

Gabriel dos Santos Lima
(Orgs.)

ESTUDOS DO ROMANCE BRASILEIRO NO SÉCULO XXI



Seria possível delinear os contornos de uma literatura produzida no tempo presente, no Brasil? Seria possível discriminar, na multiplicidade de temas, variedade de formas e diversidade de meios de publicação e de circulação o que, pela recorrência, força criativa ou impacto causado poderia caracterizar a literatura contemporânea brasileira? Quais vozes, espaços representados, meios expressivos e estilos poderiam ser os específicos de um tempo caracterizado pela inespecificidade? Se a magnitude das questões parece inibir as respostas apressadas e generalizantes, ao mesmo tempo motiva investigações que, na leitura fina de obras individuais parece acessar o gérmen de algumas respostas possíveis. A coletânea de ensaios que ora se apresenta é resultado de alguns encontros: o de pesquisadores de literatura com obras que lhe instigaram a curiosidade e o exercício da crítica; o de pesquisadores que, instados pelas questões que antes foram colocadas – e muitas outras! – apostaram no diálogo teórico e metodológico para, unindo forças, melhor apreender os seus objetos de análise; o de diferentes Grupos de Pesquisa, de três instituições de ensino públicas (USP, UFSCar, UNESP) que, impactados pelos sucessivos cortes nos investimentos para a pesquisa, motivaram-se a fazer o que podem fazer de melhor: produzir conhecimento, a despeito de tudo.



Estudos do Romance Brasileiro no Século XXI

Estudos do Romance Brasileiro no Século XXI

Organizadores
Gabriel dos Santos Lima



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.conceptualeditora.com/>

Fotografia de Capa: Jonathan Borba - www.jonathanborba.com.br

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

LIMA, Gabriel dos Santos (Org.)

Estudos do Romance Brasileiro no Século XXI [recurso eletrônico] / Gabriel dos Santos Lima (Org.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

163 p.

ISBN - 978-65-5917-076-0

DOI - 10.22350/9786559170760

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Romance Brasileiro; 2. Século XXI; 3. História; 4. Cultura; 5. Literatura; I. Título.

CDD: 800

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura 800

Índice

Apresentação	9
Rejane C. Rocha	
1	13
Um romance entre o destino e a história (K.: relato de uma busca)	
Adeline Vassaitis	
Carolina Serra Azul	
2	35
O leite derramado e o chicote florentino: memória e autoritarismo em um romance de Chico Buarque	
Gabriel dos Santos Lima	
3	54
A aliança entre o distópico e o fantástico em <i>Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela</i>	
Gabriela Bruschini Grecca	
4	77
Noite dentro da noite, de Joca Reiners Terron: a narrativa da memória como Curva de Rio Sujo	
Gisele Novaes Frighetto	
5	98
A agonia de gados e homens e o real saturado em um romance de Ana Paula Maia	
Paulo Vítor Coelho	
6	121
A favela e o nós em ruínas: marginalidade e espoliação urbana em <i>Becos da memória</i>, de Conceição Evaristo	
Raquel Mariane da Silveira	
7	146
Estrangeiros de dentro: a memória e a identidade em <i>Nove noites</i>, de Bernardo de Carvalho	
Renan Augusto Ferreira Bolognin	

Apresentação

Rejane C. Rocha ¹

Seria possível delinear os contornos de uma literatura produzida no tempo presente, no Brasil? Seria possível discriminar, na multiplicidade de temas, variedade de formas e diversidade de meios de publicação e de circulação o que, pela recorrência, força criativa ou impacto causado poderia caracterizar a literatura contemporânea brasileira? Quais vozes, espaços representados, meios expressivos e estilos poderiam ser os específicos de um tempo caracterizado pela inespecificidade? Se a magnitude das questões parece inibir as respostas apressadas e generalizantes, ao mesmo tempo motiva investigações que, na leitura fina de obras individuais parece acessar o gérmen de algumas respostas possíveis.

A coletânea de ensaios que ora se apresenta é resultado de alguns encontros: o de pesquisadores de literatura com obras que lhe instigaram a curiosidade e o exercício da crítica; o de pesquisadores que, instados pelas questões que antes foram colocadas – e muitas outras! – apostaram no diálogo teórico e metodológico para, unindo forças, melhor apreender os seus objetos de análise; o de diferentes Grupos de Pesquisa, de três instituições de ensino públicas (USP, UFSCar, UNESP) que, impactados pelos sucessivos cortes nos investimentos para a pesquisa, motivaram-se a fazer o que podem fazer de melhor: produzir conhecimento, a despeito de tudo.

Este livro propõe, assim, reflexões críticas a respeito de sete romances brasileiros contemporâneos: *Nove noites*, de Bernardo Carvalho (2002, Companhia das Letras), *Becos da memória*, de Conceição Evaristo (Mazza,

¹ Professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos. Líder do Grupo de Pesquisa/CNPq Literatura e Tempo Presente

2006²), *Leite derramado*, de Chico Buarque (2009, Companhia das Letras), *De gados e homens*, de Ana Paula Maia (2013, Record) *K, relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski (2011, Expressão popular³), *Noite dentro da noite*, de Joca Reiners Terron (2017, Companhia das Letras) e *Dessa terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, de Ignácio de Loyola Brandão (2018, Global). Representativos de certa parcela da produção literária brasileira – editados ou reeditados por grandes editoras do sudeste, escritos por autores premiados⁴ – não podem, por isso, ser caracterizados como representativos da totalidade da produção romanesca contemporânea brasileira. Ainda assim, é inegável que compartilham, com outros romances, publicados recentemente, opções formais e recortes temáticos.

Uma primeira recorrência pode ser identificada: a tematização, a partir de distintas motivações e enquadramentos formais, da ditadura civil-militar a que esteve submetido o país entre 1964 e 1985. Compondo o que se poderia identificar como um boom editorial⁵ de obras que tratam do tema, *Leite Derramado*, *K, relato de uma busca*, *Noite dentro da noite* são abordados, neste livro, a partir dessa chave. Compreender de que maneira a memória da ditadura alcança os dias atuais é a que se dedicam alguns dos ensaios aqui reunidos. É o caso da contribuição das pesquisadoras Adeline Vassaitis e Carolina Serra Azul que, no primeiro capítulo, dedicam-se a analisar o romance de Bernardo Kucinski, discutindo de que forma o trauma individual e a memória coletiva dão forma a um romance de fundo histórico, mas de alta voltagem subjetiva. Gabriel Lima, no segundo capítulo, em finíssima análise do romance *Leite derramado*, observa de que maneira a temática é fundamental para a compreensão da planejada desarticulação formal do enredo romanesco arquitetado por Chico Buarque.

² Editado, em seguida, pela editora Pallas.

³ Editado, em seguida, pela Cosac Naify, em 2013 e pela Companhia das Letras, em 2016.

⁴ A exceção é o romance *Becos da Memória*, publicado pela Mazza Edições e, posteriormente, pela Editora Pallas, ambas dedicadas à publicação de obras que abordam questões da cultura afro-brasileira.

⁵ Um levantamento pouco rigoroso demonstra isso: entre 2011, quando se instaura a Comissão Nacional da Verdade, e 2018 foram publicadas 26 obras ficcionais que, de alguma forma, tematizam a ditadura civil-militar brasileira que teve início com o Golpe de 1964.

A análise ilumina a maneira como o romance persegue um imaginário coletivo que atravessa a história do Brasil, marcada pela violência, pela opressão e pela desigualdade e localiza a ditadura civil-militar de 64 no centro de um eixo histórico que tem suas raízes no surgimento da nação e que se estende até os dias atuais. Gisele Frighetto, no quarto capítulo, dedica-se a analisar o intrincado romance *Noite dentro da noite*, de Joca Reiners Terron, a partir das chaves críticas do hibridismo e da memória da barbárie. Partindo de uma reflexão a respeito de obra anterior do mesmo autor, *Curva de rio sujo*, publicada em 2003 e caracterizada como uma pouco convencional narrativa de memórias, a pesquisadora observa como certos temas e procedimentos ali presentes são reelaborados ficcionalmente no romance de 2017. É o caso das memórias, pessoais e coletivas, que dão forma a **uma** autobiografia, como antecipa o subtítulo do romance, da qual a pesquisadora acompanha a tessitura no interior do trecho ficcional, apontando como o trauma e o esquecimento, nos diferentes âmbitos, modelam a existência contemporânea.

Os romances *Nove noites*, de Bernardo Carvalho e *Becos da memória*, de Conceição Evaristo, exploram a construção e sobreposição de diferentes camadas memorialísticas e os ensaios a eles dedicados não se furtam a discutir essa opção formal. Renan Bolognin analisa de que maneira a busca pelos motivos do suicídio de um antropólogo estrangeiro, no interior da selva amazônica, impulsiona uma investigação identitária e uma reflexão acerca dos contornos fugidios e permanentemente reelaborados das memórias. Sobre o romance de Conceição Evaristo, Raquel Mariane da Silveira desenvolve análise da qual sobreleva a discussão a respeito de como a identidade afro-brasileira da autora, cuja vida se entremeia nos seus romances, dá forma à representação espacial da favela. Desfiando a análise do espaço físico paralelamente à análise das memórias da personagem Maria Nova, a pesquisadora observa como o romance constrói com palavras o que foi destituído de existência por meio da opressão: o espaço físico da favela e a identidade de seus moradores.

Os dois últimos ensaios que nos cumpre apresentar escapam da elaboração memorialística, histórica e/ou subjetiva em direção à representação e problematização do presente e do futuro. O real saturado talvez possa ser identificado à presentificação acachapante do tempo no romance *De gados e homens*. Aqui, a memória e o peso da referência histórica não têm lugar; talvez não o tenha, também, a investigação identitária, tão presente nos romances analisados em outros ensaios deste livro. O nonsense e a superficialidade seriam, no caso do romance de Ana Paula Maia, dados constitutivos para uma reflexão sobre o real? É a essa questão que se dedica o ensaio de Paulo Vítor Coelho. Sobre o romance *Dessa terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, Gabriela Bruschini Grecca nos ensina que, muito embora pudéssemos localizá-lo em um futuro incerto e, talvez, improvável, a união entre o distópico e o fantástico – entendidos como modos e não como gêneros ficcionais –, pela qual optou Loyola Brandão, exige um lastro referencial que o ata ao contexto contemporâneo.

Sete ensaios dedicados a sete obras publicadas em um intervalo de dezesseis anos, no Brasil. A coletânea, como se vê, aposta na diversidade para melhor apreender e também formular, pela análise de obras individuais, a partir de distintas abordagens teórico-críticas, as questões pertinentes sobre a literatura brasileira contemporânea.

Um romance entre o destino e a história (*K.*: relato de uma busca)

*Adeline Vassaitis*¹

*Carolina Serra Azul*²

I. *K.*: um romance investigativo

O jornalista e professor universitário Bernardo Kucinski estreou como escritor de ficção aos 74 anos. Um dos materiais abordados em seu primeiro livro de narrativas, *K.: relato de uma busca*, de 2011, é biográfico: a irmã de Kucinski, Ana Rosa, professora e militante de uma organização de esquerda, desapareceu durante a ditadura civil-militar brasileira. Trabalhando com jornalismo há muitos anos, o autor de *K.* afirmou em entrevista ao *Suplemento Pernambuco*³:

Tentei mais de uma vez investigar o desaparecimento, mas um bloqueio psicológico me impediu de avançar. Nunca cogitei escrever sobre o desaparecimento na forma de uma reportagem ou livro-reportagem. *K.* surgiu quase 40 anos depois dos fatos, de um modo brusco e que lembra o dos livros espíritos psicografados. Escreveu-se por si mesmo, como se eu tivesse sido

¹ Adeline Alves Vassaitis é mestranda no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH - USP. A autora tem interesse pelo estudo das produções literárias que abordam o período da ditadura militar brasileira e desenvolve sua pesquisa sobre o romance *Quarup* de Antonio Callado.

² Carolina Serra Azul é pesquisadora e professora de literatura. Bacharel em Letras (francês/ português -USP), é mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP, com dissertação sobre as relações entre Guimarães Rosa e o primeiro modernismo brasileiro. Atualmente, é doutoranda na mesma instituição, onde pesquisa os nexos entre cinema e literatura brasileiros na década de 1970.

³ KUCINSKI, Bernardo. "Uma jornada do fígado (ou coração) para o cérebro" - entrevista concedida a Yasmin Tabetani. *Suplemento Pernambuco*, nº 127, CEPE, Recife, setembro de 2016.

apenas o instrumento (...). Alguns críticos dizem que foi uma catarse. Eu tendo a concordar (KUCINSKI, 2016, s/p).

A opção por afastar-se da forma da reportagem também é indicada por Kucinski em uma espécie de aviso que antecede os capítulos de *K.*, em uma formulação bastante ressaltada pela ampla fortuna crítica referente ao livro: “*Caro leitor: tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu*”. Estabelece-se, assim, um nexos entre narrativa e realidade objetiva, em que se esclarece que a história factual abordada será tratada de maneira ficcional. Ao aproximar ficção e realidade, o autor parece reivindicar a liberdade artística para criar, selecionar e dispor a matéria narrada de acordo com a sua ótica; percebemos que, ao destacar a ausência de informações precisas sobre o paradeiro de Ana Rosa Kucinski e de seu marido, sublinha-se que as lacunas históricas serão preenchidas com soluções ficcionais, retiradas de uma imaginação autoral que parece remoer os vazios da narrativa, a ponto de elaborar versões possíveis sobre o que poderia ter acontecido com o casal de guerrilheiros. São inúmeras suposições que preenchem os silêncios históricos e tentam lutar contra o esquecimento, ainda que isso implique a distorção dos fatos.

Uma vez alertado de que o relato que vai acompanhar não é um documento, o leitor passa aos vários textos de *K.*, composição em mosaico em que perspectivas distintas são construídas a depender do capítulo: em boa parte deles, um narrador em terceira pessoa acompanha a busca de um idoso, a personagem *K.*, por sua filha desaparecida. Nos demais, surgem vozes em primeira pessoa: a de uma mulher que trabalhou na limpeza de um local de tortura, a do pai do genro de *K.*, a dos próprios militantes (no caso de *A.*, a filha desaparecida, sua perspectiva aparece por intermédio de uma carta que escreve a uma amiga), a de policiais e até mesmo a de Sérgio Paranhos Fleury, delegado do DOPS a partir do AI-5, em 1968, até o fim da década de 1970 – isto é, Fleury aplicou seus métodos de repressão à oposição do regime inclusive durante o período de abertura

política, momento em que se desenrola a ação de *K*⁴. O leitor encontra, também, uma perspectiva que remete à do autor factual: no primeiro capítulo, *As cartas à destinatária inexistente*, um irmão fala do recebimento de cartas em seu endereço cuja destinatária é a irmã desaparecida durante a ditadura. Esse primeiro capítulo se fecha com local e data: *São Paulo, 31 de dezembro de 2010*.

Uma vez encerrada a leitura de *K*, pode-se estranhar as declarações do autor de que a narrativa lembra “livros espíritas psicografados”. Isso porque há fortes elementos de *objetivação* e de *organização* dos materiais e perspectivas mobilizados na fatura da obra, a começar pela figura do pai que, como diz o próprio autor (e, desta vez, nossa visão vai ao encontro da fala dele), é uma personagem de caráter onírico na medida em que condensa e desloca uma série de questões históricas e pessoais⁵. A estratégia de colocar a figura do pai como um dos fios condutores da busca de que trata *K*, faz com que a perspectiva afetiva e familiar se insinue como uma forte tônica da narrativa. Em alguns momentos que relatam a *via-crucis* do pai em busca da filha, o ponto de vista de *K* e do narrador em terceira pessoa ficam muito próximos e as vozes de ambos parecem se misturar, impedindo que o leitor tenha acesso a uma perspectiva mais objetiva sobre os fatos. Em contrapartida, em outras passagens da obra, a focalização em *K* descola, em certa medida, o ponto de vista *do livro* do ponto de vista do autor factual.

O procedimento, assim, atua de maneira dupla: mantém a busca em uma esfera subjetiva, não deixando de ser também uma sondagem de um filho sobre o próprio pai e sobre a própria história familiar; nesse sentido, a escolha do nome da personagem, *K*, não remete apenas ao famoso

⁴ Para Joachim Michael, o tema central de *K* é a “falsa promessa de abertura do governo de Geisel quando na realidade as práticas da repressão continuam”. MICHAEL, Joachim. “Memória do desaparecimento: a ditadura no romance *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski”. *Teresa - revista de literatura brasileira*. DLVC/FFLCH - USP. Nº 17, São Paulo, 2016, p. 19.

⁵ “Penso que se deu algo parecido à linguagem dos sonhos, em que um personagem pode representar a fusão de muitos outros. O pai em *K* é uma fusão de personagens, eu entre eles. Esse foi o recurso principal que permitiu transportar a história para o domínio do ficcional, a despeito de seus conteúdos serem essencialmente factuais”. KUCINSKI, Bernardo. “Uma jornada do fígado (ou coração) para o cérebro”. *Op. cit.*

personagem kafkiano, mas também ao sobrenome e à história dos *Kucinski*. Na escolha desta letra para nomear a personagem projeta-se aquela espécie de deslocamento e condensação da trajetória da família judaica, cuja a sina é ser perseguida por motivos políticos. Por outro lado, como apontamos, a representação de uma história comum também confere um caráter objetivo à narrativa e impede que a narração fique restrita apenas ao âmbito da tragédia familiar.

Dessa forma, o *relato* a que o subtítulo faz menção não se refere a uma descrição factual; não se refere, sequer, a um relato ficcional entendido pela personagem de *K.*, em que ele narra a procura pela filha desaparecida. Como apontamos, entre a história da busca e a figura do pai há o narrador em terceira pessoa, além das várias perspectivas de personagens distintos presentes em cada capítulo. Quem elabora, então, tal relato? Pode-se afirmar que é o andamento da própria narrativa que, por meio de várias vozes, sinaliza um desejo de apreensão de uma história que não é estritamente pessoal, mas também possui uma dimensão coletiva.

Passemos, neste momento, para o outro polo do subtítulo: a *busca*, cujo sentido “em estado de dicionário” compreende “investigação detalhada”. Envolvendo a procura de um pai pela filha sequestrada pelo Estado, é o mosaico narrativo de *K.* que descreve ao leitor os caminhos de uma *investigação*, cujo objeto são as relações contraditórias entre sociedade civil e ditadura militar; o envolvimento de todo um tecido social, não exatamente imposto de cima para baixo, que fundamenta situações de repressão e desaparecimento. Novamente, ressaltemos a distância entre a impressão do autor, que ressalta a dimensão catártica do seu processo de criação, e o que nos mostra o material que compôs: na medida em que aborda por meio de uma série de perspectivas – nas quais há variação da classe das personagens – a ditadura brasileira nos anos 1970, *K.* se liga a certa vocação investigativa da sociedade característica do romance em sua

acepção moderna⁶ – aqui, já podemos chamar o gênero de *K.* pelo seu nome.

A busca, por sua vez, também compõe um universo novo e desconhecido, na medida em que revela os fragmentos de uma espécie de “vida paralela” levada pela filha de *K.* – vida essa que o protagonista desconhecia totalmente. Como enfatiza Berta Waldman (2014, p. 3), paradoxalmente, a ausência material da filha reafirma sua presença ao invés de afastá-la, pois é somente depois do desaparecimento da jovem que o pai conhece a verdadeira face da militante política. É como se ao adentrar no universo ocultado pela filha, o velho *K.* tivesse acesso a um mundo “invertido”, um permanente estado de exceção que coexistia com o mundo cotidiano, dos “bons dias e boas tardes”.

II. A volta do recalcado

A sombra da violência de Estado não incide sobre o velho *K.* apenas a partir do desaparecimento da filha no Brasil dos anos 1970. Na verdade, a personagem tem um passado familiar de insubmissão – sua irmã, Guita, foi militante do Partido dos Trabalhadores de Sion de Esquerda, na Polônia. Lá, ainda muito jovem, *K.* também contestou as autoridades acerca do desaparecimento de Guita. O próprio *K.* também militava politicamente, motivo pelo qual “emigrou às pressas” para o Brasil: ele foi “arrastado pelas ruas de Wlowlawek, acusado de subversão pela polícia polaca” (Idem, 2016, p. 37). A família de sua primeira esposa, por sua vez, foi exterminada pelo Estado nazista. Idoso, *K.* tenta lançar ao esquecimento tais acontecimentos abomináveis ocorridos consigo e com sua família na Europa: leva

⁶ Ver, nesse sentido, o célebre *A teoria do romance*, em que Lukács aborda majoritariamente obras do XIX europeu e retoma a formulação de Hegel e de seus antecessores de que o gênero seria a “epopeia burguesa”, epopeia de um tempo em que eu e mundo estão cindidos; o romance busca, então, “construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”, não sem incorporar à configuração artística “todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica”. A retomada de Hegel por Lukács encontra-se na página 55, e as citações entre aspas encontram-se na página 60 e 44, respectivamente. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000. Sobre o romance do século XX, Theodor Adorno afirma que o romance procura “decifrar o enigma da vida exterior”, tendo como objeto “uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos”. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003, p. 58.

uma vida pacata, distante da política e quase toda dedicada ao estudo do ídiche. Procurando recalcar o passado de luta e de dor, o velho se ressent, durante sua incansável busca, por não ter notado que a filha havia tomado para si a tradição familiar do engajamento: “sempre a vira como a filhinha sensível que lia poemas, que gostava muito de cinema e pouco de política” (Ibidem, pp. 42-43).

Conhecendo o engajamento da filha apenas quando ela não existe mais, todo o passado que K. procura esquecer é trazido à tona, e os capítulos em que o narrador em terceira pessoa acompanha a busca do idoso por sua filha não deixam de ser uma espécie de acompanhamento de sua memória, em que se entrelaçam as repressões sofridas aqui e na Europa. Em um comovente episódio, K. sobe as escadas do Clube Militar para questionar um general sobre o desaparecimento de sua filha. O gesto da subida dos degraus o faz lembrar de “outra escadaria”, em Varsóvia, quando na juventude procurava por sua irmã. O idoso sente-se alarmado pela “emergência da lembrança, que julgava soterrada sob os escombros da memória” (Ibidem, p. 37). A resposta das autoridades revela a face machista do Estado no presente e no passado, no Brasil e na Europa: em Varsóvia, o delegado que o recebeu o expulsou “aos gritos de que sua irmã nunca fora presa, de que teria fugido para Berlim, isso sim, com algum amante” (Ibidem, p. 37); no Brasil, a resposta ríspida do general é a de que a filha de K. poderia ter fugido com um amante para Buenos Aires.

