente do povo brasileiro pela boa educação prestada a classes sociais privilegiadas por um lado e insignificantizadas por outro”. Nesse texto, a ampliação da literatura brasileira para além da língua portuguesa, incluindo sobretudo línguas de povos originários que sofreram processos de apagamento, faz com que Silviano Santiago dê um passo além de *O cosmopolitismo do pobre*, numa atitude complementar que também leva em conta epistemologias ameríndias.

que aceita que culturas diferentes pensem de formas diferentes. Já o perspectivismo ameríndio é multinaturalista, ou seja, considera que não existem visões de mundo, mas “mundos compostos de uma multiplicidade de visões eles próprios, onde cada ser, cada elemento do mundo é uma visão no mundo, (é uma visão) do mundo — é mundo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, s/p). Ou seja, o perspectivismo não é relativista, ele é “relacionista”: não se contenta com a celebração da diferença num mundo globalizado, mas busca novas experiências a partir de perspectivas outras. Por isso, a proposta de um brasilianismo perspectivista pode ir muito além do multiculturalismo, que, segundo Viveiros de Castro, apenas aponta e tolera a diferença. Mais do que se colocar no lugar do outro, a proposta é adotar sua ontologia, ver com outros olhos o que está diante de nós e assim descolonizar o olhar. Que Maike seja uma garota lésbica, com origens ameríndias, neta de uma empregada doméstica e que se encontre descobrindo o Brasil de fora e depois de dentro, não deixa dúvida de que é de olhares multifacetados que o Brasil precisa para melhor se entender nos dias de hoje.

91

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Pedro et al. De desterrados y marginales: reconstrucción bioarqueológica de la población de la misión colonial de San José de la Mocha. Concepción, Chile (siglo XVII al siglo XIX, *Chungará*, Arica, v. 52, n. 1, p. 57-75, mar. 2020. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So717-73562020000100057&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 19 jul. 2022.

BETHEL, Leslie. The British Contribution to the study of Brazil. In: EAKING, Marshall C. & ALMEIDA, Paulo Roberto de. *Envisioning Brazil: a Guide to Brazilian Studies in United States* (1943-2003). Madison: The University of Wisconsin Press, 2005, p. 347-374.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997 (1975).

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162:

CARVALHO, Vinicius Mariano de. Brazilian Studies and Brazilianists: conceptual remarks. *Brasiliana, Journal for Brazilian Studies*, vol. 5, n. 1, 2016, p. 344-366.

CHIAPPINI, Ligia. Os estudos de língua e literatura brasileiras no contexto dos estudos portugueses e latino-americanos na Alemanha. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, vol. 11, n. 15, 2009, p. 9-24. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/227/231>. Acesso em: 20 jul 2022.

DELGADO, Ramiro Gonzáles. El mundo de los muertos en los relatos mapuches. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n. 26, *Denuncia Social*, 2001, p. 109-138.

FIGUEIREDO, Eurídice. A arte da composição em Carola Saavedra. *Ininga*, vol. 5, n. 2, 2018, p. 80-93. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/ininga/article/view/8296/5979>. Acesso em: 19 jul. 2022.

92

FISCHER, Luís Augusto. *Duas formações, uma história*: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.

LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva.

MEYHI, José Carlos Sebe Bom. Decifra-me ou devoro-te. Nacionalismo acadêmico X brasilianismo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 1991, p. 126-143. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2308/1447>. Acesso em: 19 jul. 2022.

PENJON, Jacqueline. Naissance de l'enseignement du portugais. *Reflexos* [En ligne], n° 4, *Enseigner le portugais comme langue étrangère dans le monde – Bilans, enjeux et perspectives*, 2019. Disponível em <<https://revues.univ-tlse2.fr:443/reflexos/index.php?id=582>>. Acesso em: 19 de jul. 2022.

ROCHA, João César Castro. Um novo cenário: estudos de literatura brasileira no exterior. *Conexões Itaú Cultural*. Disponível em: <https://conexo-esitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2015/03/Novo-brasilianismo-Jo%C3%A3o-Cezar-de-Castro-Rocha-Conex%C3%B5es-Ita%C3%BA-Cultural.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2022.

ROCHA, Marília Librandi. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 21, n. 2, p. 183,

dez. 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3486/3410>. Acesso em: 25 out. 2021.

SAAVEDRA, Carola. *Com armas sonolentas*: um romance de formação. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.

SAAVEDRA, Carola. Casa Bondelê FLIP 2018: Bate-papo com Carola Saavedra, autora de *Com armas sonolentas*, 31 de agosto de 2018b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bUZHbyrtxT4>

SAAVEDRA, Carola. *O mundo desdobrável*: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIDAL, Paloma. Sobre duas poetisas em trânsito”. In: VIDAL, Paloma. *Estar entre, ensaios de literaturas em trânsito*. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. *O que nos faz pensar*, v. 14, n. 18, 2004. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/>

93

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Eduardo Viveiros de Castro: ‘O que se vê no Brasil hoje é uma ofensiva feroz contra os índios’. Entrevista a Guilherme Freitas, *O Globo*, 22 ago. 22. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/eduardo-viveiros-de-castro-que-se-ve-no-brasil-hoje-uma-ofensiva-feroz-contr-os-indios-17261624>>. Acesso em 10 jul. 2022.

Memórias de um desaparecimento: as feridas abertas por um corpo insepulto, em *Outono*, de Lucília Garcez

Gínia Maria Gomes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS)

A categoria desaparecido representa esta tripla condição: a falta de um corpo, a falta de um momento de luto e a falta de uma sepultura.

Ludmila da Silva Catela

Introdução

O período da ditadura civil-militar brasileira tem sido foco de muitos romances contemporâneos, sobretudo os publicados a partir de 2014. Esse resgate é importante, pois isso significa elaborar um trauma que ficou em suspenso pela Lei de Anistia (Lei nº 6.683/1979), a qual perdoou os responsáveis por crimes hediondos. Essa Lei, ao anistiar criminosos e não realizar um ajuste de contas com esse passado traumático, não contribuiu para elaborá-lo. Maria Rita Kehl (2010, p. 126) mostra o quanto essa ação foi perniciosas: “Não há uma reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simbolização as piores passagens da história de uma sociedade”. É justamente em razão disso que o papel da literatura é imensurável, porque não deixa esquecer os crimes cometidos pelos agentes repressores naqueles “anos de chumbo”. Eurídice Figueiredo (2017, p. 43) ressalta o quão fundamental é a literatura para recriar as cenas e o clima que então se viveu:

E, no entanto, a despeito do enorme trabalho realizado por historiadores e jornalistas, só a literatura é capaz de recriar o ambiente de terror vivido por personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação, pois como afirma Jacques Rancière (2009, p. 58), “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”.

Entre as muitas faces da ditadura presentificadas nesses romances, o desaparecimento forçado é recorrente, sendo tematizado em um número expressivo de publicações da literatura brasileira contemporânea. A perda de uma pessoa próxima, cujas especificidades de sua morte se ignora, transforma-se em uma ausência que atormenta os vivos que sofrem por não poder realizar o luto. Neles, um familiar atribui-se a empreitada de buscar o corpo de um pai, de um filho, de um marido desaparecido nos porões do regime repressor. Cabe mencionar alguns romances: *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia* (2012), de Liniane Haag Brum; *Estive lá fora* (2012), de Ronaldo Correia Brito; *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal; *K. – Relato de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski; *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva; *Mulheres que mordem* (2015), de Beatriz Leal; *Palavras cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont; *O corpo interminável* (2019), de Cláudia Lage; e *Júlia: os campos conflagrados do senhor* (2020), de Bernardo Kucinski. *Outono* (2018), de Lucília Garcez, objeto desse ensaio, está entre os que apresentam esse drama.

Falar do desaparecimento é falar de um trauma individual e coletivo. Trata-se de um trauma cujas feridas permanecem abertas, pois foi vedada a realização do rito fúnebre àqueles que foram atingidos por tal catástrofe, uma vez que o corpo morto não lhes foi restituído. O desaparecido permanece redivivo, devido à ignorância de ele estar vivo ou morto, por isso seu estatuto de *ser* desaparecido e não de estar desaparecido. Gabriel Gatti (2011, p. 63, grifos do autor) salienta a relevância do uso do verbo: “Es un ausente pre-

sente. *Es*, no está, pues la desaparición se conjuga apuntando a la permanencia de un estado imposible: [...] la desaparición forzada de personas inventa un espacio de inestabilidad perpetua, una suerte de *limbo permanente*”.

Também Danilo, marido de Ângela, protagonista-narradora de *Outono*, é um desaparecido. Quarenta anos depois desse episódio fatídico, ela ainda é assombrada pelas memórias desses tempos, as quais invadem seu presente. No romance, esse “clima de terror”, de que fala Figueiredo, está representado. É o desaparecimento desse que impõe à esposa uma dor avassaladora e a obriga a um verdadeiro périplo pelos labirintos sombrios onde os agentes repressores atuavam. Grávida, ela se atemoriza com a possibilidade de também ser presa, considerada a exposição que sua busca acarreta. Tendo um bebê para criar, decide reconstruir-se no vazio dessa ausência, criar uma normalidade na experiência absolutamente anormal que estava vivenciando. Este ensaio pretende examinar as implicações desse desaparecimento para a personagem-narradora.

A reencenação do evento traumático

Acontecimentos históricos constituem o marco temporal do romance. O mais recente refere-se à Comissão Nacional da Verdade, para cuja reunião Ângela e Vitória, a filha, são convidadas. Considerando-se que essa foi instalada em 2012, e que o relatório final foi entregue em 2014 à então presidenta Dilma Rousseff, pode-se situar o presente da narrativa nesse período. Referências históricas permitem afirmar que a desapareição do marido tenha ocorrido em 1973. Ou seja, são passadas quatro décadas desse evento trágico. No entanto, apesar dessa distância, esse episódio continua reverberando no cotidiano da protagonista. O sofrimento pregresso, as buscas pelo paradeiro do marido e a construção de uma nova normalidade são lembradas.

No presente da narrativa, o cotidiano de Ângela se alterna entre trabalho, leituras e recordações. O trabalho é sua tábua de

sustentação, o qual a impede de sucumbir às lembranças dolorosas, compondo a baliza do seu dia a dia. Ela deixa explícito o quanto ele é essencial em sua vida:

Tinha um compromisso para planejar outro jardim. Gosto desse trabalho, que me absorve por muitas horas, preenche o vazio de meus dias e me distancia de outras preocupações, da depressão, da inutilidade. [...] A que iria me dedicar se não fosse o trabalho? Como iria preencher as horas e os dias? Como iria sufocar a ferida aberta que ainda tinha no coração? (GARCEZ, 2018, p. 40-41)

O trabalho tem a função de “preencher os seus dias” e de impedi-la de ficar imersa na “ferida aberta”. Note-se que essa observação é feita no presente da narrativa, passados quarenta anos da desapareição. A metáfora mostra o quanto essa ainda reverbera, dando visibilidade a um sofrimento que segue atual. Gatti (2011, p. 155), ao reportar-se à questão, reitera a permanência da dor: “Heridas en fin. Pero heridas abiertas, que no cierran. Heridas para las que no hay lenguaje que funcione cómodo: no cabe literalidad para dar cuenta de ese dolor sordo y permanente”. A expressão “ferida aberta”, a que tanto a narradora quanto o pesquisador recorrem, aponta para o trauma. Os estudos de Márcio Seligmann-Silva (2000, 2003), os quais se ancoram em Freud, mostram que uma experiência traumática é de difícil elaboração. Afirmo o estudioso que “O trauma é justamente uma *ferida* na memória” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84, grifo do autor). Para ele, essa é uma experiência que se caracteriza pela “incapacidade de *recepção* de um evento que vai além dos ‘limites’, para nós, algo *sem-forma*” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84, grifos do autor). Da impossibilidade de submissão a uma forma decorre “a repetição constante, alucinatória, por parte do ‘traumatizado’ pela cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um *desencontro* com o real (em grego, vale lembrar, ‘trauma’ significa ferida)” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 49, grifo do autor).

No caso de Ângela, não ter simbolizado esse evento é determinante para que, no presente da narrativa, cenas traumáticas continuem se imiscuindo em seu cotidiano. Ao longo dos anos, em várias ocasiões, essa “ferida aberta” volta a sangrar, e o sofrimento que a catástrofe desencadeou se atualiza. Inclusive, recorre a essa expressão em algumas oportunidades. Ao rememorar as manifestações pelas Diretas Já, quando a ausência do marido foi sentida com muita intensidade, ela se deixa levar pela emoção: “A saudade faz faltar o ar, traz uma febre incontrolável, dói como uma ferida aberta que nunca tem cura” (GARCEZ, 2018, p. 98). Nesse trecho, além de retomar a expressão “ferida aberta” que revela a experiência dolorosa, o trauma está transparente no corpo. De acordo com as reflexões de Aleida Assmann (2011, p. 265), “A memória corporal de feridas e cicatrizes é mais confiável que a memória mental”.

98

Ângela assiste a vários filmes sobre os “anos de chumbo”. Esses também concorrem para o extravasamento da sua dor, fazendo recrudescer o sofrimento pregresso. Sobre *Que bom te ver viva*, ela afirma: “Saí abatida. Todo o sofrimento voltava de forma avassaladora. Aqueles depoimentos de mulheres que tinham sido torturadas me tocavam profundamente. A saudade de Danilo voltava com toda a força. E tristeza, consternação, amargura me tomavam por vários dias” (GARCEZ, 2018, p. 102). Com o filme, as lembranças impõem-se e a saudade de Danilo se renova. A emoção também é desencadeada com *Lamarca*: “Saí do cinema transtornada por reviver aquele período de medo, de terror. [...] Não queria especular minhas memórias para não me fazer reviver todos os tormentos por que passara” (GARCEZ, 2018, p. 108).

O filme *Cidadão Boilesen*, que assiste na televisão na companhia de Francisco, seu então namorado, também contribui para mostrar que o trauma desse desaparecimento continua latente. Nesse momento, ela começa “a chorar convulsivamente” (GARCEZ, 2018, p. 174). Sua reflexão sobre o impacto que esse filme lhe

provoca é muito interessante: “— [...] Nada disso passou. Tudo está aqui ardendo dentro da minha memória. Não é uma história que se apaga com os anos. Não se apaga nunca. É como se fosse ontem” (GARCEZ, 2018, p. 174). Aqui se percebe, em sua consciência, o quanto o evento traumático continua presente, seu sofrimento se renovando continuamente.

Convém ainda examinar os pesadelos, porque eles encenam o evento traumático. Em um deles, Ângela está atenta ao seu significado: “Suspeito que o espectro de Danilo ronde meu inconsciente, que a ferida ainda esteja aberta, que os anos não tenham apagado meus sentimentos, que as marcas da sua ausência ainda sejam profundas e doloridas” (GARCEZ, 2018, p. 136). Percebe-se em sua reflexão a consciência de que o trauma ainda não foi elaborado. Em outro, sua reação física mostra o quanto esse foi impactante: “Acordei no meio da madrugada, atordoada, trêmula, com dificuldade para respirar” (GARCEZ, 2018, p. 144). Mesmo depois de tomar chá, seu desconforto permanece. Sobre um terceiro, depois de “acord[ar] gritando” (GARCEZ, 2018, p. 177), ela confunde Francisco com o marido desaparecido: “— Danilo, que bom que você está aqui comigo — eu disse sonolenta” (GARCEZ, 2018, p. 177). Embora nada seja dito sobre o teor do pesadelo, pode-se inferir que esse também tivesse Danilo por foco. A espontaneidade de sua confusão mostra o quanto esse ausente está presente em sua vida. Isso é percebido pelo namorado, que a adverte sobre a necessidade de libertar-se. A resposta de Ângela ressalta que são circunstâncias que independem da sua vontade: “— [...] Eu não consigo me libertar dessas marcas da minha juventude. São feridas profundas que não se fecham facilmente. Voltam a me atormentar quando eu menos espero. É involuntário, mas faz parte de mim. Não se aborreça, por favor” (GARCEZ, 2018, p. 178). A mesma confusão ocorre em outras oportunidades, sempre depois de ter pesadelos.

100 A desapareição revela-se um trauma não simbolizado, em razão disso, algumas circunstâncias desencadeiam seu sofrimento. No tempo da narrativa, as marcas do evento catastrófico ainda repercutem, tanto é assim, que não consegue se refazer afetivamente, pois “O luto me deixara marcas indeléveis” (GARCEZ, 2018, p. 101). É nessa conjuntura que o trabalho representa um alicerce bastante seguro para que não sucumba aos pensamentos mórbidos: “A melancolia, a saudade e a tristeza me invadiam subitamente e eu mergulhava numa desesperança em relação à vida que me levava aos limites da depressão. Por isso tentava afastar essas lembranças com o trabalho” (GARCEZ, 2018, p. 101). Para fugir a esse estado, ela mergulhava no trabalho, no que era bem-sucedida. Francisco se mostra lúcido quanto à importância do trabalho e à presença do marido em sua vida. Ao despedir-se antes de viajar para o Tibete, ele é categórico: “— [...] Quero que você fique bem. Sua vida está organizada, seu trabalho é ótimo, você tem suas lembranças. Até porque Danilo ainda está vivo no seu coração. Acho que não vou fazer falta” (GARCEZ, 2018, p. 183).

Memórias da desapareição

Vários episódios dos “anos de chumbo” são lembrados, os quais estão em consonância com os eventos históricos. Inclusive, através deles se pode estabelecer a linha de tempo do romance. O marido é um militante que atua junto a um grupo de resistência, porém não são dados maiores esclarecimentos sobre suas atividades. Nesse momento, interessa considerar o impacto dessa desapareição na vida de Ângela, ou seja, o seu sofrimento pregresso, as buscas pelo paradeiro do marido e, depois, pelo corpo, além dos esforços para se reconstruir na excepcionalidade instaurada pela catástrofe.

O sofrimento é verbalizado em várias oportunidades. A primeira prisão do marido prefigura o que lhe acontecerá mais tarde: “Foram quinze dias de desespero, sem notícias, sem informações”

(GARCEZ, 2018, p. 43). Ao referir-se a essa ocasião, expõe o estado em que se encontrava. Ela não conseguia apurar nada de concreto, nem tinha conhecimento das circunstâncias do seu aprisionamento – sequer havia evidências desse –, nem do seu paradeiro, o que dificultava as buscas. Sem saber por onde começar, solicita a ajuda do pai, que tinha “um antigo amigo militar” (GARCEZ, 2018, p. 43). O militar acede em recebê-los e, ao final da entrevista, promete consultar amigos com vistas a obter informações: “Vou ver o que posso fazer” (GARCEZ, 2018, p. 45), é o que ele lhes diz. Sem alternativa, o sentimento de impotência a domina: “Não sabia como reagir. Totalmente impotente, sentia-me anestesiada pela dor, como se minhas vísceras tivessem sido arrancadas e apenas meu corpo oco se movimentasse automaticamente, sem energia e sem consciência, sem emoção” (GARCEZ, 2018, p. 46). Apegando-se às palavras do general, aguarda ansiosamente a libertação de Danilo: “Eu contava os segundos, os minutos, as horas, os dias, numa impotência sem limites. Sentia-me inútil, indefesa, mergulhada no ódio aos militares que tinham transformado minha vida e a vida do país naquele inferno” (GARCEZ, 2018, p. 48). Aqui se evidencia o quanto a personagem está à deriva e, sendo-lhe inviabilizada qualquer ação, restava-lhe apenas esperar. Ao retornar, o marido silencia sobre os dias em que permaneceu encarcerado, porém as marcas inscritas em seu corpo denunciam as sevícias de que tinha sido vítima. Ângela sofre ao perceber o quanto essa experiência o atormenta.

101

Algum tempo depois (não é precisado quanto), é novamente aprisionado. Quando ele não volta para casa depois de um encontro, a esposa intui o pior: “Naquela noite tive um presságio sinistro” (GARCEZ, 2018, p. 70). É tal a ansiedade que a domina que não consegue dormir e os cochilos, permeados por pesadelos, dão o tom de seu estado. O fato de ele não retornar é muito significativo e lhe permite ver nisso o prenúncio de uma tragédia. A prisão é confirmada pelo telefonema de um amigo: “Danilo está preso e fe-

rido” (GARCEZ, 2018, p. 72). À constatação do seu aprisionamento, iniciam-se as buscas. O primeiro lugar para onde Ângela se dirige é o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), pois é sabedora de que a triagem dos presos políticos é realizada nesse local. Apesar de permanecer por horas ali, não obtém nenhuma informação. Sai do DOPS desesperançada. Na casa dos pais, “chor[a] desesperadamente” (GARCEZ, 2018, p. 73). Observe-se que a situação é de extrema gravidade, uma vez que o marido é reincidente. Ela está acabrunhada: “Mas eu estava num estado desesperador. Tudo em volta estava turvo. Nada tinha mais significado para mim” (GARCEZ, 2018, p. 73). Como por ocasião da outra prisão, a dor a consome.

102 Seu périplo continua nos dias subsequentes. Retornando ao DOPS, é-lhe dada diariamente “a mesma recomendação: que voltasse amanhã” (GARCEZ, 2018, p. 73). Em um dos seus regressos, ela recebe a informação de que o marido fora transferido para outra prisão. Nesse outro quartel nada consegue apurar, sequer se ele “estava ali ou não” (GARCEZ, 2018, p. 74). Determinada, Ângela é incansável no intuito de descobrir o paradeiro do marido: “Peregrinei por gabinetes e salas de espera durante muito tempo sem encontrar uma informação positiva” (GARCEZ, 2018, p. 74). Nada conseguindo, tem a ideia de denunciar o caso aos jornais. Mas logo é demovida por um jornalista amigo, que lhe explica sobre a censura prévia aos jornais, os quais, se não cumprissem as regras, corriam o risco de serem fechados¹.

Sem notícias oficiais, é através dos amigos que ela tem conhecimento de fatos acontecidos nos porões. Os relatos dos que

1 A censura aos jornais iniciou-se de forma truculenta antes mesmo da promulgação do AI-5 (13 de dezembro de 1968). Depois dela, jornais foram proibidos de circular, retirados das bancas e seus diretores foram presos (VENTURA, 1988, p. 387-388). Passada essa tormenta inicial “[...] estabeleceu-se um relativo equilíbrio em que havia graus variáveis de tolerância para com as transgressões. Nos primeiros meses de governo do general Médici só a tortura e as prisões haveriam de se tornar um tema incontornavelmente proibido” (GASPARI, 2014, p. 222).

estiveram presos com Danilo lhe dão um certo alento: alguns o viram, outros escutaram sua voz e outros ainda “participaram de sessões de tortura com ele” (GARCEZ, 2018, p. 74). Essas informações a confortam:

Eram notícias ruins, mas era a certeza de que estava vivo. Havia uma tênue possibilidade de que escapasse com vida, que voltasse para casa qualquer dia, qualquer hora. Eu olhava para a porta esperando que num momento ele entrasse. Não perdia a esperança de reencontrá-lo. Era frágil, mas era uma esperança. (GARCEZ, 2018, p. 74-75)

É apenas através dos amigos do marido que obtém alguma notícia, pois sonegar informações era uma prática do Estado (BRASIL, 2014, p. 502-503). Em razão disso, apesar do seu périplo, Ângela nada conseguiu apurar. Nesse momento, não pode contar com a ajuda do militar amigo do pai, pois ele sequer atende as ligações. Grávida, questiona-se sobre como criar uma criança sozinha. É importante considerar esse sentimento de impotência, porque ele aponta para a intuição de que o marido não retornará. No entanto, a esperança ainda persiste: “Demorei a perder a esperança de ter Danilo de volta. Rumores de que ele tinha sido morto começaram a circular e chegaram até mim” (GARCEZ, 2018, p. 82).

103

Mesmo assim, sem o corpo, ela teve dificuldade de convencer-se de sua morte, pois “A esperança sempre tem um jeito de se insinuar nos nossos pensamentos e se instalar firmando raízes no mais profundo da alma. Teima em sobreviver às evidências” (GARCEZ, 2018, p. 84). Está consciente de que não ter o corpo, não realizar a cerimônia fúnebre, foi óbice para a aceitação de sua morte:

Não havia o atestado de óbito. Não houve o encadeamento natural de obrigações depois da perda: a contratação dos serviços fúnebres, o comunicado aos amigos e parentes, a burocracia do enterro, o velório arrastado, as flores, as orações, as condolências infundáveis, os agradecimentos, a missa de sétimo dia. Nada disso. Apenas a angústia, o medo, o silêncio, o terror. (GARCEZ, 2018, p. 84)

Sem o corpo, as etapas do ritual ficam interditas e a realização do luto em suspenso. Seu sofrimento permanece sem remissão e a aceitação de sua morte é dificultada: “O desespero continuava o mesmo: como me convencer de que estava morto sem ver o corpo?” (GARCEZ, 2018, p. 84). Seu “desespero” mostra o quanto a suspensão da cerimônia fúnebre foi determinante para a não elaboração do evento traumático. Ao refletir sobre *Antígona*, Vladimir Safatle (2010) revela a importância de fazer o enterro dos mortos. Não o realizar “só pode significar não acolher sua memória através dos rituais fúnebres, anular os traços de sua existência, retirar seu nome” (SAFATLE, 2010, p. 239). Jeanne Marie Gagnebin (2010, p. 184) também se reporta à importância de lhes dar sepultura: “Desde os tempos homéricos se celebra a necessidade humana de enterrar os mortos, de acolher os corpos dos guerreiros mortos, de não deixar nenhum corpo sem sepultura adequada”.

104

Ângela tampouco pode dar uma sepultura ao marido. Nessa circunstância, o fato de não poder efetuar a cerimônia fúnebre a deixa definitivamente marcada. É por essa razão que “O desespero continua o mesmo” (GARCEZ, 2018, p. 84). Esse sofrimento é similar ao de todas as vítimas de um familiar desaparecido. Dom Paulo Evaristo Arns (2011 [1985]) é enfático quanto à dor de quem teve alguém próximo desaparecido: “Não há ninguém na Terra que consiga descrever a dor de quem viu um ente querido desaparecer atrás das grades da cadeia, sem mesmo poder adivinhar o que lhe aconteceu. O ‘desaparecido’ transforma-se numa sombra que ao escurecer-se vai encobrindo a última luminosidade da vida”. Não saber sobre o destino de alguém querido, não saber sobre as circunstâncias de sua morte, os afeta sobremaneira. As reflexões de Janaína de Almeida Teles (2010, p. 269, grifo da autora) também põem em foco a tortura devido ao desconhecimento do que aconteceu ao familiar:

A inexistência de um corpo ou de uma notícia a respeito da morte aumentava o desespero dos familiares, tornando impossível

o esquecimento. O silêncio introduzido pelo terror do desaparecimento cria uma situação sem um fim, perpetuando a tortura que é vivenciar a ausência de seus corpos e de informações.

Não ter realizado as homenagens tem como contrapartida o luto em suspenso, o que decorre de não haver corpo para o cumprimento desses rituais da morte. Por isso, o sofrimento é continuamente reencenado. Essa é a situação de Ângela, da qual ela própria tem consciência. É por isso que a aceitação de que o marido foi morto é um processo bastante penoso, porque, não tendo o corpo, a esperança se impunha, “fincando raízes na alma” (GARCEZ, 2018, p. 84). No entanto, apesar desse óbice, finalmente se convence de que ele é um desaparecido. Esse convencimento não muda significativamente a situação, conforme ocorre com outras vítimas, é o que as palavras de Gatti (2011, p. 63, grifo do autor) evidenciam: “Un espacio irresoluble además: ni siquiera se cierra con la eventual certeza de la muerte. Seguirá siendo un detenido-desaparecido”. É isso que acontece com a protagonista de Outono. A certeza da morte não traz nenhum lenitivo para a dor que essa ausência lhe provoca, a qual é continuamente renovada ao longo de sua trajetória.

105

Persuadida de que o marido foi morto, abre-se para ela uma outra busca: a localização do corpo. Nisso foi ajudada por amigos que “mantinham [relações] com alguns figurões do poder” (GARCEZ, 2018, p. 82). Ela é incansável nesse movimento: “Uma verdadeira romaria a sucessivos departamentos do aparelho de segurança. Em vão. Perdi a juventude arrastando-me de sala em sala, até que ouvi de um general que era melhor me conformar e não insistir, pois estava muito visada e poderia correr riscos” (GARCEZ, 2018, p. 82). É interessante o uso do vocábulo “romaria”, pois, estando associado a um deslocamento de caráter religioso, dá destaque à dedicação empregada nessa procura. Lembre-se que antes Ângela recorreu à palavra “peregrinação”. Nesse sentido, esses termos permitem a percepção do quanto se empenhou nessa busca, primeiro do paradeiro

do marido, depois do seu corpo. Porém, apesar de todo o seu esforço, não tem êxito². Sua busca fracassada é a mesma de tantos familiares que não recuperaram os restos mortais dos parentes. Isso ocorreu em decorrência das estratégias de apagamento realizadas pelos agentes repressores. Fazer desaparecer um militante sem deixar rastros foi uma prática de Estado que se disseminou nos governos ditatoriais do Cone Sul³. Essa consistia na ocultação “dos corpos das vítimas – por meio, entre outros, da criação de cemitérios clandestinos; da identificação das pessoas como indigentes; e do despejo de corpos no fundo dos lagos, de rios ou do mar (atirados de helicópteros)” (BRASIL, 2014, p. 290). Assim procediam com o intuito de destruir os vestígios, impedindo que os corpos fossem encontrados e identificados. Dessa forma, escondiam os crimes cometidos pelos agentes repressores. Gagnebin (2010, p. 116) ressalta que os familiares lutaram contra essa aniquilação dos vestígios: “Tortura-se e mata-se os adversários (sic), mas, depois nega-se a existência mesma do assassinio. Não se pode afirmar que as pessoas morreram, já que elas desapareceram sem deixar rastros, sem deixar também a possibilidade de um trabalho de homenagem e de luto por parte

106

2 A busca realizada pela personagem K., de Bernardo Kucinski (2014), é exemplar. Maria Zilda Cury (2020) faz uma análise sobre o romance *K. Relato de uma busca*, mostrando o quanto esse pai se empenhou para saber do paradeiro da filha e, depois, para encontrar seu corpo. Não tendo êxito em sua empreitada, ele procura formas simbólicas de lápide, intento que também é frustrado.

3 “Sob o comando do CIE, a máquina de repressão do governo reorientara-se na direção do extermínio” (GASPARI, 2014, p. 389). Ao extermínio, sancionado pelo próprio presidente – “Médici dizia que matando-se os terroristas, reduzia-se o número de presos e, com isso, o poder de barganha dos que continuavam em atividade” (GASPARI, 2014, p. 391) –, seguia-se o desaparecimento dos corpos. Segundo Elio Gaspari (2014), esse, ao descobrir as circunstâncias da morte, também evitava o confronto com médicos legistas nem sempre complacentes em formular relatórios falsos, assim como ficavam livres de criar versões sobre a morte.

dos seus próximos”. É por isso que os corpos de muitos opositores ao regime autoritário não foram recuperados, e seus restos mortais nunca foram devolvidos às famílias.

Na ignorância desses crimes e, portanto, da possibilidade de o corpo já ter sido sepultado em algum lugar ignoto, Ângela fazia sua peregrinação pelos labirintos do poder repressor. Essa deambulação a deixa visada, o que representa um risco, conforme se pode notar na advertência do general. Ainda assim, determinada e sem se conformar, procura um advogado, pois deseja abrir um processo. Esse lhe explica sobre os perigos que tal iniciativa? poderia acarretar. Por outro lado, ele se refere à atuação da Igreja Católica⁴, sobre sua expectativa dos avanços que poderiam se originar dessa mobilização para “reduzir o arbítrio” (GARCEZ, 2018, p. 82). As palavras do advogado põem em foco os riscos que sobreviriam de um processo. Nesse sentido, elas estão em consonância com a advertência do general. Ambos lhe apontam para o perigo de continuar procurando pelo corpo. À consciência dos perigos alia-se à necessidade de criar a filha. É então que se impõe um outro movimento: o de refazer sua vida, não obstante a dor que a avassalava.

107

Consciente dos riscos, ela não mais empreende buscas individuais, todavia acompanha as lutas coletivas que começam a se organizar, estando atenta às descobertas, porque é primordial encontrar os restos mortais do marido. Sua busca por respostas é a mesma de tantos outros familiares, que estão conscientes de que “havia muito a vasculhar” (GARCEZ, 2018, p. 107). “Justo é pedir a localização dos filhos, irmãos, pais e esposos que, notoriamente, foram presos pelos órgãos de segurança e encontraram a morte pelo ‘desaparecimento’ para dar-lhes sepultura digna” (ARQUIDIOCESE,

4 Cabe lembrar o trabalho realizado pela Arquidiocese de São Paulo, cujo cardeal Dom Paulo Evaristo Arns, tem um papel fundamental, pois representou um verdadeiro baluarte para as famílias vítimas de uma desapareição, por isso a importância dessa alusão.

2011, p. 270). Ela não tem o conforto de sepultar o marido, situação que permanece não resolvida na atualidade da narrativa: na reunião da Comissão Nacional da Verdade que Ângela e Vitória comparecem, são informadas de que nada foi apurado sobre o seu corpo.

Mesmo diante dessa situação excepcional instaurada pela desapareição, é imprescindível refazer-se. A filha é o motor principal desse processo. À angústia de sentir-se sozinha para criá-la, segue-se a compreensão e a determinação de que urge fazê-lo: “Pensei no bebê, tão pequenino, tão vulnerável, e decidi que me dedicaria a criá-lo da melhor maneira possível, sem expô-lo a riscos” (GARCEZ, 2018, p. 82).

108 Uma providência prática é defrontar-se com as coisas do marido com vistas a abrir espaço no armário para as roupas do bebê. Esse é um ato muito doloroso: “Abraçei o pulôver azul escuro e desabei num choro convulso” (GARCEZ, 2018, p. 84). O choro denuncia o desencadear da emoção provocada pelo contato com seus pertences. Esse ato tem uma representação simbólica muito importante, pois, assim fazendo, ela evidencia seu convencimento de que a desapareição é fato. Nela também se explicita sua decisão de construir sua vida apesar da excepcionalidade inaugurada por essa catástrofe. É nesse mesmo vazio que sua reconstrução aconteceu, a qual foi sustentada por dois pilares: a criação da filha e a dedicação ao trabalho. São eles que lhe permitem sobreviver nessa anormalidade imposta pela ausência.

O en otras palabras, si a lo que ha de darse respuesta es el trauma – una herida y um agujero -, esa respuesta inequívocamente ha de pasar, para ser eficaz, por recoser esa herida y llenar ese agujero en el que queda instalado el sujeto sometido a él. Es decir, por *dotar de sentido al vacío*. (GATTI, 2011, p. 118, grifos do autor)

As palavras do pesquisador apontam para a necessidade de ressignificar o vazio. É o que Ângela faz. Ela se esforçou para se “acomodar à ideia da perda” (GARCEZ, 2018, p. 85) e sua “vida

foi voltando à rotina” (GARCEZ, 2018, p. 85). Uma rotina em que teve que encarar sozinha a criação de Vitória. “Mesmo sob aquela sombra terrível, era preciso continuar” (GARCEZ, 2018, p. 85), são palavras que apontam para sua convicção da urgência de se reconstruir. Apesar dos seus temores, da sua insegurança diante do futuro, há que sobreviver; e a fragilidade da filha, que dela depende, é a força essencial para encontrar uma normalidade nessa situação excepcional. A dedicação a ela é primordial: “Os trabalhos com o bebê ajudaram inicialmente, pois era uma nova vida e precisava de cuidados” (GARCEZ, 2018, p. 87). Em outro momento, reitera o quanto esses são importantes para que não sucumba à negatividade: “Apenas Vitória me mobilizava de alguma forma. Acompanhava seu crescimento e me dedicava à sua educação com carinho redobrado” (GARCEZ, 2018, p. 91). Então, novas práticas passam a compor seu cotidiano: “Aos poucos organizei a rotina e acostumei-me com as novas circunstâncias. Entreteinha-me em pagar as contas, controlar o dinheiro, resolver os problemas que surgiram na manutenção do apartamento, negociar o carro e trocá-lo, viajar sozinha, enfrentar as tarefas do trabalho” (GARCEZ, 2018, p. 91). As reflexões de Gatti (2011, p. 187) mostram a possibilidade de reconstrução nessa mesma precariedade instituída pela tragédia: “Pero no hay por qué: puede también pensarse que en lo precário, en la ausencia, se habita, que la ausencia de centro y de identidad constituye normalidad, aunque sea anómica”. Mais adiante, reitera que uma tal catástrofe instala um desajuste, porém, apesar das rupturas e percalços impostos, é possível reconstituir-se: “Tras el tsunami se vive, pero cuesta” (GATTI, 2011, p. 218).

109

Conclusão

O trauma do desaparecimento de Danilo continua ecoando no presente da narrativa. A impossibilidade de realização do luto é crucial para que esse evento continue repercutindo. Ângela está

consciente das implicações dessa desapareição em sua vida, inclusive de sua responsabilidade por não se reconstruir no que concerne aos relacionamentos amorosos, pois a incógnita sobre o que aconteceu ao marido ainda reverbera: “O vazio deixado por Danilo ainda era preenchido pela dúvida sobre a sua trajetória até o desaparecimento” (GARCEZ, 2018, p. 101).

Depois de quatro décadas sem se permitir envolvimento amoroso, finalmente se vê envolvida por alguém. No entanto, esse namoro é afetado pela “ferida aberta” que continuamente lhe volta a sangrar. Essa se reencena ao assistir *Cidadão Boilesen*, ocasião em que “chora convulsivamente”, mas, sobretudo, em seus pesadelos, os quais deixam suas marcas transparentes.

110 Aspecto que também é sintomático da ressonância da cena traumática se revela em sua culpa quando do início de seu relacionamento com Francisco, o que não escapa a seu olhar percuciente: “É como se não tivesse mais direito, como se isso tudo que eu sinto e sei que você também sente não fosse aceitável” (GARCEZ, 2018, p. 146). Ao deitar-se, a culpa novamente se instaura: “Fui assolada por uma culpa aterrorizante. Parecia que um castigo assombroso recairia sobre mim. [...] Eu me sentia como se tivesse cometido um crime e corresse perigo de ser descoberta” (GARCEZ, 2018, p. 146). O evento traumático não elaborado está na raiz dessa ebulição de emoções, pois, apesar dos muitos anos passados, esse ainda não foi simbolizado. Não ter o corpo se constituiu em óbice para a realização do ritual fúnebre e, como tal, do luto. Em entrevistas feitas com familiares de desaparecidos, Ludmila da Silva Catela (2001, p. 156) percebeu o quão fundamental era para essas pessoas a recuperação dos restos mortais dos desaparecidos: “A importância de recuperar o corpo resume a possibilidade de um acontecimento, de um ritual em companhia dos que se solidarizam com sua dor. O desaparecimento se transformaria em morte e, assim, ela seria domesticada, seria sintetizada com a ideia de um limite ou de um

ponto”. Ângela permanece ignorando as circunstâncias da morte do marido. Na reunião com os representantes da Comissão Nacional da Verdade (para a qual Ângela e a filha haviam sido convidadas), eles esclarecem que não conseguiram nenhum rastro sobre a morte de Danilo: “Continuávamos sem saber os detalhes do que realmente tinha acontecido” (GARCEZ, 2018, p. 119). É por essa razão que não consegue dar “um ponto final” a esse capítulo traumático do seu passado. O resgate do corpo, ou mesmo o conhecimento sobre as contingências da sua morte, teria lhe propiciado um certo conforto, apesar do sofrimento que lhe acarretaria. Sua morte teria se tornado “concreta, definitiva, presente, individual, identificada” (CATELA, 2001, p. 150). Porém, essa possibilidade lhe é vedada e, com o luto em suspensão, é determinante para que essa catástrofe continue reverberando em seu cotidiano.

A leitura que ora se propôs não esgota o potencial do romance. Ressaltam-se as várias referências aos acontecimentos históricos, os quais se situam antes e depois da desapareição. Nesse sentido, percebe-se que há uma revisão histórica do período ditatorial, porém, não se circunscrevendo a ele, pois se estende até a instauração da Comissão Nacional da Verdade, que se constitui no presente da narrativa. Cabe também lembrar as inúmeras referências fílmicas – apenas tangenciadas neste estudo – e literárias. Essas permitem um profícuo diálogo intertextual. Esses representam alguns dos percursos que ficam em aberto para outras abordagens...

REFERÊNCIAS

ARNS, Dom Paulo Evaristo. Prefácio. In: ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca mais*. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 2011.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 2011.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade: Relatório*. Brasília, DF: CNV, v. 1, 2014. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br>. Acesso em: 7 set. 2021.