Como vemos, por meio dos desrecales da personagem K. o romance empreende algumas descobertas, como certas similaridades e distinções entre momentos repressivos distintos; à medida que a procura por A. vai trazendo para o consciente de K. aquilo que ele deseja esquecer, a personagem estabelece obsessivamente comparações entre a repressão da polícia polaca e da brasileira, entre o Estado nazista e a ditadura civil-militar que foi instalada no Brasil em 64. Tais comparações são do maior interesse, mas nesse sentido deparamos com a ausência de um salto objetivo na fatura do romance: as palavras *tragédia* e *destino* são empregadas diversas vezes para se referir à trajetória familiar atravessada pela

repressão. De certa maneira, o romance apresenta a história de engajamento e perseguição pelo Estado que atravessa a família da personagem do idoso como um destino inevitável cujo significado é de impossível apreensão; como se não fosse uma *marcha histórica* que fundamentasse a renovação e a permanência de políticas de extermínio (voltaremos à questão adiante).

No entanto, em muitos momentos a narrativa finca os seus pés no chão, revelando relações contraditórias – e conciliatórias – entre a sociedade brasileira e a ditadura militar. Nesse sentido, o romance não poupa parte da comunidade judaica, sobretudo aqueles indivíduos ligados a instituições religiosas ou que detêm relevante patrimônio financeiro. No capítulo “A *matzeivá*”, a personagem K. recorre a um rabino para que uma lápide para A. seja colocada “ao lado do túmulo de sua mulher, no cemitério israelita do Butantã” (Ibidem, p. 73). Trata-se de uma entre várias tentativas de K. de lidar com o desaparecimento da filha, de marcar para a sociedade e para si que, embora o paradeiro do corpo de A. seja desconhecido, sua existência não pode ser suspensa no ar. Diante da negativa do rabino, que afirma que, segundo os ensinamentos da religião judaica, não é possível colocar uma lápide em um túmulo onde não há corpo, K. lamenta:

A falta da lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não era verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se (Ibidem, p. 74).

Percebe-se, assim, que o pai não busca apenas por respostas referentes ao desaparecimento literal da filha, mas luta para que ela possa existir, ao menos simbolicamente. Como este desejo lhe é negado pelo rabino, o velho K. investe duramente contra a religião, operando mais um desrescalque: ele “retoma o veredicto de seus tempos de juventude, do saber rabínico como um jogo de palavras (...) sem relação com a realidade” (Ibidem, p. 76). Se ao longo dos capítulos do livro a personagem K. estabelece nexos entre presente e passado de repressão estatal, o rabino a quem

recorre mostra uma opinião completamente distinta, ofendendo-se quando K. afirma que a morte da filha é, a seu ver, uma continuação do holocausto. Diante da insistência do pai, a negativa do rabino revela o seu verdadeiro fundamento:

mas ela era terrorista, não era? E você quer que a nossa comunidade honre uma terrorista no campo sagrado, que seja posta em risco, por causa de uma terrorista? Ela não era comunista? (Ibidem, p. 76)

Aqui, o romance traz à luz de maneira contundente a afinidade entre o ponto de vista religioso institucional e o das forças da ordem. No fim do capítulo, é revelado como tal colaboracionismo, que se mistura ao temor de comprometimento com a subversão, não se limita a uma instituição, mas encontra várias raízes no cotidiano civil. Como K. percebe que não será possível colocar uma lápide para a filha no cemitério, resolve fazer um pequeno livro em memória de A., em que registraria depoimentos de amigos sobre ela e fixaria algumas fotos. Uma vez recolhido o material, K. o leva à gráfica e, no dia seguinte, quando volta ao local para saber do orçamento, é “recebido quase aos gritos” por um funcionário, que profere a mesma acusação dita pelo rabino: “Ela não era comunista?” (Ibidem, p. 78). Outro capítulo importante nesse sentido é “A reunião da Congregação”. Nele, o narrador em terceira pessoa não acompanha a personagem K., mas a reunião em que professores do Instituto de Química da USP, bem como o reitor, decidem pela exoneração de A. como professora da instituição, ignorando completamente os rumores de que ela teria sido sequestrada pelo Estado brasileiro. No processo de rescisão de contrato da professora, consta o vexatório “abandono de função”, de modo que a vítima é culpabilizada, em nível institucional, pela violência sofrida – subterraneamente, podemos escutar novamente a acusação: “mas ela não era comunista?”.

Estamos diante de um dos capítulos mais importantes do livro, pois a convivência com a ditadura por parte significativa do corpo docente da USP, bem como do reitor daquele momento (Orlando Marques de Paiva),

é corajosamente revelada – vale lembrar que o autor de *K.* é professor aposentado pela mesma instituição. No capítulo em questão, o narrador se vale da metalinguagem para revelar que compôs o texto a partir da ata da reunião de exoneração de A., da qual ele transcreve trechos (Cf. *Ibidem*, p. 142). Embora o narrador revele que, anos mais tarde, a reitoria da USP assumiria publicamente “a injustiça da demissão da professora” (*Ibidem*, p. 142), ele aponta que os presentes na reunião nunca se desculparam. Os nomes factuais de tais professores, bem como os do reitor e do governador, que assina o documento final de demissão, são expostos no capítulo, que acaba assumindo ares de escracho. Método bastante difundido na América Latina, o escracho visa a expor publicamente torturadores e colaboracionistas diante de falta de punições institucionais⁷.

Trata-se de um importante acerto de contas com parte da sociedade civil brasileira, o qual o romance de Kucinski cristaliza, uma vez que regimes autoritários não prescindem de apoio popular contra determinados inimigos internos. No que concerne a ditadura instaurada no Brasil a partir de 1964, Roberto Schwarz (1992, p. 70) nota como no pré-golpe “os sentimentos arcaicos da pequena burguesia” são mobilizados politicamente:

Tesouros da bestice rural e urbana saíram à rua, na forma das “Marchas da família, com Deus pela Liberdade”, movimentavam petições contra divórcio, reforma agrária e comunização do clero (...) No pós-golpe, a corrente da opinião vitoriosa se avolumou, enquanto a repressão calava o movimento operário e camponês. Curiosidades antigas vieram à luz, estimuladas pelo inquérito policial-militar que esquadrihava a subversão: __ O professor de filosofia acredita em Deus? __ O senhor sabe inteira a letra do Hino Nacional? __ Mas as meninas na faculdade, são virgens? (SCHWARZ, 1992, p. 70)

Adiante, Schwarz tratará dos expurgos ocorridos nas Universidades, quando grupos de docentes menos competentes se associavam

⁷ Em entrevista, o autor Bernardo Kucinski afirmou que “Certamente não procurei evitar processos [judiciais]. Talvez até os tenha desejado, quando cito o Fleury ou os professores da USP que decidiram pela demissão da professora por abandono de função apesar de saberem que ela havia sido sequestrada”. Disponível em <https://blogs.imois.com.br/fragmentos-de-uma-historia-sem-fim-quatro-perguntas-a-bernardo-kucinski/>

convenientemente ao regime para assumir os cargos de professores perseguidos pelo Estado. Ainda segundo o crítico, no pós-68 a tônica ideológica da ditadura assume novo fôlego e consistência diante da radicalização dos estudantes e classe média organizados, de modo que o governo estimula entre civis “a fraseologia do patriotismo ordeiro” (Ibidem, p. 72).

Na esteira das tentativas de operar um acerto de contas ou um desrecalques, *K.* realiza uma sondagem profunda da configuração da família que, condensada na figura do pai idoso, é uma espécie de personagem principal da fragmentada trama. Tal afirmação tem uma dimensão óbvia, pois até um leitor menos atencioso perceberia que, em *K.*, à medida que um pai busca pela filha desaparecida, ele também investiga o seu passado, suas relações familiares etc., como estamos acompanhando. É nesse sentido que o diálogo mais pertinente com Kafka é estabelecido: em lugar de evocar a luta dos personagens kafkianos contra a absurda despersonalização engendrada pelo Estado capitalista, no romance *K.* joga-se luz sobre a dimensão de *culpa familiar* que também atravessa a obra kafkiana. Aliás, a culpa pessoal que é gestada pelo pai parece reger o movimento vertiginoso e infrutífero de sua busca incessante. Os relatos sobre o paradeiro de *A.* são feitos e desfeitos rapidamente, impedindo que *K.*, os narradores e o leitor se apoiem em alguma informação mais concreta. De fato, somos traçados pelo clima atordoante da narrativa, o “cansaço”, a “exaustão”, a “fraqueza” que *K.* sente são constantemente referidos pelo narrador em terceira pessoa e parecem indicar as consequências do movimento nauseante descrito pela trama. Nesse sentido, a personagem *K.*, apesar de sua perseverança na busca pela filha, parece ser rompida por forças que estão inacessíveis à sua compreensão; ela é arrastada pelo movimento trágico de uma história que tantas vezes esteve alheia a ela.

No capítulo *Sobreviventes, uma reflexão* um narrador em terceira pessoa, por meio de um tom ensaístico, afirma que a falta de respostas do Estado para o desaparecimento de militantes políticos durante o regime militar leva as famílias a se culparem de diversas formas pela “tragédia coletiva” (KUCINSKI, 2016, p. 156) da ditadura – aqui, nota-se o uso do

termo *tragédia* mesmo no contexto em que os sequestros de militantes são abordados em sua objetividade. Neste capítulo, o narrador opõe o “totalitarismo familiar” – o sentimento de culpa que atravessa uma família pelas desgraças acontecidas com um de seus membros – ao “totalitarismo institucional” do Estado, que não esclarece sequestros e execuções. O modo como pretende-se recuperar Kafka no romance é, então, revelado pelo narrador:

Milan Kundera diz que Kafka não se inspirou nos regimes totalitários, embora seja essa a interpretação usual, e sim na sua experiência familiar, no medo que tinha de ser julgado negativamente pelo seu pai. Em *O processo*, Joseph K. examina seu passado até os ínfimos detalhes, em busca do erro escondido (...) Também os sobreviventes daqui estão sempre a vasculhar o passado em busca daquele momento em que poderiam ter evitado a tragédia e por algum motivo falharam (Ibidem, pp. 155-156).

No que concerne a tal recuperação de Kafka, a escolha por jogar luz sobre o “totalitarismo familiar” faz com que, na fatura de *K.*, a esfera da culpa individual adquira um peso extremamente relevante para a narrativa. Em determinados momentos, o tom pessoal também é responsável por elaborar a visão fornecida pela obra acerca do funcionamento do estado ditatorial. O poder “desaparecedor”, constantemente referido no romance, aparece excessivamente personalizado na figura do delegado Fleury, forjado como o verdadeiro responsável pela teia de mentiras que é armada para enredar o velho pai. Nesse sentido, *K.: relato de uma busca* se afasta da tônica kafkiana em relação ao Estado, uma vez que na ficção de Kafka a atmosfera insólita é gerada pelo assombro das personagens diante de uma máquina burocrática sem rosto⁸.

⁸ Nesse sentido, é pertinente a observação de Ivone Daré Rabello sobre o capítulo “Abertura”, em que a figura de Fleury aparece, inclusive como narrador em primeira pessoa: “No romance [*K.*] (...) há uma espécie de deslocamento da culpabilização dos crimes para essa figura, o que de alguma maneira tira do foco os interesses políticos que determinaram, mantiveram e são responsáveis pela ditadura no Brasil. O monstro Fleury concentra o horror; com o monstro, o verdadeiro horror fica obscurecido”. “Disputa pela memória (sobre *K.: relato de uma busca*, de B. Kucinski)”. In: HOSSNE, Andrea Saad; NITRINI, Sandra (org.). *Memória e trauma histórico: literatura e cinema*. São Paulo: Hucitec, 2018, p. 145.

Por outro lado, em *K.*, a História coletiva de um país também é um dos materiais que são desrecaçados. No capítulo “Baixada Fluminense, pesadelo” o narrador em terceira pessoa nos conduz pela rememoração de um sonho da personagem K.. Após visitar sozinho um local no subúrbio carioca onde supostamente presos políticos teriam sido enterrados de forma clandestina, K. dorme profundamente. Acordado, pensa no sonho, no qual ele tinha a sensação de estar febril. É no mesmo sonho que aparece

uma mocinha mulata com uma criança no colo, e essa mocinha era a empregadinha que ele havia contratado muito antigamente, ainda bem novinha, (...) para cuidar da filha quando a mulher ficou mal, com as notícias da guerra, a ponto de não ter ânimo para nada, a filhinha tinha só três anos e essa menina, chamada Diva, cuidava da criança, e no sonho ele sentia o calafrio aumentar; (...) e ele se lembrou da maleita que pegou quando foi cavoucar um terreno lá nos baixos da Água Fria, um terreno *comprado de um amigo na base da confiança* e quando foi ver era alagado (...) foi bem naquela época da filhinha ainda bebê e a mulher toda traumatizada, e ele delirando de maleita e quem cuidava da filha era a mulatinha Diva; *tinha esquecido da Diva, onde será que ela está? A Diva também tinha desaparecido*; um dia, pediu a conta e se foi, depois de *morar com eles* mais de dez anos. Já era da família, embora sempre comendo separado (...) (KUCINSKI, 2016, p. 93, grifos nossos).

Se a família da desaparecida A. tem suas raízes mais profundas na Europa, a busca do pai pela filha desrecaça certas culpas que extrapolam as questões da militância de A. e de seu sequestro pelo Estado brasileiro. O longo trecho acima, cujo conteúdo é composto de materiais do sonho de K, mostra que o velho também preferiu esquecer (“tinha esquecido da Diva”), junto com o passado de lutas e perseguições na Polônia, a parte que cabe a ele e à sua família em certa dinâmica de exploração do trabalho no Brasil. Embora a questão do trabalho doméstico da “empregadinha” de que se valeu a família durante “mais de dez anos” seja aparentemente descolada dos sequestros e execuções operados pela ditadura, é a busca profunda pela filha que faz com que K. depare com o fato de que, quando sua esposa estava devastada pelo genocídio que acometeu sua família, e ele pela malária, o casal lançou mão do trabalho infantil, racializado e

feminino. Aliás, a compra de um terreno “na base da confiança” – sem contrato, portanto – e a consequente contaminação pela malária, doença bastante “brasileira”, aponta que, ao lado do cultivo do velho K. pelo ídiche e por outras tradições de origem judaica, ocorreu certa aclimação à dinâmica social brasileira, de que a exploração do trabalho de Diva é uma das faces mais sombrias. Nesse sentido, não é arbitrário que a personagem K. afirme que o sonho era na verdade “quase um pesadelo”⁹ (KUCINSKI, 2016, p. 90): a literalidade do cavoucar (ele havia ido ver um terreno em que, talvez, a filha estivesse enterrada) engendra o cavoucar da memória; o contato com a violência perversa e mórbida da ditadura faz com que outras violências brasileiras emergjam para a consciência de K., inclusive aquelas de que ele participa como agente.

Como se vê no trecho acima, em que o narrador mantém sua perspectiva bem próxima a de K., as relações brasileiras que saltam do desrealque não são exatamente *interpretadas* como exploração, mas sobretudo *intuídas* como tal – e talvez por isso assumam ares de pesadelo articulado com os corpos mortos pela ditadura; na superfície da linguagem, a palavra *trabalho* é substituída por *cuidado* e o fato de Diva não ter uma casa sua (teria um salário?) é colocado, de forma bem à brasileira, no registro familiar. A intuição do caráter exploratório da relação, porém, é lançado no ar: *já era da família, embora sempre comendo separado*. O nexo entre a filha, A., e Diva é dado pelo *desaparecimento*: “Diva também tinha desaparecido”. A observação do narrador aponta para outra intuição: a dinâmica cordial do trabalho doméstico no Brasil também engendra cortes repentinos; também pode motivar traumas. No capítulo introdutório do

⁹ Ver, nesse sentido, o capítulo “O doutor aprendiz”, da dissertação de mestrado *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo: uma leitura* de Sagarana, em que é discutida a presença (contraditória) da malária em narrativas de Guimarães Rosa e de Mário de Andrade como um elemento nacional que se opõe ao ponto de vista europeu no âmbito da cultura. SERRA AZUL GUIMARÃES, Carolina. *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo: uma leitura* de Sagarana. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2014. No âmbito da lírica de Mário de Andrade, a questão é abordada por Leandro Pasini. Segundo o crítico, “a maleita na poesia de Mário de Andrade é uma resposta poética a um tipo de progresso que mal se distingue da pura barbárie. Antes, de um progresso que se impõe pela via paradoxal da renovação ainda mais forte da barbárie. Dessa perspectiva, a preguiça maleiteira não reflete a poesia de uma sociedade que desconhece o progresso; ao contrário, é a expressão de um sujeito lírico e de uma linguagem que só conhecem o progresso, a cada passo de seu avanço, pela sua face bárbara”. PASINI, Leandro. *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2011, grifos do autor.

romance *K.*, o ponto de vista do irmão fala de um “mal de Alzheimer nacional” (Idem, p. 15) para se referir à ditadura. Em um país em que, em um processo de impeachment, um então deputado dedica seu voto ao torturador Ustra, caracterizando-o como “o pesadelo de Dilma Rouseff”, talvez o caráter extremamente *violento* das relações de exploração de classe que a personagem K. intui no cerne de sua própria família sejam elementos mais recalcados pela sociedade brasileira do que as mortes e torturas provocadas pelo regime iniciado em 1964.

Vale lembrar, no entanto, que *K.: relato de uma busca* é publicado em 2011, momento imediatamente posterior aos mandatos de Lula, breve instante em que certa tônica de conciliação social foi hegemônica em contexto brasileiro. Porém, ainda que a sucessora de Lula tenha instituído a importante Comissão Nacional da Verdade, o período lulista que antecede a publicação de *K.* é também caracterizado pela missão brasileira no Haiti, face amistosa da relação entre petismo e forças armadas¹⁰, e pela permanência intocada de certa lógica de extermínio da população negra e pobre que foi forjada durante a ditadura – lembremos que Fleury, além de delegado do DOPS, foi também líder do Esquadrão da Morte, espécie de milícia que se solidificou na década de 1970. Sua prática consistia em aplicar a pena de morte a supostos “criminosos comuns”; não é exagero algum dizer que, a despeito do fim da ditadura, o método do Esquadrão nunca deixou de estar em vigência: basta mencionar crimes como o Massacre do Carandiru, em 1992, ou os Crimes de Maio, em 2006¹¹, para atestarmos essa sombria permanência.

Nesse sentido, retomemos uma pergunta feita por Maria Rita Kehl no artigo *Tortura e Sintoma Social*: se o trauma é o real não simbolizado que

¹⁰ Ver, nesse sentido, o texto de Mario Sergio Conti, “O Haiti é aqui”. In: *Folha de São Paulo*, 26/01/2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mariosergioconti/2019/01/o-haiti-e-aqui.shtml>

¹¹ Sobre a liderança de Fleury no Esquadrão da Morte, ver Elio Gaspari. *A ditadura escancarada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014, p. 319. Gaspari ressalta que já na década de 1970 “se a opinião pública desconhecia a extensão das brutalidades cometidas contra presos políticos, sabia o que vinha a ser o Esquadrão e dividia-se a julga-lo: 54% contra, 46% a favor”. Sobre os crimes de maio, em que “mais de 500 pessoas foram assassinadas em 30 dias, em decorrência das respostas dos agentes das forças de segurança” aos ataques de uma facção, ver CAMARANTE, André (org.). *Mães em Luta – Dez anos nos crimes de maio de 2006*. São Paulo: Ponte Jornalismo, 2016, p. 38.

produz efeitos sintomáticos de repetição, “de que lado está o apagamento da memória que produz a reprodução sintomática da violência institucional brasileira?” (2010, p. 128). Kehl formula essa pergunta ao apontar que, desde o primeiro momento da chamada abertura política, as vítimas do Estado não se recusaram a formular publicamente a sua experiência¹². Ainda segundo a psicanalista, uma série de obras desse mesmo momento de abertura discutem o período 1964-1979; entre elas, Kehl cita os filmes *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias), de 1982, e *Eles não usam Black-tie* (Leon Hirszman), de 1981. Acrescentamos que são muitas as obras cronologicamente anteriores às citadas que buscam simbolizar as violações estatais, como *Três mulheres de três ppp's* (Paulo Emílio Sales Gomes), *As meninas* (Lygia Fagundes Telles) e *A festa* (Ivan Ângelo), todos publicados antes de 1976, além de uma parcela considerável do cinema brasileiro pós-1968. Isto é, nem mesmo após o AI-5, ou sobretudo após o AI-5, uma série de obras de ficção procurou formular, falar sobre as arbitrariedades do Estado. Com razão, a psicanalista afirma que, se há silêncio, ele estaria do lado dos remanescentes do próprio regime militar, isto é, daqueles que ocuparam cargos de poder durante a ditadura, que se recusam a ser responsabilizados pelos abusos cometidos. Mas Maria Rita Kehl avança na argumentação e afirma: mesmo entre esses remanescentes, e mesmo para uma parcela considerável da população civil, a tortura é simbolizada como uma espécie de mal necessário. A autora, então, conclui: “Não é o fato de ter havido e haver tortura que ficou recalçado, e sim a *convicção de que ela é intolerável (...)* Esquecemos de que é possível viver sem ela” (Ibidem, p. 132).

III. Tragédia e luta armada

Como se vê, parte dos narradores em terceira pessoa de *K.* possuem uma interpretação dos fatos do passado à luz de um ponto de vista

¹²Cf. KEHL, Maria Rita. “Tortura e sintoma social”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p.128.

histórico localizado no presente. Essa perspectiva de avaliação impacta decisivamente na criação das cenas do romance e na avaliação que o ponto de vista da narrativa atribui aos adeptos da luta armada, no caso, ao casal A. e Rodriguez:

Teria bastado aceitar a derrota e suspender a luta. Recolher tudo. Poupar-se para embates outros no futuro. Esta manhã a solução já não é fácil, embora o caminho seja o mesmo, o único e menos complicado do que parece. Reconhecer a derrota. Pronto, acabou. Perdemos. Não tem mais luta. Queimar os papéis, abandonar os planos, destruir as pistas, ignorar todos os pontos, não atender telefone, cortar os contatos. Mas vão se passar décadas até os raros sobreviventes admitirem a derrota (KUCINSKI, 2016, p. 25).

Ainda no capítulo *A queda do ponto*, o narrador pondera que o casal de guerrilheiros age de maneira suicida – “A última tarefa de ambos é a inserção da pequena cápsula de cianureto num vão entre dentes” (Ibidem, p. 29) –, pois não encontra saída viável diante da descoberta de um indivíduo infiltrado na organização de que fazem parte e da inevitável queda do ponto. A perseverança de A. e Rodriguez na luta e a opção de ambos por não delatar seus companheiros, optando (supostamente) pelo suicídio, também resulta, na visão do narrador do capítulo, em um erro devastador, um sacrifício inútil que não gerará frutos para a luta política futura e só produzirá o sofrimento impotente dos familiares, os únicos que ainda se lembrarão do casal.

O equívoco, que parece inicialmente reservado a uma avaliação insensata do casal de guerrilheiros, parece adquirir contornos coletivos no final da obra. Quase como um apêndice, lemos a “Mensagem ao companheiro Klemente”, quando já fomos informados da morte da filha de K.. A carta fictícia escrita por Rodriguez ao companheiro Klemente, o último dirigente da ALN, revela que os erros de uma direção burocrática impactarão toda uma geração de lutadores que será punida por sustentar suas convicções até o fim: “Desde o sequestro do Elbrick só perdas e nenhuma

reavaliação, nenhuma definição clara de objetivos. Dezenas de quedas de companheiros jovens” (Ibidem, p. 176)¹³.

A situação do pai culpado por uma suposta negligência em relação à filha, a qual perpetuaria um ciclo de *maldição familiar*¹⁴, e a imagem dos guerrilheiros encurralados pela repressão podem ser, cada uma a sua maneira, qualificadas como *trágicas*¹⁵ – aliás, como ressaltamos, o termo é empregado diversas vezes ao longo do romance. Em ambos os casos o elemento trágico é desencadeado por aquilo que os narradores em terceira pessoa caracterizam como *erro*, não importando se o equívoco é coletivo ou individual. Desse modo, a experiência histórica e pessoal dramatizada em *K.* possui um caráter trágico uma vez que a dimensão da culpa é tributária de escolhas específicas, de ações cegas que estão relacionadas ao arbítrio individual.

No capítulo *Carta a uma amiga*, em que o ponto de vista de A. aparece em primeira pessoa por intermédio de uma carta, é abordado um momento da vida da militante em que não é mais possível voltar atrás: o acúmulo de erros na trajetória de A. vai encaminhando-a para a consumação de seu destino, para um desfecho que vai ao encontro da maldição de sua família. Ela inicia a carta abordando o filme *Anjo exterminador*, de

¹³ Aqui, cabe questionar se é plausível imputar tal responsabilidade, de forma intransigente, aos guerrilheiros pela adesão a uma das poucas alternativas fornecidas em um contexto de repressão e estreitamento dos horizontes de luta. Ver, nesse sentido, o supracitado ensaio de Ivone Daré Rabelo, “Disputa pela memória (sobre *K.: relato de uma busca*, de B. Kucinski)”.

¹⁴ Como estamos vendo, ao fazer uso dos infortúnios familiares do passado para elaborar o relato do presente, o romance parece elucidar a dinâmica de uma espécie de maldição familiar transmitida através das gerações. A tarefa de narrar o drama familiar cabe inicialmente ao pai e, quando este perde suas forças, o fardo parece ser transmitido para o narrador em terceira pessoa que o acompanha de perto. Nesse sentido, há uma ligação entre a personagem K. e tal narrador, pois ambos precisam contar a história para que ela não seja esquecida.

¹⁵ A caracterização do elemento “trágico” na modernidade não dispensa um olhar sobre a tradição, mas também não implica um engessamento do conceito com base apenas no que fornece a teoria do drama. Ao olhar para o teatro grego, o crítico britânico Raymond Williams questiona a permanência do elemento trágico em nossos dias. Para o autor, o sentido do adjetivo “trágico” não seria apenas fruto de uma “realização estética ou técnica que possa ser isolada” como querem os puristas, pois a percepção sobre o trágico é fruto do que ele chama de *estrutura de sentimento*. Nesse sentido, ainda segundo o crítico, há uma fluidez na caracterização do *trágico*, pois a percepção sobre a tragédia passou por inúmeras variações ao longo dos séculos, algo que teve relação “com as convenções e as instituições em processo de transformação”. In: *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 70. Em resumo, Williams defende que a caracterização do “trágico” está relacionada aos acontecimentos históricos e à maneira como eles são interpretados pelos indivíduos através dos tempos.

Buñuel, e compara a situação das personagens à dos militantes de sua organização.

Não sei como sair, só sei que, se antes havia algum sentido no que fazíamos, agora não há mais; aí é que entra o filme do Buñuel, aquelas pessoas todas podendo sair e ao mesmo tempo não podendo, não conseguindo, sem que haja um motivo, uma explicação racional. Ficam presas ali, numa prisão imaginária, e vão se degradando (Ibidem, 2016, pp. 46-47).

Vale lembrar, mais uma vez, de que não se trata de uma carta factual – trata-se de uma das inúmeras elaborações ficcionais do romance em sua empreitada investigativa; nesse sentido, a menção a Buñuel como termo de comparação para o malgrado destino de militantes de esquerda durante a ditadura civil-militar brasileira causa estranhamento, uma vez que, no filme *O Anjo exterminador*, as personagens, que são convidadas para participar de um banquete movido pela futilidade e por pequenas intrigas de salão, ficam “presas” em uma casa luxuosa, sem perspectiva de saída. Os caracteres são indiscutivelmente indivíduos da burguesia que exercem caricaturalmente os hábitos caros à sua classe. O significado simbólico desse “encurralamento” dos convivas parece remeter muito mais à perspectiva alienada dos abastados, que constroem um “muro” para se separar da realidade e acabam tendo que lidar com as consequências desse ato. Considerando a imagem formulada por Buñuel, pode-se dizer que uma organização armada que lutasse pelo fim do estado de coisas na ordem capitalista *em tudo se opõe à situação da burguesia enclausurada* em seu filme; dito de outro modo, pode-se dizer que a situação das classes abastadas em *Anjo exterminador*, que sua “prisão imaginária” associa-se sobretudo à imagem de que *os burgueses forjam a sua própria destruição*, e não por uma lógica trágica, mas profundamente histórica¹⁶. Sem esquecer da série de circunstâncias históricas e mediações que separam o *Anjo Exterminador* e a luta armada que se empreendeu no Brasil sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, ainda assim pode-se afirmar que a insubmissão

¹⁶ Cf. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista* (org. Osvaldo Coggiola). São Paulo: Boitempo, 2010.

daqueles que se organizaram contra a ditadura jamais se configurou como idealismo abstrato cujos fundamentos se perdem diante da repressão; foram, antes, tentativas de combate a um Estado burguês que, diante dos limites democráticos à acumulação capitalista, não hesita em instalar uma ditadura para repressar outras formas de organização da sociedade e discipliná-la como um todo¹⁷.

Nesse sentido, é no mínimo curioso que o andamento do romance queira atribuir a sua visão sobre a falta de sentido nas ações dos grupos de luta armada à A., uma militante política assassinada por defender até o fim suas convicções. As ações anteriores de A. como figura importante de uma organização da luta armada não são sequer cogitadas pelos narradores, tendo em vista que o que se quer focar é o seu destino trágico de vítima da ditadura. De acordo com o escritor argentino Martin Caparrós (2013, p. E3)¹⁸, citado por Marcos Napolitano (2015, p. 14), é comum que o trabalho de memória realizado sobre o período militar acabe se havendo com as lacunas históricas e simbólicas permanentemente deixadas pelo desaparecimento físico dos corpos dos militantes políticos. Enquanto o paradeiro dessas figuras não for identificado e o princípio mais básico de justiça não for aplicado, “haverá uma lacuna histórica de verdade que contaminará a verdade a narrativa histórica como um todo” (NAPOLITANO, 2015 p. 14), uma vez que “a história não os registrou [os desaparecidos políticos] pelo que fizeram, mas pelo que foi feito com eles: sequestrados, assassinados, escamoteados, desaparecidos” (CARRAPÓS, 2013, p. E3, apud NAPOLITANO, 2015, p. 14). Considerando nossa análise e as essas colocações em torno dos traumas históricos provocados pela violência do Estado ditatorial., pode-se concluir que, no romance K., as ações políticas dos guerrilheiros são apagadas em nome da ênfase dada aos erros de

¹⁷ Para uma complexa análise a respeito das relações entre ditadura civil-militar, reconfiguração mundial do capitalismo e processo cultural brasileiro, ver o ensaio “Iracema, uma transa amazônica: *road movie* de um ex-país interrompido”, de Ana Paula Pacheco. Como mostra a crítica, o filme *Iracema* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1976), cujos centros formal e temático envolvem a ideia de *circulação*, apreende “em primeira mão uma direção contemporânea do capital (...) segundo a qual os nexos financeiros predominam *sem mais* sobre despesas sociais”. In: *Peixe elétrico*, n. 5. São Paulo: e-galáxia, 2016, p. 85-108.

¹⁸ Cf. CAPARRÓS, Martin. *Corpos roubados. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 ago. 2013, p. E3.

avaliação que propiciaram a tragédia familiar. Na concepção da narrativa que estamos acompanhando, a “guerra”, que tira a filha de K. de sua família e a arrasta para um sacrifício inútil, é movida por convulsões políticas das quais a jovem e inexperiente militante ainda não tem clareza.

Dessa forma, reforça-se a percepção de que a experiência histórica e pessoal dramatizada em *K.* possui um caráter trágico, tanto no que diz respeito aos acontecimentos, quanto na maneira de interpretá-los, uma vez que a narrativa parece enfatizar que as atitudes e escolhas responsáveis por determinar a vida dos personagens escapam totalmente ao controle deles. Tal tônica trágica, em muitos momentos, parece obnubilar um ponto de vista crítico acerca do período ditatorial (que, por sua vez, também está presente no romance), já que as disputas políticas que marcaram a segunda metade do século XX no Brasil são apresentadas como demandas irracionais que ocorrem à revelia dos personagens envolvidos.

IV. Conclusão

As várias vozes presentes na obra sinalizam uma vertente de apreensão de um processo histórico por meio do andamento da ficção, mas a forte verve trágica do livro, atravessada de ódio pelo Estado (encarnado na figura de Fleury) e de ressentimento pelas organizações de esquerda, não permite ver uma instância maior que dá sentido histórico (sombrio) à marcha da ditadura: a acumulação de capital. Aliás, em *K.* há algum desejo de que a vida burguesa continuasse normalmente, não fosse a repressão. Desse modo, a investigação sobre as relações entre sociedade brasileira e ditadura militar que o romance empreende acaba nos revelando, ao lado de outros achados certos e importantes, certo limite de uma narrativa de classe sobre tal momento de nossa história.

Referências

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003.

CAMARANTE, André (org.). *Mães em Luta – Dez anos nos crimes de maio de 2006*. São Paulo: Ponte Jornalismo, 2016.

CONTI, Mario Sergio. “O Haiti é aqui”. In: *Folha de São Paulo*, 26/01/2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mariosergioconti/2019/01/0-haiti-e-aqui.shtml>

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

KEHL, Maria Rita. “Comentários sobre K. de Bernardo Kucinski”. In: *Blog da Boitempo*, 28/11/2011. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2011/11/28/comentarios-sobre-k-de-bernardo-kucinski/>

_____. “Tortura e sintoma social”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

KUCINSKI, Bernardo. “Uma jornada do fígado (ou coração) para o cérebro” (entrevista concedida a Yasmin Taketani). In: *Suplemento Pernambuco*, nº 127, CEPE, Recife, setembro de 2016.

_____. *K.: relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. “Fragmentos de uma história sem fim – quatro perguntas a Bernardo Kucinski” (entrevista concedida à equipe do IMS). In: *Blog do IMS*, 15/01/2013. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/fragmentos-de-uma-historia-sem-fim-quatro-perguntas-a-bernardo-kucinski/>

LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista* (org. Osvaldo Coggiola). São Paulo: Boitempo, 2010.

MICHAEL, Joachim. “Memória do desaparecimento: a ditadura no romance *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski”. In: *Teresa – revista de literatura brasileira*, nº 17, DLCV/FFLCH –USP, São Paulo, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. “Recordar é vencer; as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime brasileiro”. *Antíteses*. v. 8, n. 15, pp. 9-44. 2015.

PACHECO, Ana Paula. “Iracema, uma transa amazônica: *road movie* de um ex-país interrompido”. In: *Peixe elétrico*, n. 5. São Paulo: e-galáxia, 2016.

PASINI, Leandro. *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2011.

RABELLO, Ivone Daré. “Disputa pela memória (sobre *K.: relato de uma busca*, de B. Kucinski)”. In: HOSSNE, Andrea Saad; NITRINI, Sandra (org.). *Memória e trauma histórico: literatura e cinema*. São Paulo: Hucitec, 2018.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SERRA AZUL GUIMARÃES, Carolina. *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo: uma leitura de Sagarana*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2014.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WALDMAN, Berta. O texto como lápide. Resenha. *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*. n. 11. 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

O leite derramado e o chicote florentino: memória e autoritarismo em um romance de Chico Buarque ¹

Gabriel dos Santos Lima ²

“O melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão”
- Machado de Assis

Introdução

Leite Derramado (2009), de Chico Buarque, conta a saga da fictícia família carioca D’Assumpção pelo ângulo de um dos seus membros, o narrador-protagonista Eulálio. Deitado em uma cama de hospital em estado quase moribundo, o centenário personagem desfia pelas páginas do romance um desconexo rosário de lembranças que alcança os próceres de sua estirpe até o período joanino. Assim, é dada ao leitor a tarefa de rearmar o percurso de uma genealogia que se confunde com a história nacional, desde um trisavô que “desembarcou no Brasil com a corte portuguesa” e foi “confidente de Dona Maria Louca” (2009, p. 50); passando por um bisavô traficante de escravos, “feito Barão por D. Pedro I” (2009, p. 78); por um avô latifundiário, “figurão do Império” (2009, p. 15) e grão-maçom; chegando a um pai, “político importante” e “íntimo de

¹ Este artigo foi previamente publicado na *Revista Lumem et Virtus – Revista Interdisciplinar de Cultura e Imagem*. Vol. X, Número 26. Dezembro, 2019 (pgs. 147-162).

² Gabriel dos Santos Lima é ex-professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e doutorando em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) com estágio na Yale University (EUA), onde trabalhou como Visiting Assistant in Research. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre a crítica literária de Antonio Candido e se interessa pelo romance de assunto brasileiro e hispano-americano.

presidentes” (2009, p. 52) na época do café-com-leite. Do “tempo do Rei”³ à Primeira República, ficamos sabendo que a linhagem acumulou notoriedades nos mais diversos regimes.

Descobrimos porém que, chegado o século XX, as coisas começaram a mudar. Tragicamente, o pai de Eulálio foi assassinado em circunstâncias mal esclarecidas, entre crime passionai cometido por um marido traído e vingança política. Perdido em meio às fantasias homossexuais que nutria em relação a Balbino – menino negro, filho de escravo –, o (então jovem) narrador conheceu a garota Matilde e se apaixonou por sua “pele quase castanha” (2009, p. 20). Descontada a antipatia da mãe do protagonista, não só o casamento aconteceu, como se descobriu que a noiva era filha de um membro do partido de oposição, ainda por cima gerada em uma aventura extraconjugal “lá para as bandas da Bahia” (2009, p. 73).

Seguimos pela prosa retrospectiva de Chico, percebendo que nada disso abalou o talento da nobre família D’Assumpção para o nepotismo, que garantiu a Eulálio um belo emprego na empresa de artilharia francesa Le Creusot & Cie. Logo, no entanto, lemos sobre como o ciúme masculino teria precipitado a infelicidade conjugal em episódios insinuantes nos quais Matilde dança o maxixe com um engenheiro francês e o samba com... o mesmo Balbino dos desejos de puberdade. Nesses momentos, a tensão dramática se eleva, chegando a um ápice no momento em que, tomado de fúria, Eulálio destrói a vitrola da esposa aos chutes.

Como muito do que acontece no romance, o destino de Matilde é pouco claro – não nos é dado saber se ela fugiu com um amante, se engravidou de mais alguém ou se morreu em um acidente de carro, como (suspeitosamente) afirma o marido enciumado a sua filha Maria Eulália. Em todo caso, o fim do casamento é um dos principais fatores a despenhar o palavrório do narrador sobre o metafórico leite derramado matrimonial que dá título ao livro - e que joga com o literal leite materno que Matilde verte durante a amamentação em mais de um episódio. A descendente -

³ A frase “era no tempo do Rei” (1997, p. 9), referente ao período joanino, abre o romance *Memórias de um sargento de milícias* (1853).

moral, social, política e espacial - que daí se segue empresta ao romance parte da sua força realista: em última instância, a desgraça de Eulálio é a desgraça do seu sangue que, atrelado à história brasileira, parece se associar a uma certa sina coletiva.

No encadeamento narrativo, outro episódio fundamental a esse respeito é o estabelecimento da ditadura militar. A essa altura dos fatos históricos, os tempos gloriosos do clã D'Assumpção já são parte do passado: tendo vendido o casarão onde morava com Matilde, Eulálio vive em um apartamento com a filha e penhora imóveis herdados para quitar “dívidas colossais” (2009, p. 125). O próprio cenário do Rio de Janeiro já aparece bastante modificado: a área onde a fazenda da família outrora “dava espetáculo” “tinha sido ocupada por indústrias, e algumas favelas já infestavam a redondeza” (2009, p. 79). *Mutatis mutandis*, o narrador se dedica à criação do neto seu homônimo, fruto da relação entre Maria Eulália e o empresário trambiqueiro Amerigo Palumba, que largou a moça depois de lhe tomar parte dos bens.

Apesar da pouca saúde, a criança se mostra inteligente e conquista o amor do avô. Lemos: “O garoto não largava os livros de História, enchia a mãe de orgulho com as notas do boletim. Enfronhado em política desde cedo, chegou ao ginásio em condições de discutir de igual para igual com seus professores a situação periclitante do país” (2009, p. 126). Vem, contudo, mais um golpe duro no porte aristocrático da família: Eulalinho se torna comunista.

O narrador bem tenta relativizar o choque: “Que seja, falei comigo. Se vier o comunismo, Eulálio D'Assumpção Palumba chegará provavelmente a algum bureau político, a um conselho de ministros, se não ao comitê central do partido”. Mas a história é cruel: “em vez do comunismo, veio a Revolução Militar de 1964” (2009, p. 126).

Daí em diante, o que se passa é uma sucessão de desgraças familiares. Primeiro, o jovem decididamente subversivo escolhe partir para a luta armada. Um belo dia, diz seu avô:

sete agentes da polícia invadiram nosso apartamento, vasculharam tudo, saquearam Maria Eulália, perguntaram por um tal de Pablo, e eu lhes disse que havia um equívoco, o garoto era um Assunção de boa cepa. Ainda lhes apontei o retrato do meu avô na moldura dourada, mas um brutamontes me deu um tapa na orelha e me mandou enfiar o avô no cu (2009, p. 127).

Um período depois, o narrador conta como foi à cadeia buscar seu mais novo descendente: o filho do neto já morto com uma “comparsa que pariu na prisão” (2009, p. 127). Se o que está aqui cronologicamente ordenado é literariamente apresentado na forma de uma nebulosa massa de pensamentos, a recordação da ida ao cárcere é a senha para a entrada do romance em uma espécie de *looping* delirante, no qual o narrador confunde o bisneto com seu neto, todos Eulálíos, que teriam sido mortos pela ditadura e deixado herdeiros nos porões. A frase “Esse Eulalinho criei como se fosse um filho” (2009, p. 127) se repete por duas vezes até o fim do capítulo, que termina cortando de volta para a moldura narrativa, com o protagonista hospitalizado, dizendo a uma enfermeira: “Mexa-se, não fique aí me vendo agonizar, pelo menos me dê minha morfina” (2009, p. 127).

As memórias das páginas seguintes ajudam a esclarecer o entrecho: o rebento de Eulalinho – aliás, negro –, na verdade cresceu, se revelou um sedutor e morreu em um motel. Antes, porém, engravidou uma prima, que deixou o filho, que se tornaria traficante de drogas, na porta do narrador. Já Maria Eulália, sem perspectiva nem esperança, buscou conforto em uma Igreja. Após enfartar em uma estranha noitada regada a cocaína com o trineto e sua namorada, Eulálio fecha o ciclo romanesco em seu leito de morte, onde o devaneio começou.

À primeira vista, a ditadura militar não aparece em *Leite Derramado* de forma tão central quanto em outras obras contemporâneas, como *K – Relato de uma Busca* (2011) de Bernardo Kucinski, ou *A Resistência* (2015) de Julián Fuks. Como o presente artigo gostaria de demonstrar, porém, uma leitura atenta do romance de Chico não só revela que o golpe de 1964 é uma das peripécias decisivas de sua intriga narrativa, como também é, enquanto trauma, um fator decisivo para a (des)estruturação de sua

forma. Assim, elevada a princípio de composição, a memória do autoritarismo parece não somente evocar o tema da ditadura, como apreender em profundidade o significado histórico desta, menos enquanto ruptura de uma ordem democrática do que enquanto continuidade de um certo *modus operandi* social, tipicamente brasileiro, que permeia a anamnese do narrador da primeira à última página do romance, do primeiro ao último membro de sua árvore genealógica.