CATELA, Ludmila da Silva. *Situação-limite e memória: reconstrução do mundo dos familiares de desaparecidos da Argentina*. São Paulo: Hucitec, Anpocs, 2001.

112 CURY, Maria Zilda. *Non habeas corpus: direito ao corpo na ficção de Bernardo Kucinski*. In: GOMES, Gínia Maria (org.). *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre: Polifonia, 2020. p. 39-62.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 177-186.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GARCEZ, Lucília. *Outono*. Brasília: Outubro Edições, 2018.

GATTI, Gabriel. *Identities desaparecidas*. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros, 2011.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.

KUCINSKI, Bernardo. *K - Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SAFATLE, Vladimir. Do uso da violência contra o estado ilegal. In: TELES,

Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 237-252.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2003. p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA (org.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-60.

TELES, Janaína de Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “Verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 253-298.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Um romance de difícil captura: *O corpo interminável*, de Cláudia Lage

Helena Bonito C. Pereira
Universidade Federal do Pará
(UFPA)

Thaís Kuperman Lancman
Universidade Presbiteriana Mackenzie
(UPM)

114

Lançado por Claudia Lage em 2019, *O corpo interminável* integra o segmento de narrativas com foco no conturbado período ditatorial, que são publicadas com maior ou menor frequência desde o final dos anos 1970 até a contemporaneidade. Aspectos que o distinguem, nesse conjunto, são: o elenco de autores, quase todos nascido após os anos sessenta; o número crescente de autoras (que, felizmente, ganham espaço nas nossas letras) e a criação de protagonistas pertencentes à “segunda geração”, ou seja, correspondentes aos que sofreram direta ou indiretamente as consequências do arbítrio e da violência instituídos pelo golpe militar em 1964.

O corpo interminável é um romance de sofisticada elaboração textual, inquietante e perturbador. Sua estrutura fragmentária, em que diferentes narradores se intercalam ou sucedem, desafia o leitor a reconstituir um fio narrativo instigante, entremeado, paradoxalmente, de lirismo e angústia. Inicialmente, um monólogo enunciado por uma voz feminina instaura uma atmosfera de opressão e pesadelo – voz que está ao alcance do leitor, porém inaudível para as demais personagens. A voz narrativa predominante cabe ao jovem Daniel, que a assume no dia em que recebe uma foto com pistas para a resposta para a grande indagação de sua vida: a imagem de sua mãe, da qual fora separado desde o nascimento e da qual praticamente nada

lhe restou: nenhum objeto pessoal, nenhuma fotografia, nenhuma pessoa amiga que lhe falasse sobre ela.

Dessa forma, inicia-se este texto por meio de uma voz inacessível, enunciada por uma jovem de outro tempo, um tempo de luta e de derrota para os que sonhavam com uma utopia. À desigualdade de forças nesse combate somaram-se os requintes de crueldade dos detentores do poder, em seu afã por prender ilegalmente, torturar, violentar e matar, em contínuas violações aos direitos humanos. Reportagens jornalísticas narravam tiroteios em que os militantes teriam sido assassinados resistindo à prisão, ou teriam sido atropelados em vias públicas, com base em fotos forjadas e em falsos atestados de óbito assinados por médicos legistas cúmplices da ditadura. Outras mortes, porém, não foram sequer documentadas, visto que o governo militar negava a existência de prisioneiros políticos, cujos corpos, contudo, seriam posteriormente encontrados – após a redemocratização e com enorme empenho por parte de familiares e organizações da sociedade civil – em cemitérios clandestinos, ou em covas sem identificação. Muitos desses prisioneiros, porém, foram condenados ao mais completo apagamento: mortos sob tortura, tiveram seus corpos esquartejados e incinerados.

115

A narradora cuja voz inicia a diegese é uma jovem que, tendo dado à luz um filho enquanto estava na prisão, escreve, isoladamente, sem que sua escrita seja acessível às demais personagens. Ela ignora se teria sido procurada por seus companheiros de militância ou por familiares, pois ela tem contato apenas com torturadores.

A seguir, apropria-se da voz um jovem narrador que está em busca dos vestígios de sua mãe, até então sem sucesso, pois o único familiar com quem ele viveu, desde tenra idade, foi um avô que impôs silêncio absoluto a esse respeito.

As reflexões suscitadas por *O corpo interminável* atrelam-se a aspectos como: o período ditatorial, contemplado em dois tempos (anos setenta e contemporaneidade); os componentes do romance,

em especial sua estrutura e a construção das personagens por meio de focalização múltipla; o tortuoso caminho percorrido por Daniel e também por Melina, a jovem que lhe entregou a foto que o levaria a desvendar fatos não sabidos ou não compreendidos no passado; e destaca-se, ainda, o diálogo entre literatura e fotografia, que percorre a narrativa da primeira à última página.

Em dois tempos, um foco: a violência institucionalizada

116 Relatos publicados desde o final dos anos 1970 por militantes de esquerda, dentre os sobreviventes de prisão ilegal e das atrocidades perpetradas pelo sistema durante a ditadura, ficcionalizam episódios vividos numa mescla de autobiografia, testemunho, romance jornalístico ou documental, sem se limitar a essas modalidades narrativas. Após o cumprimento de sua pena como prisioneiro político, Renato Tapajós publicou o romance *Em câmara lenta* (1977); pouco depois, Alfredo Sirkis e Artur J. Poerner lançaram, respectivamente, *Os carbonários* (1980) e *Nas profundas do inferno* (1979). Uma coletânea de contos de Rodolfo Konder, *Cadeia para os mortos* – histórias de ficção política (1977), e uma publicação epistolar de Frei Betto, *Cartas da prisão* (1978), fazem parte desse breve quadro de narrativas sobre a ditadura, que conta ainda com uma obra de considerável impacto editorial, *O que é isso, companheiro?*, lançado por Fernando Gabeira em 1979, por ocasião de seu retorno ao Brasil após o exílio em diversos países. Surpreendentemente, esse livro permaneceu durante 86 semanas na lista dos mais vendidos da Revista *Veja* (Pellegrini, 1996, p. 37), demonstrando que era então possível despertar junto ao grande público o interesse pela temática, ainda (e até hoje) cercada de controvérsias, em um país que se libertou do regime de exceção apenas em 1985, e que não tem certeza de que a lição foi bem aprendida pelos círculos do poder, em especial os militares.

São diversas as razões para o sucesso de *O que é isso, companheiro?*, de acordo com Tânia Pellegrini (1996, p. 35), pois

“esse livro-testemunho-documento-depoimento-memória [...] representou, nesse exato momento, uma fresta por onde espiar um passado recente, tempo vivido, até então vedado”. Além disso, o livro correspondeu às expectativas de um público que “repudiava a direita e desconfiava da esquerda” (PELLEGRINI, 1966, p. 37). Gabeira e os autores acima referidos – Tapajós, Sirkis, Poerner, Konder, Frei Betto – sobreviveram, cada qual com suas dolorosas recordações e seus traumas. São sobreviventes que denunciaram episódios trágicos, como as mortes de Carlos Marighella e de Frei Tito de Alencar – o primeiro em tiroteio resultante de uma cilada, o outro por suicídio, em razão das sevícias sofridas, que o levaram à perda da razão, em *Batismo de sangue*. O pungente relato de Tapajós em *Em câmara lenta* sobre Aurora Furtado (cujo nome não é mencionado no livro, substituído por “Ela”) denuncia sua morte, provocada pelos instrumentos de tortura mais cruéis então conhecidos, inclusive o ironicamente denominado “coroa de Cristo”, aro em aço que se apertava com parafusos, comprimindo o crânio até a morte da vítima. Procedimentos como o uso de eletrodos, presentes em *O corpo interminável* (LAGE, 2019, p. 171), foram confirmados em muitos relatos, de torturadores e torturados.

117

É imprescindível pontuar que, como se observa na narrativa de Claudia Lage, a ideia de que houve tortura, em especial em um lugar como a Casa da Morte em Petrópolis, é familiar a possíveis leitores da obra. Apesar do rigor da censura na vigência da ditadura militar, durante e depois desse período foram publicados os registros das violentas agressões que resultaram em intenso sofrimento, culminando com assassinato das vítimas e ocultamento ou eliminação de seus corpos.

As narrativas literárias tratam de violações de direitos humanos praticadas pelas estruturas do Estado brasileiro na ditadura. Muitos dos fatos recriados literariamente constam do relatório final da Comissão Nacional da Verdade (CNV), em que se encontra o que

foi possível apurar sobre as circunstâncias de desaparecimento e morte de centenas de militantes, com base em intensas pesquisas e milhares de horas de depoimentos de sobreviventes, testemunhas, parentes das vítimas e também de agentes da repressão e seus cúmplices. Em trabalhos paralelos ou mesmo anteriores aos dessa comissão, realizaram-se outros, em esferas estaduais e municipais, instituições, universidades e ONGs, algumas das quais persistem na tarefa interminável de desvendamento dos crimes e buscando a reparação à memória das vítimas e a oportunidade, para os familiares, de vivenciar o luto.

118

O Relatório da Comissão Nacional da Verdade (BRASIL, vol. 1, 2014, p. 280-296) tipifica as ocorrências: prisão (ilegal ou arbitrária); tortura; execução sumária, arbitrária ou extrajudicial, e outras mortes imputadas ao Estado; e desaparecimento forçado e ocultação de cadáver. Mais adiante, o Relatório da mesma comissão (BRASIL, vol. 3, 2014, p. 26), ao elencar as vítimas, a CNV especificou as mortes como “execuções sumárias ou arbitrárias (incluindo mortes decorrentes de tortura); mortes em conflitos armados com agentes do poder público; suicídios na iminência de prisão ou de tortura e em decorrência de sequelas de tortura”. Quanto ao desaparecimento forçado, ocorreu nas seguintes situações: “[...] detenções não reconhecidas oficialmente, seguidas da negação de informações sobre o paradeiro da vítima; detenções oficialmente reconhecidas, seguidas de negação de informações sobre o paradeiro da vítima; e mortes oficialmente reconhecidas, sem identificação satisfatória dos restos mortais”.

Sobre o centro clandestino conhecido como “Casa da Morte”, o Relatório da Comissão Nacional da Verdade (BRASIL, vol. 1, 2014, p. 532) informa:

A Casa da Morte, em Petrópolis (RJ), foi um dos principais centros clandestinos utilizados pelo regime militar para a prática de graves violações de direitos humanos: detenção ilegal e arbitrária, tortura, execução e desaparecimento forçado. As informações

mais importantes a seu respeito têm origem no depoimento de sua única sobrevivente, Inês Etienne Romeu, e são complementadas e corroboradas por documentos produzidos pelo próprio Estado, bem como por testemunhos de ex-presos políticos e depoimentos de agentes da repressão.

A eliminação dos corpos das vítimas ocorreu de diferentes maneiras, todas perversas. Após tortura, assassinato e esquartejamento, os agentes da repressão descartavam os corpos no terreno nos fundos da casa, ou em outros locais, enterrando partes dos corpos em separado, para evitar futura identificação. Alguns dos corpos: “eram levados para incineração na usina Cambahyba, no município de Campos de Goytacazes, no Rio de Janeiro”. Como a perícia da CNV apurou posteriormente, “tanto o tamanho das portas dos fornos como a temperatura alcançada seriam adequados à sua utilização para incinerar corpos” (BRASIL, 2014, p. 544).

Após o retorno à democracia, ao longo dos anos seguintes, a ditadura tornou-se cenário ou pano de fundo de numerosos romances, sem se constituir em uma vertente particularmente volumosa em nossas letras. Em paralelo à ficção, publicaram-se obras histórico-críticas indispensáveis à reflexão sobre esse passado recente. A reconstrução histórica de referência desse período encontra-se na pentalogia publicada por Elio Gaspari. Merece maior atenção *A ditadura escancarada* (2002), com farta documentação sobre o destino dos prisioneiros políticos nos “anos de chumbo”, período em que se situam as narrativas acima mencionadas, e ainda outras mais recentes, como *O corpo interminável*.

No alvorecer do século XXI, com a liberdade conquistada e a plena vigência do regime democrático, a narrativa literária manteve praticamente submersa a temática da ditadura, de acordo com Resende (2008, p. 24): “Os novos criadores surgem libertos de qualquer necessidade de denúncia (anos 1970-1980) ou exaltação do nacional reapropriado (anos 1980)”. Entretanto, nas proximida-

des do cinquentenário do golpe militar, e em concomitância com a publicação dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade, houve uma nova onda de narrativas sobre o período, agora nas vozes de autores(as) da “segunda geração”. Escrevem sobre si mesmos(as), ou sobre pessoas e famílias cujas vidas foram irremediavelmente marcadas pelo desespero das buscas infrutíferas e pela consequente impossibilidade de vivenciar o luto.

Inspiradas em personagens e episódios reais, as narrativas da já referida “segunda geração” dão livre curso à ficção, com base na memória de fatos ouvidos ou parcialmente vivenciados, sem deixar de recorrer às circunstâncias relatadas em reportagens jornalísticas e outras fontes de informação. Fazem parte dessa inquietação despertada pelo passado familiar, dentre outros, *A resistência*, de Julián Fuks, *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, *Mar azul*, de Paloma Vidal, *Outono*, de Lucília Garcez, *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva e *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski. Desse conjunto (incompleto, ressalve-se), apenas o último, Kucinski, foi contemporâneo de episódios traumáticos – sequestro, tortura e assassinato de sua irmã, cujo corpo jamais foi recuperado – episódios que foram publicados por ele, como ficção, apenas em 2011.

Outro aspecto a destacar é a autoria feminina, ainda minoritária e recente em nossas letras. Não se encontra produção memorialística ou testemunhal de autoria feminina publicada nos anos 1960 e 1970, talvez porque as militantes estiveram sempre em menor número em relação ao grupo masculino. Registra-se a entrada de escritoras nesse reduto, aquelas acima referidas e outras, como Adriana Lisboa, Beatriz Bracher, Maria Pilla, cujas personagens são configuradas ficcionalmente a partir de pessoas que vivenciaram situações extremas, mas também com base na documentação histórica, caso de *Azul corvo*, romance em que Adriana Lisboa explicita essa pesquisa, reproduzindo pequenos fragmentos de documentos ainda existentes em arquivos, desde sua publicação, durante a guerrilha do Araguaia.

Uma narrativa entrecortada

Sem nada informar sobre a identidade da narradora-personagem dos capítulos iniciais, a focalização torna-se variável, remetendo ao passado de uma jovem militante de esquerda, no período ditatorial, prisioneira política sobre a qual não foi divulgada oficialmente sequer a notícia de sua captura e que foi assassinada em circunstâncias nunca esclarecidas, e sem que jamais houvessem localizado seu corpo. Um procedimento adotado com alguma frequência pelos agentes da tortura era a simulação de suicídios por meio de fotografias das vítimas em ambiente criado artificialmente, o que pode explicar a fotografia recebida por Daniel: o corpo de uma mulher nua, de olhos abertos, estirado numa cama, em um estranho quarto que parecia ter sido preparado para essa foto (LAGE, 2019, p. 21).

A narradora silenciada – pois, como afirmado anteriormente, seus relatos exasperados alcançam apenas os leitores – sofre constantes pesadelos, permeados de angústia e dor, relacionados ao livro *Alice no país das maravilhas*. Pesadelos e voltas à vigília se confundem, com a eventual presença de personagens indefinidas que, subentendendo-se, a tratam como prisioneira: “Antes de ir embora, falaram, você vai enlouquecer aqui sozinha. [...] Já não há mais luta nem repouso, culpa nem arrependimento” (LAGE, 2019, p. 16). Adiante, há indícios das sevícias infligidas pelos torturadores com o objetivo de extorquir-lhe informações: “Eles foram embora e não me vigiam mais. [...] Quando chegamos aqui sem língua, sem roupa, sem dinheiro, sem forças, eu ainda podia afirmar alguma coisa, mas agora todo o saber se foi esvaindo como água da torneira” (LAGE, 2019, p. 17).

121

A narrativa está distribuída em capítulos curtos, que se agregam em seções com extensão variável e alternância de narradores. Os dois capítulos iniciais, nessa única voz narrativa, estão em “Distâncias”. A seguir, nos deparamos com “Presenças”, uma longa seção do livro em que toma a palavra o jovem Daniel, que investiga o próprio passado, marcado pela barreira de silêncio imposta por seu avô.

Essa estrutura pouco convencional instaura uma atmosfera tensa e, ao mesmo tempo, difusa. De acordo com Maria Zilda Cury (2020, p. 179),

[...] entre os muitos narradores há a prevalência da voz narrativa de Daniel, personagem que busca a reconstituição do corpo materno. Sem uma lembrança da mãe de quem foi violentamente afastado ainda recém-nascido – sem uma foto da mãe adulta ou uma carta, sem uma gravação ou a lembrança do calor de um regaço, sem ter alguém que dela queira falar – apegase a fragmentos, vestígios de seu corpo, ou antes, de seu estranho não-corpo de desaparecida política.

As disparidades formais na estrutura da narrativa e a heterogeneidade na composição das seções do livro podem ser interpretadas como indícios do percurso errático de Daniel, em sua busca, cujo resultado, minguido e desconexo, não lhe permitia completar as peças do quebra-cabeças de sua história de vida.

O tempo presente inicia-se quando chega ao leitor um jovem em sua rotina de todas as tardes, na biblioteca da faculdade: a leitura de uma extensa obra documental sobre a ditadura. Ele descobriu por acaso o interesse de outra leitora, Melina, que empreendia a leitura da mesma obra no período da manhã. Quando seus horários coincidiram, teve origem um relacionamento calcado nesse interesse comum, resultante de lacunas e dúvidas que cada qual trazia do seu passado. Um dia ela lhe entregou a foto da mulher nua, que o abalou profundamente, como ele afirma no início e reafirmaria adiante:

A imagem é de uma mulher, o corpo nu, o corpo morto de uma mulher. [...] Me custa olhar. O efeito é tão diferente dos momentos na biblioteca, como se aquela imagem rasgasse os livros e me fizesse engolir o papel, as palavras, goela abaixo. [...]

Não voltei mais à biblioteca, não abri mais um livro. (LAGE, 2019, p. 121)

Aos poucos, os encontros de Daniel e Melina, permeados

pela rememoração do passado, propiciaram o surgimento de um sentimento amoroso que os levaria a viverem juntos. Como narrador principal, ele abre diversos capítulos: “Havia um avô e um menino, contei a Melina, esse menino cresceu imerso no silêncio do avô” (LAGE, 2017, p. 25). Tal recurso o leva a criar um pseudo-narrador onisciente, que remete à sua difícil vida de criança que buscava respostas: “O avô mal falava com o neto depois da invasão do quarto. Considerava uma traição a abertura forçada das caixas” (LAGE, 2017, p. 87). Monopolizando o discurso, ele se apropria, como narrador em segunda instância, do relato de Melina: “Eu vi um documentário, Melina disse, uma produção chilena [...]” (LAGE, 2017, p. 27); “A minha família tinha uma casa em Petrópolis, Melina falou” (LAGE, 2017, p. 57).

Nessa mesma seção, intercalando-se aos episódios vividos pelos protagonistas, irrompe a voz (sempre inaudível) da jovem prisioneira, relatando suas desventuras no sombrio período ditatorial: o momento em que optou pela ação, passando a viver na clandestinidade com um companheiro pouco convicto e desejoso de fugir imediatamente do país, depois a gravidez inesperada, e sua aflição por ter sido impedida de comparecer a um “ponto”, o que resultou em prisão e morte de outros militantes e em sua captura, a que se seguiram as sessões de tortura, a morte e o desaparecimento de seu corpo.

A terceira seção do romance, também intitulada “Distâncias”, resume-se a um único capítulo, em que os pesadelos da narradora silenciada, sempre atrelados a *Alice no país das Maravilhas*, marcam-se por dúvidas, indecisões e delírios, contudo, não mais carregam a tensão anterior, atenuada pela resistência a (ou aceitação passiva de) um provável processo de alienação mental:

Então o que eu imaginei da criança em meus braços não existe, pode ter sido um sonho, ou a lembrança de outra pessoa, uma história que alguém contou e depois de um tempo você não sabe

mais se aquilo aconteceu realmente, se foi com você ou com outra pessoa [...].

Você vai enlouquecer, eles disseram, antes de ir embora. Quem vai acordar você dos pesadelos, quem vai dizer que já passou? Eles não sabem, mas eu me abraço todas as manhãs, não é a minha mente, é o meu corpo que fala comigo. E se eu enlouquecer, e daí, dentro da loucura estou salva, estou sã, dentro da loucura posso sonhar”. (LAGE, 2019, p. 101-102)

Já a quarta seção, “Corpos”, é a mais extensa, com todo o desenvolvimento diegético da vida em comum de Daniel e Melina, plena de diálogos sobre episódios obscuros da infância de cada um, que os levaram a surpreendentes descobertas.

Tal estrutura narrativa, nesse texto polifônico entrecortado pelas alternâncias, exige por vezes uma retomada no percurso da leitura, visto que a configuração lacunar de personagens e eventos convida a uma paciente reconstrução do enredo durante o ato de ler. Essa estrutura, associada às variações de foco narrativo, acen-
tua a originalidade de Lage na primorosa construção estética de *O corpo interminável*.

Identidades em construção

O que une inicialmente Daniel e Melina é o interesse por acontecimentos do período ditatorial, porém logo percebem que ambos estão às voltas com o passado, em razão de episódios obscuros que travam seus respectivos processos de construção identitária.

Os estudos sobre construção identitária, recorrentes na contemporaneidade, costumam apontar para aspectos relacionados a migração, multiculturalismo e globalização, dentre outros, ressaltando a permanente instabilidade e os contínuos deslocamentos que se processam no sujeito (HALL, 2010). Independentemente de fatores causais apontados por Hall, parece indiscutível que a identidade de cada indivíduo se constrói e se reconstrói incessantemente.

Destaca Donizete Rodrigues (2017, p. 352) que “as identidades emergem dos processos interativos que os indivíduos experimentam na sua experiência cotidiana, feita de trocas reais e simbólicas”. É importante considerar que no processo identitário nem sempre as trocas, na experiência cotidiana, são suficientes para suprir lacunas inquietantes e perturbadoras.

O processo de construção identitária de Daniel é permeado pela busca de vestígios de sua mãe e pelas vagas lembranças de sua infância solitária, em que as ações e respostas do avô ampliavam a barreira de silêncio imposta ao neto. Já a infância de Melina, não menos complicada, foi envolta em outro tipo de silêncio, em uma família de classe média, aparentemente banal, com o pai e a mãe tentando ocultar ressentimentos que ela, criança, tentava interpretar sem sucesso.

À pergunta de Melina sobre sua motivação para as leituras voltadas para o período ditatorial, Daniel afirma: “[...] respondi que lia por causa dos meus pais, ou melhor, da minha mãe, que foi guerrilheira, que está na lista dos desaparecidos”. (LAGE, 2019, p. 22). Depreende-se, portanto, que ele sabe o nome de sua mãe, embora nunca tenha tido acesso ao que teria ocorrido com ela. Bem diferente é a inquietação sentida pela jovem, sempre na voz de Daniel:

[...] não o lia por um motivo pessoal, ao menos foi o que disse.
[...] Só depois que dividimos uma garrafa de vinho ela me disse que, sim, era também uma questão pessoal, de forma oposta à minha: ver aquilo que seus pais não viram, abrir os olhos para o que eles fecharam. [...]

Era insuportável pensar que minha mãe havia vivido aquilo.
Que seus pais haviam ignorado tudo aquilo. (LAGE, 2019, p. 23)

A família de Melina viajava nas férias para a casa em Petrópolis, situada no final de uma rua em que estava instalada a

“Casa da Morte”. Quando criança, ela passeava frequentemente nas redondezas.

O pai de Melina era de poucas palavras e, na visão da filha, parecia ter um rosto indecifrável: “[...] pensava muito, eu achava, está sempre pensando. Parecia que um pensamento cortava a sua testa” (LAGE, 2019, p. 63). A mãe, pouco expansiva, fumante inveterada, às vezes com uma fala áspera e um olhar rancoroso, completava esse ambiente permanentemente tenso. Finalmente se separaram. Adiante, após a morte da mãe, o pai, enfraquecido e necessitando de cuidados, passou a residir em uma casa de repouso. Um dia, ele pediu à filha que lhe levasse suas fotos de outros tempos. Surpreendentemente, ao vasculhar gavetas do apartamento que ele deixara, Melina encontrou em um saco plástico fotos antigas, quase grudadas, em meio às quais estava “a foto em preto e branco da moça morta” (LAGE, 2019, p. 140). Isso bastou para esclarecer as razões pelas quais seus pais haviam passado ao largo da ditadura, nos anos setenta, “alheios aos porões. [...] O assunto não existia em nossa casa” (LAGE, 2029, p. 140) e que, com a descoberta das atividades clandestinas do pai, como simpatizante e, pior, cúmplice dos torturadores, a mãe exigisse o divórcio.

A partir da foto, consolidou-se a convivência entre os jovens, conhecedores pósteros e involuntários de uma situação inédita, pelo confronto entre o corpo morto jovem, provável mãe de Daniel, na “Casa da Morte”, os preparativos macabros do pai de Melina, que o fotografou. O jovem casal compartilha suas dores: ele, pela perda da mãe, e ela pela impossibilidade de aceitar o próprio pai como cúmplice do acobertamento dos episódios de tortura e morte. A narrativa acompanha o percurso identitário de cada um, conduzindo-os, aos poucos, à percepção madura dos próprios traumas e à sua superação, condições indispensáveis para sua completude na vida adulta.

Esse processo ainda traz surpresas para Daniel, que descobre fatos inesperados, como o da existência de Olívia, sua meio-irmã.

Seu pai havia emigrado para Portugal logo após a prisão de sua mãe e, antes mesmo de seu nascimento, ele se unira a uma jovem que deu à luz Olívia. Vindo ao Brasil, ela passa a conviver com Daniel e o leva a conhecer personagens até então desconhecidos, como o amigo de seus pais que o havia levado, ainda bebê, para a casa de seu avô.

Apesar da voz silenciada para sempre, a jovem presentifica-se, ao ter sua figura recuperada por seu filho. O livro *Alice no país das maravilhas*, que Daniel, ainda menino, havia encontrado em uma ação transgressora, ao vasculhar uma estante praticamente escondida pelo avô, constitui o ponto de afirmação da confluência entre os dois destinos, o da mãe desaparecida e o do menino que a procurava. A existência do livro, com anotações visíveis nas margens de algumas páginas, apesar de seu mau estado de conservação, torna-se o mais forte indício desse laço entre mãe e filho.

A foto, captada pelo pai de Melina na Casa da Morte, em Petrópolis, é o ponto de partida e de chegada para que Daniel e Melina reelaborem as reminiscências do passado, completem suas lacunas e deem o passo adiante, na vida em comum, com a descoberta de parte da família paterna, por Daniel, e com a chegada de um filho.

127

A fotografia: revelando lacunas

Em *O corpo interminável*, a fotografia que acompanha a busca de Daniel pela história de sua mãe, e construção de sua própria identidade, como já se remarcou, foi entregue a ele por Melina (LAGE, 2019, p.22), e a primeira vez que ela é mencionada no romance já corresponde a uma descrição de seus principais elementos:

A imagem do corpo nu estirado na cama não sai da minha cabeça. Mesmo exausto, com sono, vejo. Um dos braços caído para fora, os dedos tocando o chão. O outro braço sobre a barriga, como se repousasse. os olhos abertos. Ninguém pensou em fechar os olhos, ninguém se importou com isso. Deixaram como estava. O olhar tinha essa surpresa, ninguém se importa, Era como se antecipasse tudo que iria acontecer depois, com o seu corpo, com

o seu nome. Não me sai da cabeça essa imagem, essa consciência que está ali, palpável como o braço tombado para fora da cama, inútil como o outro braço esquecido sobre o abdômen. (LAGE, 2019, p. 21)

Dois aspectos predominam na reflexão que Daniel estabelece diante da fotografia que poderia ser a de sua mãe. Primeiro, o protagonista relata que, após receber a fotografia, tentou escrever algo a respeito, mas não conseguiu (LAGE, 2019, p.22). Ainda assim, a imagem o perturba. Em seguida, dando continuidade à inquietação aparentemente provocada pela consciência palpável que apreende da imagem, ele questiona sobre os procedimentos de registro da fotografia, quem seria o responsável por fazê-la: “Chamaram um fotógrafo para registrar a cena. Alguém que olhou para o corpo e para a cama e para o quarto buscando luz, enquadramento e foco” (LAGE, 2019, p. 22).

128

A oposição entre imagem e escrita e o desejo de saber o que está além do registrado pela câmera serão preocupações constantes de Daniel ao longo do romance e que pautam a construção do quebra-cabeças elaborado por Lage em *O corpo interminável*.

Em primeiro lugar, há a diferença entre Daniel, alguém que escreve, e Melina, uma fotógrafa. Juntos, eles investigam os crimes cometidos durante o regime militar, embora o façam com procedimentos e motivações distintas. Sobre a escrita, afirma Daniel:

[...] acreditava que com a escrita era possível capturar pessoas e acontecimentos, eu a via assim, como um organismo, algo concreto, como uma fotografia, a escrita como a alma revelada de uma foto, a possibilidade de olhar por dentro e entender um instante, o instante. (LAGE, 2019, p. 42)

Observa-se que a escrita é apontada por Daniel como complementar à fotografia, capaz de revelar algo sobre a imagem que apenas o elemento visual não alcança. De certa maneira, portanto, é por meio da escrita que ele responde ao anseio de compreender

o todo, a imagem também como o que está além do que a lente captura. Sentimento que, em diversos momentos, se mostra um esforço contínuo, porém vacilante, como ao afirmar: “Talvez seja medo o que vejo nos seus olhos. Mas há algo mais, que não consigo capturar. Algo que as palavras não conseguem” (LAGE, 2019, p. 72). Aqui, Daniel aponta que as palavras também são insuficientes em muitos momentos, contrariando sua suposição inicial.

A busca de Daniel por retratos definitivos a partir da combinação entre imagem e palavra, e sua frustração com eventuais lacunas que permanecem, condizem com seus esforços em elaborar a memória de sua mãe a partir de escassos indícios, reunidos à revelia do silêncio implacável de seu avô. Paradoxalmente, o resgate do passado dessa mãe é a afirmação do vazio deixado por ela:

Para ultrapassar a aparência é preciso narrar e a imagem não narra, é preciso existir testemunhos e não temos, nossa mente se detém no formato de uma foto assim como nossos olhos, estamos soltos no tempo e presos na aparência. Não podemos narrar. (LAGE, 2019, p. 105)

129

O que falta, então, é o testemunho, condizente com a mãe e com os desaparecidos do regime militar. Faltam os corpos dessas pessoas, e a materialidade do corpo se somaria aos relatos que eles produziram. A partir dessa reflexão, portanto, *O corpo interminável* se abre para uma observação maior a respeito da construção de imagens e relatos diante do trauma pessoal e coletivo.

Uma vez que o testemunho não existe, o desejo de Daniel é pela reconstrução. Primeiro, ele tenta escrever a partir do que vê, mas ao perceber que não se trata de um exercício tão simples, ele volta sua atenção para a zona intermediária dos indícios, daquilo que está entre a sua subjetividade e o outro (seja outra pessoa ou a fotografia). Há um tipo de conhecimento que está no intervalo, justamente a zona escura que pertence ao testemunho e cuja ausência provoca essa lacuna permanente:

[...] eu queria o que está nas rugas, as cavidades e reentrâncias, a sua origem, o início da perfuração, do ressecamento, eu queria alcançar o antes, antes das cartas, de mim, da distância, aquele ponto onde tudo começa e termina, antes das palavras. (LAGE, 2019, p. 117)

Essa imagem sugere que a descoberta dos fatos e da verdade deles se dá pela investigação – perfuração – dos indícios visíveis, o lugar da dúvida e da incerteza no que é visualizado. Ou seja, a imersão nas cavidades, como a zona escura que emerge da imagem de um rosto, é o que abre a possibilidade de se conhecer o que está além do próprio rosto.

130 Tal reflexão surge em *O corpo interminável* a partir de diversos elementos. Desde sua infância, Daniel sabia que as caixas fechadas nunca poderiam ser abertas, as interdições do avô eram explícitas e irretorquíveis. Assim, as caixas fechadas instigam o menino durante tanto tempo na casa de seu avô. Aquela imagem, de algo que está ali e ao mesmo tempo é inacessível e impenetrável, move sua curiosidade. As caixas, ao mesmo tempo que são um substituto para a mãe ausente, a partir daquilo que restou, são a materialização do segredo e da possibilidade de reconstruí-lo dentro da própria narrativa. Ali estão peças que lhe faltam para dar continuidade à sua construção identitária.

Mais adiante, Daniel descobre um álbum de fotografias com os envelopes plásticos vazios, e observa as discrepâncias entre o álbum esvaziado e as fotografias que não cabiam nele: “Mas o álbum tinha as marcas das fotografias, e as fotos soltas não encaixavam com as marcas. Os tamanhos e as bordas eram diferentes. A sequência fora interrompida. A ordem das fotografias familiares quebrada” (LAGE, 2019, p. 40).

À sua vida, sempre envolvida em enigmas, somam-se as marcas no armário de imagens que possivelmente sua mãe teria colado na madeira:

A madeira da parte de dentro do armário e da janela tinha raspas, como grandes arranhões. um dia, percebi numa das fissuras um

pedacinho de papel colorido. era o resto de uma foto, de um adesivo, de uma imagem qualquer. eu nunca tinha reparado, a madeira tinha sido raspada para tirar as imagens. (LAGE, 2019, p. 39)

As duas imagens, do álbum desmantelado e da madeira raspada, ilustram a violência dessas histórias interrompidas. Ao mesmo tempo, apontam para a noção de que são justamente as marcas que podem oferecer uma entrada para uma narrativa (a da fotografia oficial ou a história contada pelo avô) que até então se mostrava cerrada e inacessível.

A relação entre Daniel e Melina também é invadida por essa ideia. Na condição de narrador, ele relata a descoberta das cicatrizes de Melina, resultado da automutilação na adolescência: “Ela, que já toquei tanto, mas há sempre esconderijos, tudo que não vemos, e eu descobria essas feridas fechadas” (LAGE, 2019, p. 148). A pele cicatrizada aqui representa algo bastante similar a uma fotografia cuja leitura é encerrada em si mesma, sem que ela revele completamente a maneira que foi feita. O mesmo se pode dizer da caixa no armário, com tantas memórias armazenadas, e por tanto tempo inacessíveis.

131

A palavra, portanto, é uma das chaves pretendidas para explorar essas zonas intermediárias e incertas, porém ela mesma não esclarece tudo, revelando o anseio pelo testemunho. O que Daniel almeja se expressa no “sentimento de que há por trás da nossa vida algo que nos escapa, algo perigoso, à espreita, que nos coloca entre a inocência e o horror” (LAGE, 2019, p. 59). Como se pode notar, novamente, os anseios de Daniel se voltam para algo intermediário, que está entre uma coisa e outra. No caso de sua mãe, entre o que ele possui de concreto dela, uma fotografia ainda criança, o quarto em que dormira (a inocência), um exemplar, já referido, de *Alice no país das maravilhas*, com “a capa rasgada, algumas páginas soltas, outras perdidas, um livro incompleto” (p. 51), e a imagem montada da mãe já morta (o horror).

Essa busca se manifesta na investigação das anotações em livros. Ao encontrar a mãe também em um lugar intermediário no exemplar de *Alice no País das Maravilhas*, com as notas que ela deixa nas margens, ele se pergunta: “Do que a pessoa queria se aproximar (quando grifa e anota num livro), do que queria a revelação e confirmação?” (LAGE, 2019, p. 51). Com isso, o romance reflete a investigação pelas próprias palavras da vítima da ditadura, ou ainda, como sugere Georges Didi-Huberman, pela “legibilidade das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 30).

132 Ao se referir às filmagens feitas em campos de concentração nazistas e à incapacidade do material de reproduzir a experiência de um campo, Didi-Huberman sugere “não se contentar com a legenda” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 30), ou seja, com a explicação oferecida por aquele que exhibe o filme. Em vez disso, ele propõe “saber olhar as imagens desses terríveis arquivos sem deixar de se colocar à escuta dos testemunhos deixados pelos próprios sobreviventes” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 31).

Tal é o esforço de Daniel, como o observamos ao longo de *O corpo interminável*. Sua frustração em escrever sobre suas descobertas é simultânea ao exercício de investigação, que se volta a testemunhos fragmentados de sua mãe, apenas indícios deixados no seu quarto e em livros. Algo que confirma a sua suspeita inicial, de que a compreensão da fotografia não viria dos elementos registrados pela câmera, mas sim daquilo que está além da imagem, no caso, na construção. Primeiro ele se questiona sobre o que está fora do enquadramento, mas depois parece compreender que este *fora* é também entre ele mesmo e a fotografia.

Todos os processos que inquietam Daniel na busca pela história de sua mãe são marcados pelo ato de ver: ele vê a fotografia de uma jovem eventualmente seria sua mãe morta, antes havia visto a caixa na casa de seu avô, as marcas na madeira e depois vê

as cicatrizes de Melina. É por meio dessas ações que ele descobre, inclusive, a relação dicotômica com a palavra. Ou, como aponta Didi-Huberman:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 67).

Essa inquietação, que Didi-Huberman (1998, p. 77) descreve a partir da experiência diante da arte minimalista, se expressa nos atos de ver como aparecem em *O corpo interminável*, pois trata do sujeito que vê que percebe como insuficiente aquilo que os olhos captam, tendo nessa experiência sempre uma dimensão das perguntas que surgem, não se dando por satisfeito com a tautologia dos elementos vistos, estabelecendo uma dialética:

133

Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio.

Nessa lógica, *O corpo interminável* é uma narrativa que tem como motor essa inquietação do olhar, a oscilação entre o que Daniel vê e o que “o olha de volta”, ou seja, o aspecto inquietante das coisas que estão, como Didi-Huberman aponta, elas mesmas, em suspensão. A imagem da caixa, nesse sentido, é especialmente potente, e talvez por esse motivo reiterada, pois inevitavelmente levanta o questionamento sobre seu conteúdo. Assim, esse raciocínio é transposto para a fotografia, que de tão clara (o cenário, a pose, a cama), leva ao questionamento de que há algo além dela, no sentido da composição. Esse questionamento, ele por si só uma oscilação,

como delineada por Didi-Huberman, move a narrativa diante de outro tema caro ao autor francês, o valor das imagens diante de eventos históricos traumáticos.

O vigésimo capítulo da seção 4, “Corpos”, que perpassa a tortura a que a jovem foi submetida e se encerra no momento da fotografia tirada pelo pai de Melina, quase como o clique da câmera, parece reforçar que a fotografia, por mais que deseje se restringir à cena fabricada, deixa escapar as demais informações, como fios soltos. A parte do testemunho, ou do relato, penetra a imagem. Isso se nota com a narrativa que inicia o capítulo: “Mandaram ela tirar a roupa, mandaram que a dobrasse e colocasse num canto, mandaram que ficasse de quatro, que gemesse como uma puta” (LAGE, 2019, p. 171), e prossegue em descrições cruéis de tortura que culminam no assassinato:

134

Ela nua tremia de nervos. Era inverno e ela tremia [...]. acabou, ela gemeu, acabou, começou a gritar, colocaram os eletrodos na sua vagina, nos ouvidos, na língua, ela não servia para mais nada.

O último corte que sentiu foi abaixo da axila, próximo aos seios. O mais doloroso foi na barriga, na altura do fígado, foi esse que a matou. Colocaram uma arma em sua mão, atiraram em seu corpo, mas ela não sentiu. Depois que constataram a sua morte levaram o seu corpo para uma sala. Na sala havia uma cama pequena e ali o puseram.

Encerra-se o capítulo com a cena da composição da imagem e o posicionamento do fotógrafo: “Alguém veio e tirou uma foto” (LAGE, 2019, p. 172). Com isso, tudo o que estaria fora da imagem mancha aquele cenário organizado, respondendo às inquietações de Daniel.

Pressuposta a incineração do corpo, do qual restou apenas a fotografia, a dicotomia entre testemunho e imagem, como apontada por Didi-Huberman, entrecruzada pela escuta e escrita de terceiros – sintetizadas em Daniel e Melina – se torna ainda mais pungente. Não são necessárias imagens da tortura, e sim a reapropriação das

demais imagens: “Abrir os olhos sobre a história significa temporalizar as imagens que nos restam dela” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 32). Isso significa que a justaposição da tortura narrada, da qual não se produzem imagens, apenas relatos – à revelia dos torturadores – com a fotografia que os agentes do regime militar montaram para embasar uma narrativa falsa de um suicídio reforçam a tensão de versões e o sentimento de que elas não esgotam (ou, pelo menos, ainda não esgotaram) os anseios por esclarecimentos.