Em outras palavras, a alta voltagem de *Leite Derramado* - aquilo que Theodor Adorno chamava de “conteúdo de verdade” (2015, p. 378) [*gehalt*] da literatura - estaria em um certo sentido de *continuum* histórico entre os primórdios do país e o choque de 1964, captado pelas e cristalizado nas estilhaçadas recordações de um personagem cuja importante família soube, como ninguém, usar o autoritarismo enquanto instrumento. Daí também a sensação de *déjà-vu* que atravessa o texto, como a sugerir que algo da ditadura sempre *esteve* aí e continua *estando*.

Memórias do autoritarismo

A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fugar um pouco o dono é capaz de encontrar tantas coisas. Não pode é alguém de fora se intrometer, como a empregada que remove a papelada para espanar o escritório. Ou como a filha que pretende dispor minha memória na ordem dela, cronológica, alfabética, ou por assunto (2009, p. 41).

A passagem acima abre o terceiro capítulo de *Leite Derramado*. Ao crítico que se debruce sobre o romance, é inevitável proceder como Eulálio lhe proíbe e reordenar seu tesouro. A tarefa, no entanto, não é fácil, nem poderia ser: levado a sério o que diz o próprio narrador, o caráter espedaçado de suas memórias faz parte de uma arquitetura textual premeditada. Chico poderia rearranjar as coisas, mas prefere respeitar sua própria criação ficcional e deixar tudo como está, em uma relação de cumplicidade entre autor e voz narrativa.

Também por isso resulta difícil saber o que é ou não verdade no relato, zigzagueante, por vezes truncado e constantemente vazado pelas

idiossincrasias de Eulálio. O personagem vai e volta, pede suas enfermeiras em casamento, lhes oferece casas já vendidas, confunde parentes e mente sem pudor mais de uma vez. Como corretamente notou Augusto Massi, o aspecto verossímil do que se lê é relativizado “por uma espécie de quimioterapia da imaginação. Quando o tumor do real cresce de forma acelerada, ele [Chico] sabe combatê-lo com doses bem administradas de delírio” (2009).

Vale, pois, refletir sobre os significados dessa estratégia fragmentária que, longe de ser novidade, possui largos antecedentes. Escrevendo sobre o romance posterior à Primeira Guerra Mundial, por exemplo, Eric Auerbach já identificava nos discursos indiretos-livres e nos monólogos de Virginia Woolf uma saída para a representação de uma “Europa demasiado rica em massas de pensamentos e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre” (2004, p. 496). De maneira similar, em uma conhecida palestra⁴, Adorno associou a queda da perspectiva estável da prosa oitocentista à crise histórica do entre-guerras. Para o filósofo, o que havia se desintegrado era “a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (2015, p. 56). Assim, associada ao projeto de sociedade burguesa que desmoronava, a voz narrativa onisciente se tornava um alvo fácil ao início do século XX.

Mas se o protesto da literatura europeia contra a linguagem discursiva floresceu no solo da catástrofe histórica, qual seria a *raison d'être* do fracionamento estrutural no romance de Chico, pertencente a uma sociedade e a uma época muito diversas?

A própria forma de *Leite Derramado* sugere algumas hipóteses a esse respeito. Ao final do capítulo sete, por exemplo, há outro momento em que a desatinada exposição do narrador alcança os anos 1960. Alucinando falar com a filha, Eulálio passa a (tentar) contar a história do seu já mencionado neto, assassinado pela repressão. Diz ele:

⁴ Ver: ADORNO, Theodor. “Standort des Erzählers im Zeitgenössischen Roman” (1954) / “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”. Em: *Noten zur Literatur I* (1958) / *Notas de Literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

Agora imagine a sua avó o que diria, neta casada com filho de imigrante e bisneto comunista da linha chinesa. Esse seu filho engravidou outra comunista, que teve um filho na cadeia e na cadeia morreu. Você diz que ele próprio morreu nas mãos da polícia, e com efeito tenho vaga lembrança de tal assunto. Mas lembrança de velho não é confiável, e agora estou seguro de ter visto o garotão Eulálio ainda outro dia, forte toda a vida (2009, p. 38).

O narrador, então, segue dando mais elementos para questionar sua confiabilidade:

Ele até me deu uma caixa de charutos, mas que besteira a minha, o que morreu era outro Eulálio, um que parecia o Amerigo Palumba mais magro. O Eulálio magro é que virou comunista, porque já nasceu na cadeia e dizem que teve um desmame precoce. Daí fumava maconha, batia nas professoras, foi expulso de todas as escolas. Mas mesmo semianalfabeto e piromaniaco, arrumou trabalho e prosperou, outro dia me deu uma caixa de charutos (2009, p. 38 e 39).

Novamente, aqui está Eulálio confundindo sua descendência. Não obstante, a trapalhada acontece durante a recordação do que se sucedeu nos anos de chumbo. Sempre que o narrador se lembra do período, seu relato se embaralha, suas informações se cruzam e o fio da meada acaba se perdendo. Daí também que o capítulo sete termine com a frase: “minha cabeça às vezes fica meio embolada” (2009, p. 39).

Ora, se Walter Benjamin, em conhecido texto, recordava a forma como os combatentes da Primeira Guerra voltavam afásicos das trincheiras⁵, Chico parece sugerir uma certa dificuldade de contar a vida sob a batuta da linha-dura brasileira. De fato, quando o período é enfocado por Eulálio, ao contrário do que ocorre em relação às cenas do casamento com Matilde, quase não há ação: apenas um amontoado de fatos breves que a própria voz narrativa faz questão de colocar em xeque, se auto-desmentindo a cada vírgula. Não seria exagero, aliás, dizer que foi essa dificuldade de representar que marcou outras narrativas fragmentárias dos anos

⁵ Ver: BENJAMIN, Walter. “Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows” (1936) / “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em: *Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas - Vol. I* (1985). Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012.

1970, como *Reflexos do Baile* (1976) de Antonio Callado ou *Zero* (1974) de Ignácio Loyola Brandão.

Seguindo a mesma pista, seria tentador vincular esse impasse da enunciação ao tratamento dado ao problema do luto pela psicanálise. Idelber Avelar, em seu estudo sobre “a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina” (2003), o fez ao analisar uma série de obras literárias dos anos 1980, associando-as a uma tentativa de formalizar a experiência da perda (das pessoas assassinadas, dos direitos políticos, dos governos progressistas destituídos). Partindo da clássica definição freudiana - segundo a qual o luto seria um processo de superação, com a transferência da libido do objeto ausente a outrem⁶ - o crítico entende a atitude narrativa como parte de um esforço de elaboração do trauma, em momento no qual essa mesma atitude chegou a impasses. Diz ele:

O luto e a narração, inclusive ao nível mais óbvio, seriam coextensivos: levar a cabo o trabalho de luto pressupõe, sobretudo, a capacidade de contar uma história sobre o passado. E, de maneira inversa, só ignorando a necessidade do luto, só reprimindo-a num esquecimento neurótico, é que poderíamos contentar-nos com narrar, armar um relato a mais, sem confrontar a decadência epocal da arte de narrar, a crise da transmissibilidade da experiência (2003, p. 32).

Nessa chave, a presença recorrente da ditadura nas memórias de *Leite Derramado* faria parte de uma tentativa de processar o violento baque representado pela mesma no imaginário coletivo - baque análogo, em sentido, ao que foi o morticínio do início do século XX para os primeiros modernistas. Prostrado pela perda da mulher, da honra familiar, da saúde financeira, da saúde física e, finalmente, dos seus herdeiros, Eulálio revelaria a dificuldade do luto (isto é, da superação do trauma), encarando a crise da narrativa e a crise da experiência a um só tempo, traduzindo ambas em uma instabilidade da fatura literária, expressa na forma alquebrada do romance. O desaparecimento forçado por razões políticas e

⁶ Ver: FREUD, Sigmund. *Trauer und Melancholie (1917) / Luto e Melancolia*. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

o impacto do totalitarismo, este cristalizado na dimensão metafórica da arte, seriam questões ainda não resolvidas e difíceis de resolver. Com efeito, em recente obra a respeito da representação do período militar na literatura contemporânea, Eurídice Figueiredo demonstrou claramente que “o trabalho de elaboração do trauma da ditadura continua” (2017, p. 30).

Apenas cabe ressaltar que, no que se refere a *Leite Derramado*, isso não explica tudo. Afinal, diversamente do que se poderia dizer de alguns dos romances estudados por Eurídice (notadamente *K - relato de uma busca*), Chico não apresenta, em hipótese alguma, um enlutado clássico. Longe disso, Eulálio evoca a memória dos netos (inclusive o que foi assassinado) com um descaso bastante particular. É mesmo capaz de tratar com trivialidade um episódio tão macabro quanto a busca, na prisão, do filho de um perseguido político executado; ou a morte de uma mulher grávida encarcerada. Idem, sente-se à vontade em atribuir o suposto analfabetismo de um jovem a um nascimento em circunstâncias tenebrosas (sabe-se lá quais), absolvendo-lhe logo em seguida por ter se enjeitado, prosperado e lhe comprado uma caixa de charutos. Isto é, noventa e nove fora o problema do luto a realizar, *Leite Derramado* formaliza o trauma do período ditatorial através de uma personalidade moral que, à diferença do que ocorre em outras ficções do século XXI, não oferece identificação possível.

Dito de outro modo: Chico acusou o golpe, dando evidências, em nível de forma e conteúdo, que o choque de 1964 persiste no inconsciente coletivo. Mas, como veremos a seguir, o fez a partir de uma ótica literária cujas especificidades pedem considerações detidas – tão mais porque dão ao romance parte de sua potência.

Autoritarismo das memórias

Quando *Leite Derramado* foi publicado em 2009, a crítica, da esquerda à direita, foi praticamente unânime em associar o romance a uma certa tradição da literatura brasileira, mais especificamente aquela de matriz machadiana. O relato da história familiar através das recordações de

um personagem da elite evocava as *Memórias póstumas de Brás Cubas*; a derrocada matrimonial e a personagem feminina popular sugeriam analogias entre Matilde e Capitu; a mal disfarçada amoralidade de Eulálio, com seu racismo patricio e seu ciúme doentio, insinuava comparações com Bentinho. Daí que Roberto Schwarz tenha dito que “os amigos de Machado notarão o paralelo com Dom Casmurro” (2012, p. 143), enquanto Carlos Graieb tenha considerado *Leite Derramado* uma “oferenda (...) no altar de Machado de Assis” (2009)⁷.

Nada disso é incorreto, exceto, talvez, o juízo de valor de Graieb, para quem “Machado apontou mazelas concretas de seu tempo”, enquanto “Chico Buarque, ao contrário, não fala de como o racismo, o sexismo, a corrupção ou o esbulho das coisas públicas se manifestam no Brasil contemporâneo” (2009). Seria interessante pensar o argumento ao avesso, pois talvez seja justo a representação, por assim dizer, machadiana, que faz de *Leite Derramado* um desvelador mordaz de aspectos da vida social atual. Nessa perspectiva, a ressonância de *Dom Casmurro* – ou, principalmente, das *Memórias póstumas* (...) – em Chico, seria indicativa não de passadismo literário, mas de uma percepção de que, do fim do século XIX para cá, o Brasil mudou menos do que se gostaria; de tal modo que, ao recorrer à forma romanesca representativa do pretérito, o autor do século XXI pode ainda extrair dela atualidade.

A título de comparação, lembremos o personagem de Cotrim, cunhado de Brás Cubas no romance de Machado: homem de caráter “ferozmente honrado” (1998, p. 150), membro de irmandades e pai de família amoroso, caracteriza-se também pela selvageria com que malha seus escravos, os quais descem do calabouço “a escorrer sangue” (1998, p. 150). Por trás de uma normalidade pública de fachada, o personagem assim preserva os traços mais grotescos da brutalidade colonial, aliás relativizados por Brás, o narrador condescendente, ilustre ex-estudante de

⁷ No que diz respeito às associações entre Chico e Machado, muitos textos poderiam ser mencionados. Ver, por exemplo: MORAES, Reinaldo. “Memórias quase póstumas de Chico Buarque”. Em: *Jornal do Brasil Online*. 28/03/2009 e RUY, José Carlos. “Com quantas Capitus se faz uma literatura?”. Em: *Portal Vermelho*, 22/05/2009.

Coimbra sempre disposto a perdoar a desumanidade do parente que “poderia dever algumas atenções, mas não devia um real a ninguém” (1998, p. 150). Isto é, os favorecidos, em Machado, escondem sob o véu da ilustração e do bom convívio a violência mais grosseira, como metáfora do Brasil independente, pleno de elites cultivadoras das modernas boas modas europeias, ao mesmo tempo em que tributárias de um sistema assentado na exploração arcaica.

A respeito desse descompasso, Roberto Schwarz notaria:

A convivência dos ricos diz respeito à conservação de relacionamentos coloniais no contexto da nação independente, em contradição com o princípio do individualismo liberal. (...) Digamos então que a ironia da prosa se constitui através da referência transatlântica sistematizada. A definição de seu território não pode ser localista, nem aliás universalista, pois a relação “anômala” entre norma burguesa e anedota configura uma cor definidamente nacional (2012, p. 129).

Ora bem, justo essa informalidade, essa inadequação – bizarra e, sobretudo, característica - parece permear o tecido narrativo de *Leite Derramado*. A própria violência racial percorre a família D’Assunção de ponta a ponta, desde o bisavô escravocrata, prestigiado pelo Imperador, que “pagava altos tributos à Coroa pelo comércio de mão-de-obra de Moçambique” (2009, p. 78); passando pelo avô retratado como abolicionista, mas que na verdade só “queria mandar todos os pretos brasileiros de volta para a África” (2009, p. 15).

Nesse sentido, tampouco surpreende que Eulálio, cujo nome abre portas no colégio D. Pedro, seja um racista contumaz. Sua presunção de superioridade étnica pode ser vista em momentos de escárnio, como aquele em que diz aos seus colegas de hospital: “Muitos de vocês senão todos aqui, têm ascendentes escravos, por isso afirmo com orgulho que meu avô foi um grande benfeitor da raça negra” (2009, p. 50); mas também se manifesta de formas mais agressivas, como quando o personagem se revolta com seus cuidadores, ameaça chamar seu pai para açoitá-los e dispara: “pensando bem, papai não gastaria seu chicote histórico com um

bando de cascas-grossas. Papai vai simplesmente pô-los no olho da rua, e esse será o pior flagelo para vocês, que emprego igual não hão de encontrar em lugar nenhum” (2009, p. 103).

Passagens como essa, aparentemente didáticas no denunciamento da alta sociedade podre, seriam facilmente desqualificáveis como transcrições machadianas em sentido fraco. Mas são na verdade bastante emblemáticas da atualidade buarquiana: se bem evocam imagens do castigo físico, extraídas do imaginário abolicionista em uma associação que parece algo gasta, recordam também outros móveis – incrivelmente hodiernos – do racismo estrutural, como a simples ameaça do desemprego em uma sociedade que, mesmo revogada a servidão, jamais integrou suas populações empobrecidas. Desse modo, a facilidade com que Eulálio passa da chibata ao assédio moral reascende o assunto da bestialidade escravocrata em chave desconfortavelmente contemporânea.

O mesmo, quiçá, vale para a voluptuosa relação do narrador com sua ex-mulher Matilde. Se o corajoso amor por uma jovem mestiça – da parte de um neto de latifundiários – parece um sinal de caráter, Eulálio jamais renuncia ao autoritarismo patriarcal, cuja violência de gênero se mistura à de raça e à de classe. Ouvimos da boca do próprio: “[Matilde] tinha mania de ir para a cozinha. Volta e meia levava a criança à cozinha, dava conversa às empregadas, era vezeira em almoçar ali com a babá. Então me vi tomado de um sentimento obscuro, entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha” (2009, p. 66).

Não é bem coincidência, portanto, que o fim do casamento se precipite após uma cena em que a moça dança um ritmo popular (o samba) com um escravo. Menos ainda, que o referido fim seja obnubilado pela falta de informação – cuidadosamente elidida? – da parte do narrador. Na sugestão de Eurídice Figueiredo, “As cenas de erotismo e violência escondem provavelmente aquilo que foi censurado, o assassinato da mulher amada, mulher adúltera talvez, mulher inferior e mulata da qual ele se envergonha” (2010, p. 229). Só seria possível deixar de enxergar atualidade no quadro se pressupostos como solucionados os problemas do

machismo, do racismo e do preconceito de classe no Brasil atual – o que, por sua vez, significaria total alienação.

A bem da verdade, a perpetuação de uma violência ancestral talvez seja, ela própria, o mote de *Leite Derramado*, presente dos galanteios às enfermeiras aos comentários sobre a cor da pele dos policiais, do ufanismo em relação ao passado ilustre às ofensas ao zelador “cabeça-chata” (2009, p. 151). A novidade é que tudo, agora, mistura-se em um cenário caótico onde borbulham guetos, prédios modernistas, jogadores de futebol, meninas com *piercing* no umbigo, igrejas estranhas e televisões ligadas no máximo. Nos dizeres de Schwarz, “É como se o presente continuasse a informalidade do passado patriarcal, multiplicando-a por mil, dando-lhe a escala das massas, para melhor ou para pior” (2012, p. 150).

Por sua vez, no meio desse turbilhão, entre ontem e hoje, a ditadura militar faz justamente as vezes de elo. É sua repressão que exclui do romance o primeiro Eulálio aparentemente esclarecido, estudioso e interessado em política desde uma perspectiva coletiva – ao contrário de seus parentes, todos meros fisiológicos habilidosos. O que seria da família D’Assunção – ou do país – se ao invés do golpe de 1964 tivesse vindo o comunismo, como presumia o narrador?

O leitor do romance jamais saberá. O regime autoritário, afinal, tutela a narrativa, impedindo o curso em direção à mudança, relegando o Eulálio pai a uma vida medíocre em meio a um punhado de fantasmas empobrecidos, com seus consanguíneos capturados pela fraude financeira, pelo tráfico de drogas e pelas religiões de desesperados. Da escravidão, a tônica do romance passa às várias facetas da delinquência (empresarial, nepotista, charlatã).

Seria interessante, nesse sentido, pensar a violência da ditadura não como uma novidade inaugurada pelo golpe, mas na chave do que propôs Roberto Schwarz no final dos anos 1970. Sintetizando brevemente, na ocasião, o crítico brasileiro debruçava-se sobre o histórico texto *Dialética da Malandragem* (1970) de Antonio Candido, dedicado ao romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Para Candido,

as trapaças levadas a cabo pelos personagens da narrativa (notadamente pelo protagonista Leonardinho) pareciam figurar o funcionamento do setor inorgânico da sociedade brasileira de inícios do século XIX - homens livres pobres, trabalhadores informais, desempregados, bandidos, etc -, regendo-se por um peculiar trânsito entre a ordem e a desordem, em uma espécie de “mundo sem culpa” (1970, p. 84). Não sendo escravos nem proprietários, os tipos sociais em questão seriam de fato *habitués* das informalidades e trapaças, fazendo destas verdadeiros meios de subsistência.

Por outro lado, a narrativa de Manuel Antonio também apresentava a figura do Major Vidigal, perseguidor implacável dos farristas, desocupados e espertalhões em geral, os quais costumava atirar à prisão a partir de critérios bastante pessoais⁸. Daí que, transpondo a questão para o período pós-promulgação do Ato Institucional número 5, Schwarz se perguntasse: “a repressão desencadeada a partir de 1969 – com seus interesses clandestinos em faixa própria, sem definição de responsabilidades (...) – não participava ela também da dialética de ordem e desordem?” (2002, p. 154). Isto é, a dupla ausência de trabalho e formalidade legal, que avalizava a malandragem - e também, já podemos acrescentar, o uso arbitrário da lei, o tratamento racista, o emprego por indicação familiar, o comércio ilícito, o golpe financeiro, a violência doméstica - não permitia também o desaparecimento sumário de opositores do regime militar? Poder-se-ia ir além: não seriam, todas essas, sintomas e formas de uma mesma opressão constitutiva e estruturante do funcionamento socioeconômico brasileiro; profundamente inorgânico, fundado no patriarcalismo escravista e dependente de mecanismos de violência extraoficiais, sempre prontos a incidir sobre as mulheres, os negros e os pobres – isto é, sobre aqueles mesmos sujeitos que nossa sociedade jamais integrou?

⁸ No texto “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias” (2007), Edu Ostuka chamou atenção para a personalidade com que o Major Vidigal parecia atuar. No início, por exemplo, este passa a perseguir o malandro Leonardinho, que escapa da sua primeira tentativa de enviá-lo ao cárcere. Transformando o cumprimento da lei em desejo de vingança, Vidigal chega mesmo a temer que o *trickster* brasileiro se torne uma pessoa correta. Diz o Major “se ele se emenda, perco eu a minha vingança”. Diz Edu: “Como se vê, o próprio funcionamento da oscilação entre o lícito e o ilícito está subordinado ao problema da rixa pessoal” (OTSUKA, 2007, p. 109).

O romance de Chico convida a pensar que sim. E é bastante significativa, a esse respeito, a cena em que os militares invadem o apartamento dos D'Assumpção em busca do seu primogênito subversivo. No episódio, após estapear Eulálio e ofender seus nobres antepassados, um oficial começa a revirar os arquivos da parentela. Diz o narrador: “Esse ignorante espalhou no chão meu acervo de fotos, e nem me adiantaria protestar quando confiscou o chicote florentino” (2009, p. 127).

O objeto em questão – uma chibata de origens italianas, instrumento de tortura medieval com verniz renascentista – é um símbolo literário por excelência. Se Lukács, analisando a descrição do cetro do Rei Agamenon na *Iliada*, exaltava a forma como “Ao invés de uma reprodução da imagem do cetro, Homero nos conta a história dele” (“Primeiro, foi trabalhado por Vulcano; depois, brilhou nas mãos de Júpiter”, etc (2009, p. 73)), Chico, analogamente, conta o trajeto histórico do chicote da família D'Assumpção. Mas ao fazê-lo, conta também a história do Brasil.

Eulálio nos diz, pois, que o artefato pertenceu a seu tetravô que o comprara em Florença “com o intuito de fustigar jesuítas” (2009, p. 103); a seu trisavô que “quando não estava prestando ouvidos à rainha louca, subia ao convés para dar lições a marujo indolente” (2009, p. 102 e 103); a seu bisavô cujo vergão das chicotadas nas costas dos escravos “ficava para sempre” (2009, p. 102); a seu avô que “batia mais pelo estalo que pelo suplício” (2009, p. 102); e, finalmente, a seu pai, que guardava o objeto “atrás da enciclopédia Larousse” (2009, p. 102).

Um apetrecho de flagelo que passa como uma tocha pela mão de gerações de sádicos patriarcais, modernizadores do país ao mesmo tempo em que perpetradores de uma violência imemorial: o fato de que, em *Leite Derramado*, tal item seja transmitido aos ditadores de 1964, algozes do primeiro membro da família D'Assumpção que ousou se insurgir contra o estado de coisas, dá o que pensar.

Considerações finais

Perguntado acerca do que resta da ditadura na sociedade brasileira atual, o psicanalista Tales Ab’Sáber cunhou uma resposta célebre: “tudo menos a ditadura, é claro” (APUD: ARANTES, 2010, p. 205).

A frase bem poderia se referir a dados mais diretamente políticos, como dispositivos constitucionais para garantia de lei e ordem⁹ ou recentes ameaças de intervenção. Em um nível mais complexo, porém, poder-se-ia entender essa reminiscência no âmbito do inconsciente, do que a sociedade brasileira ainda não digeriu e do que Chico, em *Leite Derramado*, tentou formalizar, em processo de luto que ainda marca – e deve marcar por algum tempo – a nossa literatura. Sendo assim, a estrutura da memória, confusa e fragmentária, sedimentação artística de uma experiência histórica em crise bem como de um trauma não resolvido, sugere sucesso da arquitetura autoral.

Por outro lado, a estratégia irônica de situar a narrativa em uma voz pertencente a um membro da elite brasileira, sem prejuízo do lugar de fala (do escritor de sucesso, de berço privilegiado), proporciona um duplo triunfo artístico ao captar a sobrevivência da ditadura em sentido profundamente social. Isso porque Eulálio conhece o autoritarismo como ninguém, fiduciário que é dos históricos mecanismos de violência que se precipitaram na forma de um regime em 1964. Desse ponto de vista, *Leite Derramado* traz, também, o potencial incômodo de colocar eventuais leitores desavisados diante do espelho.

A isso tudo, concorre ainda o andamento circular da narrativa, anti-teleológico por excelência, misturador de lembranças, amálgama de elementos machadianos e contemporâneos, repleto de menções à escravidão e ao tratamento preconceituoso dispensado ao porteiro. Chico parece

⁹ A passagem refere-se ao decreto 142 da Constituição Brasileira promulgada em 1988, que versa o seguinte: “As Forças Armadas, constituídas pela Marinha, pelo Exército e pela Aeronáutica, são instituições nacionais permanentes e regulares, organizadas com base na hierarquia e na disciplina, sob a autoridade suprema do Presidente da República, e destinam-se à defesa da Pátria, à garantia dos poderes constitucionais e, por iniciativa de qualquer destes, da lei e da ordem”.

operar em uma espécie de tempo suspenso, como a indicar que a sociedade brasileira jamais avançou, ou avançou retrocedendo. Daí que sua mirada oitocentista, quase unanimemente sinalizada pela crítica, permita navegar com liberdade pela colônia, pela ditadura militar e pelos dias atuais, vislumbrando aspectos da nossa história que gostaríamos de esquecer, mas que, por vezes, vêm à luz de maneiras inusitadas. Por exemplo: discutindo a linguagem política do atual presidente da República - cuja admiração pelo regime militar é, aliás, pública e notória - o pesquisador Felipe Catalani a associou àquela “‘desfaçatez de classe’ que Roberto Schwarz viu estilizada no narrador de *Brás Cubas*, que é ‘um show de impudência, em que as provocações se sucedem, numa gama que vai da gracinha à profanação’”. E acrescentou: “Seu aspecto que mistura violência e gracejo, brutalidade sanguinária e piadismo, não é tanto a rigidez do militar ultra disciplinado, mas traz representada em si a conduta própria à classe dominante brasileira desde os tempos de Machado” (2018).

Uma linhagem social, em suma, que parece ter seus antecedentes no século XIX, estilizada em Eulálio e toda sua família, a revelar que a superação das contradições sociais e políticas que mantem esse tipo de personagem relevante na cena cultural é, ainda, uma promessa a cumprir. Pensando assim, as memórias de *Leite Derramado* não teriam retroagido ao ecoar as *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou as *Memórias de um sargento de milícias*. Ao contrário, ao fazê-lo, teriam tocado em questões bastante contemporâneas. Ao Brasil, sim, restaria se libertar de certas memórias inconvenientes.

Referências

ADORNO, Theodor. “Standort des Erzählers im Zeitgenössischen Roman” (1954) / “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”. Em: *Noten zur Literatur I* (1958) / *Notas de Literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie* (1970) / *Teoria Estética*. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2015.

ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias* (1853). Porto Alegre: L&PM, 1997.

ARANTES, Paulo. “1964, o ano que não terminou”. Em: SAFATLE, Vladimir e TELES, Edson (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). São Paulo: Editora Ática, 1998.

AUERBACH, Erich. “Der Braune Strumpf” (1946) / “A Meia Marrom”. Em: *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der Abendlaendischen Literatur* (1946) / *Mimesis - A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Vários Tradutores. 5ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AVELAR, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin-American Fiction and the Task of Mourning* (1999) / *Alegoria da Derrota: a Ficção Pós-Ditatorial e o Trabalho do Luto na América Latina*. Tradução: Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. “Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows” (1936) / “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em: *Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas - Vol. I* (1985). Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012.

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

CANDIDO, Antonio. “Dialética da Malandragem”. Em: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N. 8, p. 67-89, 1 jun., 1970.

CATALANI, Felipe. “Aspectos ideológicos do bolsonarismo”. Em: *Blog da Boitempo*. Publicado em 31/10/2018. Disponível online em: <https://blogdaboitempo.com.br/2018/10/31/aspectos-ideologicos-do-bolsonarismo/>

FIGUEIREDO, Eurídice. “O racismo à brasileira: a escrita da memória em Leite Derramado, de Chico Buarque”. Em: *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- FREUD, Sigmund. *Trauer und Melancholie (1917) / Luto e Melancolia*. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GRAIEB, Carlos. “O leite derramado de Chico Buarque”. Em: Revista Veja, 1/04/2009. Disponível online em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_veja_je-ronimo.htm
- LUKÁCS, György. “Erzählen oder Beschreiben?” (1946) / “Narrar ou Descrever?”. Em: *Marxismo e Teoria da Literatura*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MASSI, Augusto. “Pai rico, filho nobre, neto pobre”. Em: Folha de São Paulo, 8/03/2009. Disponível online em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_Estsp_augiusto.htm
- MORAES, Reinaldo. “Leite Derramado, memórias quase póstumas de Chico Buarque”. Em: Jornal do Brasil Online. 28/03/2009. Disponível online em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_JB_reinaldo.htm
- OTSUKA, Edu. “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias”. Em: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Nº 44, p. 105-124, Fevereiro, 2007.
- RUY, José Carlos. “Com quantas Capitus se faz uma literatura?”. Em: Portal Vermelho, 22/05/2009. Disponível online em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_verm_rui.htm
- SCHWARZ, Roberto. “Cetim laranja sobre fundo escuro”. Em: *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. “Ricos entre si”. Em: *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*. 5ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘dialética da malandragem’” (1987). Em: *Que horas são?* 3ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

A aliança entre o distópico e o fantástico em *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*

*Gabriela Bruschini Grecca*¹

O uso modal do distópico na literatura brasileira

A literatura de distopia no Brasil, e na América Latina como um todo, não possui a mesma trajetória de formação desse tipo de narrativa tal como ocorreu no contexto anglo-americano. Motivações históricas permitiram, principalmente no contexto britânico, diversos precedentes que propiciaram a estruturação do distópico no período entreguerras, tornando-o uma forma própria do fazer literário – precedentes estes que vão da própria narrativa utópica inaugurada por Thomas Morus no século XVI, à literatura gótica, à fantástica até a ficção científica. Posteriormente, o romance distópico se fortaleceu nos Estados Unidos durante o período de Guerra Fria e, quando sua força parecia esvaziar-se, passou a se hibridizar com diversas outras formas narrativas – *slave narratives*, narrativas epistolares, entre outras. Assim, a distopia não somente encontrou sua maneira de sobreviver sem se limitar a repetir as mesmas convenções do início do século XX, mas também enriqueceu-se enquanto espaço profícuo para experimentos de (in)justiça social com relação às minorias de poder (SMITH, 2007, p. 387), algo que se intensificou principalmente devido às

¹ Gabriela Bruschini Grecca é professora das áreas de Língua e Literatura Inglesa na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-Unidade Divinópolis). É doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, sob a orientação da Prof^a Dr^a Rejane Cristina Rocha, com a Tese em andamento voltada para o estudo de romances distópicos anglo-americanos.

produções de escritoras de ficção científica feminista, como Margaret Atwood e Marge Piercy, as quais viram no distópico um potencial estratégico para intensificar o alerta contra o futuro que aguardava as mulheres no neoliberalismo pós-1980.

No caso do Brasil, ao mesmo tempo em que poucas distopias literárias sequer chegaram a seguir uma fase mais convencional, no sentido modelar das obras paradigmáticas como as de Aldous Huxley e George Orwell, isso não é, de modo algum, sinônimo de sua inexistência, sendo tão somente um sinal de que as obras não seguiram uma tradição espelhada no caso da língua inglesa. Em nosso contexto, para Ildney Cavalcanti (2016, p. 212), as manifestações do utopismo no Brasil têm sido, em realidade, um fenômeno transversal na cultura e na literatura, desde a emblemática carta de Pero Vaz de Caminha, a qual revela o Brasil como um lugar de utopia para o imaginário eurocêntrico, à apropriação da escrita desse tipo de narrativa para inscrever “a hibridez de nossa configuração social de formas multifacetadas” (*ibid.*, tradução livre), variando de acordo com nossos condicionamentos históricos e com as características próprias de nossa literatura. Assim, apresentando-se em um *continuum* entre gêneros literários e culturais, para entender as vertentes da utopia e da distopia no Brasil é preciso, segundo Cavalcanti, favorecer uma compreensão ampliada sobre estes termos, que abarque “um corpus literário eclético que possa ser alinhado com a tradição utópica na escrita, na medida em que seus conteúdos, formas e funções construam pontes para a utopia”, bem como para a distopia (CAVALCANTI, 2016, p. 212, tradução livre).

Propondo uma extensão do argumento de Cavalcanti, uma vez que a autora reconhece que poucas obras brasileiras possuem uma roupagem distópica similar às obras paradigmáticas do gênero (tal como se deu em língua inglesa), parece-nos produtiva a diferença feita entre gênero e modo proposta pelo pesquisador Remo Ceserani (2006). Em seu estudo sobre a literatura fantástica, Ceserani (2006) defende que o fantástico e o gótico conseguiram sobreviver ao tempo quando estes se emanciparam do

gênero e se tornaram modo de fazer ficção. Enquanto gênero modelar do século XIX, o fantástico na literatura representou um momento de questionamentos de limites e paradigmas que, apesar de continuarem fazendo sentido, foram recriados por meio de um imaginário historicamente delimitado. Um dos principais aspectos do fantástico “puro” se dava pela hesitação (no leitor e/ou personagem) entre imaginação e sobrenatural, isto é, por um suspense não solucionado que seria capaz de permanecer mesmo após o desfecho da história contada. Contudo, os tipos de inquietação trazidos nessa tensão, interligados, para Ceserani (2006, p. 8), a características da tradição literária do romantismo europeu, deixaram de fazer sentido com o fim do século XIX, uma vez que o uso exponencial da tecnologia e do avanço científico deixam pouco espaço para a flutuação do espectro do sobrenatural que fugiria totalmente à experimentação empírica. Ainda assim, há outras manifestações da modernidade e da contemporaneidade cujo imaginário, por vezes, não encontra no realismo um recurso suficiente para expressá-lo, e é neste ponto que se passou a recorrer a um uso modal das convenções do fantástico. Assim, o fantástico tem sido utilizado na literatura em geral não a partir do gênero como um todo, mas por suas técnicas composicionais, tornando-se veículo crítico e estratégia de leitura da realidade.

Algo muito semelhante parece valer para a literatura de distopia, ao menos no caso específico do Brasil. Retomando o panorama dado por Cavalcanti, percebe-se que as características composicionais da literatura distópica de língua inglesa do século XX têm sido utilizadas mais parcialmente do que totalmente nas obras brasileiras, em diálogo com outros modos ficcionais para nestes gerar determinados efeitos. Para a autora, há uma fluidez na maneira como as formas da utopia têm atravessado a literatura e a história, e essas “energias utópicas que têm fomentado movimentos brasileiros políticos e estéticos têm [também] reverberado em expressões culturais extremamente diversas” (CAVALCANTI, 2016, p. 214, tradução livre). Nessa medida, podemos dialogar com Ceserani e constatar que tal fluidez não teria sido possível sem o despreendimento das técnicas

composicionais em relação ao gênero como um todo. Não se pode, portanto, dizer que autores como Chico Buarque de Holanda e Marcelo Rubens Paiva sejam autores de literatura de distopia; no entanto, é inegável que suas obras *Fazenda Modelo* (1974) e *Blecaute* (1986), respectivamente, bebem da fonte da tradição da distopia e recorrem a algumas de suas convenções temáticas e formais para engendrar uma interface crítica ao período histórico e às perturbações que irrompem a superfície da realidade. Se este uso modal do distópico é um fato que abrange nossa relação nacional com a literatura de distopia desde o princípio, tal tendência tem cada vez mais se engrandecido e ganhado força nos últimos anos, conforme demonstram publicações como *A Nova Ordem* (2019), de Bernardo Kucinski, e a mais recente obra de Ignácio de Loyola Brandão, à qual se dedica este capítulo: *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018), doravante *Desta terra*.

Durante o período de ditadura civil-militar, Ignácio de Loyola Brandão foi um dos poucos a recorrer à distopia como modo, primeiramente com *Zero* (1974) e *Não verás país nenhum* (1981), enquanto tantos outros autores, para Tania Pellegrini (1987, p. 38), acabaram optando por uma estilística mais mimética e alegórica, partindo para um realismo exacerbado com aproximação de técnicas jornalísticas, cinematográficas e de outros elementos de produções da vida cultural moderna. A própria Ildney Cavalcanti, ao defender que a utopia e a distopia no Brasil se localizam em um *continuum* entre os polos paradigmáticos, reconhece em *Não verás país nenhum* uma das poucas obras brasileiras em que mais se aproximou do romance distópico *stricto sensu* – à moda de George Orwell, conforme reconhece também Pellegrini (1987, p. 179; 182) – ressignificando as “representações de tempo e espaço alternativos e suas configurações sociais” das distopias tradicionais (CAVALCANTI, 2016, p. 212, tradução livre).

Assim, analisar o distópico como modo no romance *Desta terra* é repensar não somente o lugar de Loyola Brandão nesse modo de fazer literário no contexto brasileiro, mas, mais do que isso, é compreender como se configuram os elementos da distopia por ele enfatizados, isto é,

se aparecem alinhados com os dispositivos de leitura já utilizados por Brandão em suas obras anteriores ou se o distópico em seu novo romance aparece em uma chave de leitura outra. Após um minucioso estudo sobre a obra, concluiu-se que a segunda hipótese se comprova no texto: em *Desta terra*, Loyola Brandão lança mão não somente do distópico para gerar os efeitos de um futuro aterrorizante, mas também, em grande medida, dos elementos do fantástico. Há, assim, uma interrelação entre os usos modais do distópico e do fantástico para construir a representação do Brasil do futuro, em relação à qual propõe-se, aqui, estabelecer uma breve análise em duas frentes: em um primeiro momento, compreender a seleção composicional dos dois modos ficcionais; e, posteriormente, salientar os impactos causados pela conjugação de ambos nessa narrativa.

Vale ressaltar que, nos percursos teóricos, é frequente a equiparação, por parte de alguns estudiosos, da distopia como uma vertente do fantástico, visão com a qual não se corrobora neste capítulo. Presentemente, distopia e fantástico serão tratados como duas diferentes manifestações literárias existentes dentro do guarda-chuva teórico intitulado Insólito Ficcional, no entendimento dado por pesquisadores brasileiros como Flávio García (2011). Para este, insólito é “algum elemento da narrativa que não se apresenta de modo coerente com a realidade exterior, universo racional do leitor real, conforme o senso comum estabelecido no convívio social” (GARCÍA, 2011, p. 2), ou, ainda, uma “manifestação de um traço incoerente, no plano narrativo, em relação às expectativas do sistema literário real-naturalista” (*ibid.*, p. 3). Nesse sentido, tanto o distópico como o fantástico provocam um efeito de estranhamento no leitor que, ao se deparar com uma configuração de mundo outra, percebe a descontinuidade com sua realidade vigente. No entanto, enquanto a distopia explica a si própria pela sucessão de eventos históricos e pela responsabilização do ser humano em criar uma alteração que desemboca em um futuro inesperadamente pior, o fantástico materializa aquilo que escapa à racionalidade cartesiana, motivo pelo qual Rosemary Jackson (2009) enxerga em sua estética um potencial de oposição subversiva às ideologias

dominantes de cada período histórico, posto que constantemente inverte associações habituais encontradas no âmbito da razão, sem substituí-la pela edificação de uma lógica outra – ao contrário, dissolve-se.

A partir de tais apontamentos, a análise a seguir aprofundará os pontos mencionados entre o distópico e o fantástico na medida em que estes se apresentam, se entrelaçam e geram efeitos de sentido em *Desta terra*, a partir de excertos do livro considerados fulcrais para a leitura aqui proposta. As apropriações de ambos os modos ficcionais serão exploradas tanto em suas evidências temáticas como formais, tomando como referenciais teóricos as perspectivas de Darko Suvin (1972) e Alexander Meirelles da Silva (2008) para o distópico, bem como Remo Ceserani (2006) e Rosemary Jackson (2009) para o fantástico, e, por fim, Júlio França (2017) para discutir o efeito do “medo” na literatura, comum a ambos os modos ficcionais supracitados.

A distopia do Brasil do futuro em *Desta terra nada vai sobrar*

Quão distante se encontra o futuro recriado por Ignácio de Loyola Brandão é uma especulação difícil de se fazer; há somente uma menção de que o ano de 2017 ocorreu há décadas e décadas antes da trama (BRANDÃO, 2018, p. 67). Nem a população que vive seu próprio tempo sabe precisá-lo, uma vez que se deixou de contar horas, dias, meses e anos cronologicamente; todas estas marcações perderam a importância. Tampouco se sabe o nome de quem lidera essa nação, uma vez que os chefes de Estado se reduziram a “presidentes fantasmas”: mal possuem tempo de fazer algo, uma vez que o processo de *impeachment* se tornou parte indissociável da própria existência da presidência. Isso se deu após um período no qual 113 presidentes sofreram *impeachment* em apenas um mês, movimento que se tornou tanto interessante para a população e para os Astutos (nome para o que, hoje, chamamos de “políticos”) como rentável para a bolsa de valores, o que instituiu a extinção da eleição direta e a rotatividade de presidente a cada 47 dias (BRANDÃO, 2018, p. 53).

Em *Desta terra*, não há vice-presidente, nem Ministério da Saúde, nem Sistema Educacional, nem diversos outros cargos públicos tão indissociáveis do sistema político brasileiro tal como o conhecemos hoje. Juízes têm cargo vitalício; a mídia foi completamente sabotada e nada consegue fazer para denunciar coisa alguma; há mais de mil partidos; o Rio de Janeiro se tornou nação independente (“Grande Nova Maricá”); bancos deixaram de existir (todo o dinheiro é acumulado em malas, prática tida como inofensiva); e ninguém sequer conhece o rosto dos Astutos, que andam pelos prédios por túneis e passagens e jamais se mostram publicamente. A vida em seu sentido mais fulcral também é ecologicamente comprometida: não raro, tem-se “dias de nevoeiro, tempestade de areia, sol inclemente em terras ardentes, quando ninguém sai à rua” (*ibid.*, p. 53). O Comboio dos Mortos vive interrompendo o trânsito, as pessoas fazem fila pedindo por autoeutanásia e cerca de cinco mil pessoas saem em fuga, diariamente, dos portos de Santos, congestionando o oceano (*ibid.*, p. 92). Além disso, uma epidemia (além das famigeradas dengue, zika e chikungunya) se espalhou a ponto de isolar turistas brasileiros do resto do mundo, a *Corruptela Pestilenta*:

[a] epidemia ocasionada pela corrupção (...) provocou uma doença incurável, pior do que o câncer, a gripe espanhola, a peste negra, a aids. Morreram milhares. Basta um contato com um corrupto, leve que seja, um sopro ou aspirar sem querer a respiração de um contaminado, para desencadear o processo em que se perdem membros, barrigas explodem, vísceras, cérebros e ossos se liquefazem, olhos saltam, dentes se desprendem das gengivas (BRANDÃO, 2018, p. 21-22).

Como de praxe ocorre nas mais tradicionais distopias, o controle moral da sociedade também desconhece limites e a intervenção na linguagem é um dos modos mais eficazes de fazê-lo. Criou-se uma “Lista Fundamental de Palavras Condenadas”, principalmente as ligadas às genitálias femininas/masculinas e aos atos sexuais, sendo divulgadas pela Polícia Federal e pelas mídias e, assim, “[p]roibidas definitivamente de serem ditas, usadas, citadas, mencionadas, sugeridas, pensadas, devendo ser estirpadas

(sic) definitivamente dos dicionários, romances, contos, crônicas, notas, artigos, teses, reportagens, o que seja” (BRANDÃO, 2018, p. 55). Já no quesito da vigilância, não há espaço sem câmeras para vigiar as pessoas; todos (exceto os Astutos) usam Ultratornozeleiras e somente têm direito à moradia quando instalam *chips* dentro das paredes das casas – captando “pensamentos, emoções, dúvidas, ideias, temores, alegrias (...) depressão, ceticismo, anarquismo, desesperanças, exaustão” (*ibid.*, p. 68), entre outros – e nas próprias pessoas: os chamados *thinking chips*, que revelam aos *hackers* do governo o que outros estão pensando (*ibid.*, p. 69). Além disso, bônus são concedidos aos cidadãos pelas mais diversas razões, a fim de contê-los e evitar agitações sociais. Deste modo, fica evidente não somente a “relação existente entre conhecimento e poder, que permeia a distopia moderna e que tem na linguagem um símbolo do conflito entre oprimido e opressor”, mas também o reforço da ideia de “artificialidade da realidade”, na qual toma-se consciência do quanto o “mundo é uma ilusão construída por outros” (SILVA, 2008, p.76).