Quando Daniel se esforça para escrever algo diante das imagens que o interpelam, e não consegue, ou quando busca nas marcas, nos esboços intermediários da realidade o combustível para a escrita, ele está afinal revelando o próprio esforço da literatura diante de um mundo inundado por imagens, e afirmando algo muito próprio da linguagem verbal como espaço de afirmação do “entre”. É a literatura, então, o espaço em que o aspecto interminável da imagem se manifesta. E, portanto, o lugar do corpo interminável, onde se reacende o debate sobre as circunstâncias em que o fim desse corpo por decretado, ou as agruras que ele passou para sobreviver.

135

Considerações finais

A ficção inspira-se em e recria livremente episódios vividos por pessoas que foram expostas a situações execráveis e, nas narrativas sobre a ditadura, busca trazer à tona tais fatos, que nunca poderiam ter ocorrido, impedir seu apagamento, e contribuir (embora sem resultado) para a punição de torturadores e assassinos. A Casa da Morte foi palco de dezenas de assassinatos, aos quais seguiam-se os descartes de corpos em rios, em terrenos baldios ou em cemitérios clandestinos, ou ainda por esquartejamento e incineração dos cadáveres. Como revelaram os depoimentos de Inês Etienne Romeu, a única prisioneira que escapou de lá em vida, apenas três mulheres, além dela, permaneceram durante alguns meses no local. Seus corpos podem ter sido submetidos ao ritual macabro das fotos para simular suicídio.

É impossível prever se haverá algum tipo de continuidade para a recente produção dos escritores da “segunda geração”. De todo modo, as repercussões sobre os horrores da ditadura, no campo da literatura, ultrapassaram em muito qualquer engajamento anterior, referente a outros períodos autocráticos como, por exemplo, a ditadura Vargas. Em sentido contrário, quase como exceção que confirma a regra, encontra-se um precursor dessa temática, raro e, por isso mesmo, precioso: o *Triste fim de Policarpo Quaresma*, em que Lima Barreto denuncia a ditadura sanguinária implantada pelo golpe militar de Floriano Peixoto, logo após a proclamação da República. De todo modo, ainda está para ser feito um amplo estudo sobre os ecos e a presença sombria da ditadura militar como cenário, contexto ou pano de fundo de dezenas de romances publicados nos decênios finais do século passado.

136

A retomada das denúncias sobre as atrocidades da ditadura, por parte da “segunda geração” processou-se com narrativas bem elaboradas, construídas com notável sensibilidade no trato do tema, como em *O corpo interminável*. Tal retomada torna-se ainda mais relevante na presente conjuntura, quando grupos antidemocráticos, inclusive de extrema-direita, assumem o discurso hipócrita de aprovação à inominável brutalidade (e covardia) da tortura e de assassinatos por motivação política, como se não houvesse leis nacionais e internacionais a exigir respeito aos direitos dos prisioneiros que devem ser submetidos a julgamentos justos. Não menos graves são elogios a notórios torturadores, em especial os que emanam impunemente da presidência da república. Lamentavelmente, tais discursos, além de pouco discutidos, nem mesmo foram refutados com a veemência necessária, pelos demais poderes.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Recurso eletrônico. – Brasília: CNV, 2014. <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/> Acesso em 10/07/2022.
- CURY, Maria Zilda. Escritas do corpo ausente. In: WALTY, Ivete Lara Camargo e MOREIRA, Terezinha Taborda (org.). *Violência e escrita literária*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido: olho da história II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Porto Alegre: L& PM, 2010.
- LAGE, Cláudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias*. São Carlos (SP): Mercado das Letras; UFSCAR, 1996.
- RODRIGUES, Donizete. Patrimônio cultural, memória social e identidade: interconexões entre os conceitos. Revista *Letras escreve*. Macapá, v. 7, n. 4, 2º semestre, 2017. em <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>
- SILVA, Carlos Wender Sousa. Claudia Lage – *O corpo interminável*. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 61, 2020.

O mundo perdido de *Tupinilândia*: a reconstrução ficcional da memória brasileira

Rogério Lima
Universidade Nacional de Brasília
(UnB)

*Vejam
Quanta alegria vem aí
É uma cidade a sorrir
Parece que estou sonhando
Com tanta felicidade
Vendo a Mocidade desfilando
Contagiando a cidade
E a oca virou taba
A taba virou metrópole
Eis aqui a grande Tupinicópolis
Boate Saci
Shopping Boitatá
Chá do Raoni
Pó de guaraná
No comércio e na indústria
No trabalho e na diversão
É Tupi amando este chão
Até o lixo é um luxo
Quando é real
Tupi Cacique
Poder geral
Minha cidade
Minha vida
Minha canção
Faz mais verde meu coração
Laiá, laiá, laiá, laiá
Lá, lá laiá, lá, laia, lá
Chico Cabeleira; Gibi;
J. Muinhos; Nino Bateria*

Introdução

O romance *Tupinilândia*, de Samir Machado de Machado, pode ser descrito como uma narrativa ficcional elaborada sob medida para o tempo presente – naquele que pode ser descrito como o “Brasil Surreal”. País no qual alguns homens e mulheres – de maneira arrogante e com um pretenso ar de superioridade – chamam para si a classificação de “brasileiros preocupados e que têm opinião” – seja lá o que isso venha a significar – e que clamam pela instauração de uma nova ditadura no país, numa espécie de retorno nostálgico ao ano de 1964, ao mesmo tempo em que – aqueles que desejam um regime político de exceção – criticam duramente anacrônicas ditaduras latino-americanas.

No resumo da obra preparado pelo editor o leitor encontra a seguinte descrição do romance:

O autor vira de ponta-cabeça os clichês dos romances de aventura e ação, e reflete sobre temas como nostalgia, memória e nacionalismo. No início dos anos 1980, com o Brasil rumando para a abertura política, um industrialista constrói em segredo um parque de diversões. Batizado de Tupinilândia, o parque funcionaria como uma celebração do nacionalismo e da nova democracia que se aproximava. Todavia, durante um fim de semana em que se testavam as operações do parque, um grupo de militares invade o lugar e faz funcionários e visitantes de reféns. Duas décadas depois, um arqueólogo especialista em nostalgia, e desde a infância obcecado pelo mito de Tupinilândia, recebe autorização para mapear o local, que está prestes a ser alagado pela hidrelétrica de Belo Monte. Ao chegar com sua equipe, descobre um terrível segredo, e a partir daí as duas pontas do romance se unem numa aventura literária pelo passado recente do Brasil e pela memória dos anos 1980. (MACHADO, 2021)

139

A estrutura de *Tupinilândia* está dividida em quatro partes principais: um Prólogo, Primeira Parte: Versão Brasileira; Segunda Parte: Mundo Perdido e Epílogo. A Primeira Parte está subdividida

em episódios: episódio 1: 1984; episódio 2: Admirável Mundo Novo; episódio 3: Não Verás País Nenhum; enquanto que a Segunda Parte comporta o episódio: 4: Uma Nova Esperança; episódio 5: A Terra Em Que o Dia Parou e episódio 6: De Volta Para O Futuro; e o Epílogo: E você pensou que aquele foi o ano ruim.

A divisão das partes da narrativa ficcional de *Tupinilândia* remete o leitor, inicialmente, para a saga cinematográfica *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas. Em seguida, o leitor encontra referências intertextuais às obras literárias dos escritores George Orwell, 1984; Aldous Huxley, *Admirável mundo novo*; Ignácio Loyola Brandão, *Não verá país nenhum*; ao cinema de Robert Wise na versão original (1951) e Scott Derrickson, refilmagem (2008), da obra cinematográfica – clássico da ficção científica – *O dia em que a terra parou* [*The Day the Earth Stood Still*]; e, possivelmente também, ao álbum *O dia em que a terra parou* (1977), do compositor Raul Seixas. O jogo intertextual proposto pelo autor no sumário da obra se encerra com o remetimento do leitor à obra do cineasta Robert Zemeckis, *De volta para o futuro* (1985).

Estes são autores de produtos culturais que se encontram inseridos no espaço de abrangência narrativa do romance de Machado de Machado, que compreende o período temporal próximo a um século. Internamente, os episódios se subdividem em subcapítulos que atraem a atenção do leitor para os processos e transformações políticas, sociais e culturais vividos ao longo dos últimos cem anos.

Tupinilândia e o seu tempo

A sintonia do romance *Tupinilândia* com o seu tempo é estabelecida – já no seu início – a partir da epígrafe retirada da obra de Umberto Eco, *Histórias das terras e lugares lendários*: “Quando indivíduos ou grupos inteiros aderem religiosamente a alguma ideia insustentável, nem a falência evidente de suas hipóteses é capaz de fazê-los mudar de ideia – assim como, a bem dizer, uma pessoa

de fé que implora por um milagre não a perde caso o milagre não aconteça” (MACHADO, 2018, p. 10). A epígrafe de Eco parece ser uma descrição exata do comportamento dos “brasileiros preocupados e que têm opinião”, que sentem saudades do que não viveram, e sonham com a oportunidade e com as “delícias” e a oportunidade de poder viver sob um regime de exceção.

Na elaboração da narrativa do seu romance Machado de Machado remexeu o passado histórico-cultural do Brasil, nos seus últimos oitenta anos. E – como consequência – lançou luz sobre fatos e expôs acontecimentos curiosos, e – por vezes – atroz e vergonhosos, – produzidos em nome da nação – que se encontravam escondidos nos vãos escuros da memória nacional. Um desses acontecimentos é o narrado na primeira parte do livro: Episódio 1 – 1984 – “Década Perdida”, que descreve o atentado a bomba detonada na sede da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), no Rio de Janeiro, em 27 de agosto de 1980. O capítulo tem início com a descrição do manuseio da carta bomba enviada para a sede da OAB, no Rio de Janeiro, pela secretária da presidência, Senhora Lyda Monteiro da Silva:

141

Dona Lyda era considerada por seus colegas de trabalho uma pessoa sensível, bem-humorada e senhora de uma capacidade prodigiosa para detalhes – motivo pelo qual era vista como a memória viva do escritório. Quando tinha dezesseis anos, sua mãe lhe dera alguns trocados para o almoço e quatrocentos réis para a passagem na barca de Niterói, pois ela estava prestes a começar num emprego novo que seria o mesmo lugar onde, quarenta anos depois, continuava trabalhando: a sede carioca da Ordem dos Advogados do Brasil. Naquele início de tarde de agosto, estava a três meses de completar sessenta anos, e por muito tempo adiar a ideia de se aposentar. Não podia conceber sua rotina sem o movimento do escritório ou a companhia dos colegas, mas agora a idade começava a cobrar seu custo, com as inevitáveis dores que trazia. [...] Consultou o relógio: quase duas

da tarde. Dali a pouco o pessoal retornaria do almoço. Ocorreu-lhe verificar se havia café passado na cafeteira.

Quando ela própria voltava para sua mesa com uma xícara nas mãos, entrou um rapaz na sala. Tinha cerca de trinta anos, vestia calça e camisa social do mesmo modo que tantos outros nos escritórios ao redor. Entregou um envelope de papel pardo, endereçado ao dr. Seabra Fagundes, chefe de dona Lyda. Ela perguntou se precisava assinar algum protocolo de recebimento, o rapaz disse que não e foi embora. Ela soprou o café e bebeu um gole. Ainda estava muito quente. Seu chefe, um dos principais defensores da anistia aos exilados políticos da ditadura, estava fora da cidade. Ela concluiu que seria melhor abrir logo o envelope e verificar sua urgência, antes de deixá-lo na sala do dr. Seabra. Correu os olhos pela mesa, em busca de uma caneta. Escolheu uma de metal, mais resistente. Abriu o lacre do envelope.

142

A mesa de dona Lyda encontra-se hoje exposta no memorial da sede da OAB de Brasília, recomposta e envolta numa faixa com as cores da bandeira nacional. O impacto que a rachou ao meio também arrebentou os vidros da janela, derrubou pedaços de reboco do teto, que ficaram pendurados por fios elétricos em curto-circuito, e deixou a sala destruída. A explosão da carta-bomba em suas mãos fez com que dona Lyda tivesse o braço arrancado, além de uma série de outros ferimentos graves, que a levaram a falecer pouco depois, a caminho do hospital. (MACHADO, 2018, p. 32 - 33)

Qual é o enredo desse livro, cujo nome provoca riso em mim?

Em síntese, *Tupilândia* narra a aventura de João Amadeus Flynguer e o seu desejo paracósmico de transformar a realidade criando uma cidade a partir dos seus parâmetros pessoais. Flynguer deseja criar um mundo todo seu – o seu próprio paracosmo – e, já no início da narrativa, ao conceder uma entrevista para o personagem jornalista Tiago Monteiro, descrevendo a sua admiração e o seu

contato, na cidade do Rio de Janeiro, com Walt Disney e o seu grupo de assessores técnicos, denominado *el grupo*, na época da visita de Disney ao Brasil, no ano de 1941, justifica as motivações da sua empreitada secreta no meio da selva, no estado do Pará, para construir um grande parque temático nacionalista chamado Tupinilândia:

Pois então, [...], ele não queria mais saber de parques de diversões, queria dar o passo além: queria construir uma cidade inteira, uma sociedade planejada, a sua visão pessoal do futuro do urbanismo. Isso é algo que eu admiro num homem, é uma coisa terrível que só ditadores e artistas têm, de querer remodelar o mundo à sua vontade, nem que seja à força. Os psicólogos chamam de “paracosmos”, que nada mais é do que a criação de um universo fictício, inventado, que se pode controlar, uma vez que a realidade foge ao nosso controle. Todo artista constrói seu paracosmos, e isso talvez seja a única coisa em mim que se assemelha a um artista. Se tem uma coisa em que acredito é que, quando você estabelece pra si mesmo um objetivo muito alto, mesmo o seu fracasso se dá muito acima da margem de sucesso dos outros. Mas enfim, a cidade. Eu vi as maquetes, era uma loucura, o transporte público era coisa de gíbi, é difícil de explicar... ele chamava de “Comunidade Protótipo Experimental do Amanhã”, que em inglês dá a sigla EPCOT (MACHADO, 2018, p. 12).

143

João Amadeus Flynguer

A história de Flynguer é contada pelo jornalista Tiago Monteiro, contratado pelo empreiteiro para registrar a sua aventura em livro. Contudo, o primeiro contato entre Tiago Monteiro e João Amadeus Flynguer ocorreu no ano de 1981, quando este entrevistou Flynguer, para contar a história da visita de Walt Disney ao Brasil. Aos 18 anos de idade, João Amadeus foi incumbido pelo próprio ministro da educação, Gustavo Capanema, do governo do então presidente Getúlio Vargas, de apresentar a cidade do Rio de Janeiro para Disney e seu grupo:

Quando o ministro Capanema o recebeu em sua sala e lhe perguntou se sabia falar inglês, a resposta de João foi um empolgado e pernóstico *yes, sir!* O grupo de visitantes, explicou o ministro, estava para chegar no dia seguinte, o sábado 16 de agosto, em Belém do Pará, onde desceria do hidroavião e embarcaria direto para o Rio de Janeiro. Com a cidade tomada de diplomatas e refugiados europeus, havia poucas vagas nos hotéis e, por isso, seriam divididos em dois grupos: o *business crew* ficaria hospedado no Copabacana Palace, enquanto o time criativo ficaria no Hotel Glória. João faria a ligação entre os dois grupos, inteirando-se da agenda do dia no Copa e levando o grupo do Glória para conhecer a cidade.

Não é preciso dizer que, naquela tarde, João voltou para casa caminhando nas nuvens: ter crescido dentro de salas de cinema fazia disso uma questão muito pessoal. No jantar, quando contou a novidade para a família – seu pai, é claro, já estava a par de tudo –, foi de sua irmã mais nova, Cleia, a reação mais esperançosa: “O Pato Donald vem também?” (MACHADO, 2018, p. 15-16)

O romance de Samir Machado de Machado tem início num Prólogo, no qual o leitor é apresentado e toma contato com as memórias de João Amadeus Flynguer. Memórias ligadas à sua adolescência, vivida durante o período ditatorial do Estado Novo, e nos primeiros anos da Segunda Guerra Mundial. O cenário político nacional e internacional é transformado em um pano de fundo bastante difuso diante do evento da visita de Walt Disney ao Brasil; e do que ele — Disney — e sua visita representaram politicamente e culturalmente para o país.

Conforme a descrição feita pelo jornalista Tiago Monteiro, Flynguer:

Era uma daquelas figuras fascinantes e carismáticas que o século XX produzia a conta-gotas: conhecera Disney na juventude, lutara na Itália com a Força Expedicionária Brasileira na Segunda Guerra, para depois ser o queridinho das colunas sociais dos anos

50 – e em seguida se reinventar como empresário e empreiteiro de sucesso nos anos 70. (MACHADO, 2018, p. 59)

Nas memórias narradas por João Amadeus Flynguer no Prólogo de *Tupinilândia* a sedução e o fascínio exercidos pelo cinema e pelas produções dos estúdios Disney ocupam todo o espaço da imaginação do jovem Flynguer:

Sempre fui apaixonado por cinema e pelos desenhos animados, e de certo modo os cartuns cresceram junto comigo: primeiro o som, depois a cor. Quando eu tinha catorze anos, veio o primeiro longa-metragem; agora eu tinha dezoito, o que mais poderia esperar?”, lembra João. “O filme novo ainda não estreara no Brasil, mas o que se escutava lá fora eram os elogios mais espetaculares. A possibilidade de apertar aquela mão era como agradecer a quem desenhou minha infância. (MACHADO, 2018, p. 16)

O jornalista Tiago Monteiro faz o contraponto entre a visão infantil e idealizada de Flynguer e a realidade monocromática dos anos 1940 na cidade do Rio de Janeiro, e no Brasil:

145

O Rio de Janeiro dos anos 1940 é uma paisagem que só pode ser evocada em preto e branco. Das fotografias nas páginas da revista *O Cruzeiro* aos filmes da Atlântida, das pedras de seus calçadões, das luzes dos cassinos contra a noite na Baía de Guanabara, da fachada alva do Copacabana Palace contra a pele retinta de seus funcionários. É nossa Antiguidade neoclássica, com sua cota de idealizações simplistas e um sorriso opressor de boa vontade; os charmes habituais do fascismo. (MACHADO, 2018, p. 13)

De maneira sutil e delicada, o narrador condensa e resume o universo cultural e político da então capital do país, evocando tensões, desigualdade, opressão política e medo por intermédio da descrição da presença contrastante do preto e branco na vida nacional. A evocação do monocromatismo da vida brasileira nos anos 1940 aciona a imaginação e a curiosidade do leitor mais jovem, ausente e distante das referências feitas à revista *O Cruzeiro*,

aos filmes da Atlântida, à fachada alva do Copacabana Palace e ao fascismo à moda brasileira:

O autoritarismo pragmático e modernizante do Estado Novo tinha grandes semelhanças com o fascismo europeu, ainda que guardasse características próprias. Se antes de Vargas abolir os partidos políticos o Brasil contava com o “maior número de nazistas registrados fora da Alemanha – quarenta mil inscritos, a maioria nas regiões Sul e Sudeste –, enquanto durasse nossa neutralidade, éramos o maior parceiro comercial do Reich alemão nas Américas. E, como se isso não bastasse, houve, claro, a Ação Integralista Brasileira.

Em 1937, quando uma multidão marchou no Rio a passo de ganço, usando camisas verdes, braçadeiras com o sigma e o braço erguido em saudação romana aos gritos de “anauê” – variação nativa do sigheil nazista –, João estava na cidade, junto ao coro de meninos que gritava “galinhas verdes, galinhas verdes” aos marchantes. Nazistas e integralistas tinham cada qual sua visão autoritária de nacionalismo, mas faziam ações políticas conjuntas, tinham sedes regionais lado a lado, e houve até o caso de um fazendeiro integralista que, na confusão, marcava seu gado com suásticas. Convergiam na visão de mundo totalitária, no desejo de poder e imposição da força, e no antissemitismo: um dos maiores expoentes do integralismo, o então coronel Olympio Mourão Filho, foi o responsável por redigir o “Plano Cohen”, um falso plano de dominação comunista do Brasil, de conveniente nome judeu, que se usou para justificar o Estado Novo. “Ao verem que Vargas os passou para trás, os próprios integralistas tentaram tomar o governo à força. Fracassaram, se não pela redundância diante do autoritarismo de Vargas, pela desarticulação. Banidos, abrigaram-se em outras paragens: a Academia Brasileira de Letras para sua ala intelectual, e o generalato no caso de Mourão Filho – cuja participação no golpe militar de 1964 foi tão decisiva. (MACHADO, 2018, p. 36)

Passados três anos após a publicação da entrevista com João Amadeus Flynguer na revista *Seleções de Reader Digest*, no ano de 1981, Tiago Monteiro faz uma espécie de *mea culpa* sobre a observação que introduziu no texto da entrevista, na qual tratou de unir as pontas do fascismo brasileiro dos anos 1930 aos militares de 1964:

Quando escreveu aquele artigo sobre o velho Flynguer em 81, fizera a molecagem de inserir, na versão que mandou para os americanos, um parágrafo crítico que mostrava a ponte ideológica entre os fascistas dos anos 30 e os militares de 64. (MACHADO, 2018, p. 42)

A memória desse fato virá à tona, incomodando Tiago Monteiro, numa conversa com seu ex-colega de redação no Rio de Janeiro, Alexandre Gomensoro, na qual este último discorria sobre as relações entre fascistas dos anos 1930 e militares de 1964 e o fracassado atentado ao Riocentro em 30 de abril de 1981:

Olhe os quadros dos integralistas nos anos 30, e olhe as lideranças no golpe militar: os mesmos nomes se repetem. Enfim, o tempo passa, e o general se torna quem é. Você analisa os documentos e sente os dedos dele em tudo, na bomba da OAB, nos panfletos contra o Golbery. Ele é um dos principais articuladores contra a campanha do Tancredo, e é bem favorável a um novo golpe. Os militares planejavam ficar no comando até 1994. Mas a cagada do Riocentro mudou tudo. Os próprios militares retaliaram, não sei se você acompanhou as notícias nos jornais... (MACHADO, 2018, p. 55)

147

A referência ao artigo escrito por Tiago Monteiro ressurgirá um pouco mais adiante, pois a observação do jornalista lançada em seu artigo terá grande importância no pensamento e nas argumentações de João Amadeus Flynguer sobre a sua participação nesse período trágico da história recente do Brasil.

A atualidade de *Tupinilândia*

A atualidade de *Tupinilândia* se estabelece a partir do fato de apresentar ao leitor a memória da vida cultural nas Américas,

indo além de suas relações culturais, econômicas e políticas. Em sua narrativa, Machado de Machado explora também as relações de influências dos EUA na vida cultural e política brasileira, seja pela via política: por intermédio da política da amizade, posta em prática pelos Estados Unidos nos anos 1940, frente à ameaça de um possível ataque nazista nas Américas. Seja pelo apoio americano ao golpe civil-militar de 1964, ainda que a existência efetiva do apoio americano ao golpe de estado de 1964 não seja admitida oficialmente. Outro caminho de influência dos EUA no Brasil se deu por meio do cinema. A visita de Walt Disney ao Brasil ocorreu no contexto de estreitamento da política de cooperação entre os dois países face às ameaças da Segunda Guerra Mundial.

A narrativa que incomoda

148 Toda crítica é parcial. Parcial no sentido de que não pode abarcar, de uma só vez, a totalidade do seu objeto de análise: a obra de arte, seja ela literária ou de qualquer outro gênero. *Tupinilândia* faz parte da categoria de romances que incomodam o leitor, na perspectiva que o escritor Bernardo de Carvalho diz que a obra deve incomodar:

Meus livros são a consequência de algo que já existia, e que talvez eu nem tivesse tanta consciência antes de escrever. Hoje há uma espécie de confusão entre ficção e realidade que é muito perturbadora. Fico impressionado com a vulgaridade do Brasil. Na internet não há distinção entre notícias sobre celebridades da TV e assuntos importantes, como a guerra. É um culto à ignorância e à grosseria em nome do comércio. Meus livros tentam ser um antídoto a essa mentalidade, pois demandam esforço. O leitor é ativo e funciona como o cocriador da obra. (SANCHEZ, *Deutsche Welle*, site)

Um dos pontos de incômodo da obra tem início no Episódio 1 com o relato da bomba enviada à OAB, conforme vimos acima, ou quando toca em questões sobre a tortura imposta a presos políticos

ou à política de tratamento dispensado às populações indígenas no período ditatorial brasileiro entre 1964-1985:

— Entenda uma coisa, rapaz, nenhum regime autoritário de terror se instaura sem conivência de uma parcela da população. Quando os militares fizeram a tortura ser uma política de Estado, eles transformaram os torturadores em “intocáveis”. Pra isso acontecer num sistema burocrático como o nosso, foi preciso a conivência de juízes, dando credibilidade a processos absurdos, de advogados dando crédito e ares de legalidade, foi preciso ter ajuda de médicos e enfermeiras nos hospitais fraudando autópsias e falsificando laudos, foi preciso ter gente com dinheiro no bolso no empresariado, financiando essa máquina toda. E claro, civis que espionassem e denunciassem voluntariamente. Essa violência de que você fala já foi normalizada, institucionalizada, burocratizada. Pegá-la e transformar num circo de horrores grotesco é uma forma intencional de tirar dela essa máscara de normalidade. [...] — Você esquece da nossa história com a escravidão – lembrou João Amadeus. — A abolição foi feita sem nenhuma reparação. E a colonização alemã e italiana era uma questão racial, criada com a intenção de branquear a população. Um processo de eugenia.

149

— Mas isso foi na República Velha, João. Nem tu eras nascido ainda.

— Mas alguns dos nossos líderes eram. O racismo oficial da República Velha, o fascismo do Estado Novo, você não vê? Foram os elementos culturais formadores da geração que deu o golpe de 1964, da geração que comanda este país.

— Mas tu fazes parte da geração que comanda o país, agora – Tiago suspirou, desconfortável em assumir o papel de advogado do diabo. — Olhe, longe de mim querer defender o governo, mas quando falamos de políticas raciais, como no nazismo, estamos falando de políticas de segregação e confinamento de grupos que o Estado considere “racialmente indesejáveis”.

— Diga isso aos índios. Imagino que você nunca ouviu falar do

Relatório Figueiredo?

— É algo a ver com o presidente?

Não era. O Relatório Figueiredo fora produzido em 1967 pelo procurador-geral Jader de Figueiredo Correa, já com a ditadura instaurada e a pedido do próprio governo, para averiguar denúncias dentro do Serviço de Proteção ao Índio. Figueiredo e sua equipe haviam percorrido mais de dezesseis mil quilômetros, visitado cento e trinta postos indígenas em todo o Brasil e produzido sete mil páginas de denúncias, divididas em trinta tomos de registros chocantes. A repercussão fora grande, embora mais na imprensa estrangeira do que na nacional. Naquele ano seria baixado o AI-5 e a repressão entraria em sua fase mais dura. Em pouco tempo, o relatório desapareceu num incêndio oportuno.

150

O que ele mostrava era que tribos inteiras foram exterminadas, homens escravizados, mulheres prostituídas à força. Assassina-tos, torturas praticadas por proprietários de terras e agentes do Estado. Alguns fazendeiros fizeram “doações” de açúcar misturado com estricnina, outros, de farinha com arsênico. Em algumas aldeias, aviões largavam brinquedos de criança inoculados com vírus de varíola e sarampo. Noutras, pistoleiros armados de metralhadoras e Winchesters 44 praticavam caçadas humanas. No Maranhão, uma nação indígena inteira fora extinta. O IPES, Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, criado pelos Estados Unidos para integrar os movimentos brasileiros de direita e “deter o avanço do comunismo soviético no Ocidente”, havia traçado um plano estratégico de ocupação do território nacional – e os índios estavam no meio do caminho, atrapalhando.

— Em outras palavras, uma versão brasileira da “solução final”. E como sempre ocorre nesse tipo de política, são decisões tomadas sem registros de ordens oficiais, de modo a não incriminar o governo – lembrou João. (MACHADO, 2018, p. 245 - 248)

A discussão em torno da questão indígena deságua no caso da apropriação de terras pertencentes aos índios Krenaks cedidas a

fazendeiros mineiros e na história da fazenda Guarani (CICCARONE 2022), de propriedade da FUNAI:

O que era Krenak? Ninguém sabia dizer exatamente. João Amadeus escutou aquela história com um distanciamento quase indiferente, apenas mais um pedaço da colcha de retalhos de histórias cruéis que se entrelaçavam na construção do país. Mas pouco tempo depois, estava em Minas Gerais, cavalcando na fazenda de um dos muitos sócios de seu falecido pai, quando aquele nome voltou a ser mencionado. “Isso aqui era tudo terra dos índios krenaks”, disseram-lhe. A Funai havia cedido aquelas terras aos fazendeiros locais, que em troca entregaram ao governo federal uma fazenda, a Fazenda Guarani. E João Amadeus se perguntou: para que a Funai iria querer uma fazenda? Ora, para ter onde enfiar todos os índios da região que seriam realocados com a cessão das terras, e mais os que vinham de todo o país para a antiga prisão indígena conhecida como Reformatório Krenak. Uma prisão étnica, concluiu João. Recomendaram que ele não se intrometesse no assunto, mas seu nome abria portas. Conseguiu chegar até o ex-encarregado da Fazenda Guarani, um índio do Alto Xingu criado entre brancos, que havia estudado com a mãe de Darcy Ribeiro e que fora demitido da Funai por tentar ajudar os índios que “estavam aprisionados”.

151

Nunca entendeu, nem questionou, por que diabos a Funai entregava voluntariamente terras indígenas a fazendeiros, era uma política aplicada em todo o país. Mas o que faziam com os índios que precisavam ser realocados? Foram jogados em vagões de trem de carga feito animais, e concentrados na Fazenda Guarani, que assumiu também o papel do antigo reformatório: ser o local de destino de todo indígena envolvido em litígio. O local era frio, e faltava comida. Uma família expulsa de terras tomadas por fazendeiros na Bahia fora parar ali. Índios acusados de “vadiagem”, fosse lá o que isso significasse, iam parar ali. Toda manhã, o cabo Vicente, chefe militar do local, reunia os índios em fila indiana antes do café, e os punha para marchar sob ameaça de cassetetes e cães

treinados, para executar trabalho escravo. A desobediência era punida com a solitária. Era-lhes proibido sair da área da fazenda, e quem tentava sair era caçado, laçado e trazido de volta arrastado por cavalos. O ex-encarregado tentou alertar o presidente da Funai daqueles excessos, mas este se resumiu a lhe perguntar: “Por que salvar estes índios que já estão condenados à morte?”.

Para a grande maioria dos confinados, não havia registros sequer de qual crime haviam cometido. Muitos não falavam português e, ao mesmo tempo, se proibia que falassem suas próprias línguas, por desconfiança dos guardas. Um índio urubu-kaápor foi torturado quase até a morte para confessar um crime, mas nem entendia português para saber o que lhe perguntavam, nem os guardas entendiam sua língua para saber se estava confessando ou não. Era uma espiral doentia de loucura.

— Me diga que não era um campo de concentração, Tiago — disse o velho, o queixo tremendo de raiva. — Dentro do meu país, na minha própria época. (MACHADO, 2018, p. 249 - 251)

Saudades da ditadura que eu não vivi

Vivemos um momento histórico estranho. Passados trinta e sete anos do fim da ditadura civil-militar, uma parcela significativa de eleitores, sedentos de “ética” e imbuídos de um “espírito anticorrupção”, elegeu para o comando dos destinos da nação alguém que enaltece a “pornografia da violência” produzida no período ditatorial, normaliza e fomenta o desprezo pelos vivos que lhes dirigem críticas em lugar de aplaudi-lo e aplaudir a deliberada ausência de políticas de governo para coibir invasões de terras indígenas ou as sérias ameaças ambientais disseminadas nas florestas do norte do país. Nesse ponto, e em diversos outros, a obra de Machado de Machado adquire uma atualidade desconcertante, que permite ao leitor estabelecer um diálogo com a crônica de Machado de Assis, para ressaltar o lado tragicômico da circulação do romance:

Aqui hão de me perdoar. De um ato do nosso governo só a China poderá tirar lição. Não é desprezo pelo que é nosso não é desdém pelo meu país. O país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco. A sátira de Swift nas suas engenhosas viagens cabe-nos perfeitamente. No que diz respeito à política, nada temos a invejar ao reino de Lilliput. (ASSIS, 2021, p. 8032)

É o aspecto caricato, burlesco e bizarro de apego nostálgico à ditadura civil-militar que tem preponderância na narrativa de *Tupinilândia*. As relações com a ditadura transitam da participação das grandes empreiteiras brasileiras na sustentação do processo ditatorial do governo militar, passando pela distribuição de benesses e privilégios por meio da outorga da concessão do terreno onde foi construída Tupinilândia; desembocando no nacionalismo que enaltece fauna, flora, marcas e personagens da vida cultural brasileira dos anos 1980.

A primeira parada foi uma estação de boas-vindas, um prédio envidraçado com as curvas sinuosas de uma rodoviária futurista dos anos 50, diante de estacionamentos vazios para os ônibus turísticos que em breve viriam pela Transamazônica despejar hóspedes no parque. As bagagens foram retiradas e encaminhadas à parte para o hotel, e eles seguiram caminho nos jipes.

153

João Amadeus entregou um folheto promocional a Tiago, que se abria num mapa ilustrado de Tupinilândia. O desenho forçava a perspectiva para criar uma ilusão miniaturizada, dispondo a área do ponto de vista de quem chegava pelo norte. Eram cinco centros temáticos, espalhados ao redor da área central, e separados entre si por cinturões de área verde. O parque “País do Futuro” e o “Mundo Imperial Brasileiro” ficavam praticamente lado a lado, e eram os mais próximos do centro de Tupinilândia. À direita do centro (portanto, a leste) estava o “Reino Encantado de Vera Cruz”, e acima dele havia um grande lago artificial, com uma ilha e passeios de barco. O parque com área mais extensa ficava acima do centro (ou seja, ao sul): era a “Terra da Aventura”. (MACHADO, 2018, p. 153)

A presença da intermedialidade em *Tupinilândia*

Além dos aspectos históricos e políticos, à narrativa de *Tupinilândia* não faltam suspense, tensão e aventura emulando grandes produções cinematográficas levadas às telas por George Lucas e por Steven Spielberg. O grande parque de diversões criado por João Amadeus Flynguer lembra o *Parque dos Dinossauros* [*Jurassic Park*] criado pelo personagem John Hammond, da obra de mesmo nome, de autoria de Michel Crichton. Sendo que em Tupinilândia os dinossauros foram substituídos por militares apegados à ideia de manutenção e preservação do regime militar, ditatorial, instaurado em 1964, e totalmente contra o processo de redemocratização posto em prática no Brasil nos anos 1980, e pela arqueologia da história brasileira de marcas nacionais, produtos de consumo e da cultura de massa.

Conclusão

154

Tupinilândia é um romance ambicioso – enciclopédico – no seu propósito de abarcar diversos aspectos da década de 1980, uma década decisiva para nós brasileiros. Década cheia de nuances, cheia de perigos, ameaças, incertezas e angústias: conhecida também como a década perdida. Pois, enquanto o mundo evoluía a passos largos, nós brasileiros vivíamos aprisionados politicamente e nos encontrávamos sufocados por uma infundável crise econômica que drenava os salários dos trabalhadores. A ideia de deixar o país e tentar a sorte em outros lugares, no exterior, esbarrava na obrigatoriedade, para o viajante, de efetuar um depósito compulsório de viagem estabelecido pelo Decreto Lei 1.470¹, de 4 de junho de 1976,

¹ Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. DECRETO-LEI No 1.470, DE 4 DE JUNHO DE 1976. O valor da época era de Cr\$12.000,00, que corresponde hoje, em valores corrigidos pelo índice IGP-DI (FGV), ao valor aproximado de R\$ 26.239, 97. Valor calculado utilizando a Calculadora do Cidadão, do Banco Central do Brasil. Disponível em URL: <https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAO/publico/corrigirPorIndice.do?method=corrigirPorIndice>.

que estabelecia condição para emissão ou prorrogação de passaporte comum, concessão de visto policial de saída e dava outras providências; o que, na prática, inviabilizava qualquer tentativa de deixar o país pelos menos abastados. Assim como as duas mil pessoas retidas em Tupinilândia, vivemos alheios à existência do punk rock e outras manifestações culturais, e só podíamos comprar computadores que fossem fabricados pela indústria nacional. Vivíamos no atraso tecnológico, econômico, político e social.

Creio que ao falar da ousadia narrativa das quatrocentas e quarenta e oito páginas de *Tupinilândia* vale destacar a frase do personagem João Amadeus Flynguer: “Se tem uma coisa em que acredito é que, quando você estabelece pra si mesmo um objetivo muito alto, mesmo o seu fracasso se dá muito acima da margem de sucesso dos outros” (MACHADO, 2018, p. 13). Samir Machado de Machado estabeleceu para si um objetivo muito alto, foi feliz e contundente com o sucesso narrativo do seu romance. *Tupinilândia* lembra a todos nós que: “Não adianta tentar reviver o que já está extinto, não é? Isso sempre acaba nos devorando” (MACHADO, 2018, p. 517).

155

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Obras Completas de Machado de Assis*. Vol. IV. 1a. ed. digital. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2021, p. 8032. *E-book*.
- BACK TO THE FUTURE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Back_to_the_Future&oldid=64009660>. Acesso em: 16 jul. 2022.
- BANCO CENTRAL DO BRASIL. Calculadora do cidadão. Disponível em URL: <https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADA0/publico/corrigirPorIndice.do?method=corrigirPorIndice>. Acesso em: 02 de dez. de 2021.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*. São Paulo: Global Editora, 2019.

CICCARONE, Celeste. Fazenda Guarani: narrativas indígenas sobre remoção, reclusão e fugas no período da ditadura militar no Brasil. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vb/a/kmHnMccpTNYx9TxnMYJLm9s/?lang=en>. Acesso em: 06 de fev. de 2022.

CRICHTON, Michael. *O parque dos dinossauros*. Trad. Celso Nogueira. Rio de Janeiro: Rocco; Porto Alegre: LP&M, 1990.

EPICS. A fotografia em preto e branco. Disponível em URL: <https://www.epics.com.br/blog/a-fotografia-em-preto-e-branco>. Acesso em: 01 de dezembro de 2021.

DINARDO, Natália. Fotografia em preto e branco de qualidade: Elementos Essenciais. In: *FOTOGRAFIA-DG*. Disponível em URL: <https://www.fotografia-dg.com/fotografia-em-preto-e-branco-de-qualidade/>. 01 de abril de 2019. Acesso em: 01 de dezembro de 2021.

G.R.E.S. MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL (RJ), Samba Enredo 1987 - Tupinicópolis. Composição: Chico Cabeleira / Gibi / J. Muinhos / Nino Bateria. In: LETRAS. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mocidade-independente-de-padre-miguel/371179/>. Acesso em: 09 de ago. de 2022.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Editora Globo, 2014. Coleção Biblioteca Azul

MACHADO, Samir Machado de. *Tupinilândia*. São Paulo: Todavia, 2018. *E-book*.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. Carta-bomba explode e mata na sede da OAB. Disponível em URL: <http://memorialdademocracia.com.br/card/carta-bomba-mata-na-oab>. Acesso em: 24 de nov. de 2021.

O DIA EM QUE A TERRA PAROU (1951). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=O_Dia_em_que_a_Terra_Parou_\(1951\)&oldid=59087661](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=O_Dia_em_que_a_Terra_Parou_(1951)&oldid=59087661)>. Acesso em: 19 ago. 2020.

O DIA EM QUE A TERRA PAROU (ÁLBUM). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=O_Dia_em_que_a_Terra_Parou_\(%C3%A1lbun\)&oldid=60949816](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=O_Dia_em_que_a_Terra_Parou_(%C3%A1lbun)&oldid=60949816)>. Acesso em: 19 abr. 2021.

O DIA EM QUE A TERRA PAROU (2008). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=O_Dia_em_que_a_Terra_Parou_\(2008\)&oldid=59783026](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=O_Dia_em_que_a_Terra_Parou_(2008)&oldid=59783026)>. Acesso em: 12 nov. 2020.

ORWEL, George. 1984. Tradução Heloisa Jahn; Alexandre Hubner. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

PARACOSMO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Paracosmo&oldid=64050846>>. Acesso em: 24 de nov. de 2021.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. DECRETO-LEI No 1.470, DE 4 DE JUNHO DE 1976. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em URL: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1470.htm. Acesso em: 02 de dez. de 2021.