Toda essa seleção de passagem invariavelmente orienta o leitor de narrativas distópicas a estabelecer diversos paralelos e influências com as obras mais paradigmáticas do gênero, principalmente com a tríade que, segundo Alexander Meirelles da Silva (2008), mais fixou no imaginário moderno as convenções temáticas deste campo da literatura: *Nós* (1922), de Yevgeny Zamiatin, *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley e *1984* (1948), de George Orwell. Diversas dessas convenções estão acima ilustradas: controle da linguagem, manipulação da história, opacidade do Estado burocrata, racionalismo científico a favor do Poder, alienação dos indivíduos, homogeneização do pensamento e hegemonização da ideologia. Todas, de alguma forma, estão ligadas à ideia de um Estado gigantesco, intransponível e inexorável, que consegue filtrar todos os tipos de manifestações subversivas e que, simultaneamente, destitui os indivíduos de sua capacidade de pensar e desejar, a ponto de a inércia e a resignação serem o estado de normalidade da situação trazida nas obras. A sensação de um ambiente malgrado para se viver confirma-se página

após página, com um pessimismo que só aumenta e convence o leitor de que a saída ou inexistente ou ainda está absolutamente longe de ser conquistada.

Esse tipo de efeito é, para Silva (2008, p. 78), uma das heranças do gótico dentro do distópico, ao menos na forma oitocentista daquele, a chamada “Ciência Gótica”. Estruturada na literatura desde *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, o gótico foi incorporado pelo distópico na medida em que o primeiro oferece uma das maiores chaves para engendrar o medo no receptor: o temor pelo desconhecido. Em razão de o conhecimento jamais poder ser apreendido em sua totalidade e de o homem constantemente desafiar seus limites e tentar colocar-se no lugar de Deus (SILVA, 2008, p. 47), o século dezenove caracterizou-se pela necessidade de lidar com os recalques não resolvidos pelo período setecentista e sua razão iluminista. Outrossim, as distopias constantemente se utilizam de imagens do futuro para dar vazão aos sintomas do presente, daquilo que, do modo como está descrito na obra, ainda não se observa no cotidiano, mas que parece despontar como iminência e, ao mesmo tempo, como muito próximo para deter sua chegada – entre o “ainda não” e o “tarde demais”.

A partir dessa incorporação do medo pela diegese, rapidamente este também desemboca como efeito na recepção. Para Júlio França (2017), isso se explica pelo fato de o medo ser uma experiência passiva para o sujeito, no sentido de que independe da vontade de senti-lo, aflorando subitamente sem que qualquer princípio de racionalidade o detenha. Relacionando com o entrelugar entre iminência e percepção tardia acima descrito, o raciocínio de França sobre o medo parece caminhar em linhas análogas:

O medo é uma emoção negativa e associada a um sofrimento singular: sofre-se não por algo que esteja ocorrendo no presente, mas que poderá vir a ocorrer. Em seus extremos estão a incerteza e o desespero: a primeira acompanha o medo de algo que é incerto; o segundo, de algo que é inexoravelmente fatal. Sendo um sentimento negativo, provocado por uma ideia de que sofreremos

no futuro, muitos filósofos o trataram como uma dor ilusória, uma paixão inútil, que nos faz sofrer duas vezes: na antecipação da dor e na dor propriamente dita (FRANÇA, 2017, p. 45).

Desta feita, tantos componentes do futuro Brasil que, em *Desta terra*, não reconhecemos e são jogados para nós em poucas páginas – Astutos cujos rostos não se veem, *thinking chips*, ultratornozeleira – revelam o “potencial fóbico do desconhecido” (FRANÇA, 2017, p. 48) e provocam a necessidade de lidar com nossa própria suscetibilidade enquanto sociedade, que, de alguma forma, consentiu em chegar ao ponto que a história de Loyola Brandão revela. O medo é ainda mais intensificado no modo distópico porque este não permite o esquecimento por um segundo sequer da fonte desse futuro estranho: o próprio homem. A distopia, assim, estimula a perceber que a obscuridade do ser humano é muito maior do que percebemos, sendo as ideias sociais mais normativas – como estabilidade, moral, ordem e progresso – as que escondem as intenções mais duvidosas que se pode imaginar. Ainda segundo França, relendo *O mal-estar da civilização* de Sigmund Freud, uma das fontes do medo em nossa cultura é a relação interpessoal, e talvez a mais tenebrosa, pois é a única que não pode ser auxiliada pelo avanço da ciência, tal como ela consegue fazer pela corporeidade humana e pelo ambiente externo:

[A] percepção de nossa sociedade sobre os riscos representados pelos outros homens é a de que a aleatoriedade da ação humana atingiu níveis de indeterminação jamais experimentados. Parecemos convencidos de que nossos pares são capazes de produzir males “tão cruéis, insensíveis, empedernidos, aleatórios e impossíveis de prever (muito menos cortar pela raiz) quanto o foram o terremoto, o incêndio e o maremoto de Lisboa”² (FRANÇA, 2017, p. 48).

Assim, a distopia em *Desta terra* gera um mal-estar que ronda a tensão entre calamidade e responsabilidade humana, inflexibilidade da lei e institucionalização da tecnocracia, crueldade e regozijo pela tortura, norma e desejo. O sufocamento das condições de vida é agravado pelo fato

² Citação de Bauman (2008, p. 85) *apud* França (2017, p. 13).

de ser proposital, orquestrado e sistematizado. A materialização de toda essa angústia é trazida em diversas falas e percepções do protagonista Felipe, o qual vocaliza o sujeito inconformado e atormentado pelo mundo que o ronda:

O que faço aqui? Que histórias são essas? Estou em um universo paralelo. Paralelo a quê? Em relação a que mundo? Que mundo é este? As coisas não se encaixam, há um Brasil e dentro dele outro, diferente, um que comanda, outro que vive anestesiado/calado, sem fazer nada, algemado. Algemado não, com tornazeleira. Quem é o brasileiro? (...) Uma gente que tem medo da violência e a pratica. (...) Todas as placas que indicam as saídas são falsas, dão em lugar nenhum, me conduzem de volta, me levam a passar dezenas de vezes no mesmo lugar, me deixam em pontos que não estão nos mapas. Os mapas são artimanhas (BRANDÃO, 2018, p. 321).

Outrossim, o medo também se manifesta na evocação do retorno de um tema caro a distopias como as de Huxley e Orwell: a polarização. Repletas de jogos de oposições e binarismos (opressor/oprimido, urbano/rural, ódio/empatia, protagonista/Estado), as distopias modernas reagem ao mundo por meio de ilustrar as fissuras impossíveis de solucionar e que cindem a sociedade em dois, para, assim, proporcionar clareza ao leitor sobre a divisão social e a estrutura pesadelar que a acompanha. A estrutura binária dessas obras gera uma ideia de reconhecimento atemporal tão grande que permite ser possível continuar se remetendo a romances como *1984* para entender os novos embates entre polos sociais opostos até hoje, em tantos países e contextos ideológicos diferentes. Em *Desta terra*, menciona-se o tempo todo a existência de dois grupos que regem os choques ideológicos, o “Nós” e o “Eles”, sem que, no entanto, fique claro o que cada um defende e que, dessa maneira, confundem-se um no outro: “[n]unca se sabe se o outro é do Nós ou dos Eles. Talvez uns estivessem a vigiar os outros, para delatar um momento preciso e necessário. A delação tinha se tornado, há décadas, uma arte, moeda de troca na sociedade” (BRANDÃO, 2019, p. 332). Para George McKay (1994), as relações binárias trazidas pelas distopias dialogam com os anseios de seus

próprios eventos históricos recentes; por meio do paralelismo que as comparações podem trazer. Trata-se, para McKay, de uma estratégia para que o leitor participe ativamente na relação dessas dualidades também em seu cotidiano, e, a partir delas, consiga se posicionar. Logo, Loyola Brandão não precisa definir as vertentes de cada grupo, já que o processo de interpretação sobre o Nós e o Eles se enriquece na medida em que se estende para além do texto.

À luz do exposto, não é difícil perceber como *Desta terra* está tematicamente afinada com a tradição distópica moderna. No entanto, resta-nos indagar: diante de todos esses elementos que, ao menos em seu sentido mais imediato, se diferenciam tanto da realidade material do leitor, como explicar a identificação sentida e o reconhecimento das angústias do tempo presente? Afinal, enquanto obras como *Frankenstein* geram medo e apontamento de sintomas sem que o leitor necessariamente sinta que monstros como o criado por Vitor Frankenstein possam se materializar a qualquer momento, tal relação entre medo e inevitabilidade parece fundamental para a construção do universo distópico. Para explicá-lo, é preciso compreender a operação formal comum à escrita de ficção científica e de distopia, presente também em *Desta terra*: o estranhamento cognitivo.

Em *On the Poetics of Science Fiction Genre* (1972), Darko Suvin defende o estranhamento cognitivo como um dos principais recursos utilizados por narrativas que se distanciam do realismo formal dos romances escriturais, e o mais basilar para a composição de um universo de ficção científica e/ou distópico. No que diz respeito ao “estranhamento”, este se dá na inserção de elementos que extrapolam a realidade vigente de uma sociedade, cuja desfamiliarização demanda uma mudança de olhar por parte do leitor para entender os novos valores e princípios do futuro outro das distopias. Isso significa que tentar tomar cada aspecto mencionado em *Desta terra* – ausência de presidentes, *thinking chips* – como futurologia é um reducionismo da obra e atribui-lhe uma falsa função; trata-se, em realidade, de uma obra que cria sua releitura de certas tendências do presente já em curso, reconfigurando-as, por outro lado, de tal

forma que, a princípio, são estranhas, mas que, em uma segunda camada de leitura, estão desafiando os limites daquilo que julgamos conhecer, alertando para possibilidades que podem passar a integrar a vida social.

Nessa medida, para retomar Flávio García (2011), o estranhamento é o elemento de insólito que a distopia materializa em sua estética, desafiando as pretensões de que é possível conhecer a totalidade do mundo ao nos fazer lidar com aquilo que assombra e que, simultaneamente, partiu da própria mobilização de sujeitos reais em situações possíveis, conforme visto na estética do medo trazida por Júlio França (2017). Em outras palavras, ainda que os futuros distópicos causem espanto pelas descontinuidades, seu impacto é ainda maior quando se percebe que nada, na verdade, se rompeu – todas as transformações poderiam muito bem ser racionalmente materializáveis, a partir da junção de indivíduos que desejam se manter no poder com as ferramentas científicas e (principalmente) discursivas para fazê-lo. Ainda que se possa duvidar da eficácia em se proibir palavras, uma vez que, em teoria, os sujeitos são livres para fazer uso da linguagem, em *Desta terra* a proibição atravessa tanto a fala como o olhar dos indivíduos para seus vizinhos e familiares, capazes de, até mesmo, entregarem uns aos outros.

Já no quesito da cognição, nesta se encontra a aliança com os anseios do próprio tempo: os valores, os medos e os anseios são históricos, representando cada contexto político, econômico, social e cultural no qual as obras se inserem. Para Suvin (1972), as distopias trabalham com o mundo empírico, isto é, com o referencial disponível para que o leitor não trate o futuro descrito como um mundo outro (tal como outro planeta, ilha ou arranjo geográfico), e, sim, como um mundo para onde os próprios rumos do presente caminham (daí o estranhamento ser “cognitivo”). Em outras palavras, ela (a distopia) é o recurso necessário para que o estranhamento não seja posteriormente ressignificado como separação do presente real, limiar que, pode-se conjecturar, separa as criaturas do gótico dos eventos distópicos.

Em *Desta terra*, é impossível esquecer-se de tudo aquilo que já faz parte de nosso cotidiano. O campo referencial trazido por Loyola Brandão é riquíssimo e imenso, reforçado a cada página por uma miríade de imagens e palavras: fala-se em Operação Lava Jato, Brexit; Twitter, Whatsapp, Facebook, Google; *fake news*; zika, chikungunya, dengue; iluminações de LED, GPS; impostos de IPI, INSS; fragmentos do Jornal Econômico, do Estadão; citações de Judith Butler, Zygmunt Bauman, Walter Benjamin. Repetem-se jargões que saltam na mídia do momento presente o tempo todo, aos quais o leitor contemporâneo pode se remeter tanto à origem da fala como ao contexto quase imediatamente, tais como “a sangria foi estancada” (BRANDÃO, 2018, p. 39), “[é] muito importante continuarmos assim, deixarmos como está” (*ibid.*, p. 41), a “Maldição do Vice” de 2010 (*ibid.*, p. 52), “malas não são provas suficientes para processos” (*ibid.*, p. 54), “ele não é Astuto no sentido tradicional (...) é um gestor” (*ibid.*, p. 60), entre tantas outros. Em todos os casos supracitados, o vocabulário e as estruturas frasais vêm de referências oriundas de acontecimentos políticos próprios da década de 2010, cujos impactos têm sido gritantes no cotidiano do cidadão brasileiro, causando na leitura de *Desta terra* irrupções de reconhecimento a todo instante. Assim, o texto acaba por encorajar tanto o espírito combativo e satírico que as obras distópicas fazem nos ataques aos excessos de seu próprio tempo, como a dupla atividade cartográfica do leitor, que reconstrói seu próprio mundo ao mesmo tempo em que passa a entender o novo que se apresenta.

Em suma, observa-se como o distópico é trazido por Loyola Brandão em ambas as convenções temáticas (sendo algumas delas o futuro indeterminado, o controle da linguagem e do pensamento e alienação do cidadão da vida política) e formais, principalmente por meio do recurso do estranhamento cognitivo. No entanto, como já se mencionou, a narrativa de *Desta terra* constrói sua distopia em aliança com elementos que são também inusitados e que não se explicam por meio dos recursos já mencionados. Há também os que geram vacilação no leitor ao não saber se decidir se os entende pela expansão do exercício imaginativo ou pela

admissão de que há um grau de incongruência fantasística, cuja estranheza transcende o jogo desfamiliarização-familiarização e parte para o enfrentamento da arbitrariedade e da dissolução de referencial. É por meio dessas características, que serão aprofundadas a seguir, que se defende que *Desta terra* intensifica a distopia vivida pelos protagonistas ao lançar mão do fantástico como modo de ficcionalizar para multiplicar seus significados.

O fantástico como intensificador do medo e catalisador da subversão em *Desta terra*

Ao mesmo tempo em que o distópico está temática e formalmente articulado em *Desta Terra*, há recursos cujos traços insólitos vão além da proposta de Darko Suvin sobre o estranhamento cognitivo para compreender a ficção científica e a distopia. Enquanto estas se valem do estranhamento pela desfamiliarização de algo que está dado (e posterior reconhecimento disso), há outros elementos que, embora estejam integrados ao Brasil em que os personagens vivem e sejam tratados com normalidade, flertam com o absurdo e com a suspeição de que se tratem de fatos que possibilitam uma dupla leitura: ora pela aceitação de que fazem parte da nova realidade, ora pelo viés do absurdo. Isso ocorre, pois, para Rosemary Jackson (2009), que também segue a linha de Ceserani (fantástico como modo), o fantástico está na subversão daquilo que um leitor poderia tomar como possibilidade, violando leis racionais que poderiam tecer qualquer justificativa sobre a descontinuidade abrupta com a realidade vigente. Enquanto um *thinking chip*, por exemplo, pode fazer o leitor refletir sobre o quão distante realmente estaria o controle concreto e mapeado do pensamento, não há nada na natureza empírica e material que justificaria o surgimento de uma “Montanha das Palavras Exauridas” no meio da estrada, no momento em que Clara está a caminho de sua terra natal, tentando fugir de seu ex-namorado, Felipe:

(...) Com o tempo, cada palavra se solidificou. Pensava-se que elas eram frágeis, apodreceriam, e deu-se o contrário. Cristalizaram, sólidas. Fossilizaram (...) Os governos alugaram silos das produtoras agrícolas, que se viram sobrecarregados e acabaram custando caríssimo (...) Então um Comunicador Aconselhante propôs a criação da montanha (...) Por anos, os treminhões e os trens vêm desovando toneladas dessas palavras, agora mortas (BRANDÃO, 2018, p. 237).

Outrossim, como explicar factualmente o encontro de Felipe, no ônibus, com Euclides da Cunha, o qual alega ele próprio não estar vivo (BRANDÃO, 2018, p. 222)? Ou a deformação do solo gerada pelo enterro de delatores (*ibid.*, p. 230)? Ou ainda, uma das maiores ironias do texto, a diminuição de altura dos Astutos (políticos) até que se tornem invisíveis, sem que isso gere espanto na população?

Os Astutos de nosso país estão na média de noventa centímetros e um metro e dez. Assim que um sujeito entra na política, adere a uma legenda e recebe uma propina, perde dez centímetros. A cada nova propina, menos 2,1 centímetros. Há centena de casos de Astutos que simplesmente desapareceram, tantas reduções sofreram. Mas todos preferem ser pequenos, tampinhas, do que ser honestos. Espera-se que a ganância tenha um efeito benéfico, provocando a extinção dos políticos. Digo, dos Astutos (BRANDÃO, 2018, p. 56).

Nesse sentido, Ignácio de Loyola Brandão parece recorrer à estratégia de *paraxis* do modo fantástico. De acordo com Jackson (2009, p. 11), no conceito da ótica, a região paraxial é o ponto em que os feixes de luz parecem se unir após um instante de refração. Nesta área, “objeto e imagem parecem colidir, mas, na verdade, nem o objeto nem a imagem reconstituída ali residem genuinamente” (*ibid.*, p. 11., tradução livre). Analogamente, os momentos de *Desta terra* acima destacados ilustram os instantes paraxiais do texto, nos quais aquilo que vinha sendo cognitivamente mapeado é entrelaçado a instantes que não são nem totalmente reais nem sobrenaturais. Uma vez que o fantástico não é o irracional, mas a revelação da arbitrariedade do racional (JACKSON, 2009, p. 12), Loyola Brandão intensifica o efeito de opressão e terror na vida dos sujeitos ao

justapor abusos de poder e a presença do estranho, ambos coexistindo em uma fachada de naturalidade no cotidiano dos personagens.

Essa aliança promovida por Brandão é levada ao nível referencial do texto ao relatar a chegada de Clara na rodoviária da cidade de Morgado, local que leva o nome de “Gregório Samça”, em homenagem a um Astuto que “tinha o corpo estranho, parecia um besouro, um inseto esquisito, provocava medo, (...) dizem que tinha nascido lindo e uma certa manhã acordou deformado” (BRANDÃO, 2018, p. 227). O diálogo direto desta passagem com o enredo e o protagonista de *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, reforça o compromisso do livro com o lado insólito do Brasil do futuro: bem como Gregor Samsa, as indagações que Clara e Felipe possuem acerca de objetos ou eventos estranhos estão mais ligadas às sensações que estes provocam do que à possibilidade de existirem. O insólito em Kafka e Brandão é perspectivado como se fosse parte da mais trivial realidade, ou, seguindo o comentário de Jackson (2009, p. 49) sobre *A Metamorfose*, o fantástico não se apresenta neles como simile (“como se”), insistindo, ao contrário, em ser acontecimento (“isso simplesmente ocorreu”).

Ainda segundo Jackson (2009, p. 93, tradução livre), o fantástico moderno “não ocorre a partir de intervenções do maravilhoso (...) ou através de motivação inconsciente (...). É uma transformação sem causa (...). Questões de ‘como’ e ‘por quê’ não são relevantes: o texto se desvia de contextualizações metafóricas”. Assim como não há um significado transformador para a mutação de Gregor em um inseto, não há sentido, para leitores de *Desta terra*, buscar um entendimento que fixe o que cada um dos elementos insólitos queira dizer. Eles são simplesmente jogados ao leitor, cujo estado de dúvida ora é corroborado pelos outros personagens ou pelo narrador, ora tratado por ambos com naturalidade, como no caso da fonte de náiades vivas – estátuas que foram esculpidas e têm vida própria, veem, se enfurecem, gritam, comentam e que, ainda assim, não geram espanto algum (BRANDÃO, 2018, p. 320).

Tão kafkiano quanto a presença explícita de Gregor Samsa (ou “Gregório Samça”) na rodoviária é também o desespero de Felipe ao descobrir-se no Brasil, pensando dele já haver saído há muito tempo:

- Que lugar é este?
- A cidade?
- Não, o país. (...) Perdi o rumo. Deixei o Brasil há um bom tempo. (...) Onde estou?
- No Brasil.
- Qual é? Pô, essa não! Faz tempo que aquele país acabou!
- Está mal, companheiro. Como acabou? Este é o Brasil. (...)
- Não, não, de jeito nenhum. Não mesmo. Eu disse que um dia sairia daquele sufoco.
- Que sufoco?
- O Brasil, porra! Saí. Caí fora. (...) Pedi [passagem] para o lugar mais longe. Me deram. No outro lugar, pedi de novo uma passagem para uma cidade distante. Assim viajei. Atravessei a fronteira. Vim, vim, vim, vim, vim, vim, vim até chegar aqui.
- Só que aqui é Brasil. Um tanto quanto desarranjado, conturbado. Esquecido de Deus, mas Brasil.
- Então virei, virei e aqui fiquei? Não saí daquele país? Será que não tem jeito de ir embora? (...) não adianta, não estamos no Brasil. Mesmo que não! Naquele nosso país se falava o português.
- E que língua estamos falando?
- Não sei! Não entendo o que vocês dizem (BRANDÃO, 2018, p. 183-185).