RESULTADOS DO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO EM 1987. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Resultados do Carnaval do Rio de Janeiro em 1987&oldid=62789635>>. Acesso em 06 de fev. de 2022.

SANCHEZ, Marco. Bernardo Carvalho e a literatura como antídoto da banalidade. In: *DEUTSCHE WELLE*. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/bernardo-carvalho-e-a-literatura-como-ant%C3%ADdoto-da-banalidade/a-15352025>. Acesso em: 11 de nov. de 2021.

157

STAR WARS: EPISÓDIO I – A AMEAÇA FANTASMA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Star Wars: Epis%C3%B3dio I %E2%80%93 A Amea%C3%A7a Fantasma&oldid=62278962>>. Acesso em: 21 out. 2021.

STAR WARS: EPISÓDIO II – ATAQUE DOS CLONES. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Star Wars: Epis%C3%B3dio II %E2%80%93 Ataque dos Clones&oldid=64110979>>. Acesso em: 30 jul. 2022.

STAR WARS EPISÓDIO III: A VINGANÇA DOS SITH (TRILHA SONORA). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Star Wars Epis%C3%B3dio III: A Vingança dos Sith \(trilha sonora\)&oldid=59560487](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Star Wars Epis%C3%B3dio III: A Vingança dos Sith (trilha sonora)&oldid=59560487)>. Acesso em: 10 out. 2020.

STAR WARS: EPISÓDIO IV – UMA NOVA ESPERANÇA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Star Wars: Epis%C3%B3dio IV %E2%80%93 Uma Nova Esperança&oldid=63631226>>. Acesso em: 21 mai. 2022.

STAR WARS: EPISÓDIO V – O IMPÉRIO CONTRA-ATAKA. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Star Wars: Epis%C3%B3dio V %E2%80%93 O Imp%C3%A9rio Contra-Ataca&oldid=63236852>>. Acesso em: 22 mar. 2022.

STAR WARS: EPISODE VI – RETURN OF THE JEDI. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Star Wars: Episode VI %E2%80%93 Return of the Jedi&oldid=62635334>>. Acesso em: 20 dez. 2021.

STAR WARS: EPISODE VII – THE FORCE AWAKENS. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Star Wars: Episode VII %E2%80%93 The Force Awakens&oldid=64146095>>. Acesso em: 5 ago. 2022.

TODAVIA LIVROS. Machado de Machado, Samir. Tupinilândia. Disponível em: <https://todavialivros.com.br/livros/tupinilandia>. Acesso em: 06 de fev. de 2022.

WISE, Robert. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Robert Wise&oldid=63815975>>. Acesso em: 18 jun. 2022.

ZEMECKIS, Robert. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Robert Zemeckis&oldid=62868128>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

O país do futuro sem presente: considerações sobre o romance *Essa gente*, de Chico Buarque

Vera Lúcia de Oliveira
Università degli Studi di Perugia
(UNIPG)

Essa gente, o sexto romance de Chico Buarque, deixa no leitor um estranho e indefinível sentimento. Temos a impressão de atravessar os escombros de um país, levados pelos passos de Manuel Duarte, um escritor profundamente em crise, que parece ter-se alienado ou perdido em algum momento a dimensão da alteridade e, com isso, a razão e o fundamento do próprio ofício. É aparentemente indiferente ao que se passa ao redor, entorpecido e paralisado pelo absurdo da violência e da barbárie que o circunda, tanto que não a nota mais e, se a nota, não a interioriza, não se espanta, não demonstra empatia com quem a sofre ou aversão por quem a pratica.

159

Será, esse, o romance possível do Brasil de hoje? Será, esse, o escritor que se imuniza para sobreviver? Será, esse, o único retrato verossímil de nós mesmos e de um país que vê a democracia escoar pelo ralo? São questões que nos acompanham ao correr das páginas e para as quais buscamos respostas, pela análise linguística e estrutural do texto e pela investigação das relações que ele estabelece com o contexto sociológico, antropológico, histórico e cultural do Brasil. Como afirma Antonio Candido (1976, p. 9), só podemos intuir e decodificar corretamente uma obra literária “fundindo texto e contexto numa interpretação dialética íntegra”. É o que buscaremos aqui, seguindo o modelo de análise dialética proposto por Candido, por entender que seja uma chave de acesso válida e eficaz ao texto.

De imediato, percebe-se que o tempo e o espaço são definidos com clareza pelo narrador: toda a ação se desenrola na cidade do Rio de Janeiro, num arco de tempo de dez meses, que vai de 30 de novembro de 2018 (um mês depois da eleição de Jair Bolsonaro) a 29 de setembro de 2019. Há, no entanto, alguns retornos ao passado, com informações pregressas, que têm a finalidade de aclarar a situação atual do narrador e dos demais personagens.

Trata-se de uma obra meta-ficcional, que dialoga com o leitor e questiona o papel da literatura brasileira diante de um cenário catastrófico, em que se assiste à dissolvência, na sociedade, dos vínculos que agregavam os diferentes grupos e classes. Afloram, de forma impetuosa e agressiva, as tensões e os conflitos latentes desde sempre e que são fruto do processo histórico de formação do Brasil, fundado na discriminação, no silenciamento e no aniquilamento de uma parte consistente da população.

160

O vínculo com o presente factual é evidente e não apenas porque os fragmentos se sucedem com data assinalada, mas também pelas referências a acontecimentos recentes, que causaram grande comoção no país, como a morte trágica do músico Edvaldo Rosa dos Santos, baleado pela polícia militar do Rio de Janeiro em 8 de abril de 2019: “soldados disparam oitenta tiros contra carro de família e matam músico negro” (BUARQUE, 2019, p. 89).

Chama a atenção, além disso, o uso de verbos no presente, que reforçam a ligação com os acontecimentos atuais e que marcam o primeiro ano de presidência de Bolsonaro. O leitor é levado para dentro das cenas, no momento exato em que os fatos se verificam. Nesse sentido, podemos afirmar que se trata de um romance performático, que convoca e provoca o leitor, suscitando uma reação e um posicionamento, assim como – num espelhamento problemático –, nós leitores exigimos o mesmo desse escritor em crise.

O título, *Essa gente*, por sua vez, nos remete a uma contiguidade espacial, já que o pronome demonstrativo “essa”, em função

dêitica, indica que a “gente” da qual se fala está distante de quem fala, nesse caso, do narrador Manuel Duarte, mas próxima do sujeito com quem ou para quem se fala, ou seja, próxima aos leitores do livro. A distância que o narrador interpõe entre ele e o objeto do seu discurso denota tanto um descomprometimento quanto um afastamento analítico e crítico desse mesmo grupo.

Manuel Duarte é um escritor que está em constante movimento pela cidade do Rio de Janeiro, em “caminhadas peripatéticas”, sobretudo, como afirma, “nos dias em que sento para escrever e me sinto amarrado, com a vista saturada de letras” (BUARQUE, 2019, p. 6). Nessas andanças, como se tivesse se tornado um estranho em sua própria cidade, ou, antes, a testemunha (aparentemente destacada) de um desastre iminente, ele nos descortina um quadro chocante da capital fluminense.

A intertextualidade, presente a cada passo, marca o meticoloso jogo de citações, de alusões, de paralelismos, de analogias e de paródias entre literatura e música, cinema, artes plásticas. É um romance irônico, que desmistifica a figura do escritor e que lança um desafio ao leitor, pondo percalços na leitura e exigindo, não uma adesão incondicionada às figuras do narrador ou dos personagens, mas uma posição destacada e crítica diante da imagem repugnante que temos do nosso país. Obra estruturalmente complexa e engenhosa, nela se diluem as fronteiras entre realidade, devaneio, sonho, imaginação e ficção, gerando atmosferas oníricas que apontam para um distanciamento emotivo e um descolamento dos fatos por parte de narrador e personagens. O texto articula também elementos de outros gêneros ficcionais, como o romance policial e a ficção científica, num verdadeiro quebra-cabeças à espera de ser montado e desmontado.

161

Para Sérgio Rodrigues (*apud* BUARQUE, 2019, orelha do livro), *Essa gente* é “uma comédia de costumes tão divertida quanto cruel”. De fato, o tom satírico, o recurso às situações ridículas e

absurdas nos apontam para a caricatura e para a farsa, como se essa pudesse ser a única linguagem possível para representar o presente.

O livro nos imerge em uma série de falências: o esgotamento da veia artística do escritor Duarte, o colapso de uma cidade considerada o cartão postal do Brasil no mundo, a derrocada de um país que acreditou ter deixado para trás os anos de chumbo da ditadura e que se vê de novo sob a ameaça de golpes, a perda da noção de solidariedade da sociedade brasileira e a impotência dos intelectuais e artistas, que elaboraram ao longo do tempo uma série de imagens utópicas de um país do futuro, inclusivo e democrático, e que são catapultados em um presente sem horizontes.

Predomina a primeira pessoa, com alternância de trechos em terceira pessoa, que introduzem vozes e perspectivas diversas. Manuel Duarte, o narrador, nasceu e cresceu na cidade carioca, filho de um desembargador. É um escritor sexagenário, que tem uma carreira consolidada de doze livros publicados, entre os quais *O Eunuco do Paço Real*, romance histórico que o lançou e que foi um best-seller vinte anos atrás. Depois disso, ele nunca mais obteve os mesmos resultados, embora tenha publicado regularmente.

O romance *Essa gente* se organiza como uma espécie de diário, que inclui cartas do narrador e de outros personagens, transcrições de sonhos, recortes de jornais, atos judiciais, telefonemas, reflexões e trechos de uma segunda narrativa, centrada em histórias de meninos “magricelas e impúberes de famílias pobres” (BUARQUE, 2019, p. 51). Todo esse material compõe um amontoado mal arranjado e caótico de páginas que deverão, supomos, compor o novo romance que Manuel Duarte tenta escrever. A pressão, no entanto, para que o autor conclua o livro e a necessidade de outro adiantamento dos direitos autorais fazem com que ele envie apressadamente o que o editor definirá como “esboços ‘mal-ajambrados’ de uma novela que pelo visto nossa editora será obrigada a recusar” (BUARQUE, 2019, p. 22-23).

Podemos supor que *Essa gente* corresponda justamente a esses “esboços mal-ajambrados” do escritor Manuel Duarte. O aparente desleixo do texto, a falta de coesão do enredo, a inverossimilhança de alguns personagens são, aliás, também as críticas mais frequentes feitas a esse romance de Chico Buarque, quase como se os dois textos coincidissem. Sendo Chico o exímio artista e intelectual que conhecemos, alegar que o livro desaponte por uma espécie de esgotamento da veia criativa do autor parece uma solução até simplória.

As questões são outras: por que o texto não nos cativa imediatamente? O que nele não agrada ou não funciona? E por que a crise profunda e a dificuldade de criar do narrador-escritor Manuel Duarte? Seria ela especular à crise do escritor brasileiro contemporâneo, posto diante do dilema de como representar um país aturdido e embrutecido? Seria Duarte uma espécie de *alter ego* do escritor Chico Buarque?

163

Para responder a essas interrogações é necessário indagar mais a fundo sobre a figura desse narrador, seu espaço social, a posição que ocupa e as relações que estabelece com o grupo ao qual pertence e com os demais grupos sociais.

Duarte é um autor que se sente deslocado em sua própria cidade e que vive uma série de crises concomitantes, em âmbito pessoal, econômico e profissional. Se quando era jovem “participou de movimentos de oposição à ditadura militar” (BUARQUE, 2019, p. 192), não há referências explícitas a um engajamento atual, mas nas entrelinhas se percebe a sua posição e a aversão por pessoas e grupos fanatizados da direita. Nota-se que ele os evita e que, por outro lado, sendo filho de um renomado jurista, o ambiente da elite carioca que ele frequenta é permeado de pessoas que exprimem um posicionamento conservador e, muitas vezes, classista.

É importante, aliás, atentar para o fato de que Duarte sempre morou na Zona Sul do Rio de Janeiro, em bairros de classe média

e alta. Nasceu e cresceu em um grande apartamento no Bairro do Flamengo (BUARQUE, 2019, p. 96), num prestigioso imóvel “art déco”, com “uma vista estupenda para a praia” (BUARQUE, 2019, p. 97). E, mesmo depois da morte do pai, a herança deixada permitiu que mantivesse muitos dos privilégios e, de fato, vive no Leblon, em um apartamento não distante de onde residem as duas ex-esposas: a primeira, Maria Clara e o filho pré-adolescente, na parte alta, e a segunda, Rosane Duarte, próxima da orla. Se, com o tempo, dilapidou a herança do pai, enquanto escritor, manteve acesso aos espaços sociais restritos da elite carioca. Ele se dará conta de como muda a relação com o grupo social de pertinência só no momento em que, não conseguindo escrever ou publicar, perde o status de escritor e, em consequência, os privilégios aos quais ele julga (ou julgava) ter direito.

164

Nesse sentido, podemos estabelecer uma conexão entre esse romance e o anterior *Leite derramado*, publicado em 2009. Em ambos, temos personagens que, por vicissitudes várias, perderam os bens herdados e desceram na escala social e, para ambos, a percepção desse rebaixamento não é imediata, porque sentem que o lugar deles no mundo é, quase por ordem natural, o dos que gozam de privilégios que são inacessíveis aos demais. Manuel Duarte é mais culto e, por isso, mais consciente e crítico, além de ser mais cínico do que Eulálio d’Assumpção, mas há diversas similitudes entre os dois livros, como a difícil relação que os protagonistas têm com o pai, a idêntica inibição na expressão de sentimentos e emoções, a dificuldade de amar e de ser amado e outros. Manuel Duarte é um Eulálio que, ao invés de implorar que narrem a sua história, decide ele mesmo contá-la.

O ponto de vista desse escritor – o seu lugar de fala –, está bem definido, desde o início, como vimos. Ele é membro da elite carioca e a conhece muito bem:

Clubes de elite em toda parte têm lá suas regras rígidas, e que um novo-rico entre no Country Club, por exemplo, é mais fácil um camelo passar no cu da agulha. Tal sentença deveria valer para o amante da Rosane, não para mim, que herdei o título dos meus pais e sempre fui benquisto pelos funcionários. (BUARQUE, 2019, p. 44)

O que ele descobre, porém, depois que teve que vender o título do Country Club para pagar as dívidas, é que ser “benquisto” naquele ambiente depende do valor da conta bancária que se tem: “Logo compreendi, porém, que ex-sócio é feito um anjo decaído, e se não me trataram com maior desdém, foi porque eu vinha a convite de Fúlvio Castello Branco”¹ (BUARQUE, 2019, p. 44-45).

Sendo um autor que não publica mais, ele perde seu único meio de subsistência. Tenta escondê-lo dos ex-colegas e amigos de um tempo, entretanto deve meses de aluguel do apartamento (BUARQUE, 2019, p. 40-41) e recebeu aviso de despejo (BUARQUE, 2019, p. 50); não tem como pagar a diarista e se viu obrigado até a vender o carro: “[...] Fúlvio me pergunta se estou a pé. A esta altura chove para valer, mas prefiro dizer que vou de táxi, pois não quero lhe explicar que vendi meu carro” (BUARQUE, 2019, p. 37).

O perfil de Duarte corresponde em geral ao do escritor brasileiro contemporâneo, que, segundo Regina Dalcastagnè (2012, p. 162), “é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo.” Ele, no entanto, mais do que representar o escritor, é uma caricatura do mesmo e, como toda caricatura, tem seus traços e defeitos evidenciados de modo grotesco, dificultando qualquer forma de identificação ou empatia, por parte do leitor, com um sujeito que se

1 Como nada é casual nesse livro, observe-se que esse ex-colega de Duarte tem um sobrenome imponente, ligado ao período funesto da ditadura brasileira. Humberto Castello Branco (1897-1967), militar e político da extrema direita, foi um dos articuladores do Golpe de Estado 1964 e se tornou o primeiro presidente do regime militar.

revela cínico, egocêntrico e esnobe, além de ser, como afirma uma das ex-mulheres, “machista e misógino” (BUARQUE, 2019, p. 17). Tem dois casamentos falidos, demonstra-se um pai ausente e, mesmo morando relativamente perto do filho, passa dois anos sem ir vê-lo.

Revela-se inibido nas emoções, sobretudo se ligadas à compaixão, já que percebe que “existe um misterioso elo entre compaixão e perversidade” (BUARQUE, 2019, p. 18)². Em algumas situações, parece mesmo hesitante e dividido entre o desejo de manifestar os sentimentos e a incapacidade de fazê-lo: “[...] me emociona ver meu filho adormecido antes do terceiro verso. [...] Reprimos a vontade de passar os dedos entre seus cabelos, como mamãe passava entre os meus, igualmente encaracolados: meu filho” (BUARQUE, 2019, p. 90).

O contraponto a essa inibição é a paralisia emotiva que o acomete nas cenas mais atroz, às quais assiste sem reação manifesta. Exemplo de tal distanciamento é o modo como ele lida com o incidente da morte da gata Virgínia, recebida de presente da primeira ex-esposa, Maria Clara. Depois de um curto convívio com a gata, um dia ela despenca da janela do seu apartamento do sétimo andar. Sobre o ocorrido, ele escreve: “Há quem diga que os angorás são suicidas, já a diarista garante que ele saltou atrás de um beija-flor. Ela me apontou o gato estraçalhado no playground do prédio, mas eu não quis descer, ela que o enterrasse no canteiro ali

2 Essa associação entre compaixão e perversidade deriva provavelmente da observação do relacionamento conflituoso dos pais e do comportamento paterno quando a esposa, mulher de grande formosura, abandona marido e filho. Ela retornará mais tarde, quando adoece. O marido a acolhe, o que pode ser visto como atitude generosa. No entanto, há um outro lado: ele faz questão de expor e de exibir publicamente aquela mulher quase irreconhecível, alquebrada e envelhecida pela doença: “Seu erro foi bater lá em casa no fim da vida, quando quase desconheci aquela visitante careca. Tinha nem quarenta anos, mas parecia a mãe do meu pai quando ela a conduzia na cadeira de rodas para passeios na praça ou sessões de quimioterapia. Ainda a levou ao clube, a vernissages, concertos e balés, orgulhoso de exibi-la em sociedade” (BUARQUE, 2019, p. 43).

mesmo” (BUARQUE, 2019, p. 24). Fica sugerido, nas entrelinhas, que o gato teria motivos de sobra para se suicidar, mas é como se ele falasse de si mesmo, como se se espelhasse no gato. O que esse acontecimento evidencia é a impassibilidade de Duarte diante do ocorrido, que contrasta com o comportamento piedoso da diarista. Tudo em sua vida é árido naquele momento, e até os gerânios da janela “estão esturricados” (BUARQUE, 2019, p. 13).

O enredo de *Essa gente* se abre com uma carta de Duarte ao editor, Petrus Müller, na qual ele solicita mais um adiantamento dos direitos autorais, embora não tenha terminado o livro prometido. E, logo de cara, nas palavras autoirônicas desse narrador, podemos colher os motivos que o levaram a não levar a cabo a empresa:

Como deve ser do seu conhecimento, passei ultimamente por diversas atribulações: separação, mudança, seguro-fiança para o novo apartamento, despesas com advogados, prostatite aguda, o diabo. Não bastassem os perrengues pessoais, ficou difícil me dedicar a devaneios literários sem ser afetado pelos acontecimentos recentes no nosso país. (BUARQUE, 2019, p. 5)

167

É possível depreender da carta alguns elementos importantes para traçar essa figura, o primeiro dos quais é que ele vive, como se disse, um prolongado bloqueio criativo. O segundo é que, além dos tantos motivos alegados como causa de tal aridez, há a confissão de que os fatos recentes ocorridos no Brasil o impactaram, impedindo-o de se dedicar à literatura. É interessante outrossim que ele considere os próprios livros como “devaneios literários”, ou seja, um produto da imaginação e da fantasia, uma forma de evasão e, possivelmente, de refúgio da realidade.

Pelas informações disseminadas ao longo do romance, percebe-se que nem sempre ele foi cínico e destacado. Havia empenho político (BUARQUE, 2019, p. 192), entusiasmo pela escrita, que o levou, por exemplo, à aprofundada pesquisa para a elaboração do primeiro romance histórico, *O Eunuco do Paço Real*, cuja trama

se desenrola na corte de D. João VI. E a escrita ligava-se, então, ao mundo e à vida, à cidade e aos seus habitantes, nas caminhadas e encontros, que forneciam estímulos para a elaboração de personagens e tramas. O narrador tem consciência disso, quando afirma:

Se nos tempos da Maria Clara fui um autor prolífico, era sem dúvida porque, em vez de passar reto, tirava proveito de encontros fortuitos em caminhadas como esta. Nos quiosques de Ipanema em que parava para tomar um coco, cada tipo com quem me entretinha podia servir de inspiração para um futuro personagem; mesmo sujeitos que nunca abriram um livro podiam de repente entrar no meu. (BUARQUE, 2019, p. 25)

168

A aridez atual deriva, pois, do fato de que a cidade não o inspira mais, ao contrário, ela o repele e ele reage fechando-se, numa espécie de apatia e indiferença voluntárias. A apatia se configura nele como uma forma de autodefesa em relação à derrocada do mundo ao redor. Outra forma de resistência é o recurso à ironia e ao cinismo, também recorrentes como vimos. Note-se que ele não se subtrai ao que vê e não atenua o impacto das cenas mais violentas, pelo contrário, elas são evidenciadas, o que destoa ainda mais com a impotência profunda que manifesta, em alguns momentos, diante das mesmas.

Alternando o diário e a narrativa epistolar, ele traça um retrato cruel e quase surreal de todo esse contexto. No fragmento intitulado “6 de fevereiro de 2009”, emerge uma visão do Rio de Janeiro que parece ter saído diretamente de um dos filmes distópicos de ficção científica, como *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott:

O canal não transbordou como eu temia, e estamos para pegar a ladeira que leva à minha casa, quando se ouve um estalo e um rangido profundo, como um lamento vindo do centro da Terra. À nossa esquerda, poucos metros adiante, um daqueles enormes ficus de duzentos anos vai se dobrando em câmera lenta sobre a pista, com suas raízes a arrancar o concreto da calçada. [...]

O Fúlvio arranca, vira à direita e sobe em disparada a minha ladeira [...], desvia dos galhos caídos no caminho e da ameaça de um poste torto, sustentado pelos cabos de luz que deveria sustentar. Chegamos afinal em casa, mas não os convido a entrar porque falta energia e há que enfrentar sete lances de escada. (BUARQUE, 2019, p. 39-40)

Enquanto lemos esse e outros trechos, não é difícil imaginar que irrompa na cena o personagem interpretado por Harrison Ford. Como em *Blade Runner*, também para esse narrador é difícil distinguir os seres humanos dos clones, ou seja, distinguir as pessoas autênticas das que replicam mecanicamente slogans e comportamentos de líderes religiosos e políticos. E não deixa de ser irônico e amargo pensar que essa mesma cidade, hoje degradada em todos os âmbitos e espaços, sediou em 2012 a Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento sustentável, a “Rio+20”, em que se falou sobre inclusão, desenvolvimento social e proteção ambiental e sobre a construção de um futuro sustentável para o planeta.

169

Que a realidade tenha se tornado um pesadelo fica evidente na própria dificuldade desse narrador de se situar: “Também existe a categoria dos sonhos lúcidos, quando você sabe que o sonho é sonho, mas não consegue ver a saída. Ou vê, mas não quer sair, ou sai e já volta porque aqui fora é o absurdo” (BUARQUE, 2019, p. 53).

O elemento onírico, bem como o irracional, está presente nos sonhos ou pesadelos narrados, nas fantasias eróticas de Duarte, na emergência e no apelo a elementos de uma religiosidade fanática, na violência gratuita que descamba para o animalesco, na inversão quase generalizada de valores ético-morais, sociais e políticos de vários grupos. A lucidez se confunde com a loucura, como ocorre com uma personagem de segundo plano, Denise, cuja voz “é mais velha que ela” (BUARQUE, 2019, p. 38) e que, além de Maria Clara, é a única que parece entender verdadeiramente o que está acontecendo. Não é casual que ambas manifestem transtornos psicológicos e psiquiátricos.

No amplo e impiedoso retrato panorâmico, a cidade é por vezes representada numa tomada de cima, que pode ser do avião (num dos pesadelos do narrador), do alto do seu apartamento no Leblon ou do Morro do Vidigal: “Visto aqui do alto, o bairro não difere muito de uma favela. A barafunda de edifícios sem telhas lembra um amontoado de caixas de sapato destampadas, numa sapataria revirada em dia de liquidação” (BUARQUE, 2019, p. 20).

O tom destacado do narrador impossibilita, porém, como se viu, qualquer identificação com essa figura, gerando um efeito de estranhamento perene em todo o romance. Tal efeito é reforçado pela combinação de diferentes linguagens artísticas, que vão desde o Teatro do Absurdo, que une o trágico ao cômico na representação do sentimento de desolação do indivíduo, ao gênero caricatural, em que há um rebaixamento das figuras e dos espaços representados. Duarte, por exemplo, é um escritor reles, sem *glamour* nem aura. Encara a escrita como meio para manter o padrão de vida que herdou, angariar reconhecimento social, obter regalias e até mesmo seduzir mulheres.

Também a literatura, que é intérprete fundamental da história e tem, como afirma Antonio Candido (1995, p. 169-191), um papel humanizador, foi rebaixada e destituída de valor ético. Aqui o livro é comércio, é negócio, é mercadoria. Nesse sentido, tendo que saldar suas numerosas dívidas, Duarte vive implorando aos editores o adiantamento dos direitos autorais, por um livro que nunca entrega: “Já gastei o *advance* que você generosamente me concedeu, e ainda me falta paz de espírito para alinhar os escritos em que tenho trabalhado sem trégua” (BUARQUE, 2019, p. 5).

A dessacralização, o rebaixamento satírico, que se estende a todos os agentes da cena literária, emana da sociedade e do modo como ela se relaciona com a literatura. O idealismo utópico perde qualquer significado, diante de um país que vive uma consciente deriva democrática. E quanto ao escritor, Duarte, ele não crê em

milagres (BUARQUE, 2019, p. 17). O desencanto do intelectual, representado pela figura de um narrador cético, que se tornou também cínico, põe em xeque, de fato, a crença no poder da literatura de transformar o mundo e, por outro lado, o mundo tampouco parece interessado em ser transformado por ela.

O grotesco está presente em muitas partes do livro. Numa delas, o narrador encontra, em suas andanças, um passeador de cães: “É um mulato franzino que conduz ou é conduzido por uma dezena de cães” (BUARQUE, 2019, p. 8). E, embora ele saiba que um dos cães é do seu filho, se desinteressa. Quando retorna, o rapaz ainda está ali, no mesmo lugar, do lado de fora do prédio (pois não tem permissão nem para esperar dentro), com um dos cães, e precisamente o do filho, aguardando o retorno da proprietária, Maria Clara.

Há um aceno de compaixão em Duarte (ostentado com indiferença) somente quando ele resolve sair por volta da meia-noite e dá de cara novamente com “o passeador sentado com o cão no mesmo lugar” (BUARQUE, 2019, p. 8). Recolhe-os no carro e os leva para seu apartamento. O cão claramente o reconhece e se acomoda no chão da cozinha. Quanto ao passeador, Duarte lhe oferece “uma Coca-Cola e um resto de suflê frio que ele aceita com gosto” (BUARQUE, 2019, p. 9). O rapaz está tão desacostumado com gestos afáveis dos moradores do bairro que tem uma reação que beira o grotesco: “Fica todo agradecido por poder ver a televisão, e dormir no sofá da sala. Depois pergunta se tem que comer meu cu” (BUARQUE, 2019, p. 9).

O descolamento da realidade e, ao mesmo tempo, o olhar preciso e meticuloso que ele lança ao redor poderia sugerir que Duarte esteja concentrado no livro que tenta escrever e que adote, por isso, o distanciamento como método analítico do contexto que o cerca. Nesse caso, o livro *in progress* condensaria as tensões e contradições do seu momento histórico, bem como o seu posicionamento de intelectual e crítico. Nada disso, no entanto, acontece.

Com maestria técnica, Chico Buarque evidencia como todo esse universo – o real e o simbólico, o textual e o contextual –, foi descaracterizado. O humor, que é marca desse escritor, é aqui particularmente corrosivo e cáustico. Veja-se a cena em que Duarte assiste, desconcertado, ao momento em que chega a escultura encomendada por Rosane para decorar o apartamento em que vivem:

Aos poucos foi aparecendo um objeto dourado do meu tamanho, quem sabe um totem, não, um homem. Ela foi lá dentro e voltou correndo para pendurar uma faixa verde-amarela no torso daquela estátua de ouro, talvez com a intenção de realçar o efeito kitsch. Achei somente de mau gosto, mas não disse nada, a gente já não se falava. Com a estátua ela teria mais assunto. (BUARQUE, 2019, p. 13)

172

Se esse é um romance sobre a impossibilidade de se fazer literatura hoje no Brasil, se temos aqui um questionamento do papel que deve assumir o intelectual diante do mundo, também é impiedosa a análise do país, levada a cabo por Chico Buarque. Como vimos, Duarte se move pela cidade em busca de inspiração, percorrendo ruas, avenidas, calçadas, desde as praias do Leblon e Copacabana e até as vielas mais escuras da favela do Vidigal. Nessas andanças, o que temos é o panorama de uma sociedade misógina, homofóbica, classista e racista.

Há cenas francamente chocantes que ele presencia e descreve, quase como se fizesse a autópsia do corpo social brasileiro. Numa dessas, vemos um mendigo ser violentamente espancado por Fúlvio, um rico advogado, que tem “clientes poderosos” (BUARQUE, 2019, p. 45) o qual, momentos antes, discorria amenamente, bebericando o seu gim puro, sobre “a desigualdade social e outras tantas mazelas do país” (BUARQUE, 2019, p. 46). Vale a pena citar um trecho do episódio:

Ele já está para embicar na rua quando freia, salta do carro e vem berrando na minha direção: cai fora, vagabundo!, fora daqui,

maconheiro! Com uma expressão transtornada, passa por mim às cegas e se dirige a um homem deitado na calçada, encostado no muro do clube. É um sujeito com cara de índio velho que se levanta com dificuldade [...]. Ao esboçar uma corrida, o índio derrapa e se escora no muro, de onde é arrancado pelo Fúlvio, com um safanão que por pouco não o arremessa no asfalto. O cara fica num cai não cai no meio-fio, dá uma pirueta troncha e, em busca de equilíbrio, se precipita de volta aos tropeções até trombar com o muro, como que a beijar o muro. Isso parece irritar sobremaneira o Fúlvio, que mais uma vez arranca o índio do muro e o derruba com uma rasteira. Acerta-lhe uns pontapés nos rins, e depois de um chute nas fuças deixa o homem estatelado e arquejante no meio da calçada. Mal o Fúlvio vira as costas, o índio velho rola devagar no chão e volta a se ajeitar com a bunda no muro do clube. (BUARQUE, 2019, p. 47-48)

A explosão de violência foi provocada apenas porque esse homem, “um índio” como o define o narrador, se ajeitou para dormir apoiado num dos muros do Country Club. Para Fúlvio, esse morador de rua, só por existir, macula o seu mundo e não pode nem mesmo se ajeitar nos arredores de um espaço que é público, mas que ele considera de exclusividade sua e de seus pares.

173

Diante disso, qual é a reação de Duarte? O que deveria fazer um escritor? Pois bem, não há reação. Ele se limita a captar toda a dramaticidade da violência gratuita contra um homem inerte e, pelos seus olhos, somos levados para dentro da cena. Acompanhamos assim, em câmara lenta e com todos os detalhes, o corpo do mendigo “num cai não cai” na calçada e o vemos rolar no chão e se dobrar de dor, em posição fetal. É como se esse narrador também nos indagasse: qual a sua reação, leitor, diante disso? O que eu deveria fazer? O que você deveria fazer? Estamos confortáveis em nossa poltrona? Vivemos nessa mesma cidade, nesse mesmo país? Vê o mesmo que eu?

É a sociedade brasileira que está em xeque aqui. Por que deveríamos pretender uma reação do escritor, por que ele deveria agir

em nosso lugar? Por que muitos brasileiros passaram a hostilizar os intelectuais conscientes? Por que jornalistas passaram a sofrer ameaças e censura e alguns tiveram que deixar o país? E, por fim, por que todos parecem entorpecidos?

Duarte, como a sociedade narcotizada, se defende fechando as persianas: “Há manhãs em que desço as persianas para não ver a cidade, tal como outrora recusava encarar minha mãe doente” (BUARQUE, 2019, p. 48). Isso não impede, porém, que ele tenha consciência do absurdo do que ocorre ao redor, porque não basta fechar os olhos para que tudo desapareça:

Sei que às vezes o mar acorda manchado de preto ou de um marrom espumoso, umas sombras que se alastram do pé da montanha até a praia. Sei dos meninos da favela que mergulham e se esbaldam no esgoto do canal que liga o mar à lagoa. Sei que na lagoa os peixes morrem asfixiados e seus miasmas penetram nos clubes exclusivos, nos palácios suspensos e nas narinas do prefeito. Não preciso ver para saber que pessoas se jogam de viadutos, que urubus estão à espreita, que no morro a polícia atira para matar. Apesar de tudo, assim como venero a mulher incauta que me deu à luz, estarei condenado a amar e cantar a cidade onde nasci (BUARQUE, 2019, p. 48).

Há clarividência, afinal, nesse narrador, que talvez, mesmo por isso, tenha se tornado “um tipo antissocial” (BUARQUE, 2019, p. 21): “[...] andando em círculos numa exígua sala de apartamento, afirmo que não ponho mais os pés na rua, nem para procurar mulher. Também quero distância dos amigos, mesmo porque já não os tenho, nem nunca tive à vera”. (BUARQUE, 2019, p. 49)

O que o impede de escrever é a cidade e seu corpo que se compõe: sente-se ligado umbilicalmente a ela, mas ela não o quer. Tudo no Rio se avilta e desagrega, tudo se mancha desse mesmo esgoto despejado no mar e a natureza se volta contra seus habitantes, como a árvore de duzentos anos que tomba improvisamente quase

sobre eles. A esterilidade criativa é consequência de um profundo mal-estar existencial e coincide com a descoberta que faz da própria infertilidade física. Reage anestesiando-se: “Só que hoje, agora, aqui com os dedos no teclado, não quero saber” (BUARQUE, 2019, p. 49).

A literatura é um potente instrumento de inquirição e análise do mundo; é cosmovisão, espaço de encontro, dúvida, embate, sátira, caricatura. No caso de Duarte, ela é também lugar de impotência e desistência.

O insidioso e onipresente mal-estar não se manifesta de forma explícita: permanece em surdina, como se narrador e personagens não soubessem como lidar com o que sentem. O texto sugere, deixa indícios e cria no leitor a sensação de desastre iminente, que se reforça pelas figurações que tem Duarte da própria morte, como se o suicídio o rondasse (aliás, na cena do seu quase afogamento, fica a dúvida se não teria sido um ato voluntário).

Temos, no fragmento “15 de janeiro de 2019”, uma reveladora e eficaz alegoria do país, em que o personagem narrador está a bordo de um avião prestes a cair:

A aeromoça se equilibra de poltrona em poltrona para conferir os cintos de segurança, e a quem lhe pergunta se vamos sair vivos dessa, responde a sorrir: só por um milagre. Aos gritos de desespero, soma-se agora o clamor de orações [...]. O comandante puxa uma ave-maria ao microfone, enquanto a aeromoça distribui rosários e Bíblias do seu carrinho. Abro o Antigo Testamento, mas meus óculos de leitura com lentes vencidas não me permitem discernir as letras miúdas. Desfiando o rosário, procuro em vão me lembrar de alguma reza, e meus companheiros de infortúnio me cravam olhares odientos com razão. O avião está para se destroçar com uma centena de crentes a bordo, por culpa exclusiva de um ateu que há muitos anos perdeu a fé em milagres. Caem máscaras do teto para todos os passageiros menos para mim, e só então no assento ao lado noto meu pai, que vira a cara e me nega uma mísera prise de oxigênio. Desenganado, contemplo a aeromoça

que me faz um sinal da cruz na testa e sussurro: mamãe. Foi esse meu último sopro de vida, e logo acordo enrolado no lençol com a televisão ligada: a partir de hoje, por decreto presidencial, posso ter quatro armas de fogo em casa. (BUARQUE, 2019, p. 16-17)

Conquanto faça parte do grupo de passageiros, não compartilha a cegueira coletiva, que leva os demais a confiar suas vidas a um comandante que, ao invés de tentar evitar que o avião caia, “puxa uma ave-maria ao microfone” (BUARQUE, 2019, p. 16). Isolado numa aeronave que vai se espatifar, o desnorteamento de Duarte pode ser detectado em vários níveis. O primeiro deles é percepção de que suas lentes estão “vencidas” (BUARQUE, 2019, p. 16) e por isso já não servem para que ele possa ler e interpretar o texto de referência dos demais passageiros, o Antigo Testamento. Os olhares agressivos que percebe nos demais derivam dessa sua incapacidade de adotar a mesma visão do grupo fanatizado, que julga que todos os problemas possam ser solucionados de uma forma simplória.

O apelo à figura do pai também é inútil. Aliás, a referência ao pai do escritor Duarte estabelece, por paralelismo, uma relação intertextual entre Chico Buarque e o pai, Sérgio Buarque, um intelectual que analisou minuciosamente a sociedade brasileira e que talvez pudesse interpretar as causas intrínsecas que levaram o país a escolher nas urnas alguém que defende o racismo, a violência e a tortura. Há similaridade inclusive dos nomes Duarte/Buarque, assim como há analogias disseminadas ao longo da obra com elementos da biografia de Chico, como a sugerir que esse narrador cético traduza de alguma forma o desalento também de Chico Buarque.

Ao fim e ao cabo, *Essa gente* é mesmo a declaração de impotência de um escritor que não consegue atinar com a dicção idônea à interação com seus contemporâneos. Houve uma ruptura, um dissídio profundo entre ele e seu tempo e espaço, bem captado pela segunda ex-mulher, Rosane: “Pode publicar, quem é que ainda quer

saber de livros cheio de sacanagem e gente miserável?” (BUARQUE, 2019, p. 44). Esse alheamento pode ser inferido também pelo hábito que ele tem de falar sozinho, quer dentro, quer fora de casa.

O sonho de Duarte, posto quase na abertura do romance, evidencia essa espécie de parestesia que se apossa do mesmo, o distanciamento emotivo de pessoas e fatos, o perambular contínuo por sua cidade, onde assiste o que lhe parece “um desmoronamento, aquela profusão de gente cor de terra que desce o morro” (BUARQUE, 2019, p. 117-118).

Há, como se viu, referências pontuais e constantes a fatos recentes, como o crescimento das religiões pentecostais, a importância que assumem os pastores em todos os segmentos sociais e sobretudo nas comunidades mais pobres, o fanatismo e o apelo às armas e à violência. No referido sonho, Duarte é acordado pela voz asséptica de um canal televisivo, que noticia: “a partir de hoje, por decreto presidencial, posso ter quatro armas de fogo em casa” (BUARQUE, 2019, p. 17). Alude-se aqui ao Decreto nº. 9.685, de 15 de janeiro de 2019, a primeira medida adotada por Bolsonaro³, que concedeu o direito de aquisição de até quatro armas a quem tenha ou obtenha o porte de armas. E isso em um momento em que a violência eclodia, sobretudo contra os moradores das periferias. O presidente, que adota soluções inadequadas e até paradoxais para a resolução dos problemas, se semelha ao comandante do sonho do narrador, que propõe orações ao invés de tentar salvar o avião em pane.

Duarte é a representação da falência do escritor, ou pelo menos do escritor atuante, presente ao seu momento histórico, empenhado em propor ao leitor uma experiência crítica de alteridade. A sua é, também, uma representação da falência e da desordem do mundo real, bem como da experiência de aturdimento de uma comunidade que se perdeu de si mesma. O leitor é convocado para

3 A posse de Jair Bolsonaro foi no dia 1 de janeiro de 2019.

um espelhamento com o que há de pior no Brasil de hoje. Não espanta assim que o livro não agrade.

Em *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido (1976, p. 3-15), ao discorrer sobre as relações entre crítica literária e sociologia e sobre a necessidade de uma “interpretação dialética íntegra” da obra, que considere todos os elementos internos e externos do texto, afirma: “Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se *interno*” (CANDIDO, 1976, p. 4, grifos do autor).

178 Para entender como se dá essa interpenetração de fatores sociais e psíquicos na constituição do texto, Candido toma como exemplo o romance *Senhora*, de José de Alencar e, sobretudo, ele se concentra na análise de Aurélia, personagem “endurecida no desejo de vingança”, que reduz o próprio casamento a uma operação de compra e venda. O crítico afirma que houve nela uma “mineralização da personalidade”, “tocada pela desumanização capitalista” (CANDIDO, 1976, p. 6). Mantendo as devidas distinções temporais e espaciais entre os dois romances, a expressão “mineralização da personalidade” parece-nos válida para definir o processo de alheamento também do personagem Manuel Duarte, com a diferença de que a desumanização e a mercantilização se acentuaram com o neoliberalismo e o escritor foi sendo cada vez mais cooptado pelo marketing.

Podemos vê-lo quando Petrus, o editor, propõe a Duarte um novo contrato de edição do seu livro de maior sucesso, *O eunuco do Paço Real*, ambientado, como vimos, nos conturbados tempos de João VI, período que coincide com a independência do Brasil e, portanto, com movimentos de ruptura e dissidência na sociedade nacional. O novo contrato é aliciente e lucrativo, embora tenha uma finalidade mercantil específica, que desvirtua a obra em função da espetacularização de alguns elementos do conteúdo, usados para

promover valores antidemocráticos. O texto literário, louvado pela crítica anos atrás, é assim destituído de valor ético e também estético e rebaixado a produto mercadológico: “[...] tendo em vista o crescente sentimento monárquico no país, os publicitários planejaram uma edição de luxo do meu romance, a ser lançada concomitantemente no Brasil e em Portugal” (BUARQUE, 2019, p. 123). Ocorre que, mesmo percebendo o emprego frívolo que terá o livro na nova edição – “A coisa toda me parece um tanto marota” (BUARQUE, 2019, p. 123) –, Duarte assina o contrato e embolsa “um adiantamento de onze mil dólares, a serem convertidos em reais ao câmbio do dia e depositados amanhã na minha conta bancária” (BUARQUE, 2019, p. 124).

A literatura não fica, assim, imune a um corpo social onde sobejam incivilidade, impudência, falta de cultura democrática, relações regidas pela violência e pelo abuso de poder. Chico Buarque faz a autópsia desse universo, num discurso meta-ficcional que, de forma cáustica, traça e expõe não só o processo de mercantilização do livro, mas o aliciamento do escritor, que permite que sua obra seja tragada por esse sistema. Se Duarte exprime, de fato, pelo menos inicialmente, uma resistência passiva diante de tal cenário, ele é seduzido e tragado pela possibilidade de granjear favores e vantagens:

Não era sempre que ele em carne e osso conseguia corresponder à expectativa de leitoras exigentes, admiradoras de sua persona literária. Hoje, com essas fãs formosas e iletradas, que não faziam ideia do que fosse um eu lírico, um estalar de dedos bastaria para que se submetessem a seus desejos mais recônditos. (BUARQUE, 2019, p. 134)

Em *Essa gente* podemos dizer que “o externo se torna interno” (CANDIDO, 1976, p. 7, grifos do autor), ou seja, os elementos sociais, antropológicos, religiosos e políticos se refletem na estrutura e no sentido profundo da obra, em sua organização formal fragmentada, nos personagens que se configuram como tipos, mais do que como indivíduos, no narrador inicialmente ambíguo, hesitante e, por fim,

cínico, que ficcionaliza o próprio fracasso, no aqui e no agora do texto. Nesse sentido, o romance assume um caráter performático, já que nos indaga e nos convoca para a urgência e a emergência de um retrato em que todos estamos inseridos.

Trata-se de um não-livro, ou de um quase-livro, já que termina aberto e incompleto, colapsado sobre si mesmo. Não há escritor, pois ele foi morto (ou se matou), não há país, pois ele rui fragorosamente como um edifício sem alicerce, não há literatura, pois ela perdeu sua alma. Resta a questão: e o leitor? Há leitores? Onde estão? São passivos como Duarte? Perderam a noção do que é certo e errado? São as perguntas provocadoras que ficam no ar, à espera de resposta.

REFERÊNCIAS

180

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque, letra e música 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. revista. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CANDIDO, Antonio, O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 169-191.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./ dez. 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Um avesso de país: representações da literatura brasileira contemporânea*. Campinas: Pontes Editora, 2020.

“Essas lembranças preciosas me fazem ensolarada por dentro”¹: memória e objetos em *Os fios da memória*, de Adriana Lisboa

Renata Rocha Ribeiro
Universidade Federal de Goiás
(UFG)

Na verdade, entre memória e esquecimento, o que sobra são os vestígios, os fragmentos do vivido, o qual jamais pode ser recuperado na sua integralidade.

Zilá Bernd

Introdução

181

Como seres sociais, estamos circundados por todo um rol de objetos plurissignificativos, plurifuncionais: da manta da avó às cartas da tia; do quadro que sempre esteve pendurado na parede ao vestido de casamento que acompanhou gerações de mulheres de uma família; da estátua de um colonizador no centro da cidade aos arquivos empoeirados de uma repartição qualquer. Somos expostos e atravessados por “essa extensa e diversificada teia de objetos” que, por sua vez, desvelam “sua relevância social e simbólica, assim como sua repercussão subjetiva em cada um de nós”, mesmo que passem desapercebidos “em razão mesmo da proximidade desses objetos, do seu aspecto familiar e do caráter de obviedade que assumem” (GONÇALVES, 2005, p. 5). Seguindo essa esteira antropológica, a partir do momento em que entendemos que os objetos circulam

¹ Trecho de *Os fios da memória* (LISBOA, 1999, p. 22). Informamos que obedeceremos a grafia do romance em suas citações por ter sido publicado antes da obrigatoriedade do novo acordo ortográfico.

na vida humana e que é possível observá-los em suas diversas possibilidades, compreendemos “a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade *individual e coletiva*” (GONÇALVES, 2005, p. 6, grifos meus).

182 No contexto literário, é notável a referência a certos objetos que compõem a ambientação narrativa e que contribuem para tantas outras possibilidades. O antológico ensaio “O efeito de real”, de Roland Barthes (2004, p. 181), publicado em 1968 na revista *Communications*, é representativo disso ao propor uma reflexão sobre o real e a verossimilhança a partir da presença de um barômetro acima de “um velho piano” que “suportava um monte piramidal de caixas” na descrição da sala de Sra. Aubain, personagem de “Um coração simples”, conto de Flaubert. Seria o barômetro um pormenor supérfluo, visto que o piano e as caixas indicariam, respectivamente, “um índice do padrão burguês da sua proprietária” e “um sinal de desordem e como que de deserança próprias a conotar a atmosfera da casa Aubain?” (BARTHES, 2004, p. 182). Segundo a lógica estruturalista, na percepção de Jacques Rancière (2010, p. 76), decerto não. Para Barthes (2004, p. 190, grifos do autor), o barômetro e outros detalhes considerados gratuitos “não dizem mais do que o seguinte: *somos o real [...]*”. Assim, o excesso realista denuncia inclusive a inutilidade de certos elementos da realidade por meio da produção do “*efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” (BARTHES, 2004, p. 190, grifos do autor). Rancière (2010, p. 76), por seu turno, resume a proposição barthesiana da seguinte maneira: “o detalhe inútil diz: eu sou o real, o real que é inútil, desprovido de sentido, o real que prova sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido”. Ainda em sua leitura, Rancière (2010, p. 76) considera que a reflexão de Barthes sobre o objeto supérfluo autoriza, por meio da

extração de uma formulação teórica, “o desprezo modernista pelos objetos inúteis que ficam no caminho da organização estrutural da obra de arte: nada pode ser supérfluo”, ao mesmo tempo em que, sob esse mesmo viés estrutural, “precisa provar que o supérfluo não é supérfluo, que os trabalhos literários que não obedecem ao princípio estruturalista da economia são, contudo, válidos para a análise estrutural. Ao supérfluo deve ser dado um lugar e um estatuto na estrutura”.

A análise de Rancière (2010) é provocadora na medida em que propõe uma reflexão sobre as conclusões barthesianas acerca do “supérfluo necessário” (ou efeito de real) com função de afirmador do real no tecido narrativo segundo certos preceitos estruturais. Ao trazer à tona alguns recortes narrativos, como a descrição do quarto de Raskólnikov em *Crime e castigo* e a já referida ambientação de “Um coração simples”, Rancière (2010) apresenta mais uma camada à descrição realista – e, por extensão, a qualquer narrativa de ficção –, que é a de uma significação política: o que ele denomina de *democracia literária*. Logo, para Rancière (2010, p. 79, grifos meus), o “efeito de realidade é um efeito de *igualdade*”. Essa igualdade “não significa somente a *equivalência* entre todos os objetos e sentimentos descritos pelo romancista [...]”. Ela indica “que qualquer sensação pode produzir em qualquer mulher pertencente às ‘classes mais baixas’ uma aceleração vertiginosa, fazendo-a experienciar as profundezas da paixão”. O efeito de realidade, representado por uma descrição ou objeto inútil, de alguma forma cinde, parte o corpo narrativo e expõe as possibilidades dessa democracia literária. Logo, um objeto, além de, na perspectiva barthesiana, afirmar “eu sou o real”, pode transcender e, na ótica de Rancière, dizer das propriedades democráticas da narrativa de ficção.

No campo da narrativa contemporânea, Regina Dalcastagnè (2018, p. 463) destaca que os detalhes de uma ambientação, em especial os objetos, revelam uma dupla perspectiva: eles despertam

a memória² de personagens ou de seus entes queridos, bem como apontam para a perspectiva autoral. A pesquisadora afirma: “Um objeto pode contar muitas histórias, pode nos reconectar com pessoas e com o passado, pode ser triste ou alegre, pode guardar calos e perfume” (DALCASTAGNÈ, 2018, p. 464). Além disso, muito mais do que um objeto artístico intocável, por exemplo, são os objetos do cotidiano, “vulgares”, “que nos dão a dimensão do humano e sua temporalidade” (DALCASTAGNÈ, 2018, p. 464). Esses objetos dizem daqueles que nos antecederam, daqueles que não estão mais aqui, e estão sujeitos à ação do tempo, podendo se perder, quebrar, se desfazer: “Abandonados pelo esquecimento, se juntarão, enfim, ao anonimato das coisas” (DALCASTAGNÈ, 2018, p. 464). Sobre tais objetos, portanto, age a inevitabilidade da passagem do tempo e do esquecimento que, para Roger Chartier (2007, p. 9), também é necessário para a memória. Inclusive, na ótica de determinados filósofos modernos, como John Locke, “o conceito de identidade” e o “espaço da vida do indivíduo” estão intimamente associados (ASSMANN, 2011, p. 106). Nesse sentido, “Recordar e esquecer interpenetram-se e transmutam-se sob a forma do declínio sorrateiro, do apagamento permanente das experiências dos sentidos e das noções no tempo” (ASSMANN, 2011, p. 108).

Algumas narrativas brasileiras contemporâneas – como *Becos da memória*, de Conceição Evaristo, *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo e *As confissões prematuras*, de Salim Miguel –, segundo Dalcastagnè (2018, p. 466), “parecem partir do princípio de que não é possível descrever o mundo sem incluir nessa des-

2 Destacamos que, neste ensaio, assumiremos a acepção de memória para além do senso comum (“lembrança”, “reminiscência”), acrescentando a ideia de forma de conservação do passado (BERGSON, 1990); a noção de cultura de memória no mundo contemporâneo (JELIN, 2002); e o entendimento de que a memória é, sobretudo, uma *reconstrução continuamente atualizada do passado, mais que uma reconstituição fiel do mesmo*” (CANDAU, 2016, p. 9, grifos nossos).

crição as coisas que carregamos conosco em caixas, nos bolsos, na memória, em nossa pele ou ossos”. Em tais narrativas, os objetos têm a função de demarcar o espaço das personagens, “moldando o seu ambiente, seja pelo excesso, seja pela falta” (DALCASTAGNÈ, 2018, p. 466). Ademais, os objetos podem fazer com que personagens experimentem outros lugares, além de definir suas subjetividades. São signos de poder, de hierarquia social. Confirmam a existência de uma personagem e de seus entes queridos por meio da memória que evocam.

Para além disso, é relevante também observar que os objetos, ainda sob a perspectiva de Dalcastagnè (2018, p. 464, grifos nossos), “*precisam de uma narrativa para continuar existindo, ou mesmo para começar a existir*”. E é da urdidura entre a herança de objetos legados pela família e a necessidade de uma narrativa (escrita) que este ensaio ganha corpo. Nosso objetivo é analisar alguns dos objetos presentes no romance *Os fios da memória*, publicado em 1999 pela escritora Adriana Lisboa, especialmente sob a perspectiva da memória e da transmissão, partindo das proposições já apresentadas. Para tanto, iremos lançar luzes sobre a trajetória da protagonista Beatriz e suas relações com algumas personagens para, a partir daí, selecionar e comentar sobre alguns desses objetos de memória.

185

Os fios da memória: breves comentários sobre o romance

Antes de prosseguir, é relevante, pois, a título de informação, realizar algumas observações sobre a narrativa em questão. Talvez seja desnecessário afirmar que o conjunto da obra de Lisboa alcançou sucesso de público e também de crítica. A autora exercita seu fazer literário na poesia, no conto, em obras para o público infanto-juvenil, na tradução e, com maior fôlego, no romance. Prova disso são os prêmios com os quais a autora foi laureada – tendo inclusive recebido o Prêmio José Saramago por *Sinfonia em branco*, sua

segunda incursão no gênero romance, de 2001 –, bem como as traduções para diversos idiomas de boa parte de seus romances. Assim, todos eles possuem mais de uma edição, à exceção do primeiro, *Os fios da memória* (1999), que, apesar de finalista do Prêmio José Saramago, contou com apenas uma edição pela editora Rocco e se encontra fora do prelo³. Tal fato chama a atenção e a autora, em algumas entrevistas, como a que cedeu ao jornal *Rascunho*, afirma que o romance lhe deu “dor de cabeça” pela dificuldade de lidar com a pesquisa exigida por um romance de cunho histórico: “[...] me vi com a tarefa auto-imposta [sic] de ir acompanhando o desenrolar e os desdobramentos dos fatos e espaços políticos do Brasil e tudo mais, as coisas mais importantes da história do país nos últimos cem anos. Algo que, hoje, acho extremamente ambicioso” (LISBOA, 2011). Por outro lado, é muito significativa, simbólica a relação entre a escrita desta primeira narrativa longa da autora e sua maternidade: “Eu o escrevi enquanto meu filho ainda estava para nascer e, depois, com ele já recém-nascido. Então, para mim, a experiência de escrever e a experiência de ser mãe sempre estiveram muito próximas”. Ainda assim, e a despeito disso, houve a já referida opção de não mais serem dedicadas outras edições à narrativa. Lisboa reconhece seu afã de romancista iniciante. Coisas de escritores do gabarito de Lygia Fagundes Telles e Osman Lins. Mas não é por isso que a obra não mereça receber, mais de vinte anos após sua publicação, outras leituras críticas, como a que aqui se propõe.

A fortuna crítica sobre *Os fios da memória* (1999) não é muito extensa. Além de resenhas em jornais e revistas, de modo geral, o romance é citado em estudos que tratam da obra de Lisboa (artigos, dissertações e teses) como o marco inaugural da carreira literária da autora. É o caso, por exemplo, de “*Family secrets and national trauma in the work of Adriana Lisboa*”, de Sara Brandellero (2008)

3 Informações contidas no site da autora: <<https://www.adrianalisboa.com>>. Consultado em 17 de junho de 2022.

e “A recepção crítica da obra de Adriana Lisboa”, de Neila Brasil Bruno (2019). A tese de doutorado *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero*, de Virgínia Maria Vasconcelos Leal (2008), trata do gênero (*gender*) como representação em dezenove romances de cinco escritoras contemporâneas brasileiras. Entre elas, está Adriana Lisboa com *Os fios da memória* (1999), *Sinfonia em branco* (2001) e *Rakushisha* (2007). Logo, Leal (2008) analisa as personagens do romance sob o viés dos estudos de gênero. A própria Lisboa destaca o tom ambicioso de *Os fios da memória* (1999) na entrevista já citada. A narrativa acaba por se revelar um passeio por fatos da história do Brasil, dos tempos coloniais à contemporaneidade, em seus nove capítulos distribuídos em pouco mais de duzentas páginas. De fato, é uma aposta arrojada para um romance de estreia. Um outro ponto que separaria este romance de Lisboa dos subsequentes é o da construção e descrição das personagens. Leal (2008, p. 191) destaca: “Diferente dos romances seguintes, em que a construção corporal das personagens é dada conforme o ritmo conduzido de revelação do enredo [...], *Os fios da memória* traz descrições das personagens por vezes detalhadas [...]”.

187

Há, ainda, dois artigos que utilizam o romance como *corpus* de análise. O primeiro, publicado em 2011, é de autoria de Elis Crokidakis Castro e tem como título “A memória, seus fios e tramas: dois livros de Adriana Lisboa – *Os fios da memória* e *Azul-corvo*”. Em sua abordagem, Castro (2011) analisa personagens dos romances escolhidos para indicar como elas, por meio de memórias registradas por outros, compõem suas próprias identidades. O segundo, publicado pela autora deste ensaio que ora se faz, é intitulado “Ditadura e memória em duas autoras: considerações sobre *Os fios da memória*, de Adriana Lisboa, e *Lengua madre*, de María Teresa Andruetto” (2018). No texto de 2018, o objetivo foi observar a relação, sob chave comparatista entre a autora brasileira e a argentina, entre trauma coletivo e trauma individual, bem como

o papel da memória nesta confluência. Já neste ensaio, como já indicado, pretendemos continuar na esteira dos estudos de memória, verticalizando em *Os fios da memória* (1999) e em como os objetos que circundam Beatriz, em especial os diários dos antepassados, pela presença ou ausência, evocam o passado familiar.

Beatriz: os fios e as memórias transmitidas por objetos

188 O país, a cidade, o bairro, a casa com a empregada, o jardim com o jardineiro e os cachorros, a biblioteca e seus inúmeros livros, em especial diversos cadernos que compõem diários escritos por dois antepassados. Todo o conjunto de objetos associados a Beatriz, narradora protagonista de *Os fios da memória* (1999), de Adriana Lisboa, denunciam aquilo que se liga às suas memórias íntimas, às de sua família, à sua própria identidade e, em um processo de espelhamento, à memória coletiva brasileira por meio da associação entre seus antepassados e a certos fatos da história do país.

O enredo do romance, apesar de construído de forma não-linear, não oferece grandes dificuldades. A amada tia Heloisa, viúva do inglês Christian Parry, falece e deixa diversos bens aos sobrinhos, posto que o casal não teve filhos. Beatriz contava com dezenove anos e herdou uma casa no Rio de Janeiro (para a qual se muda, sozinha) e uma fazenda em Goiás que gerava renda; por conseguinte, adquire independência financeira. A moça, que já não gostava de se deslocar, fincou ainda mais os pés no chão da capital fluminense: “Meus pés estão trancados neste chão e as asas, que de fato as há, servem para alçar vôos imaginários, somente” (LISBOA, 1999, p. 61). E arremata sobre sua postura diante do mundo: “De resto, sou como uma ostra” (LISBOA, 1999, p. 61). Beatriz, então, indica sua tendência mais retraída, menos extrovertida. Após a morte de um segundo ente querido, a prima Mariana, ela se restringe ao convívio com o mundo exterior. Proclama-se como “um povoado de manias” e declara, no

presente da enunciação, aos 26 anos: “faz dezoito meses que não ponho os pés fora de casa” (LISBOA, 1999, p. 23). Apesar disso, não assume primeiramente um ar muito ensimesmado, talvez em uma tentativa de não afastar o leitor, pois admite alguma felicidade neste período: “fui feliz durante estes quase dois anos em que reduzi minhas fronteiras físicas aos muros que cercam esta casa” (LISBOA, 1999, p. 18). Nesse sentido, se compara ao Rio de Janeiro, cidade de “contradições e paradoxos”, devido ao fato de viver “enclausurada no coração da cidade, amando-a como é inevitável, detestando-a como é fatal” (LISBOA, 1999, p. 23). E a narradora não herdou apenas a casa, mas também o que havia dentro dela: mobília, livros, tudo – inclusive os cachorros, os gatos e os peixes (os gatos e os peixes, no presente da enunciação, já haviam morrido); e os funcionários (o jardineiro Elídio e a empregada doméstica Rosa): “Rosa e Elídio foram o quanto sobrou dos tempos de outrora. Esses que nunca carregaram o Brasil no nome, mas sim nas mãos... ficaram, quando tudo mais volatilizou-se [...]” (LISBOA, 1999, p. 44-45).

189

Beatriz optou por manter o funcionamento da casa como dantes, provavelmente como forma de perpetuar a vida de Heloisa, a quem considerava como “melhor amiga”, apesar dos quarenta anos de diferença entre as duas, posto que faleceu aos cinquenta e nove anos de idade (LISBOA, 1999, p. 28). Em seus pensamentos, Beatriz se refere àquilo que é deixado por quem morre: “é curioso o mundo deixado pelos mortos, idêntico, porém carente daquilo que, mais que sua presença corpórea, os confirmava – um livro esquecido sobre a mesa, a cama desfeita, as migalhas de pão no prato e o copo d’água semi-esvaziado [...]” (LISBOA, 1999, p. 60). Este mundo deixado, o mundo das coisas, dos vestígios, dos objetos, que Beatriz caracteriza como “diminuído”, ainda contém “o cheiro de quem se foi, esquecido no vão de um armário, por exemplo [...]” (LISBOA, 1999, p. 60). Imersa nessas reflexões, a narradora encontra, quase que por acaso, um envelope destinado a ela, “entre papéis obsoletos que se esque-

ciam sobre a escrivadinha” (LISBOA, 1999, p. 60). Dentro dele, um bilhete com a “caligrafia estudada” de Heloisa, um “pequeno cartão azulado onde se lia *Sê livre, olha adiante e através, enxerga aquilo que te parece impossível*” (LISBOA, 1999, p. 60, grifos da autora). As ordens da tia, que parecia já antecipar a própria morte, fazem com que a sobrinha, aos dezenove anos, decida morar sozinha na casa herdada. O pequeno objeto, nesse momento, a impulsiona a dar um destino ao legado afetivo e de bens de Heloisa. Beatriz quer ficar na casa e continuar a se surpreender com a *præsentia in absentia* da tia, sentindo seu cheiro, “uma frase largada no ar”, como “a comichão no membro amputado” (LISBOA, 1999, p. 60).

190 É nesse contexto que, em um dia, aproximadamente sete anos após a morte da tia, admitindo que “as coisas mudam”, a narradora sentiu a necessidade inusitada de contar uma história: “Decidi *escrever* para *relatar* a história singular de todos esses seres tumultuados que me antecederam ou preferiram decretar-se meus contemporâneos e que posso abarcar sob um epíteto não muito elucidativo: família” (LISBOA, 1999, p. 18, grifos meus). Além disso, como se percebe com o desenrolar da narrativa, o desejo da escrita surge após o contato mais íntimo com objetos deixados por tia Heloisa: em especial, os diários escritos por dois antepassados de sua família (Antônia e Aureliano), cujo sobrenome é Brasil. Como considera Dalcastagné (2018), a necessidade da construção de uma narrativa pode ser uma forma de fazer a memória evocada por um objeto continuar existindo. Logo, Beatriz assume para si a responsabilidade de continuar o que seus antepassados iniciaram por meio da escrita de diários. E a escrita, como entende Aleida Assmann (2011) e outros estudiosos da memória e da própria escrita, como Joël Candau (2016) e Chartier (2007), é um dos suportes da memória.

Ainda no campo da escrita, Assmann (2011, p. 166) considera que a “escrita como metáfora da memória é tão indispensável e sugestiva quanto extraviadora e imperfeita”. Em outros termos, ao

mesmo tempo em que memória e escrita mantêm entre si uma íntima relação, esta não se revela perfeita, totalizadora. Isso se dá porque, nas palavras da autora, a “presença permanente do que está escrito contradiz ruidosamente, no entanto, a estrutura da *recordação*, que é sempre descontínua e inclui necessariamente intervalos da não presença. Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente” (ASSMANN, 2011, p. 166, grifo da autora). Logo, a escrita de Beatriz resgata a presença daqueles que já se foram, tanto seus antepassados mais distantes, quanto entes queridos, como Heloisa e Mariana. A escrita da narradora, assim como os demais objetos da casa, promove uma possibilidade, ainda que volátil, de presença, bem como é suporte do passado para o futuro.

O sobrenome de Beatriz e de sua família se destaca no panorama da narrativa pois haverá o espelhamento entre familiar e nacional: ao mesmo tempo em que narra a história de seus antepassados, Beatriz narra também a história do Brasil como nação, desde o período colonial. Dessa maneira, o romance é dividido em nove capítulos e cada um deles recebe o nome de um antepassado da família de Beatriz, à exceção do primeiro (“Orlando”, interesse amoroso de Beatriz) e do último (que recebe o nome da própria narradora). Em outros termos, a história de Beatriz “começa” e “termina” a partir do encontro amoroso com Orlando. Cada um dos demais capítulos relaciona a personagem que dá título a ele a um evento histórico brasileiro. Como exemplos, podemos citar o capítulo dois, intitulado “Eustáquio Miranda”, cuja ambientação remonta ao período colonial, passando pela Independência e pela abdicação do trono por D. Pedro, e o capítulo três, “Catarina”, ambientado durante o período imperial, com referências à Lei do Ventre Livre e à ilegalidade do tráfico negreiro. E assim, sucessivamente, cada capítulo relaciona um representante da família Brasil e um momento/fato da história brasileira.

O caráter metanarrativo aludido anteriormente (Beatriz como escritora do que narra) já se afigura na segunda página do romance, pois aí temos a informação de que o que o leitor acessa é produto da escrita de Beatriz. Ela é uma narradora que escreve o que está sendo lido. Inclusive, temos a ilusão da escrita de Beatriz como um *work in progress* em alguns momentos da narrativa, como o seguinte: “Porque não vos escrevo do fim – decerto que não! É esse um mistério que compartilhamos, eu e vós. Há páginas a abarcar meu passado; o presente, como sabemos, é uma impossibilidade que vive a saltitar para fora de si mesma” (LISBOA, 1999, p. 85). Além dessa ilusão da escrita em curso, há também a presença enunciativa do leitor, ou dos leitores, já denunciada na citação acima (vos), a quem ela decide se destinar como “vós”: “Há uma pequena regra em que insisto, nesta narrativa; é a única: chamar o caro leitor por *vós*. [...] o infeliz pronome já está quase banido do nosso idioma brasileiro [...]. Apiedei-me do *vós*, eis tudo, e somente por simpatia” (LISBOA, 1999, p. 19-20, grifos da autora).

192

Ainda no campo da metanarração, o primeiro capítulo, como já informado, recebe como título o nome “Orlando”, e Beatriz estabelece contato com o *Orlando* de Virginia Woolf e o exemplar deste que tem em mãos (edição com mais de trinta anos, deixada por Heloisa), afirmando que o “seu Orlando”, o rapaz com quem iniciou um relacionamento, “é *título de um capítulo somente*, e traz datas impressas não na página de rosto, sob a forma um tanto triste, porém liberta, de delicadas rugas” (LISBOA, 1999, p. 16, grifos meus). Mais adiante, assume não saber exatamente onde se dividem real e irreal: “Assim escrevo estas páginas; assim, digamos, *sou estas páginas*” (LISBOA, 1999, p. 16, grifo da autora). Beatriz, então, escreve no entrelugar do “real” com o “irreal”, ou seja, mescla fatos com memórias suas, de outras pessoas, bem como de suas próprias invenções. Isso nos chama a atenção para uma estratégia narrativa contemporânea que Lisboa maneja em seus romances e que já exploramos em outro

texto⁴ sobre a autora: o preenchimento deliberado da memória. Beatriz, em vários momentos, reinventa as memórias, a matéria passada, da maneira que bem entende e não esconde esse artifício – ao contrário, exhibe-o. Ele é, de fato, deliberado. Um exemplo se dá no capítulo dois, dedicado a Eustáquio Miranda, português que, junto à negra escravizada Joaquina, deu origem à sua genealogia. Beatriz conta que Joaquina, por ter sido escravizada, desenraizada de sua Angola, nunca quisera aprender português e nunca revelara seu nome. Eustáquio, o barão de Nova Sintra, a nomeou Joaquina⁵ em “homenagem” a outra Joaquina, uma prostituta sintrense, a quem amara. Ao colorir o episódio com tintas carregadas de diversas emoções, por fim afirma Beatriz: “Decerto colocamos tudo isso em palavras nós, desocupados e prolixos; o barão de Nova Sintra apenas sentia uma ligeira ardência na boca do estômago, era tudo”, tendo essa ardência feito apenas uma única vez o caminho para a garganta e daí para a face, transbordando “de seus olhos sob a forma de uma ínfima lágrima que ninguém viu” (LISBOA, 1999, p. 85). É como se a figura do colonizador fosse incapaz, assim, de emoções mais complexas, atendendo apenas às vontades corporais mais imediatas,

193

4 Em *Azul corvo*, de 2010, a protagonista Evangelina se comporta da mesma forma diante do que narra: “O que queremos expressar com ‘preenchimento deliberado’ é a não necessidade de aderência da memória ao ‘real’, ao que de fato ocorreu. A memória, como terreno do passado em contraste com o presente, não necessariamente reflete uma realidade empírica, mas uma realidade construída. Evangelina não esconde ou não utiliza pretextos para escamotear suas memórias e as memórias do outro, como a de Fernando: ela deliberadamente informa trechos de memória que não são mero resgate, mas criação, imaginação. Nesse sentido, apesar da referência a uma dose de realismo pelo retorno promovido pela rememoração, a inserção dos afetos acaba por redimensionar aquilo que deveria, em tese, corresponder ao que teria ocorrido” (RIBEIRO, 2019, p. 128).

5 Observamos que este episódio reforça que a violência colonial também foi linguística ao promover o apagamento das línguas dos negros escravizados, a começar pela renomeação baseada em prenomes da língua portuguesa.

como a fome e o desejo sexual, além da ambição pelo poder (título de nobreza) não por distinção, nem por educação “refinada”, mas pelo acúmulo de bens a qualquer custo (bens imóveis e escravos), inclusive os mais espúrios. A paixão com que o episódio foi descrito foi adicionada por Beatriz sem nenhum pudor. Ela se afirma, em momento anterior, “amante das digressões”, “incapaz de contar um conto, ou uma mentira, sem elas, sem volutas e arabescos, sem ornamentos e folhas de ouro” (LISBOA, 1999, p. 20).

194 Poderíamos, nesse caminho, admitir *Os fios da memória* (1999), em certa medida⁶, como aquilo que Régine Robin (1989) considera como “romance memorial”. De acordo com Kelley Duarte (2014, p. 30), leitora de Robin, o romance memorial “não ficaria longe de uma escrita diferenciada da memória. É a ficção que se encarrega de preencher lacunas da memória, dos fatos reais, e auxiliar na construção do registro de uma determinada história de vida”. Ademais, na visão de Robin, via Duarte (2014), há também que se destacar a questão do hibridismo das formas textuais, da heterogeneidade multilíngue bakhtiniana: “O heterogêneo não é simplesmente hibridação, fonte de multiplicidade feliz, ele está também na origem da inquietante estranheza, de uma divisão e de uma esquizofrenia cultural” (ROBIN *apud* DUARTE, 2014, p. 34). Tal indicação resvala na própria dúvida que Beatriz indica quanto ao gênero de sua escrita: “memórias? Páginas dispersas a que somente um leitor imaginário terá acesso? Cacos, pedaços gelatinosos de lembranças e híbridas reflexões? Inventário de imaturidades? Que coisa significam estas palavras em assembleia?” (LISBOA, 1999, p. 29). Há também outras menções nesse mesmo sentido, como em: “tal como eu, antes de iniciar este relato (redundará em um livro?)” (LISBOA, 1999, p. 141). Ademais, para Robin, via Duarte (2014, p.

6 Fazemos esta ressalva porque Robin (1989) estabelece uma interface entre romance memorial e autoficção, o que não é, ao nosso ver, o caso de *Os fios da memória* (1999). Há, sim, um tom autobiográfico de Beatriz que é ficcional.

35), “o recurso ficcional em narrativas do ‘eu’ pode ser utilizado para preencher as falhas de memórias, ou seja, o que não mais pode ser lembrado ou o que, por algum motivo, não se quis mais lembrar”. E a narrativa de Beatriz tange a autobiografia, como ela mesma indica: “Não falo sobre mim mesma – esta não é uma autobiografia, ou, antes, o é sem sê-lo, não me peçais maiores explicações” (LISBOA, 1999, p. 96).

Por assumir esses traços autobiográficos, sendo os escritos de Beatriz uma autobiografia mesmo antes de sê-lo, devido ao fato de dizer de si ao dizer do outro, podemos também indicar que *Os fios da memória* (1999) manteria contato com o que Dominique Viart e Bruno Vercier (2008, p. 79) denominaram de narrativas ou romances de filiação. Para os autores, nas últimas décadas, houve na França uma profusão de narrativas que se mostram como escritas de si e que deslocam o elemento da interioridade para o da anterioridade. Nesse deslocamento, os filhos passam a escrever sobre os pais, ou seja, os narradores de hoje voltam seu olhar para aqueles que os antecederam. Para Zilá Bernd (2014, p. 18), “Falar dos pais é um subterfúgio para falar de si próprio, apontando para um desejo de conhecer melhor a herança deixada pelos pais. Na verdade, trata-se do autobiográfico descrito através de um outro ponto de vista”. É uma narrativa que destaca “o quanto o narrador herdou de seus ancestrais, estabelecendo um continuum familiar” (BERND, 2014, p. 18). É isso que podemos observar na narrativa engendrada por Beatriz, que realiza este tributo ao passado em duas vias, como já apontado: o passado ancestral, genealógico, familiar e o passado coletivo, histórico, nacional. Beatriz conseguirá realizar este percurso apenas a partir do contato com os objetos herdados de sua família. Ao recebê-los, conservá-los, observá-los, lê-los – enfim, ao conviver com eles –, Beatriz se sente munida e destinada a escrever sobre sua ancestralidade e sua genealogia, ainda que dolorosa, por ser oriunda da violência colonial e patriarcal.

Assim, para Bernd (2018, p. 47), a partir de vestígios, de objetos a serem renegados ou aceitos, no romance memorial e de filiação há o englobar de uma memória genealógica, familiar e geracional. O narrador sente a necessidade de “promover a reconstrução de trajetórias vividas por seus ascendentes e, através desse processo, (re)significar e/ou (re)construir o presente. É necessário o estabelecimento de um jogo dialético entre lembrar e esquecer, entre passado e presente, entre ascendentes e descendentes [...]”. Beatriz volta ao período colonial com Eustáquio Miranda e Joaquina e, a partir deles, desenha toda a árvore genealógica da família Brasil e também do país Brasil. Ela assume a origem violenta da sua família a partir do estupro de Joaquina, crime comum praticado pelos senhores brancos portugueses contra as negras escravizadas de diversas regiões de África, do qual nasciam os ditos primeiros brasileiros. Ela põe a nu a situação e registra essa origem horrenda de sua família (e, por conseguinte, de nossa nação), deixando propositalmente no esquecimento o único “filho legítimo” do Barão de Nova Sintra, Francisco, nascido do casamento entre Eustáquio e a sensível Maria Miranda: “Francisco Miranda tinha os olhos da mãe, e também sua sagacidade, mas esta história ironicamente não o inclui. Deixemo-lo apenas registrado, o único legítimo” (LISBOA, 1999, p. 49).

De acordo com Candau (2016, p. 107, grifos nossos), o ser humano possui uma preocupação exclusiva: a de “inscrever, deixar traços, [...] ‘fazer memória’, quer se trate de uma *memória explícita* (objetos, animais) ou de uma *memória mais complexa* e de mais intensa concentração semântica, aquela das formas, das abstrações, dos símbolos”. Beatriz entrará em contato com ambas as formas, pois os objetos herdados pertencem a essas duas categorias: a memória “mais explícita” e a “mais complexa”. A mais explícita pode ser observada na conservação dos objetos: a própria casa com toda a mobília. Já a mais complexa diz respeito aos diários de Antônia e Aureliano, posto que a escrita seria a evolução da inscrição abstrata

e simbólica, nos termos de Candau (2016). Aliás, os diários chamam para si a dupla perspectiva, uma vez que são, a um só tempo, objeto – cadernos com capa em couro que assumem ares de relíquia, pois estavam na família havia gerações, já que Antônia é tia-bisavó de Beatriz – e escrita íntima.

Anne Muxel (2007, p. 162, tradução minha), ao tratar dos objetos e fotos como “memórias concretas”, considera a existência do que chamou de “objetos animistas”⁷: seriam eles “objetos pieusamente preservados, portadores de toda a emoção da memória associada ao falecido”⁸. É interessante observar que, a depender da subjetividade, um objeto pode ou não ser animista. Por exemplo, para Heloisa, que conservou os diários da família, eles seriam animistas, assim como para Beatriz, que assume o legado da tia – apesar de Heloisa não ter deixado nada escrito, apenas o bilhete para Beatriz. Entretanto, para os primos, para os tios e até para os pais da moça, nada disso parecia ter relevo: eles “nunca haviam demonstrado grande interesse por questões genealógicas – a única exceção foi decerto Heloisa, que fez questão de guardar relíquias por algum motivo que escapou a todos (inclusive a mim, até esse dia que vos relato)” (LISBOA, 1999, p. 83). Beatriz, assim, reflete sobre a necessidade ou não da ligação com seus antecedentes. Para a narradora, os demais integrantes da família Brasil que estão vivos além dela mesma – sete pessoas, entre primos, tios e pais – não manifestam esse tipo de interesse: “nunca precisaram de seus antepassados – definitivamente. Através de gerações, minha família dispersou-se, e muitíssimo mais há de se dispersar” (LISBOA, 1999, p. 83). Apesar de admitir que “nada [...] determina que se deva viver com antepassados a pairar sobre a testa”, existem pessoas para quem “não há outra forma de descobrir-se senão na história, na trilha

197

7 “*objets animistes*” (MUXEL, 2007, p. 162).

8 “*pieusement conservés, et porteurs de toute l’émotion du souvenir associé au disparu*” (MUXEL, 2007, p. 162).

que rastreia nomes e sobrenomes até um convincente princípio” (LISBOA, 1999, p. 83-84). Assim sendo, Beatriz pertence a essa linhagem, uma vez que assume a herança (não apenas a física, dos objetos) de Heloisa: “Foi o caso de Antônia e Aureliano, foi o caso de Heloisa. É o meu caso. E trilhamos um caminhozinho estreito e excêntrico” (LISBOA, 1999, p. 84).

Dessa maneira, há, na genealogia da narradora, uma transmissão: de Antônia (tia de Aureliano) a Aureliano (pai de Heloisa), deste a Heloisa (tia de Beatriz), desta a Beatriz. Muxel (2007) estabelece, na relação com o tempo, algumas funções da memória, sendo a transmissão uma delas. Para a autora, a transmissão “designa a filiação como o reconhecimento de uma inscrição geracional no longo tempo de uma história familiar e como o desejo de perpetuar um certo número de atributos característicos dessa história e de uma identidade coletiva compartilhada”⁹ (MUXEL, 2007, p. 199).

198

Geralmente, espera-se que a memória dos antepassados seja protegida do esquecimento. Por seu turno, o esquecimento não pode ser entendido como oposto à transmissão, já que aquilo que foi obscurecido poderá ser abrilhantado adiante, quando houver a possibilidade de o passado ser recontado. Segundo Bernd (2018, p. 47), o romance memorial e o de filiação reúnem em si a memória genealógica e familiar, além da memória geracional, “pois um dos fatores primordiais para sua existência e consolidação é a necessidade do (eu) narrador promover a reconstrução de trajetórias vividas por seus ascendentes” para, a partir daí, agir sobre o tempo presente. Beatriz opera a partir deste lugar: no presente, ela recupera elementos familiares e históricos do passado, tentando ressignificar a sua vida presente, bem como deixar um registro para uma possível

9 “*désigne l’affiliation comme la reconnaissance d’une inscription générationnelle dans le temps long d’une histoire familiale et comme la volonté de perpétuer un certain nombre d’attributs caractéristiques de cette histoire et d’une identité collective partagée*”. (MUXEL, 2007, p. 199)

posteridade, que poderia advir de seu relacionamento com Orlando, por exemplo.