A longa passagem supracitada é sintomática de diversos modos: o não-reconhecimento por parte de Felipe do próprio território e da própria linguagem; a traição dada pelos próprios movimentos que, afinal, não lhe tiraram do lugar; o sufoco pela ideia de que talvez não haja como ir embora do Brasil, se nem um ato de migração consciente pôde fazê-lo. Diferentemente das narrativas distópicas mais tradicionais, em *Desta terra*, não são apenas as estruturas de poder que geram o caos social, ecológico e político, mas também os acontecimentos que fogem ao controle de qualquer um. De acordo com os sistemas temáticos que Remo Ceserani identifica no fantástico (2006, p. 81-82), é possível relacionar a desorientação de Felipe

com o solapamento da possibilidade de autoafirmação individual. Para Ceserani, o sujeito é socialmente programado para se posicionar com relação ao mundo ao seu redor e com ele tentar estabelecer bases para compreender de onde parte sua própria corporeidade, situando “a própria existência em uma particular situação histórica e sobre a qual ele formula hipóteses e modos de enfrentar a realidade que o circunda, desenvolvendo todas as suas potencialidades peculiares” (CESERANI, 2006, p. 81). Para o autor, o fantástico demonstra a destruição dessa possibilidade, revelando as descontinuidades e os fracassos envolvidos na tentativa de construir essa “individualidade auto-afirmada” (*ibid.*, 2006, p. 82), tornando o sujeito ora monomaniaco, ora alienado. Este segundo caso parece ser o de Felipe, sendo que, em três outros momentos posteriores ao excerto supracitado, o protagonista se depara com pessoas que lhe negam a informação de que ele está mesmo no Brasil, inclusive questionando-lhe: “quem disse que aqui é o Brasil?” (BRANDÃO, 2018, p. 281; 296; 318). Dessa maneira, a desorientação de Felipe também acarreta no desnorteamento do leitor, o que, por sua vez, também é uma maneira de engendrar o medo. Retomando Júlio França (2017), *Desta terra* se vale de um ambiente externo indomável e impiedoso, isto é, de um espaço que, embora em muito manipulado pela sede de ganância e poder dos Astutos e de todo o sistema ideológico, por meio de doenças imprevisíveis, deformações geográficas, não-contenção em fronteiras delimitadas. Pouco se pode entender sobre o que fizeram com o Brasil; menos ainda sobre o próprio Brasil.

No entanto, é a mesma força subversiva do fantástico que dissolve, em uma página, toda a estrutura dominante elaborada pelo presidente e pelos Astutos. Sem aviso prévio,

[o] presidente começou a derreter, como sorvete ao sol. (...) A cabeça do homem caiu, o pescoço afinou como agulha, as mãos se soltaram, em minutos o sujeito era uma poça pegajosa dentro de roupas que tinham sido de luxuosas grifes (...). Só que de repente não havia para onde se voltar, todos os Astutos estavam se dissolvendo, como algodão na boca de criança. Um a um se desmanchavam, desapareciam os cabelos, as perucas, as tinturas acaju (...), o que restava do Astuto era uma lagoa gosmenta, cinza e fétida (...).

Durante horas a televisão mostrou ao vivo o desaparecimento de 1080 Astutos e seus suplentes (BRANDÃO, 2018, p. 310).

Corroborando com a ideia de que o fantástico é “uma forma de oposição social subversiva, que se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta” (CESERANI, 2006, p. 62), Loyola Brandão, mais uma vez, demonstra a suscetibilidade de um projeto de poder que se manteve por décadas a fio e que de tudo fez para manter sua aparência de inexorabilidade. Fraturada em questão de segundos, o uso do modo fantástico pelo autor encontra ressonância no pensamento de Rosemary Jackson sobre tal estética: o fantástico, uma vez que se esvaziou do apelo sobrenatural oitocentista, tornou-se uma força contraventora do século XX em diante. Sua presença em momentos desestabilizadores, como na diminuição de estatura dos Astutos e seu posterior derretimento, é um modo de confrontar o discurso oficial dos vencedores, passando por cima de pretensões de permanência e ilusões de segurança.

Desse modo, torna-se inevitável concluir que se, por um lado, o fantástico acentua o estranho e o terror vivenciado pelos personagens de *Desta terra*, ele é, por outro lado, a mais insurgente violação da ordem estabelecida. Assim sendo, o poder subversivo do fantástico não está apenas tematizado: ele é estrutural à obra de Loyola Brandão. Para Jackson, uma vez que o fantástico opera formalmente pela transgressão,

[s]ubvertem-se e interrogam-se unidades nominais de tempo, espaço e personagem, bem como questiona-se a possibilidade, ou a honestidade, da representação ficcional dessas unidades (...). Ao chamar a atenção para a natureza relativa dessas categorias, o fantástico se move em direção ao dismantelamento do “real”, mais particularmente ao conceito de “caráter” e suas assunções ideológicas, zombando e parodiando a fé cega tanto na coerência psicológica como no valor da sublimação como atividade “civilizadora” (JACKSON, 2009, p. 102, tradução livre).

Dito de outra forma, nada nem ninguém resiste aos golpes desestabilizadores das incursões daquilo que não se reduz pelo desejo de ordenação social, seja do campo do vencedor, seja do vencido. O medo da

volubilidade e da arbitrariedade do real não está restrito a gênero, classe e/ou qualquer outro tipo de estratificação; na mesma medida em que ele assola aqueles que são diretamente abatidos pelo estado distópico das coisas, também se volta contra os próprios arquitetos da estrutura de poder do Brasil do futuro. Pode-se, assim, concluir que o uso do fantástico como modo funciona em *Desta terra* como o mecanismo que corrobora os efeitos do distópico em toda a obra, seja no temor pelos personagens, seja na sátira que prenuncia a (possível) falência do regime tão cientificamente construído para ser intransponível.

Considerações finais

À luz do exposto, é possível afirmar que, em *Desta terra*, o fantástico intensifica o distópico em suas duas camadas operantes, tanto na narrativa hegemônica como na contranarrativa de resistência, para utilizar os termos de Raffaella Baccolini (2004). Na primeira, o fantástico impacta no alargamento dos efeitos de sufocamento e medo proporcionados pela atmosfera distópica, desnortando a liberdade dos personagens e, fora da diegese, intensificando a desorientação do próprio receptor. Por outro lado, o fantástico também desencadeia a subversão contra a própria ideologia que deu origem ao Brasil do futuro de Brandão, voltando-se contra os atentados de manutenção infinita do poder.

Nota-se, assim, uma renovação do distópico na literatura brasileira e, mais especificamente, nos romances de Ignácio de Loyola Brandão em que houve a opção por esse modo de ficcionalização. Enquanto *Zero* mostra uma distopia esteticamente alinhada a recursos formais do surrealismo, tais como a montagem e o *nonsense*, e *Não verás país nenhum* alinha-se com a tradição mais tipificante e paradigmática dos romances distópicos escritos no período entreguerras, o autor explora, em *Desta terra*, estratégias de leitura crítica da realidade que bebem da fonte do fantástico enquanto modo. Assim, ao mesmo tempo em que engendra uma aliança estética que enriquece as camadas de leitura da obra, o romance de Loyola

Brandão já possui traços o suficiente tanto para reabilitar esses modos de narrar em nossa literatura como para envolvê-los em uma dinâmica diferenciada das narrativas fantásticas e/ou distópicas que precedem a escrita de *Desta terra*, tornando a obra, simultaneamente, original em termos de escrita e sintomática do tempo presente.

Referências

- BACCOLINI, R. *The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction*. *PMLA*. v. 119. n. 3. 2004. p. 518-521. Disponível em: www.jstor.org/stable/25486067. Acesso em 25/10/2018.
- BRANDÃO, I. de L. *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*. 1ª edição. São Paulo: Editora Global, 2018.
- CAVALCANTI, I. *Utopian Studies in Brazil: Roots and Routes*. *Utopian Studies*. v. 27. n. 2 (Special Issue: On the Commemoration of the Five Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia). 2016. p. 210-229. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/10_5325/utopianstudies.27.2.0210. Acesso em 15/0/2019.
- CESERANI, R. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.
- GARCÍA, F. *Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional*. *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. 2011. p. 1-11.
- FRANÇA, J. *Medo e literatura*. In: _____ (org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 36-52.
- JACKSON, R. *Fantasy: The literature of subversion*. London and New York: Routledge, 2009.
- PELLEGRINI, T. *Gavetas Vazias: Uma abordagem da narrativa brasileira nos anos 70*. 1987. 252 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987.

SILVA, A. M. da. *O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX*. 2008. 193 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2008.

SMITH, S. A. *Octavia Butler: A Retrospective*. *Feminist Studies*, v. 33, n. 2, 2007. p. 385-393. Disponível em www.jstor.org/stable/20459148. Acesso em 06/10/2018.

SUVIN, D. *On the poetics of the Science Fiction Genre*. *College English*, v. 34, n. 3, 1972. pp. 372-382. DOI: 10.2307/375141. Acesso em 08/10/2019.

Noite dentro da noite, de Joca Reiners Terron: a narrativa da memória como Curva de Rio Sujo

*Gisele Novaes Frighetto*¹

Esquecer é uma função da memória tão importante quanto recordar.

(Joca Reiners Terron, *Curva de Rio Sujo*)

Introdução

O escritor Joca Reiners Terron é apresentado por Beatriz Resende (2008) por meio de dois traços biográficos marcantes: sua origem mato-grossense e seu trabalho como designer gráfico. Esses dois elementos invadiriam sistematicamente sua prosa, caracterizada pela “forte imagística fazendo da escrita uma espécie de gravura em madeira ou metal” (p. 130) e pela representação do centro-oeste brasileiro em ambientes amplos e ao mesmo tempo inóspitos, onde circulam as mais variadas combinações étnicas. A narrativa da memória irrompe em *Curva de Rio Sujo*, de 2003, de forma distorcida e fragmentada e o livro “é repleto de certas sentimentalidades, memórias, impressões da infância passada em quintais, próximo ao rio, céu amplo por cima e religiosidade à volta, aspereza germânica misturando-se ao sangue bororo” (p. 130).

Nas obras subsequentes desse autor, permaneceram o deslocamento de tempo e de espaço, bem como a sedução da imagem e do trabalho

¹ Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos. Bolsista PNPd do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr/UNESP. Doutora em Letras pelo programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Membro do grupo de pesquisa Literatura e Tempo Presente (PPGLit - UFScar/ PPGEL/UNESP).

gráfico, que em *Noite dentro da noite*, de 2017, assume a forma das fotografias sem rosto que abrem os capítulos. O romance traz o subtítulo “uma autobiografia” como uma provocação, pois ficcionaliza um acidente que acometeu o escritor na infância para se abrir a múltiplas outras tramas. A maior parte delas acontece nos espaços de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, principalmente no pantanal e na fictícia cidade Curva de Rio Sujo durante os anos de chumbo da Ditadura Militar. Porém, a narrativa também se desloca para a Alemanha nazifascista e para o presídio Cândido Mendes, durante o Estado Novo, para configurar uma ficção em que tramas e identidades se entrecruzam para expressar uma memória da barbárie.

1. *Curva de Rio Sujo*: a escrita da memória como esquecimento

Curva de Rio Sujo traz consigo uma epígrafe retirada de um provérbio popular, “Curva de rio sujo só junta tranqueira”. Os entulhos seriam metáfora das lembranças que atravancam a memória, como declara Joca Reiners Terron na apresentação, em que afirma “escrever para esquecer”. Entretanto, apegar-se a essas lembranças é irremediável, pois elas estão corporificadas “a ponto das suas raízes se confundirem com meus cabelos” e a escrita se apresenta como fluxo, “esse jorro sempre idêntico sempre sobre o nada do mesmo leito seco de um rio idêntico” (p. 9). Um rio sujo, que macula a página em branco.

Na terceira obra de ficção do escritor², a escrita é paradoxalmente lembrança e esquecimento. Essa contradição se traduz no descentramento estrutural que caracteriza a narrativa de Terron, feita de histórias em primeira e terceira pessoa, protagonizadas por tipos humanos dentre os quais se destaca a recorrência de uma voz articuladora, passível de ser identificada ao próprio autor. Esse narrador pode assumir diferentes roupagens, mas é um dos eixos que permitem associar narrativas breves que se ajuntam tal como detritos – como as “tranqueiras” de um rio sujo – num

² Precedida por *Não há nada lá* (2001) e *Hotel Hell* (2003). *Noite dentro da noite* (2017) é o penúltimo romance do autor mato-grossense; recentemente, foi publicado *A morte e o meteoro* (2019).

conjunto heterogêneo que se articula por acumulação. Podemos afirmar que *Curva de rio sujo* compõe-se como “romance arena”, termo empregado por Andrea Hossne (2010) para nomear formas híbridas e desarticuladas, feitas polifonicamente de múltiplas vozes narrativas³.

Outro liame que entretece as narrativas são a paisagem e os rios dos estados Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, “Coxipó, Araguaia, São Lourenço, Cuiabá, Boiadeiros, Apa, Paraná.” (p. 14), representados desde a capa do romance⁴. O livro se divide em duas partes datadas que reúnem decalagens de passado, relacionadas ou não a essa localização temporal, introduzidas por uma narrativa feita de formas brevíssimas. À primeira parte, “O rugir do passado, seus dias incompletos, urge o tempo, ardem as têmporas, 8 de maio de 1945”, seguem historietas dos familiares de um narrador-protagonista. À segunda, “A noite, um gavião de asas abertas sobre o mundo, o Planalto Central em chamas, a fórceps, 9 de fevereiro de 1968.”, sucedem eventos relacionados propriamente a esse personagem.

Na datação da segunda parte, a coincidência com a data de nascimento do escritor sugere a presença do elemento autobiográfico, instalado e subvertido através do ficcional e do insólito, por exemplo, “Cresce uma cauda em mamãe. Ela sorri, meio sem graça.” (p. 71). As demais narrativas de *Curva de rio sujo* são formas breves intituladas, narradas em primeira pessoa por personagens anônimos, com exceção do narrador onisciente de *Inverno à sombra de uma asa*. A narrativa conta a história de um homem idoso, que se abriga em uma pousada idílica para fugir à conflituosa vida conjugal, e demonstra como a prosa de Terron pode se localizar em um interstício entre romance, conto e poema:

Com a ponta do indicador o velho escrevia no vidro
poemas que desapareciam assim como surgiam,
poemas feitos de ar, enquanto a garça pousava suas
pernas cinzas na mureta lá fora. Um dia o inverno

³ O conceito de acumulação, de Andrea Hossne (2010) nomeia o ajuntamento de narrativas menores cuja articulação pode ter como eixos categorias narrativas. Com base na análise de *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, concebeu um “romance arena” pela composição polifônica, característica da ficção brasileira contemporânea.

⁴ Esta referência e demais citações se aplicam à edição de 2003.

chegou e tudo permaneceu igual. Através da janela
o vento sul zunia, parecendo dizer coisas que o velho
não compreendia, assim como a menina, esforçando-se
em suas lições, e o velho olhava então para o lindo
broche preso à trança do cabelo dela e torcia para que
a menina compreendesse aquilo que o vento
sussurrava como respostas às perguntas que a afligiam (p. 79)

Além do hibridismo formal, a acumulação de distintos narradores em primeira pessoa evidencia uma reflexão sobre as possibilidades de existência e empreende um resgate de memória coletiva via transfigurações de identidade. Nesse sentido, temos o sem-teto de *Com vista para o céu*; a mulher abandonada à velhice de *Tia parálitica*; os estupradores de *Cachorismo* – também narrado por um cão – e *Apnéia pro mergulho de monstros*; o suicida de *Saliva branca sobre os cantos dos lábios dela*; os marginalizados de *Playground de tornados* e *A espera*; e o aspirante a detetive de *Falta do que fazer*. Por outro lado, reconhecemos uma voz comum aos narradores meninos de *A delação*, *Peso-mosca morta*, *Primeiros fogos*; aos adolescentes de *Monarks atravessam o Apa*, *À margem* e *Fantasmagoria de motores mortos*; ou aos jovens de *Uma mulher de verdade* e *O deus dos batráquios*.

O todo é arrematado pela derradeira narrativa, *O último vagão some, os trilhos e a música*, feita na forma de uma digressão metaficcional em que um escritor – identificável ao mesmo Terron da apresentação – reflete sobre o caráter fugidio do tempo, da memória e, por extensão, da escrita e da existência.

Levanto a palma das mãos até os olhos e a máquina de escrever desaparece sem ao menos se despedir, mas resgato em tempo a folha de papel presa entre suas bobinas e escrevo com o sangue nas mãos. Penso então que nada mais pode permanecer e não há chances de edulcoração pois agora escrevo com sangue [...]. (p. 128).

A presentificação do passado, no trecho citado, materializa-se pela presença de verbos no presente do indicativo, característica em outras

histórias do romance em meio à predominância do pretérito. Exprime a contradição fundante da memória, que segundo Ricœur (2007) está centrada na representação daquilo que não mais existe, a “presença do ausente”, cujas marcas, entretanto, impedem o esquecimento. Essa ideia de impressão origina aquela de rastro, que atravessa a reflexão sobre a memória conjuntamente ao desejo de verdade e à inevitabilidade de sua forma narrativa. O rastro encerraria a mesma tensão entre presença e ausência da memória e, no campo da escrita, reproduz esse paradoxo pela natureza da representação, na medida em que palavras remetem a coisas ao mesmo tempo em que assinalam sua falta. Nesse sentido, a narrativa da memória evidencia “a consciência da fragilidade essencial do rastro, da fragilidade essencial da memória e da fragilidade essencial da escrita” (GAGNEBIN, 2009, p. 44).

Em *Curva de rio sujo*, o exercício de rememoração e de escrita são corporificados enquanto expressão de uma memória que penetra a matéria mesma da existência – pelo passado, pelo corpo ou pela linguagem. Essa memória não tem integridade, e seus resíduos dispersos tornam a rememoração dolorosa e contraditória: escreve-se para esquecer. Para Ricœur (2007), a luta contra o esquecimento seria uma das finalidades centrais da memória, o “dever de não esquecer” (p. 48) que poupa fragmentos do vivido à fugacidade do tempo que passa. Contudo, as memórias traumáticas de sobreviventes, conforme Seligmann-Silva (2009), impõem o dilema da necessidade de narrar e da impossibilidade de esgotar as vivências, como desejo de esquecimento e conseqüente alívio dos sofrimentos infligidos no passado.

O sobrevivente oscila entre a necessidade de narrar e a impossibilidade de esgotar com palavras suas vivências. Além disso, ele deseja com seu relato não apenas gerar memória (e, se possível, justiça), mas também gerar o seu esquecimento: como Temístocles, o general ateniense exilado na África, que gostaria de aprender de Simônides de Céos não a arte da memória, mas sim a arte do esquecimento. (p. 269).

As histórias do romance de Terron se assumem enquanto rastro de uma miríade de personagens, e sua fragilidade também se manifesta na impossibilidade de reunir memórias dispersas em um todo coerente. Isso se relaciona a configurações da ficção brasileira contemporânea, dentre as quais o retorno do realismo em convivência conflituosa com os efeitos da crise da representação e da experiência. Segundo Shøllhammer (2009), haveria uma urgência dos escritores em se relacionarem com a memória histórica, ainda que conscientes da impossibilidade de captar sua especificidade no tempo presente. “O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente” (p. 12-13).

Os efeitos dessa presentificação se manifestam também nas formas não representativas de apropriação da realidade, no uso das formas breves e no emprego de uma linguagem curta e fragmentária, que reinventam tanto a narrativa subjetiva quanto a representação realista. As narrativas breves, que se aglutinam em enredos invertebrados e híbridos, valem-se do instantâneo e constroem uma nova ponte com o poema em prosa e a crônica, de maneira a ressaltar a experiência sensível e a vivência concreta. Além disso, são revalorizadas as estratégias autobiográficas como recursos de apreensão do real, “em meio a uma realidade em que as explicações e representações estão sob forte suspeita” (p. 107). Em *Curva de Rio Sujo*, um pacto autobiográfico⁵ possível é subvertido pelo protagonismo disperso das narrativas – apesar de um narrador articulador entre histórias –, que mais do que conformar uma memória individual, emoldura-a em meio a outras vozes que desenham a vivência coletiva de um lugar.

Esconde-esconde. Ninguém me pega, sou o mais rápido. Corre, corre. Ninguém me alcança, estou voando sobre o campanário da escola. Ninguém aos meus pés. Ninguém me pega, sou o mais veloz. A coluna. A cabeça na coluna.

⁵ Consideramos o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1996), fundado na informação paratextual e na pretensão de verdade. Uma autobiografia, em sentido estrito, seria toda obra que apresente a história de uma vida, na forma de narrativa retrospectiva em prosa, com o pressuposto de verdade e a identificação de “autobiografia” na capa, confirmada pela identidade entre autor, narrador e personagem.

A ambulância. Três dias em coma. Quatro anos tomando Gardenal. Disritmia cerebral, eles dizem. Vi a coluna, mas não desviei. (p. 70).

Um dos eventos comuns à biografia do autor seria um acidente ocorrido durante a infância, presente tanto em *Curva de rio sujo* quanto em *Noite dentro da noite*: uma autobiografia. Esse romance representa uma retomada da temática da memória ambientada na cidade fictícia de Curva do Rio Sujo, onde ressurgem personagens e eventos do livro homônimo, como a atraente Basano La Tatuada, o tio guerrilheiro Carlos ou o assassinato brutal de um homossexual perpetrado por estudantes delinquentes. Além disso, o romance recupera elementos estruturais da ficção publicada quatorze anos antes, como o descentramento e o desafio ao pacto autobiográfico. Em ambos os romances, o questionamento de uma subjetividade centrada resulta em identidades heterogêneas em narrativas descontínuas, avessas a convenções de continuidade e fechamento.

O hibridismo também se faz presente, e se atravessam não somente as fronteiras entre formas e gêneros, mas aquelas existentes entre ficção e não ficção, “e - por extensão - entre a arte e a vida” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Contudo, se a memória em *Curva de Rio Sujo* atravessa a inevitabilidade da forma narrativa com vistas ao esquecimento; *Noite dentro da noite* se constrói sobre a interdição e a vontade de lembrar. Este romance não apenas aprofunda temas esboçados no primeiro, mas também empreende um mergulho traumático na memória histórica em seus eventos mais sombrios.