No romance, observamos uma verticalização de objetos em uma relação metonímica, posto que uns estão contidos em outros: partimos da casa, que contém a biblioteca, que contém os livros e os diários íntimos de Antônia e Aureliano. Os cadernos de Aureliano (avô de Beatriz), inclusive, guardam uma aquarela em que é retratada sua tia Antônia. E é relevante que um dos primeiros objetos citados por Beatriz e pertencente a este universo herdado, a casa do Rio de Janeiro, seja um livro (pois a veremos sempre acompanhada de livros ou dos diários da família): o já citado *Orlando*, de Virginia Woolf. A narradora passou boa parte de seu tempo organizando a volumosa biblioteca que herdou da tia, deixando este exemplar, cuja data anotada na página de rosto indicava já trinta anos, na estante dedicada à literatura estrangeira. Mas o Orlando de Beatriz não é estrangeiro, é um homem que conheceu na praia no último dia em que saiu de casa, no “primeiro dia do Ano Zero, que, obediente à relatividade do tempo, já dura exatos dezoito meses, o Ano Zero da Nova Era [...], 1994” (LISBOA, 1999, p. 198). A narradora, desde o momento em que pôs os olhos sobre ele, soube que era o amor que esperava: “Orlando havia chegado, enfim, o amor, e se fui eu a responsável por sua criação, durante vinte e quatro anos de sonhos, é também verdade que Orlando por sua vez recriou-me, em contrapartida” (LISBOA, 1999, p. 198). Entretanto, este foi o primeiro dia do Ano Zero da Nova Era também por outro fato, este sim, que parece ter motivado a vida dentro dos limites de casa: o suicídio de Mariana, sua sensível e mais jovem prima, filha de Eugênia, tia paterna assim como Heloisa. Mariana estava com 22 anos. Elídio a encontrou junto à fonte após tomar um coquetel de comprimidos. Logo, a “prisão voluntária” de Beatriz parece ter sido motivada por esta perda e, neste período, a narradora esteve elaborando seu luto em companhia dos objetos de Heloisa.

Mariana era, a seu modo, uma colecionadora de vestígios: “Colecionava chuvas. [...] Alimentava o hábito de forrar as paredes de seu quarto com figuras bonitas que recortava de revistas e permanentemente reciclava, sobrepondo-as” (LISBOA, 1999, p. 96-97). Na percepção da narradora, a prima “teria preferido reter tudo, como retinha amostras de chuva em sua coleção; teria preferido reter o mundo inteiro nas paredes de seu quarto. [...] Tudo quanto Mariana considerasse belo” (LISBOA, 1999, p. 97). Essa personagem nos lembra a figura do *chiffonier* baudelairiano, citada por Assmann (2011, p. 413), essa pessoa que seria “a contraimagem de um arquivista, que escolhe, coleta, seleciona, ordena e protege seu inventário como um tesouro no reino do lixo”. Apesar de Mariana não “viver” (no sentido monetário) do que selecionava e colecionava (como um catador), ela constrói camadas do que considera belo; sobrepõe e justapõe sua apreensão do mundo com imagens coladas que, de tão espessas, se despregam da parede (o que a chateava). Entre potes, cola e papel, construía e retinha seu mundo de beleza no espaço de um quarto.

200

Nesse processo de elaboração do luto, com as pacientes visitas de Orlando, Beatriz, como já afirmado, convive com os objetos da casa, mas não apenas os de sua tia, posto que ela, Heloisa, convivia com seu esposo, Christian. A narradora dedica algumas palavras, por exemplo, ao escritório do tio inglês e de seus cachimbos, que chamam a memória dele também: “ainda sinto, depois de todos esses anos, o aroma adocicado do fumo que usava em seus cachimbos; os próprios cachimbos ainda estão lá, em número de cinco, com tamanhos e formatos variados, preservados como peças de museu sobre seu suporte” (LISBOA, 1999, p. 51).

Em algumas passagens, Beatriz destaca a presença dos objetos e como eles são importantes para ela. Alguns são verdadeiros tesouros, como certas edições da biblioteca, representantes da herança cultural portuguesa no Brasil: “Entre as maiores pérolas que esta biblioteca guarda, porém – e definitivamente guarda muitas

–, estão a obra de Camões, Fernando Pessoa e do nosso mestre contemporâneo José Saramago” (LISBOA, 1999, p. 36). Outros são lembranças coletadas em suas andanças pelo Rio de Janeiro, antes do primeiro dia do Ano Zero; *souvenirs* das viagens de seus pais, Boris e Anita; o estoque permanente de chá de jasmim que Heloisa fazia questão de manter por ser o preferido da sobrinha. Todos esses objetos e lembranças são aquilo que fazem com que Beatriz se agarrar, de alguma forma, à realidade e consiga seguir adiante: “Guardo meus *troféus* e quero crê-los *presentes*, quando tão pouco restou. A solidão chegou [...], precisei de motivos para viver aqui, para não abandonar a sombra do Cristo Redentor e fugir [...]” (LISBOA, 1999, p. 23, grifos nossos). A materialidade desses itens, desses troféus, é o que faz com que a narradora não abandone o Rio de Janeiro e enfrente as suas questões (apesar de, mais adiante, assumir que havia mentido, não seria capaz de sair do Rio de Janeiro por não gostar de se deslocar, de viajar). Assim ela continua: “Mantive-me firme, agarrando-me aos meus *talismãs*, meus *totens*, minha certeza de que algo de positivo pulsaria sob a tristeza e o abandono, sob a hostilidade e a violência, sob a injustiça e o medo” (LISBOA, 1999, p. 23, grifos nossos). E outros, por sua vez, são citados como contrapeso ao vazio deixado pela morte da tia (a casa e seus pertences): “esta casa e mais os móveis, as roupas, os eletrodomésticos, [...] os tapetes e quadros, os livros, a porcelana, a prata e os cristais. Não é pouca coisa. Se quereis saber, porém, não é coisa alguma diante do oco que Heloisa deixou, herança involuntária [...]” (LISBOA, 1999, p. 29).

201

Voltemo-nos, por fim, aos diários de Antônia e de Aureliano Brasil, que estavam em posse de Heloisa, guardados em sua biblioteca. Uma das primeiras menções a eles se dá no segundo capítulo, quando Elídio e Beatriz conversam. Ela tem em mãos “o primeiro volume dos diários, intitulado *Acerca dos antepassados*” (LISBOA, 1999, p. 46). Após advertir o leitor de que nunca havia escrito diários, com a finalidade de dizer que aquele volume não era

de sua autoria, continua: “Estes chegaram-me às mãos por vontade própria. E, *como fragmentos de uma daquelas ânforas encontradas por arqueólogos e minuciosamente recompostas*, revelaram-me a história que por minha vez vos revelo agora [...]” (LISBOA, 1999, p. 46, grifos nossos). Ao comparar os diários a fragmentos de ânforas reorganizados e recompostos por arqueólogos, Beatriz praticamente alça os diários de Antônia e Aureliano à categoria de relíquia e de objeto histórico – mais uma vez, segundo sua subjetividade (e também a de Heloisa), pois os demais membros vivos da família nem se lembravam do nome de uma Antônia, por exemplo, que era da família e havia habitado a primeira casa dos Brasil havia algumas décadas. É interessante também considerar que uma ânfora antiga, como as gregas e romanas, recipiente usado para guardar azeite, água, cereais, “afinal, não surge de um molde, modela-se manualmente, carrega, portanto, em sua forma e dimensões a lembrança da anatomia humana, como uma impressão digital” (GAGLIARDI, 2018, p. 19). Assim como a ânfora, a escrita dos diários, *manu-scripta*, é artesanal, carregada das impressões de seus autores. Caio Gagliardi (2018, p. 22) também destaca o material de que são feitas as ânforas como a origem de tudo, “o barro de onde viemos”. Os diários funcionarão, para Beatriz, como essa busca da origem: da ancestralidade à genealogia, à memória familiar, bem como à memória nacional. Ademais, a menção aos fragmentos das ânforas também não pode ser lida de forma aleatória, posto que os “inúmeros cacos recolhidos incansavelmente pelos arqueólogos representam, pouco a pouco, cenas de caça e do cotidiano, batalhas e rituais religiosos, fazendo as vezes de um imenso arquivo histórico disperso sob o solo em que pisamos” (GAGLIARDI, 2018, p. 20). E é assim que Beatriz se porta diante dos diários: como uma arqueóloga, recolhe os fragmentos dos diários, suas entradas, e a partir delas consegue compor uma espécie de mosaico da história de sua família, bem como da história do Brasil.

A narradora, mais uma vez lançando mão do preenchimento deliberado da memória, do passado em seu processo de escrita, ainda afirma: “Não tenho a intenção de ser fiel, assim como não me questiono jamais sobre a fidelidade dos dois autores destes diários. A graça está em outra parte – e, convenhamos, para a realidade nua e crua os jornais bastam” (LISBOA, 1999, p. 46). Ela admite, assim, mais uma vez, a natureza híbrida de sua escrita, a do entrelugar entre “real” e “irreal”, sem esconder o caráter ficcional, (re)criado de sua produção.

Mais adiante, ainda no segundo capítulo, Beatriz nos conta como chegou até os diários. No período entre a morte de Heloisa e a morte de Mariana, antes, porém de Orlando, a narradora se dedicou a organizar e a limpar cada exemplar da biblioteca que herdara. Foi assim que descobriu, “em pastas envelhecidas, os diários: vários cadernos de páginas amareladas encapados a couro, escritos durante quinze anos pela bisneta da escrava Joaquina e continuados de forma infalível por seu sobrinho Aureliano” (LISBOA, 1999, p. 52), o avô de Beatriz, pai de seu pai Boris. Aureliano se casou com Teresa e deste matrimônio nasceram Heloisa, Boris, Eugênia e Ludmila. Antônia era irmã de Domingos, pai de Aureliano. Dela, não se tem notícia de marido ou filhos.

Desse modo, Beatriz vai costurando a história de seu presente e de um passado mais recente com Orlando e seus familiares às informações que buscou nos diários de Antônia e Aureliano. Assume que, a princípio, os cadernos de couro não haviam chamado sua atenção, mas sempre os encontrava, sempre “topava” com eles: “Aquilo parecia estar em toda parte, saltando de prateleira em prateleira; eu tinha certeza de ter separado os manuscritos em uma caixa, a fim de estudá-los quando eventualmente me ocorresse, mas os diários eram voluntariosos e queriam-se lidos sempre de imediato” (LISBOA, 1999, p. 82). Beatriz, então, cria essa imagem dos cadernos como que animados e atende ao pedido deles, começando sua leitura, o que

irá motivar também sua escrita. A imagem dos cadernos animados vai ser referida por Beatriz ainda em outros momentos, como neste: “Os diários entreolham-se sobre a mesa, sob a lua mal filtrada pelas árvores e pela distância” (LISBOA, 1999, p. 101).

Ainda no campo da escrita de Beatriz, é interessante informar que ela escrevia versos e apenas os mostrava a Orlando. Dessa maneira, além de leitora voraz, gostava também de se exercitar no fazer literário de alguma forma. Talvez por isso, por já escrever com certa pretensão literária, ela queira dar essa ilusão de uma escrita que se pretende feita de chofre, de uma só vez. A narradora também nos dá notícias de como Antônia e Aureliano iniciaram seus processos de escrita: “Antônia tinha quinze anos quando começou a redigir seus diários” (LISBOA, 1999, p. 84). Com uma “caligrafia esmerada”, que pouco mudou ao longo de todos os aproximadamente “quinze anos e duas mil páginas” de dedicação aos diários, “Antônia registrou religiosamente as aventuras comuns de seus pais, avós e bisavós – e de seu irmão, sobretudo, enquanto a ela consideravam-na um tanto louca. Antônia afirmava ter nascido para contar histórias, e assim sentia-se talvez louca, de fato, uma loucura exuberante e feliz” (LISBOA, 1999, p. 84).

A partir dos diários de Antônia Brasil, Beatriz afirma ter descoberto “o combustível da vida” (LISBOA, 1999, p. 84). Sentia-se pequena e impotente, mas, a partir do que depreendeu das páginas de sua antepassada, sua tia-bisavó, encontrou forças para empreender o seu próprio projeto de escrita: “foi por isso, pela necessidade e pela impotência, que decidi também eu contar histórias” (LISBOA, 1999, p. 84). Antônia, ao se ver como nascida para contar histórias, muito provavelmente teria sido escritora em seu tempo. Entretanto, subentendemos que, na sociedade em que vivia (teria escrito os diários aproximadamente entre 1900 e 1915), seria um tanto difícil uma mulher negra se destacar no campo literário. Ainda mais se adicionarmos o fato de ela não ter se casado e tido filhos, de ter se

dedicado à genealogia da família, à história do Brasil, à escrita. Por isso, não é de se admirar que tenha recebido o rótulo de “louca”. Beatriz, desse modo, na segunda metade da década de 1990, poderá cumprir o desígnio de contar histórias sem ser tachada de “louca”, talvez em honra de sua tia-bisavó.

Antônia demonstra, pelas informações que Beatriz apresenta, o desejo de contar, de narrar. Ela tem a necessidade de coletar as memórias dos seus e transmiti-las via narrativa escrita. Beatriz recebe o mesmo chamado, admitindo que o seu desejo de narrar nasce do contato com a escrita da tia-bisavó, bem como do fato de se sentir impotente e do amor de Orlando. No capítulo dedicado a Antônia, a narradora realiza uma análise contrastiva entre ela mesma e sua antecessora: “Antônia era uma só. Por isso foi confeccionar o seu livro, porque era uma só, e assim tinha aquela visão única e privilegiada que eu, a tropeçar em mim mesma, nunca adquirir” (LISBOA, 1999, p. 141). Para Beatriz, Antônia era independente, ao contrário de si. Enquanto a tia-bisavó conseguira ser “narradora e personagem”, a narradora acredita que não se saiu “bem em nenhum dos dois ofícios” (LISBOA, 1999, p. 141). Por isso, crê que as motivações que levaram ambas a escrever são opostas: “eu, tendo como caneta e papel uma quase-angústia e um leitor que tudo suportaria; Antônia, tendo a si mesma, e para tanto bastante” (LISBOA, 1999, p. 141). Beatriz parece atribuir esta resolução de Antônia ao gênero diário, incompleto por natureza e definição, e “seu herdeiro [Aureliano] tampouco pôde dar-lhe um fim” (LISBOA, 1999, p. 141).

205

Antes, porém, de chegarmos ao desfecho do romance, avancemos ao capítulo “Aureliano”, a fim de observar o que Beatriz comenta sobre a escrita do avô. Quando ele completou quinze anos (a mesma idade em que Antônia começou a escrever), sua mãe lhe entregou os diários da tia. No começo, ele não se interessou muito por aqueles volumes, mas com o tempo se viu arrebatado: “Ao desembocar no sexto e último volume, meses depois, completava

sua revolução, sua metamorfose, deixava de ser menino, tornava-se homem” (LISBOA, 1999, p. 182). No dia seguinte, o rapaz “começou a redigir seu próprio diário e, tendo descoberto junto com a história de sua família a outra, a daquele invólucro chamado Brasil, começou a interessar-se pela política” (LISBOA, 1999, p. 183). A partir daí, Aureliano começou a ler alguns filósofos, Marx, Engels, Lenin, Trotski até chegar ao Partido Comunista. Dos quatro filhos que teve com Teresa, Heloisa foi a que se tornou militante como o pai. Entretanto, com o acirramento da ditadura e dos Atos Institucionais, a família se preocupou com Heloisa, que havia deixado a faculdade de medicina para viajar pela América Latina e aprender táticas de guerrilha. Dessa maneira, assim que “a prisão e as tantas e tão requintadas formas de tortura e possivelmente o assassinato chegavam-lhe aos calcanhares, Heloisa deixou-se convencer por seus pais a partir para o exílio” (LISBOA, 1999, p. 197). Em Londres, apaixonou-se por Christian Parry. Beatriz destaca a ironia da união entre a ex-guerrilheira comunista e o milionário inglês.

Retornando ao momento em que é afirmado que Antônia e Aureliano não puderam dar um fim a seus escritos, a narradora questiona-se a si e ao leitor sobre o que será capaz de fazer, “já que talvez a melhor parte ainda esteja mesmo por vir” (LISBOA, 1999, p. 141). O “relato” de Beatriz terá um fim? O desfecho do romance aponta para a ideia de ciclo, pois o último capítulo, “Beatriz”, se une ao primeiro, “Orlando”: “Orlando soube que estávamos próximos a algum fim. E a algum princípio inevitavelmente decorrente” (LISBOA, 1999, p. 220). Beatriz retorna ao presente para daí indicar uma possibilidade de futuro e, como “a serpente que se devora pela própria cauda, eis que completamos o círculo do infinito”. (LISBOA, 1999, p. 220). E é significativo que um dos últimos objetos a serem referidos por Beatriz nos dois últimos parágrafos do romance sejam os diários: ainda abertos, devolvem um olhar para Beatriz, que está encerrando seu relato, no momento

em que parece não haver mais passado nem memória para inscrever e transmitir. Depois, ao ouvir o barulho da caminhonete de Orlando sendo estacionada na porta de sua casa, afirma que já pode terminar os parênteses, a suspensão em sua vida que foi a escrita de seu relato, e guardar os diários na estante. A ilusão da escrita em curso se encerra exatamente quando o leitor termina sua leitura, quando Beatriz agradece pela companhia e pede que a acompanhe ainda um pouco mais, “somente enquanto a caneta imprime um último volteio na última página até o momento em que nos confraternizemos todos na certeza de um simples e suave e quase invisível ponto final” (LISBOA, 1999, p. 221). É exatamente assim, descrevendo o momento em que coloca o último ponto final, que o romance se encerra.

Conclusão

Chegamos, pois, ao fim desta incursão por alguns dos objetos evocadores de memória contidos no romance *Os fios da memória* (1999), de Adriana Lisboa. Partimos da noção de Rancière (2010), que entende os objetos constituintes da configuração espacial do tecido narrativo como democracia da ficção, ao adicionar uma significação política, que seria o efeito de igualdade. Nesse ponto, ao refletirmos especificamente sobre os diários, seria interessante considerar como o suporte para a escrita manuscrita é relevante para as personagens Antônia, Aureliano e Beatriz. Os três escrevem a mão, em uma espécie de corpo a corpo com a escrita, fazendo com que um fique em companhia do outro. Aureliano, ao ter em mãos o diário da tia, está, de alguma forma, em sua presença, da mesma forma que Beatriz em relação ao avô e a à tia-bisavó. A escrita como objeto – caderno manuscrito – é levada ao status de relíquia. Beatriz toca, sente os cadernos que um dia seus antecessores também manusearam e escreveram. Nos termos de Candau (2016, p. 108), a escrita é capaz de permitir “a socialização da memória”. O texto

escrito é mais um álibi do que um instrumento para a memória, possibilitando seu compartilhamento (CANDAU, 2016, p. 108).

Sob a ótica de Dalcastagnè (2018), entendemos os objetos do cotidiano na narrativa literária contemporânea como modo de expressão da humanidade e da temporalidade. Os objetos contribuem para a composição espacial, demarcando os espaços das personagens, mas também podem transmitir a noção da inevitabilidade do tempo, bem como a necessidade da permanência, da continuidade por meio da evocação de memória que podem carregar em si. Assim, eles precisam de uma narrativa para continuar existindo. E é exatamente isso que Beatriz faz: de dentro da casa de tia Heloisa, que no presente da enunciação já é sua, com toda a mobília herdada, a biblioteca, acessando seus livros e as velhas pastas com os diários de Antônia e Aureliano. Beatriz, em sua narrativa, mostra que aquilo que temos ou carregamos conosco – seja em recipientes ou no nosso próprio corpo – é o que nos faz humanos e que faz também com que queiramos transmitir, legar, inscrever, demarcar: “todos esses totens que acumulamos ao longo da vida a fim de aliviar-lhe o peso, como se pudéssemos reter a realidade na ilusão da posse: *meu* par de brincos de pérola, *meu* relógio digital, [...] e por aí em diante, *meu* pai, *meu* amigo, *meu* país” (LISBOA, 1999, p. 59, grifos da autora). Nesse sentido, os objetos em contexto narrativo podem ser bastante significativos e despertar as memórias tanto individuais quanto coletivas, revelando como podemos nos relacionar com o passado e também com o futuro.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERND, Zilá. Romance memorial (ou familiar) e memória cultural; a necessidade de transmitir em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. *Organon*, Porto Alegre, v. 29, n. 57, jul-dez 2014, p. 15-27.

BERND, Zilá. *A persistência da memória em textos literários: romances da anterioridade e seus modos de transmissão intergeracional*. Porto Alegre: Edições BesouroBox, 2018.

BRUNO, Neila Brasil. A recepção crítica da obra de Adriana Lisboa. *Investigações*, Recife, v. 3, n. 1, jul 2019, p. 300-318.

209

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. 3 reimp. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.

CASTRO, Elis Crokidakis. A memória, seus fios e tramas: dois livros de Adriana Lisboa – *Os fios da memória* e *Azul-corvo*. *Cerrados*, v. 30, n. 31, 2011, p. 157-168.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Trad. Luzmara C. Ferreira. São Paulo: UNESP, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. Pela superfície do mundo: objetos e memória na literatura brasileira contemporânea. *Letras de hoje*, v. 53, n. 4, out-dez, 2018, p. 463-468.

DUARTE, Kelley Baptista. *Le roman mémoriel* de Régine Robin: itinerário intelectual na escrita autoficcional. *Organon*, Porto Alegre, v. 29, n. 57, jul-dez 2014, p. 29-42.

GAGLIARDI, Caio. O que é uma ânfora? *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 38, n. 60, 2018, p. 13-24.

GONÇALVES, José Reginaldo. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. *BIB: Revista Brasileira De Informação Bibliográfica Em Ciências Sociais*, n. 60, 2005. p. 5-25.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero*. 2008. 249 p. Tese. Doutorado em Literatura – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

LISBOA, Adriana. *Os fios da memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISBOA, Adriana. Adriana Lisboa. Entrevista. *Jornal Rascunho*. 4 nov 2011. Disponível em: <<https://rascunho.com.br/noticias/adriana-lisboa/>>. Acesso em 17 jun 2022.

MUXEL, Anne. *Individu et mémoire familiale*. Paris: Hachette, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política de ficção. *Novos Estudos CEBRAP*, ed. 86, v. 29, n. 1, mar, 2010. p. 75-90.

RIBEIRO, Renata Rocha. Ditadura e memória em duas autoras: considerações sobre *Os fios da memória*, de Adriana Lisboa, e *Lengua madre*, de María Teresa Andruetto. *REVELL*, v. 3, n. 20, dez 2018, p. 78-98.

RIBEIRO, Renata Rocha. “A realidade obedecia a uma outra escala”: realismo afetivo em *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa. *Alea*. Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, jan-abr 2019, p. 111-133.

VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. Récits de filiation. In: VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. *La littérature française au present: héritage, modernité, mutations*. 2 ed. Paris: Bordas, 2008. p. 79-101.

“O luto do pedaço de mim que se perdeu”: o trauma do estupro em *Vista Chinesa*, de Tatiana Salem Levy

Anna Faedrich
Universidade Federal Fluminense
(UFF)

*E na vista chinesa soluçei de dor
Pelos crimes que rolam contra a liberdade*
Moacyr Luz, Aldir Blanc e Paulo César Pinheiro
“Saudades da Guanabara”

“Vivo despedaçada, mas vivo. Essa é também uma história de 211
violência ancestral contra a mulher. Enquanto a gente não falar sobre
esse assunto, ele continuará subterrâneo”, afirmou a diretora Joana
Labace, brutalmente estuprada no meio da Floresta da Tijuca, no
trajeto que liga o Horto à Vista Chinesa, na cidade do Rio de Janeiro,
onde estava habituada a correr. O trauma vivido por Labace, amiga-
-irmã de Tatiana Salem Levy, inspirou a escrita do romance *Vista
Chinesa* (2021). O livro, que inicialmente revelaria apenas ter sido
baseado em uma história real, acabou trazendo a público a identi-
dade da vítima: “*Não tenho vergonha do que aconteceu. Eu quero
que você escreva que isso aconteceu de verdade – e que aconteceu
comigo, Joana Labace*” (LEVY, 2021, p. 108, grifos da autora). O
mesmo sentimento que levou Joana a assumir sua identidade no livro
a motiva na produção de um filme sobre o trauma vivido em 2014:
“Sofri esse trauma e vou transformá-lo em arte” (LABACE, 2021).

A literatura é repleta de experiências dolorosas e traumáticas.
É comum autores declararem a necessidade de escrever um romance

a partir do trauma, para mitigar a dor e conferir maior inteligibilidade à experiência traumática que, no plano dos sentimentos, antes da escrita, é confusa e caótica. Autoconhecimento, autocompreensão, reconstituição de si, partilha da dor, elaboração do trauma, reestruturação do caos interno, “exorcização dos fantasmas”, registro da urgência da situação pessoal, experiência da análise, deflagram as escritas do eu (FAEDRICH, 2022). O aspecto dramático é uma característica comum nas narrativas de introspecção, mas, quando se trata de estupro e de violência contra as mulheres, o assunto ainda parece ser tabu. Após exaustiva análise da literatura de autoria feminina no Brasil¹, Eurídice Figueiredo (2022, p. 162) conclui que as escritoras brasileiras tratam do tema pelo viés ficcional, sendo o romance de Levy inédito na literatura brasileira por “ter sido baseado em fatos reais [...] [e] a amiga que foi estuprada ter assumido publicamente seu nome”.

212

Mais ou menos um século antes de *Vista Chinesa*, na ficção brasileira de autoria feminina, Julia Lopes de Almeida figurou na vanguarda da escrita sobre violência de gênero, estupro e feminicídio, em uma época na qual este termo ainda nem existia. No conto “O caso de Rute”, a protagonista sofre duplamente: primeiro, por ter sido estuprada pelo padrasto de forma reincidente, quando tinha apenas quinze anos; segundo, por sofrer o preconceito de uma sociedade machista que não a considera mais “pura”:

— Foi há oito anos, aqui, nesta mesma sala... Meu padrasto era um homem bonito, forte; eu era uma criança inocente... Dominava-me; a sua vontade era logo a minha. Ninguém sabe! Oh! Não fale! Não fale, pelo amor de Deus! Escute, escute só; é segredo para toda a gente... No fim de quatro meses de uma vida de luxúria infernal, ele morreu [...]. Que libertação, que alegria que foi aquela morte para a minha alma de menina ultrajada! [...] É isto a minha vida. Cedi sem amor, pela violência; mas cedi”. (ALMEIDA, 2019, p. 29)

¹ Disponível no livro *Por uma crítica feminista* (Zouk, 2020).

Rute culpa-se por não ser mais virgem, confessa que “cedeu”, quando, na verdade, sofreu abuso sexual doméstico. Depois, ela indigna-se com o perdão recebido – porém, não solicitado – do noivo. O conto denuncia a cultura do estupro, que culpabiliza a mulher/vítima. O noivo Eduardo não consegue admitir o estupro do padrasto. Trata do caso como se fosse um envolvimento de ambos, e não uma violência psicológica e sexual contra uma menina vulnerável. O machismo de Eduardo o faz praticamente enlouquecer ao final do conto, no enterro da noiva, que se suicidou, quando começa a ouvir vozes insinuando que Rute teria se matado para ficar com o padrasto, “no mesmo jazigo [...] noites e dias... fechados... unidos... sós!” (ALMEIDA, 2019, p. 32). Arguta, a escritora revela o comportamento agressivo do homem que sente “a sua honra ferida”, por considerar ser a mulher sua posse: “Alucinado, ciumento, Eduardo arrancou então num delírio o véu e as flores de Rute, e inclinando um tocheiro pegou fogo ao pano da *eça*” (ALMEIDA, 2019, p. 32). Em apenas um conto, Julia Lopes de Almeida aborda pontos importantes ainda hoje no debate sobre o estupro e a violência de gênero: o abuso de vulnerável no ambiente doméstico; a dupla vitimização²; o silêncio da vítima em relação ao estupro e a solidão (Rute não revela para a família e, quando o faz pela primeira vez, não recebe o apoio desejado); o ciúme e a agressividade do homem/noivo possessivo, mais preocupado com sua honra ferida pela noiva desvirginada do que com a violência sexual contra a mulher; e, portanto, a sobrevalorização da virgindade da mulher e seus prejuízos.

213

No conto “As rosas”, a filha do jardineiro retorna à casa do pai com um pedido de socorro, pois sofria violência física do namorado. Como é frequente com mulheres vítimas de relacionamentos abusivos, a filha ainda ama o agressor e confessa-o ao pai. Este,

2 A dupla vitimização ocorre quando a mulher, além de vítima da agressão, é, ao denunciar, injustamente culpabilizada por suas relações pessoais, comportamento ou modo de vestir (CERQUEIRA, COELHO e FERREIRA, 2017).

contrariado, prefere matar a filha a vê-la novamente nos braços do perpetrador: “Cego de raiva, matei-a; ah!, matei-a e não me arrependo... Antes morta por um pai honrado do que batida por um cão qualquer” (ALMEIDA, 2019, p. 195). Já o conto “Os porcos” mostra a solidão de uma mulher pobre, cabocla, grávida do patrão rico. Além de ele não assumir o filho, a protagonista sofre a rejeição da própria família, por estar grávida. Julia Lopes de Almeida estava atenta e sensível às adversidades vivenciadas pelas mulheres, em situações várias, dentro de uma sociedade machista e patriarcal. No romance *Cruel Amor*, o tema do feminicídio é novamente explorado. Em *Falência* também, por intermédio de uma personagem secundária, a mãe do capitão Rino, “morta a facadas pelo pai, como adúltera” (ALMEIDA, 2021, p. 127). Em *A casa verde*, romance escrito a quatro mãos, em parceria com o marido Filinto de Almeida, a personagem Laurinda tem a sua vida desgraçada por acreditar no amor e nas promessas do namorado vigarista. Ela foge da casa dos pais para viver com Guilherme Boston (sem se casar), mas é enganada, e vivencia a solidão da mulher malvista pela sociedade conservadora. Sofre, inclusive, a rejeição da própria família: “O Major Figueiredo [o pai] proibiu que se pronunciasse em casa o nome da filha, que era para ele uma mulher morta! D. Miloca [a mãe] vazava o seu coração em queixumes, maldizendo a maternidade que lhe criara aquela surpresa! Loló perdoava à irmã e mandava-lhe às escondidas bilhetinhos sem se referir às maldições que pesavam em casa sobre o seu nome” (ALMEIDA, 1932, p. 114).

A lucidez das precursoras impressiona. Desde o final do século XIX, escritoras brasileiras abordam, tanto na escrita literária quanto na escrita ensaística – vale lembrar de Ercília Nogueira Cobra e Maria Lacerda de Moura –, a violência de gênero e da cultura do estupro. Tenho analisado como escritoras mulheres trabalham esteticamente com assunto tão delicado e fundamental para a conscientização da violência e seu enfrentamento. Em “Faces da violência contra as

mulheres em romances brasileiros de autoria feminina: interfaces com a realidade” (FAEDRICH, 2020), dediquei-me ao estudo de quatro romances contemporâneos de autoria feminina – *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa (2013), *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha (2016), *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei (2017); e *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo (2019) – para pensar os tipos de violências contra as mulheres (simbólica, psicológica, verbal, física, sexual), em especial no contexto da pandemia e do confinamento como medida protetiva contra o coronavírus. A análise da escrita literária do trauma do estupro no romance *Vista Chinesa*, de Tatiana Salem Levy (2021), continua esse esforço.

Dois fatos serviram de mote para a escrita de Levy: a narração do estupro da amiga e a exposição “Os inocentes”, da americana Taryn Simon. A exposição traz uma série de fotografias de pessoas injustamente condenadas, com intuito de questionar o papel da fotografia nas investigações criminais. Levy assistiu à exposição nos Estados Unidos e lembrou imediatamente do estupro da amiga e da exaustiva busca do agressor. Um dos medos de Joana Labace era incriminar um inocente. Chamada várias vezes à delegacia para reconhecer o estuprador, Joana sentia-se pressionada a dizer “sim, é ele”, mesmo que não fosse. Pressentia que a polícia queria prender logo uma pessoa qualquer para dar fim ao caso. No romance, a personagem Júlia passa por situação semelhante:

Sua expressão tendenciosa me fez pensar pela primeira vez que a polícia só queria alguém preso, não importava quem, o que contava era fechar o caso, dizer nos jornais que haviam encontrado o sujeito, eu o tinha reconhecido, era ele. Vi na casa da Dulcineia, ela não tinha dúvida de que aquele era o culpado, estava disposta a levar essa certeza até o fim, só precisava que eu dissesse, é ele, e por um instante, olhando para o seu rosto, pensei que poderia pôr um ponto-final em tudo, eu, só eu, tinha o poder de terminar de vez com aquele martírio, de encontrar

sossego para a minha família e para Dulcineia. Na minha resposta, a sua glória. Seria eu capaz de viver com a lembrança não só do desconhecido arrancando a minha roupa, me batendo com um cinto, mas também com a daquele outro homem, sim, outro homem, que iria para a cadeira por uma única palavra minha? Ele talvez tivesse família, trabalho, provavelmente nunca tinha feito mal a ninguém, aquele homem poderia ser preso, espancado, estuprado, se eu o acusasse. (LEVY, 2021, p. 58-59)

A pressão para reconhecer o estuprador vira um pesadelo para Júlia. Sem compactuar com o modo como a polícia queria resolver o caso, a protagonista acaba desistindo da investigação, tendo como ápice o encontro com o desespero da esposa e da filha de um homem tido como suspeito:

Ele não tinha nada a ver com o estuprador, e eu soube disso no exato instante em que nos cruzamos, os olhos dele procurando os meus.

Quando eu estava saindo da delegacia com a Diana, vi a mulher e a filha do homem, uma menina que não tinha mais de oito anos. Elas choravam. Choravam porque o pai da menina havia sido levado para a delegacia após a denúncia de um vizinho. Ele tinha queimaduras recentes nas duas mãos e usava luvas.

Lá, fora, eu também me pus a chorar. Tive enjoo, de novo. [...] não suportava a ideia de que o mal que recaía sobre mim me autorizasse a causar mal a outras pessoas. Aquela mulher e aquela menina chorando, eu tinha chegado ao meu limite. (LEVY, 2021, p. 97)

O estupro de Júlia, cometido por um bandido estranho e armado, é o mais temido, mas não o mais recorrente. Associamos o perigo ao espaço da rua e ao regime noturno. Entretanto, as pesquisas revelam que o perigo mora em casa, ou próximo dela, e tem rosto conhecido. Oito em dez estupros acontecem naquele espaço que deveria ser aconchegante e seguro. Na radiografia sobre os es-

tupros no Brasil, os pesquisadores Daniel Cerqueira e Danilo Coelho (2014) concluíram que 1) crianças e adolescentes menores de idade são os mais vulneráveis no ambiente doméstico; 2) os perpetradores são pessoas conhecidas (em destaque, pais, padrastos, cônjuges ou namorados); 3) os agressores atacam sem uso de armas ou objetos perfuro-cortantes (não há necessidade, já que atacam apenas pessoas vulneráveis); 4) a residência é o principal local onde acontecem os estupros; 5) em 80% dos casos vítima e agressor se conhecem e 6) os estupros em casa por conhecidos têm maior reincidência.

Em *Abuso*, a jornalista Ana Paula Araújo realiza extensa pesquisa com vítimas e abusadores e confirma o padrão de relacionamento entre estuprador e vítima: “Na esmagadora maioria dos casos, os dois se conhecem. Podem ser vizinhos ou parentes, e, em grande parte dos casos, habitam a mesma casa” (ARAÚJO, 2020, p. 16).

Não existe um perfil de estuprador. Ele pode ser qualquer pessoa – “homens que estão ao nosso lado e que, em um dado momento, ou em vários, se acham no direito de abusar de uma mulher” (ARAÚJO, 2020, p. 16) – e estar em qualquer lugar – “eles eram apenas homens que circulavam normalmente pela sociedade, pagavam suas contas, iam ao médico, frequentavam lojas e academias, andavam de ônibus” (Araújo, 2020, p. 16). O estuprador pode ser o médico anestesista que abusa da parturiente dopada na mesa hospitalar onde dará à luz³. Em sua pesquisa, Ana Paula Araújo constata a diversidade dos tipos de abusadores: “[...] falei com jovens, idosos, homens de meia-idade, desempregados e profissionais com anos de experiência em suas áreas de atuação; senhores bem-vestidos e outros mal-encarados. A maioria deles tinha família, muitos eram casados” (ARAÚJO, 2020, p. 16). O estuprador costuma ser uma pessoa comum, não um delinquente ou doente: “nenhum tinha diag-

217

3 Caso do anestesista Giovanni Quintella Bezerra, preso em flagrante por estupro no dia 11 de julho de 2022, no Hospital da Mulher, em São João do Meriti (RJ).

nóstico de distúrbio mental” (ARAÚJO, 2020, p. 16). Desconstruir a ideia de que o abusador é um psicopata ou um doente mental evita abonar a sua responsabilidade, como adverte a jornalista:

A opinião pública tende a achar que todo estuprador é um monstro, um doente, mas não acredito que seja assim. Uma doença, inclusive, poderia tornar esse criminoso legalmente menos responsável pelo que fez, mas a maioria sabe exatamente o que está fazendo. Seus atos são, sem dúvida alguma, monstruosos, mas esses criminosos são pessoais normais, que se acham ou querem se sentir superiores subjugando o outro. (ARAÚJO, 2020, p. 78)

218 Se não é uma doença mental, o que leva um homem à violência contra as mulheres? Por que os homens estupram, agredem, espancam e matam mulheres? Culpa da sociedade patriarcal que prepara homens para ocuparem um papel dominante? Subproduto trágico de uma “masculinidade tóxica”? Figueiredo (2022, p. 167) questiona: “Que prazer é este, prazer de fazer o mal, prazer do ressentido que se vinga sobre a mulher desconhecida que passa por acaso no lugar onde ele já se amoitou para dar o bote, como uma serpente. De onde vem esse ódio das mulheres?”.

No romance de Levy, Júlia rememora o ódio e a violência do estuprador:

Há uma dose de acaso nesse fato que me destruiu e continua me destruindo? Sem dúvida. Mas há uma coisa que extrapola o acaso: o ódio daquele homem, a violência daquele homem, a permissão que ele se dava de violar o meu corpo. Isso não é acaso. Isso foi o meu encontro fortuito com o mal. (LEVY, 2021, p. 102)

Retomo: de onde vem esse ódio das mulheres? Há algumas hipóteses para compreender a gênese da misoginia e da violência de gênero. Marie-France Hirigoyen analisa as abordagens feminista e sociológica. De acordo com o viés feminista, muitos homens, quando não alcançam a posição de dominadores nas relações sociais, tendem a empregar a força como forma de controlar a

mulher: “De início, o garotinho não é mais agressivo que uma menina, mas a sua socialização na escola e nas atividades esportivas vem acompanhada de uma iniciação à violência” (HIRIGOYEN, 2006, p. 122). A violência masculina é naturalizada, incentivada e perpetuada no espaço doméstico e “em instâncias como Escola e Estado, lugares de elaboração e de imposição de princípios de dominação” (BORDIEU, 2002, p. 11). Sendo assim, o ódio das mulheres poderia vir da “socialização baseada na aprendizagem dos papéis sexuais [que] outorga aos homens uma posição de poder e autoridade” (HIRIGOYEN, 2006, p. 122). Há, ainda, a socialização secundária: “os comportamentos violentos são adquiridos por observação dos outros e se mantêm quando são valorizados socialmente” (HIRIGOYEN, 2006, p. 124). Entretanto, para a psiquiatra Hirigoyen apenas a explicação sociológica não dá conta da complexidade do fenômeno, visto que a maioria dos homens não é violenta. A psicanálise provê uma contribuição decisiva, ao apontar a correlação entre os maus-tratos sofridos no decurso da infância e certos distúrbios de personalidade: “Um trauma de infância pode, sem dúvida, criar, pelo viés do estresse pós-traumático, uma predisposição à violência, que virá a ser, ou não, reforçada pelo contexto social e cultural da pessoa” (HIRIGOYEN, 2006, p. 124).

219

Para Cerqueira e Coelho, a cultura do machismo, subproduto do patriarcalismo, legitima e alimenta os diferentes roteiros de violência contra a mulher. A violência de gênero “é um reflexo direto da ideologia patriarcal, que demarca explicitamente os papéis e as relações de poder entre homens e mulheres” (CERQUEIRA e COELHO, 2014, p. 2). Entre os fatos explicativos da violência contra a mulher, estão “desigualdades sociais, sistema patriarcal, cultura machista e misoginia”; entre os agravantes, estão “isolamento social, impacto econômico, sobrecarga do trabalho reprodutivo às mulheres, estresse e outros efeitos emocionais, abuso de álcool e

outras drogas, redução da atuação dos serviços de enfrentamento” (ALENCAR et al., 2020, p. 9).

A pesquisa de Araújo (2020, p. 69) ratifica a tese da dominação masculina, concluindo que o prazer do estuprador é dominar a vítima, estar no controle:

Essa necessidade de demonstração de poder está na raiz de todos os estupros. O maior prazer do estuprador é a dominação, que é feita por intermédio do sexo, o que deixa até o prazer com o ato em si em segundo plano. Isso explica muito a motivação do estupro, afinal, sexo não é algo tão difícil assim de se conseguir, principalmente hoje em dia. [...] O que o agressor quer é dominar a vítima, se sentir mais forte, exibir que está no controle e, assim, reafirmar a própria sexualidade.

De mãe para filha: quebrando o silêncio que rodeia o estupro

220

“As palavras são inimigas da impunidade. São elas que podem trazer uma mudança real”, afirma a escritora indiana Sohaila Abdulali (2019, p. 42), vítima de estupro coletivo aos 17 anos em Bombaim (Índia). Em *Do que estamos falando quando falamos de estupro?*, Abdulali (2019, p. 32) retoma, em primeira pessoa, uma questão central no debate sobre violência sexual: “Por que calamos?”. Não existe uma única e certa resposta. Mas, se a estimativa é de que apenas 10% dos casos são notificados no Brasil, é evidente que o silêncio rodeia o estupro. A subnotificação, para Araújo, pode ser “por medo, pela vontade de esquecer, pela dificuldade em entender e aceitar que houve mesmo um estupro, por descrédito na eficiência da lei, mas, principalmente, pela culpa e pela vergonha” (ARAÚJO, 2020, p. 13). Calar, infelizmente, parece ser o padrão dominante: “muitas vezes a vítima não vai ao hospital e sequer busca apoio entre familiares e em órgãos de Justiça, em consequência do tabu envolvido e do medo de dupla vitimização” (CERQUEIRA, COELHO e FERREIRA, 2017, p. 28). Para Araújo

(2020, p. 11), o estupro “é o único crime em que a vítima é que sente culpa e vergonha”.

A vergonha e a culpa são sentimentos muito fortes que calam as vítimas: “Acabamos achando que a falha foi nossa, por estarmos disponíveis ou vulneráveis, ou pela ingenuidade de não ter percebido a tempo” (ABDULALI, 2019, p. 32). Contudo, Abdulali mostra que há outras razões para o silenciamento. “Contar nem sempre traz uma recompensa: conforto, encerramento, justiça” (ABDULALI, 2019, p. 34). Quando você conta que foi estuprada para outra pessoa, seja da família ou do círculo de amizades, você está sujeita a reações diversas e incontroláveis. Você pode ouvir coisas horríveis, ser culpabilizada, criar animosidades e romper relações (sobretudo nos casos em que o estuprador é alguém conhecido), precisar consolar o outro e amenizar os fatos: “Às vezes, contar é apenas uma imensa perda de tempo, energia e emoção” (ABDULALI, 2019, p. 35).

221

Há, ainda, outra reação – “a mais desagradável de todas as reações” –, pouco comentada, corajosamente trazida à tona por Abdulali: a excitação sexual. Ouvir relatos de estupros pode causar excitação: “Não há nada de erótico em alguém atropelando seu corpo como um caminhão, e não há nada de positivo naquele olhar levemente aceso de tesão que você flagra nos olhos de alguém quando conta a história” (ABDULALI, 2019, p. 40). Para a autora, o medo dessa reação cala muitas vítimas.

Vista Chinesa aborda a resistência em denunciar e a dificuldade em dar continuidade à investigação. A personagem-narradora, inicialmente, não cogita denunciar o estupro: “[...] deus me livre entrar numa delegacia, aquela história terminava ali, uma história minha, nossa, de mais ninguém. Era a minha intimidade, o meu tormento, e quanto antes eu pusesse um ponto-final, melhor” (LEVY, 2021, p. 18). Tal reação não é rara entre as mulheres sobreviventes de violência sexual. As vítimas e as famílias sentem vergonha, acreditam se tratar de algo pessoal, íntimo e digno de ser mantido em segredo.

A vontade de pôr um ponto-final na história, como se o fato de não falar mais no assunto fosse apagar o trauma, leva Júlia a reagir dessa forma. Depois, ela muda de ideia. Uma vez que a denúncia é feita, surge outro problema, a dificuldade em dar continuidade à investigação. A pressão da polícia para que Júlia reconhecesse logo o estuprador acaba levando-a a desistir. Ir à delegacia vira um pesadelo para a vítima que tenta, a todo custo, elaborar o trauma. Também não é fácil lidar com a culpa, sentimento versado no romance de Levy (2021, p. 18-19):

222

Lembro de ter olhado para os quatro [mãe, pai, irmão e amiga] e pensado que, se eu não tivesse ido correr na Vista Chinesa naquela tarde, eles não estariam ali, sofrendo comigo, pior, por minha causa. Até hoje penso que, se eu não tivesse saído, a minha vida não teria sido fraturada, mas eu não suportaria que alguém me dissesse isso, que alguém me dissesse, em tom de reprimenda, também, né, o que você foi fazer na Vista Chinesa numa terça-feira à tarde, você não tem senso de perigo, não sabe como é o Rio de Janeiro, você acha que vive em Tóquio ou em Estocolmo, o olhar inquisitório me dizendo que, no fundo, a culpa era minha, porque se eu não tivesse saído para correr sozinha nada daquilo teria acontecido e ninguém estaria sofrendo ali por minha causa, eu teria me poupado e poupado os outros.

Tatiana Salem Levy desejava escrever sobre o estupro há algum tempo. Além da experiência da amiga Joana, sua mãe, já falecida, também fora estuprada na ocasião de um assalto, quando Tatiana tinha quatro anos. Entretanto, sua mãe só lhe contou muitos anos depois. E se a mãe morresse sem contar? Essa é uma pergunta que a autora se fez por muitas vezes. No romance, Júlia também se questiona: “[...] e se eu morrer sem falar para eles? Primeiro, achei que seria melhor assim. Depois, me convenci de que, se isso acontecer, vai chegar o dia em que vocês vão ouvir algum rumor, vão descobrir uma ponta da história” (LEVY, 2021, p. 9).

Grávida de uma menina, Levy decidiu que escreveria um romance sobre o estupro de Joana, que, no plano da ficção, seria também a violência sofrida por todas as mulheres: “[...] a coisa da ancestralidade [...] foi outro dos motivos que me levou a querer escrever o livro [...] era um livro muito combativo nesse sentido, nessa coisa do escrever, de encontrar a palavra, de narrar para que alguma coisa seja diferente, tinha muito a ver com o fato daquela menina dentro de mim”⁴. A gravidez de uma menina foi um dos fatos geradores da sua escrita literária. *Vista chinesa* é dedicado aos filhos Vicente e Esther.

Na ficção, Júlia decide narrar o trauma ao saber que os gêmeos que esperava não eram dois meninos, mas um casal. Ela estava grávida de uma menina, como Tatiana, e precisava contar a sua experiência do estupro. A protagonista – inspirada em Joana, mas com muitas coisas da Tatiana – decide escrever uma carta para os seus filhos. Joana, Tatiana e Júlia (na ficção) estão ligadas por um desejo, uma necessidade em comum: falar para outras mulheres, quebrar o tabu e combater a cultura do estupro.

223

[...] na última ultrassonografia de doze semanas o médico disse, um é menino, o outro está escondido, lembrei logo da vidente mexicana, *son dos niños iguais*, e respirei aliviada, mas aí na ultra de vinte semanas o médico disse, que alegria, é um casal, podem comemorar, e o Michel comemorou, ele queria muito uma menina, mais que tudo uma menina, e eu fingi que comemorei, mas nos dias seguintes o enjoo voltou, azia, embrulho no estômago, cansaço, que não eram da gravidez, eram da notícia, da menina se revirando lá dentro, eu pensando, menina não [...] eu arregalei os olhos, eu disse, doutor, quando eles crescerem, esse menino e essa menina, eu vou ter que contar que a mãe deles foi estuprada. (LEVY, 2021, p. 27-28)

4 Encontro com Tatiana Salem Levy no Clube de Leitura da Manuela D’ávila, 29 de setembro de 2021.

A carta é para os dois filhos, mas, sobretudo, para a menina, vítima em potencial dos estupros do futuro. Se, antes, Júlia sentia-se aliviada por acreditar que estava grávida de dois meninos, agora, tinha um elo de outra ordem com a filha, era preciso romper o tabu, já que a violência de gênero não é uma experiência individual, mas coletiva e pertence a todas as mulheres: “Por que comigo?, eu me perguntei inúmeras vezes. Para eu prestar atenção em minha volta? Para eu ter cuidado e não ir a lugares desertos sozinha? Para eu sofrer no corpo uma dor que é das mulheres há séculos?” (LEVY, 2021, p. 101).

224

Há muitas formas de narrar o trauma. Em *Vista Chinesa*, Júlia recorre à escrita de uma carta para contar o trauma como “eu nunca contei a ninguém” (LEVY, 2021, p. 10). É como se ela só conseguisse contar a história inteira e escancarar a ferida aberta do seu corpo dessa forma, elaborando pela escrita intimista. A carta funciona como estratégia literária. Tatiana Salem Levy conta que escreveu o livro em terceira pessoa e, só depois, chegou à primeira pessoa na forma da carta. Por ser uma carta ficcional, o/a leitor/a pode sentir alguns estranhamentos no percurso. Assim como *Carta do pai*, de Kafka, talvez seja uma carta que nunca chegará ao seu destinatário: “Para ser sincera, não sei se um dia vou ter coragem de entregar esta carta, de contar que a mãe de vocês não é só a mãe de vocês, a mãe de vocês é também esta mulher que viu o diabo na frente” (LEVY, 2021, p. 102). Mesmo que a carta tenha destinatários, ela assume uma função catártica e terapêutica para Júlia. Talvez seja uma escrita para ela mesma. Assim como a análise, escrever a carta é uma forma de nomear as coisas, ordenar o caos interno, reconhecer a sua dor, elaborar a experiência traumática. Para Abdulali (2019, p. 36), contar é “bastante curativo – quanto mais vezes você conta, mais aquilo se torna algo manejável, porque não importa quantos detalhes a gente revele, sempre deixamos de fora os mais insupportáveis, que ninguém deseja ouvir”. Nesse sentido, se a carta chegará

aos seus destinatários já não é o mais importante: “Já se passaram três meses desde o dia em que comecei a escrever esta carta, e não sei se ela chegará a ser entregue” (LEVY, 2021, p. 104). O que mais importa é escrever.

Ao mesmo tempo, o que a leva a narrar o trauma é o compromisso com sua filha. Pela filha, ela decide quebrar o silêncio que ronda o estupro. Por isso é tão importante escrever, narrar, trazer à luz um perigo que é de todas as mulheres: “[...] eu detestava ouvir meus pais ou o Michel dizendo que eu não devia correr na Vista Chinesa, é deserta, o Rio de Janeiro, mesmo agora, mesmo sendo a cidade mais falada do mundo, nunca deixou de ser perigoso. Mas até aquela terça-feira o perigo era para mim uma abstração” (LEVY, 2021, p. 11). A partilha da experiência traumática pode proteger outras mulheres potenciais vítimas de estupro.

O luto do pedaço de mim que se perdeu

225

A epígrafe de *Vista Chinesa* é um fragmento do diário de Kafka – “Escrevo isso em desespero com meu corpo e com meu futuro nesse corpo” –, reveladora do tema do romance. O corpo. O corpo feminino. O corpo feminino violentado, dilacerado. Uma mulher vítima de estupro em desespero com seu corpo e com seu futuro nesse corpo: “parei de pensar que estava viva e passei a me perguntar como seria viver depois daquilo” (LEVY, 2021, p. 15).

A palavra corpo aparece mais de cem vezes na carta de Júlia. A sua obsessão pelo corpo é anterior ao estupro, quando ela ainda conseguia controlar o corpo e podia tomar decisões sobre ele: “Eu tinha dezessete anos quando *decidi* que teria um corpo belo, e um corpo belo significava ser magra, muito magra” (LEVY, 2021, p. 55, grifo meu). Existe uma Júlia antes do trauma e outra depois. Antes, ela considerava seu corpo “inteiro”, magro e belo. Quando corria e chegava à exaustão, não se permitia desistir: “[...] fico no limite de desistir. Mas isso nunca aconteceu. Por mais penoso que

seja, sou incapaz de dizer a mim mesma, hoje, estou cansada. Hoje, meu corpo não aguenta. *Eu o obrigo* a aguentar” (LEVY, 2021, p. 11, grifos meus). Júlia sentia-se no comando do seu corpo. Quando sofre a violência sexual, ela perde totalmente o controle, seu corpo é dominado, arrastado, agredido e violado: “Aquele corpo saudável que subia a Vista Chinesa de *legging* e camiseta, que fazia seis quilômetros em quarenta minutos, tinha se convertido num corpo machucado, frágil, cheio de marcas” (LEVY, 2021, p. 15). Outros momentos em que Júlia perde o controle sobre o próprio corpo é na gravidez e no parto. Ela conta que não se sentiu bonita grávida e, ao contrário do marido, perdeu a libido: “a transformação era uma violência num corpo que, até então, eu soubera controlar” (LEVY, 2021, p. 69). No parto da Antonia, precisou fazer uma cesárea de emergência, porque o coração da bebê estava acelerado.

226

Corpo machucado, frágil, cheio de marcas. Corpo rachado, fraturado, dilacerado. Corpo partido, fragmentado, estilhaçado. Corpo ausente. Corpo mole, sem sustentação, um corpo que se decompunha. Corpo destroçado, estragado. É assim que Júlia define seu próprio corpo após a brutalidade do estupro: “toda vez que me olho nua no espelho eu vejo o agressor, e ele me diz que não adianta eu me esforçar, meu corpo foi destroçado, e um corpo destroçado nunca mais será um corpo belo” (LEVY, 2021, p. 55). Em uma ânsia de controle do corpo e da vida, Júlia tenta domar a memória, forçando o esquecimento do trauma:

Eu me perguntava, e seu eu fingir que nada aconteceu? Se eu me convencer de que nada aconteceu? Aí nada terá acontecido. Vou parar de tomar o coquetel, porque não houve nada, foi só um pesadelo, um equívoco, uma vírgula mal colocada, que eu agora vou desviar da minha história. (LEVY, 2021, p. 21)

Mas a memória é incontrolável e involuntária: “Esquecer era tudo o que eu queria, tudo o que não consegui, não consigo” (LEVY, 2021, p. 89). Mesmo sem querer, o trauma – que “interrompe tudo

ao seu redor, interrompe o próprio mundo, embaralha o tempo, a memória” (LEVY, 2021, p. 19) – volta em *flashbacks* e gatilhos: “Agora, ao contar essa história para vocês, me dou conta de que o luto é assim: a gente enterra na floresta, enterra na análise, enterra no trabalho, enterra na vida que segue, mas há sempre uma parte que volta” (LEVY, 2021, p. 94).

“Este corpo agora é outro”. Como sobreviver ao trauma do estupro?

Na vida real, Sohaila Abdulali e Joana Labace foram brutalmente estupradas, sob a ameaça de morte. Estiveram entre a vida e a morte, assim como Adriana Negreiros (2021, p. 31), jornalista e autora de *A vida nunca mais será a mesma*, que sofreu um sequestro relâmpago no estacionamento do shopping Eldorado, em São Paulo, e foi estuprada por um criminoso armado: “‘Se não quiser morrer com um tiro na cabeça, faça tudo o que eu mandar. Aqui tem seis balas’, disse o homem, uma fala rápida, nervosa. ‘Se gritar ou olhar para mim, morre’”. Sohaila, Joana e Adriana são três sobreviventes que escreveram sobre o trauma do estupro (ou tiveram a sua história ficcionalizada, no caso de Joana). Elas sobreviveram e, por isso, podem narrar para mudar a realidade. Como disse Abdulali (2019, p. 42), “As palavras são inimigas da impunidade. São elas que podem trazer uma mudança real”. Quando a vítima silencia (o que é totalmente compreensível, por todas as razões que já vimos aqui), além de enfrentar a solidão e a falta de acesso à ajuda física e psicológica, o abusador segue impune e, o pior, livre para cometer novos crimes: “[...] os estupradores ficam livres. Livres da cadeia e de qualquer constrangimento, culpa, peso na consciência ou remorso, protegidos pela cultura do estupro que prevalece no país” (ARAÚJO, 2020, p. 15). A subnotificação dos casos pode dar uma falsa impressão de que “não é tão grave e recorrente assim”. O silenciamento dos estupros disfarça a abrangência do problema, é um trauma coletivo, que toca a todas as mulheres.

O que motivou Adriana Negreiros (2021, p. 267) a escrever e a publicar sobre o assunto foi, “além da indisfarçada tentativa de elaborar um trauma, a necessidade de compreender a violência sexual não como uma experiência individual, mas coletiva – enquanto finalizo este trabalho, entre 822 e 1370 mulheres são estupradas por dia no Brasil”. A cultura do estupro é um problema social, de todos. Ana Paula Araújo (2020, p. 15) também escreveu *Abuso* porque acredita que a consciência é o primeiro passo para mudar a realidade: “[...] por ser jornalista e conviver diariamente com notícias que retratam esse cenário, por ser mulher e mãe de uma adolescente e por me indignar com essa realidade que causa tanto sofrimento a tantas mulheres diariamente, resolvi escrever este livro. Mas também porque já sofri muito com essa cultura de violência sexual”.

228

O título de Negreiros é preciso: a vida nunca mais será a mesma. É como se a violência ficasse marcada não apenas na memória, mas no corpo, e não há banho que lave ou apague esse trauma. Em *Vista Chinesa*, após sobreviver ao estupro, Júlia consegue sair da mata e chegar em casa, onde encontra a amiga Diana: “A gente se abraçou e chorou, como se eu pudesse passar um pouco do meu corpo dilacerado para ela e como se ela pudesse me dar um pouco do seu corpo inteiro” (LEVY, 2021, p. 15). Nesse momento, aconselhada pela amiga, Júlia toma um banho: “[...] a água vai te acalmar, ela dizia, mas ela devia querer dizer, a água vai limpar a sujeira que se instalou aí” (LEVY, 2021, p. 16). Entretanto, o banho, por mais que “limpe” o que viria a ser a principal prova do crime, não apaga o trauma do estupro e a sensação de sujeira comum às sobreviventes:

Recuperei certo ânimo e, quando me dei conta, tentava com a bucha arrancar a pele, aquela camada impura, tudo o que eu queria era uma pele nova, a gente aprende desde cedo que a pele se regenera, ela descama e renasce, é só pensar em quando a gente toma sol ou faz uma esfoliação. Então eu poderia, era só

esfregar com força que o mal iria embora e eu seria eu de novo, inteira. (LEVY, 2021, p. 17)

Os livros de Abdulali e Negreiros vão muito além da narração do trauma pessoal. Assim como Araújo – que não tem a experiência da violência sexual, mas tem a experiência de ser mulher –, Abdulali e Negreiros fazem uma verdadeira análise da cultura do estupro e da legislação, abordam muitos casos de abusos, dando voz a outras sobreviventes que não escrevem, e refletem sobre a diversidade desse tipo de crime e seu alcance.

Um ponto comum entre os testemunhos sobre o estupro é a luta pela sobrevivência. Para não morrer, Abdulali (2019, p 173) negociou com os criminosos por meio da palavra, da persuasão: “O plano deles era nos matar, a mim e ao meu amigo. Eu falei, e falei, e falei – nunca na vida falei tanto, antes ou depois. [...] Falei que sabia que eles eram boa gente, que somos todos irmãos e irmãs, e todo um blábláblá”.

229

Muitas mulheres não reagem ao estupro, ficam estáticas, com medo do que ainda vai acontecer, com medo da morte. Adriana Negreiros conta, no livro e em diversas entrevistas, que não reagiu – o que seria algo insano, pois o agressor estava armado –, mas percebeu que as pessoas esperavam uma sobrevivente com marcas nítidas de agressão física, olhos roxos, hematomas, boca sangrando etc. A autora nota que o estereótipo da vítima de violência sexual é o da mulher gritando e lutando contra o seu agressor. Negreiros reparou, nos discursos dos advogados que a protegiam, a ênfase na sua resistência ao estupro: “Até ler os processos, parecia-me desnecessário reafirmar a resistência durante um estupro – uma resistência que talvez não seja óbvia, como em filmes e novelas, em que a mulher luta contra o agressor, morde o braço dele, debate-se contra o chão. Uma resistência que, em muitos casos – como o meu –, é congelamento” (NEGREIROS, 2021, p. 127). Essa percepção estranha de que a mulher “permitiu” ser estuprada é completamente equivocada,

já que o contrário – não ser estuprada e não morrer – não é uma opção. Abdulali questiona essa falsa noção de consentimento. Não há consentimento quando se está sob a ameaça de morte:

Eu fui rodeada por quatro homens que ameaçavam, com armas, matar não só a mim, mas a uma pessoa querida. Eles obrigaram o rapaz a arriar a calça, encostaram uma faca nele e disseram que iriam castrá-lo e matar nós dois se eu não parasse de resistir. Então parei. Eu “deixei” que me estupassem. Eu “escolhi” o estupro em vez da morte”. (ABDULALI, 2019, p. 62)

Obedecer ao estuprador é um ato de valentia, observa Negreiros (2021, p. 127): “na verdade ela está lutando com ferocidade. Porque sabe, de forma intuitiva, que lutar contra o pavor, o nojo, a dor e a humilhação é talvez a única maneira de escapar da morte, e o medo de morrer se impõe a todos os outros”.

230

Em *Vista Chinesa*, Levy elabora literariamente a complexidade dos sentimentos de uma sobrevivente da violência sexual. A história do estupro de Júlia vai sendo contada de forma não linear e cronológica, fragmentada, com idas e vindas, com repetições e acréscimos de novas informações. O texto da carta advém das lembranças de uma mulher que sofreu um trauma e decide escrever sobre ele cinco anos depois. A cena do estupro volta a todo o momento, com novos detalhes, misturando-se com outros acontecimentos, de forma involuntária, tal como o funcionamento da memória.

A primeira sensação de Júlia, assim que o estuprador parte, foi a de se sentir morta:

Naquele momento em que quase morri, eu morri. Ele foi embora e eu fiquei morta. Lembro de me virar, olhar para o céu e ter a sensação de que havia morrido, de ver as estrelas, de ouvir o som, como se alguma coisa estivesse se descolando do meu corpo. Eu estava indo embora. (LEVY, 2021, p. 99)

Só depois veio a percepção de que estava viva e que isso era o que mais importava:

[...] não sei quanto tempo passei desnorreada na mata, ora para um lado, ora para outro, vendo o céu escurecer numa velocidade assustadora, até que consegui, achei o asfalto, e o asfalto nunca tinha me parecido tão macio, tão aconchegante. Eu estava viva, era o que eu pensava, era a única coisa que me importava, eu queria chegar a um lugar seguro e dizer aos outros, eu estou viva. (LEVY, 2021, p. 100)

Os sentimentos são ambíguos, complexos e de difícil definição. Porque não é fácil sobreviver ao trauma do estupro. Existe uma dor que acompanhará Júlia para sempre: “o luto de um pedaço de mim que se perdeu” (LEVY y, 2021, p. 97). E ela consegue. Em uma viagem emblemática ao México, seis meses depois, retoma o prazer sexual com o companheiro. Essa viagem é muito importante, pela retomada de seu corpo e pela conexão com a avó, que contava histórias do tempo em que vivera lá e que representa a ancestralidade, questão fundadora no romance. Mais tarde, eles se casam e têm gêmeos. Júlia sentia que “precisava fazer as pazes não só com o meu corpo e com a vida, mas também com a cidade”. O Rio de Janeiro é uma cidade que desperta sentimentos antitéticos; ele é fascinante, mas violento e frustrante em muitos aspectos. Também a cidade é vítima das ações violentas dos homens.

231

Quando questionada sobre a ausência de uma redenção no final do romance, Tatiana Salem Levy afirmou que não seria possível “um *happy-end* total [...] porque tiraria a força de tudo o que veio antes”; Júlia “teve a redenção que era possível ter. [...] tem muita dor, uma dor que não vai embora”⁵. Levy queria um final para o livro, no qual Júlia retomasse a sua vida e o seu corpo, com a alegria e a dor coexis-

5 Encontro com Tatiana Salem Levy no Clube de Leitura da Manuela D’Ávila, 29 de setembro de 2021.

tindo, mesmo sabendo que *a vida nunca mais seria a mesma*: “eu me recompus, eu não me recompus, eu estou quase me recompondo, eu nunca vou me recompor, eu continuo em pedaços” (LEVY, 2021, p. 27).

REFERÊNCIAS

ABDULALI, Sohaila. *Do que estamos falando quando falamos de estupro*. Tradução Luis Reyes Gil. São Paulo: Vestígio, 2019.

ALENCAR, Joana; STUKER, Paola; TOKARSKI, Carolina; ALVES, Iara; ANDRADE, Krislane de. *Políticas públicas e violência baseada no gênero durante a pandemia da Covid-19: Ações, ausentes e recomendadas*. Brasília, DF: Ipea, 2020. (Nota Técnica n. 78). Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/nota_tecnica/200624_nt_disoc_78.pdf

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Cruel Amor*: romance. Organização e introdução de Rita Terezinha Schmidt. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2015.

232 ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Apresentação Cleide Lemos. Brasília: Senado Federal, 2019.

ALMEIDA, Júlia Lopes de; ALMEIDA, Filinto de. *A casa verde*: romance. São Paulo: companhia Editora Nacional, 1932.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Falência*. Posfácio de Anna Faedrich. Ilustrações de Juliana Grünhäuser. São Paulo: Campos Editora, 2021.

ARAÚJO, Ana Paula. *Abuso: a cultura do estupro no Brasil*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2020.

BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CERQUEIRA, Daniel; COELHO, Danilo. *Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da saúde*. Brasília, DF: Ipea, 2014. (Nota Técnica n. 11). Disponível em: http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/5780/1/NT_n11_Estupro-Brasil-radiografia_Diest_2014-mar.pdf. Acesso em: 13 fev. 2022.

CERQUEIRA, Daniel; COELHO, Danilo; FERREIRA, Helder. Estupro no Brasil: vítimas, autores, fatores situacionais e evolução das notificações no sistema de saúde entre 2011 e 2014. *Revista brasileira de segurança pública*, São Paulo, v. 11, n. 1, 24-48, Fev/Mar 2017, p. 28.

FAEDRICH, Anna. *Teorias da autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. Escrever contra o silenciamento do estupro: *Vista chinesa* de Tatiana Salem Levy. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *A nebulosa do (auto) biográfico: vidas vividas, vidas escritas*. Porto Alegre: Zouk, 2022, p. 161-169.

HIRIGOYEN, Marie-France. *A violência no casal: da coação psicológica à agressão física*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

LABACE, Joana. 'Quero mostrar que dá para seguir adiante', diz diretora sobre transformar em filme o estupro que sofreu. *O Globo*, 11 out. 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/gente/quero-mostrar-que-da-para-seguir-adiante-diz-diretora-sobre-transformar-em-filme-estupro-que-sofreu-25228976>. Acesso em: 10 maio 2022.

LEVY, Tatiana Salem. *Vista Chinesa*. São Paulo: Todavia, 2021.

NEGREIROS, Adriana. *A vida nunca mais será a mesma: cultura da violência e estupro no Brasil*. São Paulo: Objetiva, 2021.

A vida que aconteceu: uma leitura de *É sempre a hora da nossa morte amém*, de Mariana Salomão Carrara¹

Cristiane da Silva Alves
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul
(IFRS)

*Desculpai-me esta face, que se fez resignada:
já não é a minha, mas a do tempo,
com seus muitos episódios.*

Cecília Meireles

234

Palavras iniciais

É sobre a passagem do tempo e seus muitos episódios que se constrói o romance de Mariana Salomão Carrara, *É sempre a hora da nossa morte amém* (2021). Depois de dar voz a uma criança de onze anos, em seu aplaudido livro *Se Deus me chamar, não vou* (2019)², a autora segue convidando o leitor a refletir sobre complexas e delicadas questões humanas, dessa vez apresentadas por uma protagonista de aproximadamente setenta e cinco anos. Enquanto tenta resgatar a própria identidade e (re)encontrar o seu lugar no mundo, a septuagenária Aurora toma a palavra e narra variadas histórias que, verdadeiras ou não, sustentam o grande emaranhado em torno do qual sua trajetória foi e segue sendo tecida.

Organizada em torno de quarenta e cinco capítulos curtos, a narrativa aproxima o leitor de um conjunto de temas sensíveis que

¹ Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

² Finalista do Prêmio Jabuti 2020, na categoria Romance Literário.

preocupam e/ou afetam os seres humanos em diferentes momentos de sua existência. Abandono, solidão, velhice e finitude são alguns dentre os muitos tópicos que emergem da história oferecida pela narradora que, apesar da condição frágil e da memória comprometida, revela uma prosa bem articulada.

Encontrada vagando sozinha, “[...] na madrugada de Ano Novo zanzando praticamente na beira da estrada perguntando por Camila, uma coleira vazia na mão [...]” (CARRARA, 2021, p. 27), a desorientada personagem é recolhida a um abrigo municipal, enquanto tenta-se descobrir suas referências e localizar sua família, a fim de reintegrá-la. A tarefa, porém, mostra-se difícil e morosa, uma vez que a velha mulher não traz consigo nada que possa auxiliar na sua identificação e na busca de seu endereço: “[...] não tinha nenhum recado à caneta dizendo favor devolver esta velha na rua tal” (CARRARA, 2021, p. 198).

235

Durante o tempo em que aguarda a solução para o seu caso, Aurora conta e reconta múltiplas histórias que, embaralhadas e pouco confiáveis, são o único rastro para se tentar desvendar o seu passado. Sua interlocutora, munida de paciência, ouvidos atentos e coração generoso, é Rosa, uma assistente social sobrecarregada e, igualmente, determinada. Com um empenho que, visivelmente, supera as suas funções, a servidora toma como missão a busca por quaisquer indícios que ajudem a localizar a casa e/ou a família da idosa para restituí-la, o mais breve possível, ao lar e ao convívio com os seus.

Em meio a um sem-número de nomes, lugares e acontecimentos evocados pelas lembranças da velha senhora, que Rosa vai anotando pontualmente em um caderninho, sobressai um nome, incessantemente repetido: Camila, o mesmo pelo qual Aurora clamava ao ser encontrada. Não há certeza, contudo, se a pessoa mencionada é sua filha – “Minha filha Camila tinha uma cor ensolarada puxada do pai, um cabelo forte que crescia rápido na frente dos olhos [...]”

(CARRARA, 2021, p. 11) –, sua melhor amiga – “Camila ficou sendo minha melhor amiga desde o momento que olhou pra trás e perguntou se encharcado era com ch ou x. Era antes do ginásio, tínhamos nove ou dez anos [...]” (CARRARA, 2021, p. 63) –, ou mero devaneio da mente comprometida pelo tempo e pela solidão.

Além disso, apesar da insistência com que a idosa recorda aquela que, ao que tudo indica, é uma das figuras mais importantes em sua confusa memória, parece pouco provável que a mencionada Camila ainda esteja viva. Isso porque, nas muitas vezes em que a protagonista evoca qualquer lembrança a seu respeito, invariavelmente lhe atribui algum tipo de acidente ou enfermidade que, a cada novo relato, culmina em um desfecho fatal.

236

O que se busca neste artigo é examinar como, em meio a esquecimentos, dificuldades e imprecisões, a narradora-protagonista traz à tona um passado marcado por abandonos, dilemas e culpas que, para além da experiência individual, também atravessam a trajetória de outras mulheres. Da mesma forma, considerando-se que a narrativa é conduzida por uma idosa, pretende-se verificar algumas questões inerentes à velhice que sobressaem no romance, tais como solidão, vulnerabilidade, necessidade de escuta e de convívio, entre outras.

Desmemoriada, mas nem tanto

Em que pese a protagonista submeter a assistente social (e, também, o leitor) a uma série de histórias que diariamente se renovam e se misturam, essas não são suficientes para elucidar quem ela é, de onde veio e para onde se dirigia ao ser encontrada. Permite, contudo, que se forme uma expectativa de que a sua memória não se tenha perdido por completo. Embora não lembre dos acontecimentos mais recentes, sua narrativa é plena de reminiscências, evocações de tempos remotos, que ora parecem lúcidas e conexas, ora traduzem uma personalidade imaginativa e temerosa, sempre às voltas com

infindáveis – e, na maior parte dos casos, improváveis – tragédias. Em sua coluna para a *Folha de S. Paulo*, Tati Bernardi (2021, online), que escreveu a orelha do livro, pontua:

O fato é que, para uma amnésica, Aurora recorda-se de muito (ou será que leu nos livros?): a mãe fria e relapsa que escovava seus cabelos até parecerem “uma peruca eletrizada” e a quem ela sentia que afagava e amava apenas por intermédio de Elvis, um cachorrinho bebê abandonado; do seu ato falho trágico religioso, de quando rezava na infância e dizia “agora é a hora da nossa morte amém” e, sobretudo, das infinitas mortes da filha Camila, lembranças essas sempre alternadas pelo encantamento que sentia pela melhor amiga de mesmo nome [...].

Guardadas as possíveis distorções e excessos³ que povoam sua narração, há instantes em que Aurora descortina diante da interlocutora um quadro vivo do tempo de sua infância e juventude. Neste aspecto, ao distinguir memória pessoal (ligada ao círculo familiar, escolar e aos amigos) de memória histórica (relacionada aos acontecimentos nacionais), Maurice Halbwachs (1990, p. 60) assinala: “Não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória”. Não são, pois, os calendários, eventos e tópicos estudados que se mostram relevantes para a memória, mas sim os momentos compartilhados em casa, na escola e em outros locais do círculo mais íntimo, bem como os laços que então se formaram.

237

Ainda, no que diz respeito à impossibilidade de a narradora reconstituir o que se passou, ora fantasiando, ora confundindo, ao ponto de pôr em dúvida a confiabilidade do relato, é oportuno

3 O que se pode notar, entre outras marcas, pela utilização abundante dos superlativos (são pelo menos 105 ocorrências ao longo do romance). Conforme a narradora, um de seus cachorros era “vira-latíssimo” (CARRARA, 2021, p. 35), o outono está “lindíssimo” (CARRARA, 2021, p. 104), a assistente social é “esperançadíssima” (CARRARA, 2021, p. 147), enquanto ela ora está “confusíssima” (CARRARA, 2021, p. 107), ora lembra de uma ocasião em que estava “animadíssima” (CARRARA, 2021, p. 110), e assim por diante.

referir o que afirma Aleida Assmann (2011, p. 295): “A verdade da recordação pode consistir justamente na deformação dos fatos, porque esta, assim como o exagero, registra estímulos e sentimentos que não ocorrem em qualquer descrição factual”. De tal modo, independentemente da veracidade das histórias de Aurora, há que se considerar a importância que é atribuída por ela àquilo que é narrado. Isso, de alguma maneira, dá mostras da sua relação com o passado, revela traços de sua identidade, do que é/foi importante para ela e, especialmente, daquilo que a sensibiliza.

238 Não por acaso, das suas evocações emergem antigos bailes de carnaval, matinês de domingo, idas a missas, porções do cotidiano que remetem a pequenos prazeres, vivências e descobertas, quase sempre acompanhada da amiga Camila, mesmo nome com o qual, mais tarde, batizaria sua filha. Da mesma forma, despontam tristezas e marcas dolorosas. Dentre essas, sobressai o desamparo que ela, criança, experimentava diante da falta do pai, morto, bem como da mãe, incapaz de um afago ou de um mero alerta, ocupada demais em garantir o sustento de ambas. Essa mãe, quase tão desamparada quanto a filha, encontrava no álcool um refúgio; nos bolos encomendados pelas vizinhas, obtinha o reforço para as despesas:

Na janta minha mãe estava como sempre um pouco alcoolizada, chateada com o domingo, como era de costume, a pensão do meu pai morto não valia um uísque, ela gostava de falar assim, mesmo que não bebesse uísque, ela trabalhava numa fábrica de papel higiênico, mais ou menos chefe de um mais ou menos subsetor, então as segundas-feiras eram um assombro, e para pagar os meus caprichos também vendia bolos, a cozinha cheirava a glacê, a vizinhança vinha buscar os bolos, eram os momentos em que ela mais sorria, tão gracioso o sorriso, eu podia entender como era invejável uma mãe daquela, que não espera nada de você a não ser limpeza, não cobra sequer que a filha permaneça viva [...]. (CARRARA, 2021, p. 113-114)

Para a então menina Aurora, restava o sentimento de vazio, a infância assinalada pela ausência: de carinho, de recursos, de comemorações que, mesmo as mais tradicionais, em sua casa não tinham relevância ou oportunidade de se concretizar: “Quando eu era pequena não tinha muito Natal porque minha mãe ou não se importava ou cumpria turnos na mais ou menos gerência do subsetor na fábrica de papel higiênico e depois se matava de fazer bolos para as encomendas [...]” (CARRARA, 2021, p. 128).

Da retomada desses tempos destaca-se um não superado sentimento de desabrigo, que a perseguiu mesmo quando adulta. Anos mais tarde, ao experienciar o abandono de Antônio, seu marido, de certo modo ela reviveu a história da mãe. Embora no caso da protagonista o homem não tenha falecido, mas apenas ido embora, repetiu-se o quadro da mulher sozinha, às voltas com uma criança por educar e sustentar e que, como ela, não teria Natal:

239

No ano em que Antônio chorou e sumiu da nossa vida, minha filha Camila tinha três anos e não havia ninguém para o nosso Natal. A Camila amiga ocupadíssima com um Natal grandiloquente na família do Upa Lalá, ela ficou de fazer o tender, eu avisei que o tender era o mais polêmico, cada um com uma opinião sobre molhos e suculências, e ainda assim ela escolheu o tender, as searas em que ela se impõe desafios. Eu perguntei se não podíamos ir também, minha filha e eu, e ela riu, como se fosse piada, porque a Camila tem seus conceitos do que é família, e os parentes distantes do Upa Lalá certamente não eram a minha. E já que Natal é para família e família exige casamento ou nascimento, minha filha e eu não tínhamos propriamente um Natal. (CARRARA, 2021, p. 130)

Esses acontecimentos, que ficaram gravados em sua memória, podem explicar, ao menos em parte, o temor em relação à filha que, ao fim e ao cabo, restou como a sua única companhia e, principalmente, cuja criação ficou sob sua responsabilidade. Seu receio de

perdê-la transformou-se em verdadeira obsessão, levando Aurora a antecipar o que julgava inevitável, invariavelmente imaginando Camila envolvida em uma tragédia, vitimada por um acidente, morta, desaparecida, deixando-a para sempre.

Sentindo-se constantemente só e desprotegida na infância, a protagonista buscou cercar a filha dos cuidados e da atenção que ela própria não recebeu. A seu modo, tentou manter a menina afastada de todos os males, mas como isso é impraticável, tornou-se uma mãe culpada. A culpa, aliás, atravessa grande parte da sua narrativa, constantemente sugerindo que ela tenha agido mal ou deixado de fazer algo importante para a filha.

240 Mesmo sem a personagem recordar exatamente o que tenha acontecido entre ambas, fica-se com a impressão de que alguma atitude sua tenha precipitado o afastamento de Camila. As circunstâncias dessa separação, porém, não são devidamente esclarecidas no romance. O que se sabe é que, apesar de todos os seus receios e cuidados, Aurora não conseguiu evitar a perda da filha, experienciando, mais uma vez, o conhecido estado de solidão e abandono, conforme ela é encontrada na velhice.

Eu vos declaro culpadas

Vale mencionar que, entre as muitas camadas reveladas durante a leitura do livro, as passagens relativas à atuação da protagonista como mãe, tendo de lidar com as próprias fragilidades, com as demandas do cotidiano e, sobretudo, com a manutenção e a segurança da filha, ao mesmo tempo em que demonstram as incertezas e temores que a maternidade desperta, evidenciam o grande peso que habitualmente recai sobre as mulheres.

Não é difícil verificar que, mesmo em diferentes épocas, elas possuem características e dificuldades em comum, na maioria das vezes tendo de pagar um alto preço para sobreviver em uma sociedade que muito exige e pouco acolhe. As proclamadas mudanças que,

paulatinamente, permitiram que desfrutassem de maior liberdade, que saíssem às ruas, ocupassem postos de trabalho, exercessem o direito ao voto, se divorciassem e obtivessem outras conquistas mais, não garantiram às mulheres um passaporte para circular no mundo com a mesma desenvoltura e despreocupação dos homens.

Nesse aspecto, analisando a representação dos espaços e a circulação das mulheres na literatura, tanto em textos escritos por homens quanto naqueles de autoria feminina, Regina Dalcastagnè (2012, p. 125) constata que elas “[...] caminham, deslocam-se, conhecem pessoas com as quais se relacionam nesse trânsito, mas vivem em espaços que continuam não sendo seus”. Diferentemente do que ocorre com os homens, o espaço público ainda aparece “[...] como o lugar do estranhamento, por onde as mulheres circulam, mas carregando sua bagagem, sempre prontas a voltar para casa” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 125). Mesmo em obras mais recentes, é o ambiente doméstico, com toda a sua carga de exigências e pressões familiares, que aparece como um *habitat* feminino.

241

Além disso, as lutas e reivindicações, embora tenham oportunizado alguns avanços, não isentaram as mulheres da cobrança (nem sempre explícita, mas habitualmente presente) para que se mantivessem desempenhando papéis predeterminados, muitas vezes sem preparo e/ou apoio. Isso se faz notar, especialmente, no que diz respeito à maternidade e aos encargos com a criação e a educação dos filhos. Como observa Elisabeth Badinter (1985, p. 179), “[...] o século XX transformou o conceito de responsabilidade materna no de culpa materna”. Esse é um peso que os homens quase nunca carregam, pois deles não se costuma exigir a mesma dedicação. Ainda hoje, são as mulheres que, recorrentemente, são alvo de julgamentos⁴.

4 Atenta a essa questão, a marca de cosméticos O Boticário lançou a campanha #MaternidadeSemJulgamentos, antecipando as comemorações do Dia das Mães de 2022 com uma série de ações, incluindo um vídeo exibindo uma mãe na condição de ré, exposta a um tribunal. A intenção, de acordo

Veja-se que, no caso do romance, enquanto o marido de Aurora se declarou despreparado para ser pai, dando as costas à família e seguindo com sua vida, restou à protagonista suportar sozinha todas as responsabilidades e frustrações envolvidas na criação da filha. É marcante, nesse aspecto, a sua angústia, o seu “estado de nervos” e, como não poderia deixar de ser, a culpa que a acometia a cada vez que precisava deixar a menina aos cuidados de uma vizinha, enquanto saía para trabalhar e garantir o sustento de ambas, tal como um dia a sua própria mãe tivera de fazer:

As minhas aulas tomavam toda a manhã e um pouco da tarde, e antes de anoitecer ainda dava reforço para o neto da vizinha em retribuição por olhar a Camila para mim desde seis e meia da manhã, eu deixava minha filha na porta e se a vizinha demorava dez segundos para abrir eu já me impacientava, inteira atrasada num estado inviável de nervos, era tão cedo que a vizinha mal me olhava, eu trocava uma criança por outra, saía com o menino dela que era bem mais velho e entendia tão pouco de estudos, a Camila subia devagar os degraus, ainda atrapalhada com a fralda ampla de panos embolados, e acenava sonolenta um tchau resignado, às vezes eu não tinha tempo de retribuir e depois no meio da aula lembrava e me culpava, meu Deus não dei tchau para a minha filha. (CARRARA, 2021, p. 45)

A situação enfrentada pela personagem, longe de se restringir ao âmbito ficcional, joga luz sobre o drama de mães reais, de diferentes estratos sociais que, sem qualquer garantia de realização satisfatória, têm de equilibrar-se entre o desejo/necessidade de exercer uma profissão, para além da esfera doméstica, ao mesmo tempo em que tentam conciliar os cuidados com a sua prole. Nesse cenário, são raras as mulheres que logram atingir algum progresso profissional sem prejuízo pessoal/familiar acrescido de generosas doses de culpa.

com a empresa foi “promover reflexões, criar um ambiente acolhedor e promover a empatia” (DIAS, 2022, on-line).

Não por mero acaso, a reivindicação por creches é majoritariamente uma luta feminina. A propósito, ao tratar dos movimentos empreendidos nos anos de 1970 pelas mulheres da periferia, trabalhadoras e mães, Maria Amélia de Almeida Teles (2017, p. 90) apresenta o tocante trecho de uma carta, escrita por elas: “[...] nós mulheres precisamos trabalhar, mas não temos creches para deixar nossos filhos. Eles ficam trancados em casa, se queimando, se machucando, comendo sujeira, ou soltos na rua, sem nenhuma proteção, correndo o risco de serem marginais”. Mais do que um desabafo, a carta retrata o dilema e a falta de assistência que elas e tantas outras enfrentavam diariamente e seguem enfrentando, mesmo depois de tantas décadas, ações e algumas políticas públicas favoráveis que, na prática, nem sempre são consolidadas⁵.

Ainda que as preocupações evocadas por essas mães, por variados motivos, sejam mais concretas e possíveis de ocorrer do que aquelas anunciadas pela personagem do romance, não se pode deixar de notar certa proximidade entre elas. Afinal, guardadas as devidas diferenças, tanto em um quanto em outro caso, sobressai a infundável apreensão de mães que são forçadas a renunciar à companhia e à supervisão dos filhos para dedicarem-se ao labor diário, seja para complementar os parcos proventos do marido e auxiliar nas despesas, seja porque se trata da única fonte de renda da família.

A maior distinção entre elas, talvez, resida no fato de que as mulheres da periferia não se recolheram, não se deixaram acuar pelo medo. Ao contrário, em pleno auge da ditadura militar, elas saíram às ruas e arriscaram-se a bradar por seus direitos, pelo direito dos seus filhos e daqueles que os sucederiam. Enquanto isso, a personagem

5 Dados recentes apontam que “75,6% das crianças mais pobres estão fora das creches. Entre aqueles de famílias monoparentais, 55% não estão matriculadas e, no grupo de mães ou cuidadores economicamente ativos, 18,3% estão fora da escola” (TOKARNIA, 2022, on-line).

do romance, ao relembrar o período do regime militar, mostra-se completamente atemorizada:

[...] eu sempre com medo de tudo porque era ditadura, eu ficava paralisada, culpadíssima de querer tanto sobreviver, acabei me afastando de qualquer amigo que poderia ser assim mais interessante porque os muito interessantes tinham a tendência a estar ocupados em derrubar o regime, e eu preocupada com a minha integridade física, chorava todo dia por ensinar sujeito, predicado, adjuntos adnominais, permanecer totalmente não revolucionária, por favor, nem um pouquinho revolucionária, amém [...]. (CARRARA, 2021, p. 30-31)

244

Aurora faz parte de uma geração que se dividiu entre a luta e o luto, entre o combate às arbitrariedades do Estado e o tormento de saber que diariamente os agentes da repressão faziam novas vítimas, impondo “ordem e progresso” à custa de vidas torturadas ou mesmo ceifadas. Como resta claro em sua narrativa, a protagonista não ignorava o que acontecia nos chamados “anos de chumbo”. Ao contrário, sabia da violência, dos crimes e de como esses eram providencialmente encobertos, informações que eram facilmente obtidas junto ao marido, técnico em necropsia, que na década de setenta era funcionário do necrotério:

[...] um homem que só gosta de desfazer corpos, jamais criá-los, um homem apegado a larvas da fauna cadavérica, como consta num dos seus absurdos livros técnicos, passei a apelidá-lo Coqueiro, e ele tentando ser discreto, mais um dos motivos da minha culpada passividade naqueles tempos, a ditadura escamoteando seus corpos diretamente na mesa do meu marido que pelo menos não era o médico canalha ou apavorado ou ambos que ao final constaria Marcas de Suicídio onde havia um choque uma bala um afogamento [...]. (CARRARA, 2021, p. 76)

Ciente do que se passava nos bastidores do governo ditatorial, a protagonista tentava preservar-se e, dando vazão ao instinto de proteção e sobrevivência (nela bastante exacerbado), mantinha-

-se apartada de embates, contentando-se em levar a vida adiante e frequentar com o então marido “[...] as festas discretas junto às pessoas que não irritavam a ditadura e que portanto não perguntariam desafiadoras sobre destinos de corpos, de modo que nem eu nem ele pudéssemos vir a nos tornar corpos tão rápido” (CARRARA, 2021, p. 102).

Quando Antônio foi embora, seus temores se acentuaram ainda mais. Ao se ver sozinha com a filha, o medo, que já fazia parte de sua rotina, ganhou mais força. Apreensiva em demasia, desejava vigiar todo e qualquer passo da menina: “[...] gastei a minha vida protegendo Camila de todas as quinas dos móveis, o perigo das pontas das facas, para ficarmos velhas juntas [...]” (CARRARA, 2021, p. 13). Nenhum de seus cuidados, porém, foi suficiente para manter a filha a seu lado, conforme pretendia. A perda foi apenas adiada, mas não evitada, restando a Aurora um vazio que só se atenua mediante o contar e recontar sobre o passado e os momentos vividos ao lado daquela que deu à luz, educou e, a seu modo, cuidou.

245

Uma vida por lembrar

Além das perdas, abandonos e o constante temor da morte, sobressai na narrativa a solidão da protagonista. Esse, a propósito, é um dos temas recorrentes quando se trata da velhice, tanto no Brasil quanto em outros países⁶. Mesmo entre pessoas que, ao longo da juventude e da vida adulta, constituíram família e tiveram um ou mais filhos, a maturidade é, não raro, um período de vazios e carências.

6 É oportuno observar, ainda, que não se trata de questão típica da atualidade. Ao contrário, já fora mencionada décadas antes, no célebre livro *A velhice*, de Simone de Beauvoir (1990, p. 309): “Uma pesquisa realizada em 1968, num bairro populoso de Paris, revelou que uma pessoa idosa em cada três não tinha mais nenhuma relação social, nunca recebia uma carta, não recebia nem fazia visitas, não conhecia mais ninguém”. Lá, como aqui, muitos velhos e velhas restavam completamente isolados e, muito frequentemente, sem amparo financeiro e/ou emocional, seja pela falta de parentes, seja pelo distanciamento e descaso desses.

Dentre essas, são cada vez mais frequentes as queixas relacionadas ao afastamento ou à ausência de escuta. Seja entre personagens reais ou ficcionais, não é difícil verificar-se que, ao envelhecer, aumentam as dificuldades para obter ou manter alguma companhia e, principalmente, para compartilhar as histórias que são, quase sempre, as maiores relíquias dos idosos⁷. A esse respeito, Ecléa Bosi (2009, p. 82) refere:

Quando a sociedade esvazia seu tempo de experiências significativas, empurrando-o para a margem, a lembrança de tempos melhores se converte num sucedâneo da vida. E a vida atual só parece significar se ela recolher de outra época o alento. O vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância.

246

A muitos velhos e velhas só resta o lembrar, buscando em épocas passadas alguma alegria ou conforto que já não experimentam. Nas sociedades ocidentais, especialmente, mesmo que seja reconhecido como sujeito, o idoso “[...] continua destituído do lugar de agente social e do mundo das trocas simbólicas. Portanto, um sujeito em suspensão, capaz apenas de olhar para o passado com mais complacência e menos severidade, mas ainda sem o futuro como possível” (BIRMAN, 1997, p. 204). Ante a diminuição de perspectivas, a pessoa idosa consola-se com recordações de épocas remotas procurando, talvez, a força de outrora que, de algum modo, levou-a a alcançar o tempo presente.

7 Sobre a ausência ou dificuldade de diálogo entre protagonistas idosas e seus filhos, vale mencionar as personagens de Livia Garcia-Roza que, tanto no livro *Milamor* (2008), quanto em *Amor em dois tempos* (2014), são mulheres idosas (ou quase) que em diversos momentos se referem à vida atribulada da sua prole, com quem raramente conseguem conversar, dispondo de escuta apenas no que concerne a informações básicas e objetivas.

Cabe lembrar, porém, que se tudo o que sobra para alguns é a memória, faz-se necessário que haja a partilha, a possibilidade de contar, de dividir com alguém as suas histórias. Não basta, pois, o resgate das lembranças de outros tempos; há que se encontrar ouvidos dispostos, o que não se constitui em tarefa simples. Aos jovens, pouco interessam aquelas que são, muitas vezes, as maiores – às vezes únicas – riquezas dos velhos e velhas, com seu passado longo e um futuro que se mostra cada vez mais curto e menos promissor.

Sobre a perda de prestígio ou o desinteresse que a velhice acarreta, Anthony Giddens (2005, p. 145) comenta: “Em uma sociedade que passa por constantes mudanças, como a nossa, o conhecimento acumulado das pessoas mais velhas muitas vezes parece para os jovens não mais um valioso depósito de sabedoria, mas, simplesmente, um anacronismo”. As opiniões, conselhos e experiências que os idosos anseiam por repassar, são quase sempre considerados irrelevantes pelos demais.

247

É nesse contexto que se revela a importância de pessoas solícitas e dedicadas como a personagem Rosa. Em meio à solidão e à condição delicada a que está submetida, Aurora encontra nela um anteparo. É claro que, em alguns momentos, soterrada pelas muitas obrigações e dificuldades que a profissão lhe impõe, a servidora se impaciente, dá mostras de fadiga e frustração ante as pautas insolúveis do dia a dia, o que não passa despercebido pela idosa, ocupada em refletir sobre a rotina da funcionária:

Deve ser uma sensação interessante, começar e terminar seu dia pelas duas pontas da desgraça humana, o começo desviado e o final em abandono, quando sai daqui a Rosa vai para o ponto de ônibus na avenida e fica ali desmilinguida segurando sua bolsinha puída [...] e pensa primeiro nas crianças que não conseguiu ajudar de manhã, e depois nos idosos esperando a morte num municipal, e também outros abrigos filantrópicos, e daí ela se lembra de mim e dá uma breve risada que vem um pouco cheia

de raiva, mas uma raiva enternecida pelo convívio, a gente se apegue às histórias dos outros na insistência, por mais irritantes que sejam, e ela tem raiva de mim porque estou largada aqui sem precisão e também sem solução, uma espécie peculiar de abandono [...]. (CARRARA, 2021, p. 125)

Ainda que saiba da irritação que, não raro, desperta na assistente social, essa é frequentemente enaltecida pela protagonista. Isso ocorre não apenas porque, apesar de tudo, a servidora a acolhe afetuosamente, mas sobretudo porque Aurora, em um lampejo de lucidez, reconhece que todo o trabalho realizado por ela, além de extenuante, extrapola as suas funções. Como é possível inferir ao longo da leitura, a precariedade que se verifica em relação à proteção da infância e a insuficiência de políticas públicas efetivas, também se estende à velhice. Rosa, porém, mantém-se firme na busca por soluções, mesmo que pareçam distantes.

248

Através dessa personagem e dos comentários que a narradora vai tecendo a seu respeito, revela-se a fragilidade do sistema público de amparo e assistência aos idosos. No caso dos abrigos municipais, especificamente, não é nenhuma novidade que, tal como na narrativa, esses carecem de maiores investimentos, especialmente no que tange à contratação de mais profissionais que possam, sem sobrecarregar-se, atender aos asilados com qualidade, disponibilidade e atenção. Não é por mero acaso que, ao se dirigir a mais uma de suas consultas, a protagonista observa:

Como eles ainda têm receio de que eu vá esquecer tudo de novo e não saberei voltar da consulta, mandam a coitada da Rosa me acompanhar, tantos problemas para acudir e precisa ficar aqui investigando uma velha confusa, isso é o que sinto, ela não, ela perde a paciência, mas é um poço de amor, na volta já avisou que vamos aproveitar pra passar no postinho e cobrar a listinha toda dos remédios dos idosos, que eles não mandaram vários, poucas são as chances de isso ser uma função da Rosa e também poucas as chances de haver alguém encarregado disso neste país

e se houver ele não está ou não dá conta, a enfermeira sobrecarregadíssima, e o país sempre largado em cima de alguma Rosa que está quando os outros não estão. (CARRARA, 2021, p. 25-26)

Como se não bastasse a sobrecarga dos profissionais, ainda persiste uma série de problemas relacionados à estrutura dos locais. Essa, seja devido à alegada falta de recursos, seja por desinteresse dos agentes públicos e da sociedade em geral, mostra-se frequentemente comprometida, insalubre, muito aquém do necessário para garantir um mínimo de dignidade e segurança aos velhos ali mantidos, “[...] que na verdade nunca foram de fato guardados, pobrezinhos, o ar que entra por todas as frestas das janelas de esquadrias de alumínio, e com grades de ferro como se fôssemos tombar debruçados sobre parapeitos térreos, e tombaríamos” (CARRARA, 2021, p. 83).

Não se pode deixar de notar, porém, que mesmo diante de todas as deficiências verificadas no abrigo, a personagem sente que poderia ficar para sempre ali, naquele espaço cheio de velhos e velhas como ela, em que a solidão não logra alcançá-la⁸. Para além das lembranças que carrega consigo, a estadia naquele local, convivendo com pessoas diversas e adquirindo outras experiências, propicia à idosa a construção de novas memórias. Tanto que, após mais uma das já habituais visitas à feira da rua vizinha, ela reflete:

249

Fui ali na feira da rua ao lado pegar o pastel que eu ganho desde que me plantei do lado da barraca e contei a minha história, então basta chegar perto e a mulher muito gentil me estica um

8 Guita Grin Debert (2012) tece importantes considerações acerca das vantagens e desvantagens que os asilos podem representar para as pessoas velhas. Em suas pesquisas destacam-se, especialmente, os benefícios demonstrados por alguns asilados no que diz respeito à sociabilidade, aos cuidados médicos e à ausência de controle dos filhos e demais familiares em suas rotinas. Diferentemente da instituição abordada no romance, contudo, vale mencionar que a pesquisadora concentrou suas análises em um local privado que, por certo, “[...] não é representativo das instituições do gênero mais facilmente encontradas no país [...]” (DEBERT, 2012, p. 101), como ela mesma afirma.

pastel pra viagem, antes que eu comece a contar de novo. Comi no quarto na mesa meio metálica que chamo de minha escrivaninha, bem no cantinho que pega o sol da tarde, o silêncio é o de um aquário com as vozes fantasmagóricas e ruídos de pratos ao fundo, o cheiro da fritura orna bem com o de ferro e água sanitária que tem este lugar, no meu quarto ainda não chega o fundinho de urina que preenche todo o resto, todos esses cheiros já começam a ser uma lembrança afetiva, quando Rosa me tirar daqui e me devolver à minha casinha triste e ao jabuti solitário que neste momento devora toda a minha horta sem se perguntar por um instante onde é que posso estar, quando eu lá chegar e passarem os anos sempre que abrir a água sanitária e cheirar uma chave, um cadeado, enquanto frito um pastel, vou lembrar imediatamente isto aqui. (CARRARA, 2021, p. 97)

250

Apesar da precariedade, o abrigo propicia à personagem novas vivências e sensações, auxiliando-a a desapegar, mesmo que por instantes, do passado e de suas dores. Além disso, fornece novos significados ao cotidiano que, até então, se restringia ao seu lar solitário e às lembranças daqueles que a deixaram. O papel de Rosa, contudo, é reintegrá-la à sociedade, devolvendo-a à família ou, ao menos, à sua casa.

É interessante observar que, mesmo diante do receio de ser “devolvida” – o que pode se dar a qualquer momento, tão logo se revele a sua identidade e endereço – há uma necessidade quase incontrolável que impulsiona a protagonista a seguir contando suas histórias e, tal como Sherazade, servir-se da narrativa como instrumento de sobrevivência. Em lugar do sultão, Aurora deve/tenta seduzir a assistente social, mantendo seu interesse e preservando o frágil laço estabelecido entre ambas.

Há que se ressaltar, igualmente, o quão atenta às circunstâncias a idosa se mostra, mesmo que frequentemente se volte para si e para os próprios dilemas. Aurora não apenas é grata pela atenção dispensada pela servidora, mas também preocupada com a situ-

ação da mesma, uma vez que supõe que ela não é recompensada em conformidade com o seu empenho. Conforme se depreende da narração, Rosa mora em local afastado, dependendo de ônibus para deslocar-se e gastando muitas horas de seu dia em função do trabalho. Por conseguinte, compromete sua vida pessoal e familiar, enquanto se desdobra para dar conta das muitas ocupações, em um notável estado de cansaço:

A Rosa outro dia fez quarenta anos, o pessoal do abrigo preparou um bolo pra ela, que idade perfeita, que coisa boa é ter quarenta anos, mas ela é assistente social e tem muito trabalho, talvez já esteja mais cansada do que deveria estar nessa idade, não fala da vida dela, sei que teve dois filhos [...]. (CARRARA, 2021, p. 29)

Além da relação de afeto que se constrói entre ambas, a convivência com a assistente social coloca em xeque a validade de muitos dos dramas (reais ou inventados) de Aurora, em grande parte frutos de excesso de imaginação ou descontrole. Apesar de sensível às aflições da protagonista e disposta a auxiliá-la, Rosa não deixa de apontar os seus privilégios. Contestando as afirmações da idosa, ela evidencia o quão absurdas ou pouco prováveis são as calamidades de que Aurora se julga alvo, especialmente em comparação ao rol de mulheres social e economicamente desfavorecidas que habitam o país e que, por variadas razões, possuem motivos legítimos para terem receio acerca da sua segurança e/ou de seus filhos:

[...] porque é muito mais improvável morrer a filha de uma professora branca de colégio particular do que um dos filhos da Rosa, ela me fala isso toda hora, e, realmente, tem razão, mas nem tudo são probabilidades, infelizmente, porque eu teria absolutamente todas as probabilidades do mundo a meu favor, mas as tragédias nem sempre verificam os números antes de açodarem uma vítima improvável. (CARRARA, 2021, p. 29)

Embora concorde que a assistente social “tem razão”, a idosa mantém-se firmemente convencida de que, contrariando as pro-

babilidades, ela é, sim, uma vítima em potencial, perseguida por tragédias. Porém, mesmo que hesite em reconhecer (e apesar da legitimidade de suas dores e mágoas), é inegável que possui benefícios que a colocam em posição vantajosa em relação a outros idosos. Diferentemente dos demais, que são apenas um “bando de velhos lascados” (CARRARA, 2021, p. 220) a quem nada mais resta além do abrigo municipal, Aurora tem a vantagem de possuir uma casa para onde retornar, com jardim, limoeiro e até passarinhos, conforme Rosa descobre ao final da narrativa. Além disso, é convicta quanto a possuir recursos: “[...] tenho uma aposentadoria pingando fielmente em algum banco que não sei e estou aqui ocupando a cama de um velho miserável que talvez espere vaga deitado num lugar pior ou em lugar nenhum” (CARRARA, 2021, p. 221).

252

Não há, portanto, razão para que permaneça ocupando uma vaga no abrigo que, como ela própria admite, há de fazer falta para alguém em condição pior. Ainda que a precariedade do local a cada dia lhe pareça um detalhe “menor”, ante a solidão que a aguarda, a protagonista não pode mais prolongar a sua estadia por ali. Fecha-se a narrativa com sentimentos contraditórios: de um lado, a satisfação de Rosa que, cumprindo magistralmente o seu dever, descobrira a identidade e o lugar ocupado por Aurora; de outro, a melancolia da velha senhora que, tendo comprovados seu nome, endereço e histórico familiar, tem de deixar, inevitavelmente, aqueles que vinham lhe fazendo companhia nos últimos tempos.

Confirmar que havia alguma lucidez em seus relatos e que, afinal, existia tanto a Camila amiga de juventude quanto a Camila filha, bem como ter a grata surpresa de que ambas estavam vivas, infelizmente, não lhe serve muito. A filha, que não a via há quinze anos, deixa bem claro que não deseja manter qualquer contato, proibindo até mesmo que informem à mãe o seu endereço. Quanto à amiga, que não sabia dela há uns trinta anos, mesmo que quisesse retomar os antigos laços,

está impedida pelas circunstâncias, em razão da distância geográfica (há anos se mudara com a família para outra cidade), da idade e da saúde.

Concluída a busca pela história de Aurora, caberá a Rosa cumprir o seu papel, devolvendo a idosa ao seu lar, restituindo-a à “casa gostosa”, pronta para abrigar “[...] uma velha sozinha com um jabuti silencioso no quintal tendo como única lembrança e conquista da juventude as varizes trombóticas turbinadas por anos de pílulas anticoncepcionais” (CARRARA, 2021, p. 33). Para a protagonista, ficará o conforto de, talvez, ter feito uma amiga, somado à sua mais recente ponderação de que não precisa ser/continuar sozinha:

[...] talvez na semana que vem eu possa me juntar a algum clube de piscinas, ou de sinuca ou clube de livros, com chá e cachaça, talvez eu tenha de esperar quinze dias segundo o repórter, pode ser que alguém pergunte o meu nome e goste muito do nome Aurora e sentaremos para almoçar num boteco como se fosse um dia qualquer, mas na verdade será um grande dia, estaremos ambas, minha amiga nova e eu, emocionadíssimas. (CARRARA, 2021, p. 266)

253

Para o leitor, restará a lembrança da velha senhora que, por horas, compartilhou a sua história e que, assim como outras espalhadas por esse país, espera-se que esteja bem, que não tenha sido tolhida pelo descaso e/ou pela doença, que a tantos tem ceifado, principalmente após a chegada da pandemia, oportunamente mencionada ao final do romance:

A televisão do bar altíssima alerta que ninguém sabe exatamente o que está acontecendo mas está para chegar neste país uma espécie de pandemia, eu volto os olhos para o repórter, penso que deve ser um filme ruim, dou risada, mas é o repórter de sempre, já nos próximos dias há quem diga que ninguém deve sair de casa, e há quem diga que ninguém deve se importar, um entrevistado diz que todos os velhos morrerão. Não quero dar muita atenção, uma coisa dessas não faz o menor sentido [...]. (CARRARA, 2021, p. 265-266)

Talvez não faça sentido, sequer na ficção, mas diferentemente de algumas tragédias anunciadas por falsas memórias suas, neste caso trata-se de perigo real, como sabemos. Também conhecemos a incredulidade, as internações e as mortes que, logo, se espalhariam pelo país. Essa história, porém, demanda mais páginas do que este artigo comporta.

Considerações finais

254 Aurora, que passou a vida toda temendo perder a filha para a morte, não hesitou em cercá-la, adverti-la, cuidá-la. Seu zelo, contudo, de nada adiantou. Apesar da vigilância, perdeu-a. Não para a morte, como receava, mas para a vida. Essa, conforme a filha em algum momento teria alegado, só seria possível afastando-se. A narrativa de Mariana Salomão Carrara, neste aspecto, cuida de demonstrar que não há controle possível sobre a existência, os afetos e as (im)permanências. A protagonista, que sempre desejou alguém para envelhecer ao seu lado, trocando confidências e fazendo companhia, trilhou um caminho de dedicação e cuidados, mas, ao mesmo tempo, de obsessão e angústia que, ao final, conduziu-a à solidão.

Entretanto, em consonância com outros romances da atualidade⁹, a autora não se limita a esboçar a velhice como um tempo composto apenas de perdas, dores e isolamento. Embora esses elementos façam parte da narrativa, ela também se abre para a reflexão, aponta para a construção de novos laços e, da mesma forma, sinaliza que ainda há possibilidades para a protagonista buscar outros espaços para além do seu quintal. Com sorte e alguma simpatia, ela pode se reconectar com o mundo à sua volta, encontrando novas parcerias, para além dos elos familiares, estabelecidas a partir de vínculos de solidariedade e de afeto.

9 Como os já mencionados *Milamor* (2008) e *Amor em dois tempos* (2014), de Livia Garcia-Roza, bem como *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, por exemplo.

Embora não seja função da literatura corrigir mazelas sociais, há que se mencionar a importância do romance de Carrara. Com uma temática relevante e personagens habilmente construídas, a autora oferece uma valiosa contribuição para ampliar a visibilidade feminina que, especialmente no que concerne às mulheres velhas, ainda é pouco recorrente em nosso cenário literário¹⁰. Além disso, com uma história que se revela em diferentes camadas, ora repleta de melancolia, ora com boas pitadas de galhofa, coopera para pôr em xeque certas ideias preconcebidas em torno das relações humanas e familiares e, sobretudo, a respeito das pessoas idosas que, como se verifica nesse e em outros romances contemporâneos, não se prendem a uma receita única e estanque.

10 Em levantamento sobre as personagens dos romances brasileiros publicados entre 1990 e 2014, Dalcastagnè (2021, p. 125) verificou que 11,5% das personagens representadas em sua velhice são masculinas, ao passo que as personagens femininas correspondem a 10,3%. Esses dados merecem atenção e são agravados, como salienta a pesquisadora, “[...] pelo fato de que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços de produção do discurso – a política, a mídia, em alguma medida ainda o mundo acadêmico” (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 140). Vale mencionar que sua crítica, neste caso, “não se dirige a autores ou obras em específico, mas ao conjunto do campo literário; seu foco não está em tal ou qual opção narrativa ou estilística, e sim nos constrangimentos estruturais preexistentes” (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 140).

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BADINTER, Elisabeth. *Um Amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Trad. Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERNARDI, Tati. Obra sobre obsessão com a finitude humana traz gatilhos mas deve ser lida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 jul. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/tatibernardi/2021/07/obra-sobre-obsessao-com-a-finitude-humana-traz-gatilhos-mas-deve-ser-lida.shtml>. Acesso em: 13 fev. 2022.

BIRMAN, Joel. O futuro de todos nós: temporalidade, memória e terceira idade na psicanálise. In: BIRMAN, Joel. *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 191-209.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARRARA, Mariana Salomão. *É sempre a hora da nossa morte amém*. São Paulo: Editora Nós, 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. Espaços possíveis. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Editora Horizonte / Editora da UERJ, 2012, p. 109- 145.

DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 109-143, jan.-abr. 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/40429>. Acesso em: 30 mai. 2022.

DEBERT, Guita Grin. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012.

DIAS, Maria Clara. Dia das Mães: campanha do Boticário fala de culpa materna e promove debate. *Exame*, 19 abr. 2022. Marketing. Disponível em: <https://exame.com/marketing/dia-das-maes-campanha-do-boticario-fala-de-culpa-materna-e-promove-debate/>. Acesso em: 30 mai. 2022.

GARCIA-ROZA, Livia. *Amor em dois tempos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GARCIA-ROZA, Livia. *Milamor*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GIDDENS, Anthony. Sociologia do corpo: saúde, doença e envelhecimento. In: GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. Trad. de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2005, p. 128-149.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve História do Feminismo no Brasil e outros ensaios*. São Paulo: Editora Alameda, 2017.

TOKARNIA, Mariana. Crianças que mais precisam de creches ainda têm pouco acesso. *AgênciaBrasil*, Rio de Janeiro, 12 mar. 2022. Educação. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2022-03/criancas-que-mais-precisam-de-creches-ainda-tem-pouco-acesso>. Acesso em: 30 mai. 2022.

Sobre autoras e autores

Anna Faedrich

Professora de Literatura Brasileira na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. É autora de *Escritoras silenciadas*: Narcisa Amália, Julia Lopes de Almeida, Albertina Bertha e as adversidades da escrita literária de mulheres (2022) e de *Teorias da autoficção* (2022). Doutora em Letras (PUCRS).

E-mail: anna.faedrich@gmail.com

Orcid: [0000-0001-6616-3812](https://orcid.org/0000-0001-6616-3812)

Cristiane da Silva Alves

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realizou estágio de Pós-Doutorado (PNPD-CAPES/MEC) junto ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, com o projeto de pesquisa “Mulheres velhas: seus lugares e papéis na literatura brasileira do início do século XXI”. Atualmente, é Professora Visitante no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), Campus Canoas.

E-mail: cristianesalves@gmail.com.

Orcid: [0000-0002-1375-1212](https://orcid.org/0000-0002-1375-1212)

Gínia Maria Gomes

Professora Titular de Literatura Brasileira no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Realizou doutorado em Letras pelo PPG-Letras da UFRGS e estágio pós-doutoral pela Paris III – Sorbonne Nouvelle (2009 e 2019-2020). Entre os últimos livros organizados estão: *Mobilidade e resistência na literatura brasileira contemporânea* (2021); *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão* (2020); e *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira contemporânea* (2021).

E-mail: giniagomes@gmail.com.

Orcid: [0000-0002-6161-6357](https://orcid.org/0000-0002-6161-6357)

Helena Bonito Couto Pereira

Doutora em Letras Modernas (FFLCH-USP) e Professora Visitante no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). Foi professora visitante na *Università degli Studi di Perugia* (Itália, 2018-2019) e professora titular na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Publicações recentes: em coautoria *Conceitos e práticas de Literatura Comparada* (2021); organização do livro *Narrativas contemporâneas: múltiplas leituras* (2022).

E-mail: helenabonito.pereira@gmail.com.

Orcid: [0000-0002-16425447](https://orcid.org/0000-0002-16425447).

Ilana Heineberg

Professora associada (*maîtresse de conférences*) de cultura brasileira na Université Bordeaux Montaigne desde 2006, onde atualmente dirige o “Departamento de estudos lusófonos”. Seus artigos mais recentes se interessam por questões de descentramento, mobilidades, memória e pós-memória na literatura brasileira contemporânea.

259

E-mail: ilanaheineberg@u-bordeaux-montaigne.fr

Orcid: [0000-0002-4158-0115](https://orcid.org/0000-0002-4158-0115)

Michel Mingote Ferreira de Ázara

Doutor em literatura comparada e teoria da literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (2015), pós-doutor em Literatura Comparada pela USP (Bolsista Fapesp) e pós-doutorando em Literatura Comparada (UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto). Em 2015/2016 trabalhou como Leitor de língua estrangeira na Universidade de Estrasburgo, na França. Co-organizador do livro intitulado *Perspectivas críticas da literatura brasileira no século XXI: prosa e outras escrituras* (2022)..

E-mail: michel_mingote@yahoo.com.br

Orcid: [0000-0002-9904-9781](https://orcid.org/0000-0002-9904-9781)

Regina Zilberman

Doutora pela Universidade de Heidelberg, com estágios de pós-doutorado na Inglaterra (University College), e na Brown University (EUA), é professora associada do Instituto de Letras, na UFRGS. É pesquisadora 1A do CNPq. Foi professora titular da PUCRS. Publicou, entre outras obras, *Estética da Recepção e História da Literatura* (2015); *A formação da leitura no Brasil* (2019); *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* (2005); *A leitura e o ensino da literatura* (2014); *Brás Cubas autor Machado de Assis leitor* (2012); e *Literatura Infantil Brasileira: uma nova outra história* (2017).

E-mail: reginaZ@portoweb.com.br

Orcid: [0000-0002-0834-214X](https://orcid.org/0000-0002-0834-214X)

Renata Rocha Ribeiro

260

Professora associada de Literatura Brasileira e Estágio do Português na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (FL/UFG) e professora da área de Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (PPGLL/FL/UFG). Atualmente, seus interesses de pesquisa recaem sobre o romance brasileiro contemporâneo, mais especificamente sobre as relações entre romance brasileiro e ditadura, além de estudo autoral sobre Osman Lins.

E-mail: renatarribeiro@ufg.br

Orcid: [0000-0003-1714-3182](https://orcid.org/0000-0003-1714-3182)

Rogério Lima

Obteve pela Universidade Federal do Rio de Janeiro o título de doutor em Semiologia (2001). É professor associado da Universidade de Brasília. Presidiu a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras (ANPOLL). Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). É bolsista no Programa Pesquisador Visitante da FAPERJ/2021. É bolsista PQ 2 do CNPq.

E-mail: rlima@unb.br

Orcid: [0000-0002-9481-6611](https://orcid.org/0000-0002-9481-6611)

Tânia Sarmiento-Pantoja

Doutora em Estudos Literários (UNESP), com estágio pós-doutoral na Universidade de Lisboa. É docente da área de Literatura (FALE/ILC/UFGA) e Bolsista Produtividade em Pesquisa (CNPQ). Este texto resulta do Projeto “Fazer-com, Fazeres-outros: formulações protéticas do testemunho na produção literária de autoria indígena”, financiado pelo CNPQ (PQ-2021). Principais publicações: *Arte como provocação à memória* (2014); *Narrar a exceção: estudos sobre a infância e a juventude na literatura e na cultura* (2021).

E-mail: t.sarmentopantoja@gmail.com

Orcid: [0000-0003-1575-5679](https://orcid.org/0000-0003-1575-5679)

Thais Kuperman Lancman

Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e Mestre em Estudos Judaicos pela Universidade de São Paulo, com períodos acadêmicos na Universidade do Minho em Portugal e na Universidade Humboldt, na Alemanha. Tem artigos publicados em periódicos e é autora do livro de contos *Pessoas promíscuas de águas e pedras*, finalista do Prêmio Oceanos em 2021.

261

E-mail: thais.kuplan@gmail.com

Orcid: [0000-0002-0418-4690](https://orcid.org/0000-0002-0418-4690)

Vera Lúcia de Oliveira

Professora Associada de Literatura Portuguesa e Brasileira do Departamento de Letras da Università degli Studi di Perugia (Itália). Tem livros de poemas e ensaios publicados em vários países e recebeu diversos prêmios. Entre os livros de ensaios estão: *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro* (2015); *Storie nella storia: le parabole di Guimarães Rosa* (2006); *Um avesso de país: representações da literatura brasileira contemporânea* (2020).

E-mail: vera.deoliveira@unipg.it

Orcid: [0000-0002-1323-3140](https://orcid.org/0000-0002-1323-3140)

A

Abandono / abandonar ; 9, 11, 12, 74, 75, 201, 235, 236, 239, 240, 245, 247,
Achille Mbembe; 31, 35
Adriana Lisboa; 8, 12, 120, 185, 186, 187, 07, 209, 210, 215
Adriana Negreiros; 227-229
Aleida Assmann; 98, 190, 238
Ana Paula Araújo; 217, 228
André Thévet; 50, 53
Anos de chumbo; 94, 98, 100, 119, 162, 244
Antonio Candido; 15, 81, 83, 159, 170, 177
Antônio Torres; 67

B

Bernardo Kucinski; 95, 106, 112, 120

262

C

Cândido Portinari; 65
Carola Saavedra; 10, 71, 73, 74, 75, 77, 79, 80, 81-84, 87-89, 92, 93
Casa da Morte; 117, 118, 126, 127
Chico Buarque; 11, 159, 163, 171, 172, 176, 179, 180
Cláudia Lage; 8, 11, 95, 114, 117, 137
Com armas sonolentas; 71, 80, 84, 88, 90, 93
Comissão Nacional da Verdade; 96, 108, 111, 112, 118, 120, 137

D

Daniel Munduruku; 10, 54, 60, 62, 68
Deleuze; 38, 42, 43, 44, 47,
Desaparecimento; 10, 11, 20, 94, 95, 96, 98, 105, 106, 108, 110, 111, 118,
119, 123

E

Edimilson; 10, 16, 29, 48

Eduardo Viveiros de Castro; 87, 91, 93
 Elio Gaspari; 106, 119
 Erico Verissimo; 18
Essa gente; 11, 159, 160-163, 167, 176, 179, 180
É sempre a hora da nossa morte amém; 12, 256
 Eurídice Figueiredo ; 75, 212

F

Feminismo / feminista; 85, 212, 218, 233, 256
Front; 10, 16, 29, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 44, 47, 48,

G

Georges Didi-Huberman; 132
 Graciliano Ramos; 24
 Guerrilha /guerrilheiro; 121, 206

263

H

Hans Staden; 51, 52, 57, 65, 66, 67, 69, 78

I

Itamar Vieira Junior; 14, 16, 17, 25-27

J

Jacques Rancière; 95, 182
 Jean de Léry; 51
 Jeanne Marie Gagnebin; 104
 João Cabral de Melo Neto; 14
 Joël Candau; 190
 Júlia Lopes de Almeida; 212, 213, 258
 Julián Fuks; 84, 120

K

Kaká Werá Jecupé; 50

L

Lucília Garcez; 8, 11, 94, 95, 120

M

Mariana Salomão Carrara; 234, 254

Marie-France Hirigoyen; 218

O

O corpo interminável; 11, 95, 114, 115, 117, 119, 127-130, 132, 133, 135, 136, 137

O Karaíba; 10, 49, 50, 52, 55, 57, 59-63, 65, 67-70

Ordem dos Advogados do Brasil; 141, 142

264

Os fios da memória; 181, 185, 186, 187, 194, 207, 209, 210

Outono; 11, 94-96, 105, 112, 120, 237,

P

Paloma Vidal; 71, 84, 95, 120

R

Regina Dalcastagnè; 165, 183, 241

S

Samir Machado de Machado; 139, 144, 155

Segunda Guerra Mundial; 145, 148

Silviano Santiago; 83, 91

Sohaila Abdulali; 227

Sor Juana Inés de la Cruz; 811

T

Tatiana Salem Levy; 12, 120, 211, 215, 222-224, 231, 233

Torto arado; 14, 16, 18, 23, 26-28

Tupinilândia; 11, 138, 139, 141, 143, 145, 148, 153-156, 158

U

Umberto Eco; 141

V

Velhice; 235, 236, 240, 245, 247, 248, 254-256

Vista Chinesa; 12, 211, 212, 221-226, 228, 230, 233

W

Walt Disney; 143-145, 148

Z

Zilá Bernd; 181, 195