2. *Noite dentro da Noite*: a escrita da memória como expressão da barbárie

Se a composição esgarçada de *Curva de Rio Sujo* atravessa autobiografia e romance, bem como prosa e poesia, a narrativa de *Noite dentro da noite: uma autobiografia*⁶ acrescenta a esse hibridismo elementos do

⁶ Todas as citações serão retiradas da edição de 2017.

histórico e do biográfico. A trama entremeia à trajetória do protagonista eventos como a Ditadura Militar, o Estado Novo e o Terceiro Reich nazista. Além disso, a engenhosa narração em segunda pessoa é feita por personagens-testemunha como Curt Meyer-Clason, uma controversa figura histórica⁷. A escrita da memória se desenvolve de forma descentrada por meio de narradores não confiáveis que contam a um personagem anônimo e, portanto, sem filiação⁸, seu passado e sua origem. O desafio à unidade subjetiva coloca-se desde o princípio: o personagem ouve sobre si pelos outros⁹ e, não obstante, “ouve esta história como se fosse sobre outro” (p. 13).

Naquele esconde-esconde, a rata sempre dizia, você foi o único a não ser encontrado. Na manhã daquele dia você deixou de ser você, nem sequer tinha completado doze anos e passou a ser outra pessoa. Com a dentada, sua língua ficou bífida como ferrão de aranha, a língua de uma serpente. Uma voz amputada. Alguém contou a você, alguém de quem você não se lembra mais, que depois que se sente, o gosto de sangue nunca sai da boca. Que lhe disse isso sabia como ninguém. Aquele foi o começo do Ano do Grande Branco. (p. 12).

O subtítulo “uma autobiografia” é ao mesmo tempo um aceno e uma provocação ao pacto autobiográfico, já que o romance apresenta coincidências com a biografia de Joca Reiners Terron, ao mesmo tempo em que explora as potencialidades de sua representação ficcional. Conforme afirma em entrevista a Guilherme Sobota (2017), o romance trata de um acidente ocorrido na infância do escritor, igualmente marcada pelo regime militar. O parentesco com membros da luta armada é confirmado pelo escritor, mas ele afirma ter escrito apenas “uma” das autobiografias possíveis. “Atualmente o gênero biográfico é uma extensão do romance

⁷ Curt Meyer-Clason (1910-2012) foi um imigrante alemão acusado de espionagem durante o Estado Novo. Confessou sob tortura e foi recolhido ao presídio Cândido Mendes por cinco anos. Tornou-se um humanista nesse período e, em liberdade, foi um importante tradutor de literatura brasileira para o alemão, com destaque para a tradução de *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa (SOBOTA, 2017).

⁸ “Cada um de nós tem um nome que não deu a si mesmo, que recebeu de outro: em nossa cultura, um patronímico que me situa numa linha de filiação, um nome que me distingue na frátria” (RICOEUR, 2007, p. 139).

⁹ A dispersão da narração reaviva o tema das identidades múltiplas, relacionado ao abandono das ideias de unidade e de autenticidade do sujeito (HUTCHEON, 2004).

naturalista do século XIX, onde vidas têm começo, meio e fim. Ao contrário, o autobiográfico é pura ficção não-realista, pois busca a verdade pelo caminho da autoinvenção”.

Dessa maneira, o acidente que fizera Terron tomar barbitúricos mutila o protagonista de *Noite dentro da Noite*. Além do fenobarbital, perde a fala e a memória: o branco como metáfora para o esquecimento. Desconfia estar sendo enganado por uma estranha família de vida nômade que eventualmente se oculta na isolada Curva do Rio Sujo, cidade na fronteira com o Paraguai. Ali, o menino será barbaramente torturado no colégio militar pela gangue comandada por Hassan Sader Gamarra. Sua mãe adotiva, a rata, é a principal testemunha de seu passado – a narração de Curt Meyer-Clason e Hugo Reiners provêm de fitas-cassete gravadas por ela. O codinome significa sua identidade enigmática e sua condição de clandestinidade, já que auxiliava seu irmão Karl Reiners¹⁰ na resistência contra a Ditadura Militar.

Esse tio, por sua vez, encontra um homem desfigurado no interior do pantanal mato-grossense, cuja trajetória se cruzara no passado com a de Curt Meyer-Clason no presídio Cândido Mendes. Como se pode perceber, se a trama central consiste na busca de uma identidade e de uma memória, afirmam-se suas múltiplas possibilidades, entre as quais pode-se distinguir uma frágil vertebra feita das histórias do protagonista desmemoriado. Joca Reiners Terron afirma ter como motivo principal do romance uma discussão em torno do tempo como matéria narrativa e da morte como tema a ser explorado (SOBOTA, 2017). De fato, sucedem e se misturam histórias de indiscutível morbidez, como as torturas e assassinatos perpetrados no colégio militar; a morte do pai e do tio adotivos; a execução de crianças pelo homem desfigurado em Bernburg e a atuação do protagonista como terrorista.

¹⁰ Personagem livremente inspirado em Carlos Jorge Reiners (1933-2008), tio do escritor, que abandonara a atividade de lojista para entrar na luta armada contra a Ditadura Militar (1964 – 1985). Depois de ser preso pela repressão, tornou-se um professor (VIEIRA, 2008).

Você sentiu a fumaça preta subir e se espalhar pelo céu da Candelária, muito acima da cúpula, e ouviu gritos de dor e viu expressões lancinantes, o asfalto se cobriu de sangue e neve, sangue e lama, e foi então que um pedaço de torre da catedral desabou sobre o buquê de chamas vermelhas que tomou o palco, arrasando a estrutura metálica e o teto de zinco em brasa, você escapou entre labaredas que tomaram o sistema de som, escapou sem olhar para trás porque se olhasse, tinha certeza que veria a armadura negra de El Cazador Blanco rompendo a separação entre a vida e a morte [...] (p. 327).

Incorporada pelo protagonista sem identidade no ato que também engolfara Hans Sader Gamarra, a excêntrica figura de El Cazador Blanco atravessa o romance como personificação do mal e da morte, inteiramente coberta em couro negro pontuado por pregos metálicos, até a máscara que lhe oculta o rosto. Torturador a serviço de Filinto Müller¹¹, acompanha sua visita aos campos de concentração alemães. El Cazador Blanco mutila subversivos e tem sua identidade sugestivamente atribuída a Georg Reiners, o patriarca da família que desaparecera na antissemita Nova Germânia. Como se pode perceber, a trama cria relações imprevistas entre personagens de identidades duplas ou múltiplas, como acontece com o homem desfigurado, um bioquímico nazista que assumira a identidade do marinho Kurt Meier, e seu parônimo Curt Meyer-Clason, espião convertido em erudito humanista no Presídio Cândido Mendes.

Tem um personagem importante do William Burroughs, que é um escritor que eu admiro muito, [...] ele tem um personagem que não tem nada a ver com El Cazador Blanco, que é o The White Hunter, que é um nazista [...]. O meu é diferente, usa de outra simbologia, talvez mais “fetichasca”, todo vestido de couro e tal, na realidade, enquanto eu escrevia, fiz uma espécie de *alter ego* ou projeção do que o próprio Filinto Müller representa para a história brasileira.¹²

¹¹ Filinto Strubing Müller (1900 – 1973) foi chefe da polícia política de Getúlio Vargas no Estado Novo (1937-1946). Abertamente antissemita e germanófilo, foi um conhecido torturador de presos políticos, responsável pela deportação de Olga Benário e seu encaminhamento ao campo de concentração. (NOGUEIRA, 2019).

¹² Trecho de entrevista inédita concedida pelo escritor em agosto de 2019. Arquivo pessoal.

A obscuridade das tramas de *Noite dentro da noite* é intensificada pela misteriosa presença de um líquen, cujo pó é soprado nas narinas do protagonista após o acidente por um índio albino. Limo viscoso e mortal que se espalha pelos ambientes do romance, é referido como a “noite dentro da noite, pyhareryepypepyhare, o instante mais denso de escuridão que antecede o alvorecer incerto, o instante mais negro de toda a existência, pois não se sabe se haverá o seguinte” (p. 144). O título, pois, faz referência tanto a essa misteriosa “praga vegetal” quanto ao sentido soturno das histórias, além de nomear a composição do romance, feita de tramas que saem umas dentro das outras como uma “noite dentro da noite”. Essa “planta vampiro” pode ser interpretada como outra alegoria do mal e da morte; soprada nas narinas do protagonista, contamina seu destino como o terrorista do colégio militar e do comício durante as eleições de 1989, “quando o verdadeiro Lula foi assassinado e substituído”¹³.

Portanto, a prosa de *Noite dentro da noite* subverte elementos autobiográficos e biográficos pela onipresença da ficção, pela linguagem poética da narrativa e pela existência do alegórico, do maravilhoso e do estranho¹⁴. Esses aspectos também sobrepõem a representação realista de episódios registrados pelo discurso histórico, como o envio de submarinos alemães para costa brasileira durante a Segunda Guerra Mundial¹⁵. O romanesco submarino U-564 penetrou a bacia cisplatina e penetrou pelo Rio Paraguai até o Pantanal, levando a bordo o jovem bioquímico que roubaria a identidade do marinheiro Kurt Meier, único sobrevivente da tripulação exterminada pela invasão de *pyhareryepypepyhare*.

¹³ Trecho de entrevista inédita concedida pelo escritor em agosto de 2019. Arquivo pessoal.

¹⁴ Entendemos esses três termos como oriundos do fantástico em sua acepção tradicional, caracterizada pela hesitação diante do sobrenatural no texto literário. Se é aceito o sobrenatural no texto sem hesitação, como na poesia lírica, temos a condição de alegórico. Se a realidade literária pode admitir os fenômenos sobrenaturais, o “sobrenatural explicado”, temos o estranho. Por fim, se decidimos por novas leis da natureza que admitam o fenômeno, o “sobrenatural aceito”, temos o maravilhoso (TODOROV, 1975).

¹⁵ O Brasil interrompeu as relações diplomáticas com a Alemanha de Hitler em 1942, quando foram enviados 25 submarinos para interceptar o envio de suprimentos dos EUA para a Europa. Onze foram afundados pelos Estados Unidos, mas apenas um deles, o U-513 foi localizado até hoje. Em contrapartida, foram afundados 36 navios mercantes brasileiros, deixando 1.074 mortos (SCHWANKE e GARATTONI, 2015).

Até que um dia surgiu uma enorme tartaruga marinha na vigia do submarino e o bioquímico ergueu seu olhar para as suas barbatanas abertas e seu enorme casco pintalgado de sargaços e cracas diversas, fósseis de peixes parasitários que ali viveram colados àquele planeta em forma de casco, conduzidos pelas migrações mais impensáveis pela tartaruga, [...] no breve momento em que o bioquímico o assistia maravilhado diante da vigia arredondada, encontrava-se nas últimas, assim como a própria tripulação do U-564, pois, assolados por enfermidades decorrentes da falta de ar puro e da ausência de luz solar, sem contar a fome, os marinheiros da Kriegsmarine vinham sucumbindo como pragas atacadas por um veneno natural enviado pela Providência em forma de fungo [...] (p. 185).

O retorno transformado do realismo é constatado por Tania Pellegrini (2009) e Karl Shøllhammer (2009), seja na forma de uma mediação estética fundada nas relações entre literatura e sociedade, seja força transformadora da linguagem artística na representação referencial. Essa forma de realismo seria engajada sem se vincular a um determinado programa, embora esteja comprometida com o testemunho de aspectos inumanos da sociedade brasileira contemporânea. Reação ao realismo estrito e à onipresença das representações midiáticas do real, esse realismo transformado seria movido “pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representação” (SHØLLHAMMER, 2009, p. 57).

Por outro lado, a expressividade imagética da prosa de Terron, capaz de demonstrar a incursão de um submarino em uma bacia fluvial pelo cadáver de uma tartaruga marinha preso à claraboia, pode perfeitamente ensejar uma estética de choque também chamada de hiper-realismo. Esse “realismo traumático”¹⁶ seria ao mesmo tempo referencial e simulacral, “[...] pois cria imagens literárias que estão conectadas à realidade, mas

¹⁶ O conceito de realismo traumático remete à percepção de Hal Foster (1996) do retorno do real nas artes visuais dos anos 1960, na forma da reprodução de imagens de situações extremas ou mesmo abjetas. Essas imagens exigem um olhar que combine as ideias do referente e do simulacro, até chegar à reprodução de um real enxergado como traumático. A repetição inconsciente do trauma se manifesta pela repetição das imagens, de forma que elas não somente reproduzam o esvaziamento de sentido do trauma, mas o recriem ou produzam.

também desconectadas e artificiais, afetivas e frias, críticas e complacentes” (SHØLLHAMMER, 2009, p. 72). Nesse contexto, o trauma seria entendido como “encontro falho” com o real, de cujas mais concretas e dolorosas manifestações a representação nos protege, em mesmo tempo em que nos remete à violência, ao sofrimento e à morte por meio de seus efeitos estéticos.

Por um segundo Hassan Sader Gamarra soltou a borracha da câmara de pneu de sua cabeça. Você abocanhou uma lufada de ar, enquanto um tapão lhe acertava o ouvido. Este pez no tiene nada a decirmos, disse Hassan Sader Gamarra dando risada, bamos enfiar ele de novo no aquário. E novamente o amordaçou com o pedaço de borracha atando-o atrás com toda a força. É assim que mí papá hace con los comunas, disse Hassan Sader Gamarra, y ellos siempre hablan todo (p. 60-61).

Hassan Sader Gamarra é alegoria das torturas nos porões da Ditadura Militar e do caráter autoritário brasileiro que resiste à redemocratização. Por sua vez, a repetição característica da prosa pode ser interpretada pela repetição da representação traumática que, em sentido lacanianiano, não consiste somente em sintoma de recalque, mas na reprodução compulsiva do encontro traumático com o real, cujo cerne resiste à simbolização. “Mesmo que a representação continue funcionando nessa forma de repetição, outra repetição, a repetição compulsiva da significação, ‘enquadra’ o real e aponta para seu efeito traumático” (SHØLLHAMMER, 2009, p. 73). A partir disso, consideramos a construção de uma memória da barbárie¹⁷ em *Noite dentro da noite*: uma autobiografia enquanto duplamente determinada, manifestada tanto pela expressão hiper-realista, quanto pela interdição da memória, ambas ligadas ao realismo traumático.

¹⁷ “Chamaremos bárbara toda cultura que não disponha, em seu próprio cerne, de estruturas que lhe permitam admitir, assinalar ou reconhecer outra cultura – ou seja, a simples possibilidade de outra forma de humanidade. Também chamaremos bárbaro, conseqüentemente, todo costume ou prática que, qualquer que seja a cultura específica a que pertença, tem como finalidade ou efeito negar uma forma específica de existência humana.” (WOLFF, 2004, p. 41)

O romance representa o alcance da barbárie numa dupla via, entre Alemanha e Brasil, entrelaçando o nazismo alemão ao Estado Novo, além de abordar a repressão política da Ditadura Militar. O descentramento da trama, em que fatos e figuras se repetem como numa obsessão e a linguagem poética domina o relato aberto ao fantástico, abre espaço para a narração de acontecimentos traumáticos ensejados pelo terror concreto dos estados de exceção¹⁸. Esses sistemas políticos assassina seus adversários sob “a forma legal daquilo que não pode ter forma legal” (AGAMBEN, 2004, p. 12) e adquirem contornos extremos no totalitarismo político¹⁹, que “seleciona os inimigos da humanidade contra os quais se desencadeia o terror” (ARENDDT, 2013, p. 935).

A *pyhareryepypepyhare* havia sido levada por Filinto Muller ao Centro de Eutanásia como objeto de pesquisa de cientistas liderados pelo dr. Irmfried Eberl²⁰, depois incorporada ao grupo de meninos judeus sob os cuidados do então jovem bioquímico, deficientes que eram usados como cobaias em pesquisas com o fenobarbital (p. 209).

O então jovem bioquímico fazia experimentos com barbitúricos em cinquenta e sete crianças numeradas, judias e órfãs, no campo de extermínio de Bernburg, instalado em um hospital psiquiátrico²¹. As progressivas doses de fenobarbital e a carência alimentar mataram progressivamente um a um dos meninos, comparados a ratos em um laboratório cada vez mais dominado pela *pyhareryepypepyhare*. A estética de choque caracteriza a narração dos experimentos e das crianças cobertas de fezes e vômito,

¹⁸ O estado de exceção implica na suspensão de liberdades individuais e é instrumento de estados autoritários que procuram eliminar não só adversários políticos, como categorias inteiras de cidadãos que pareçam subversivas ao sistema político (AGAMBEN, 2004).

¹⁹ O totalitarismo se caracterizaria pela destruição completa das tradições sociais, legais e políticas e pela instabilidade das leis em nome de uma justiça subjetiva e mutável, que concorre mesmo para a eliminação de seus membros em nome da manutenção do sistema. Em lugar da lei positiva e universal, o totalitarismo sustenta-se no terror e na arbitrariedade por meio dos quais exerce controle sobre os indivíduos (ARENDDT, 2013).

²⁰ Irmfried Eberl (1910 - 1948) foi o médico diretor do Centro de Eutanásia de Bernburg, atuando durante a guerra em diversos campos como um especialista em assassinatos em massa. Suicidou-se antes de enfrentar o tribunal pelos seus crimes (JEWISH VIRTUAL LIBRARY, 2019).

²¹ Depois de ser detida no campo de Ravensbrück, Olga Benário foi assassinada nas câmaras de gás de Bernburg “em 23 de abril de 1942, aos 34 anos de idade, junto com outras 199 prisioneiras” (JANSEN, 2017).

entre as quais circula o aterrorizante El Cazador Blanco, torturador sádico que depois vitimar^á o próprio bioquímico no Cândido Mendes, desfigurado pela roupa de pregos.

Abraçados na borda do despenhadeiro, a poça sob as botas daquele corpo único se tingiu de vermelho e, ao ter o corpo vítreo de seu olho esquerdo vagorosamente perfurado por um prego de aço da máscara, uma lâmina fina como agulha disposta na testa do mascarado para essa finalidade, que era atingir o centro da pupila de suas vítimas ao abraçá-las, Kurt Meier enfim percebeu a essência de que El Cazador Blanco era feito, qual era sua matéria e por quais terrenos trafegava (p. 291).

A desfiguração define o apagamento da identidade e a mutilação do corpo que vitimam os subversivos políticos em regimes autoritários. Karl Reniers encontra o bioquímico alemão quando estava perdido no pantanal mato-grossense, onde tentara construir a luta armada contra a Ditadura Militar em 1964. Termina vítima de uma emboscada contra a guerrilha do Araguaia, onde “teve a cabeça varada por uma bala perdida de fuzil disparada pelo recruta morto de cansaço que se desequilibrou ao tropeçar em um galho caído, disse Curt Meyer-Clason, acionando o gatilho” (p. 294). O Regime igualmente vitima o protagonista, que descobre ter sofrido um sequestro político, e envolve a rata, que fabricava explosivos para as operações do MR-8. Antes de desaparecer, torna-se célebre como artista plástica de esculturas efêmeras.

As esculturas da “rata”, feitas de água congelada por processos químicos, tematizavam as torturas da Ditadura Militar. Seu caráter transitório é uma alegoria do apagamento da memória histórica, bem como a amnésia sofrida pelo protagonista após o acidente, que também lhe impede de falar num tempo em que grassava a censura ideológica. O romance é dedicado *“àqueles que aparecem e desaparecem nestas páginas, pessoas cujas vidas ao serem escritas se transformam em outra realidade”*. Como afirma Walter Benjamin (1994a), conhecer o passado historicamente não significa articulá-lo “como ele de fato foi”, mas reconhecer os percalços da história humana e contrariar a narrativa de seus vencedores.

Em sentido contrário, o esquecimento pode ser ele mesmo uma forma de barbárie, por sustentar contextos políticos em que a manutenção de poder determina a manutenção da vida.

Ao conhecer esses fatos, Curt Meyer-Clason percebeu que carregamos nossos mortos nos ombros, no espírito, também somos feitos de outros que já se foram e que mesmo assim permanecem colados à nossa experiência. Não precisa ser de noite, não é necessária uma casa no breu, podemos estar numa resplandecente tarde de sol, em um dia alegre e insuspeito, e ali estarão conosco nossos fantasmas, nos chamando pelo nome para que não os esqueçamos, lembrando-nos de que se foram antes da hora e por isso continuam aqui (p. 362)

O precário resgate da memória, da identidade e da origem do protagonista tem desfecho melancólico, com a morte ou desaparecimento de seus narradores. Como afirmam os versos na epígrafe do romance, “E os fantasmas/ eles são donos de tudo”. A reflexão sobre o esquecimento, em Ricoeur (2007), acontece no mesmo itinerário em que se desenvolve a problemática da memória. O esquecimento é o desafio oposto à confiabilidade da memória e procede do paradoxo “a presença do passado”, dotado da ambiguidade da perseverança e da destruição, a primeira surgida no retorno de lembranças que se acreditavam perdidas, a segunda proveniente da erosão da memória acrescida das experiências do envelhecimento e da aproximação da morte. É nesse cenário dialético que o testemunho entra em cena na condição de rastro, mas seu arquivamento tem sido questionado a ponto de levar a uma crise do testemunho.

A memória da barbárie funda-se no aprofundamento da perda da experiência e da sabedoria que causara o declínio do narrador benjaminiano, cujo dom seria o de poder “contar sua vida inteira”. Além disso, em um universo cada vez mais contaminado pelo “mal de arquivo”²², a amnésia coletiva emerge como efeito do excesso de memória do nosso tempo. “Esse esquecimento pode ter muitas faces: o apagamento, a tentativa de borrar

²² Enquanto conceito derridiano, o “mal de arquivo” seria próprio da cultura eletrônica-digital das últimas décadas, cuja hipermnésia traz o contraponto de um esquecimento irremediável (SELINGMANN-SILVA, 2009).

da história, uma amnésia provocada por catástrofes naturais, ou ainda um esquecimento decretado, que, no fundo, como veremos, é uma contradição nos seus próprios termos” (SELINGMANN-SILVA, 2009, p. 274).

A tentativa de apagar a história tem sido historicamente uma estratégia política, fundada na destruição das informações sobre grupos dizimados²³. Além disso, o esquecimento pode remeter à obliteração do trauma psicológico e suas manifestações na esfera do psíquico e da memória impedida, que ressurge nos atos involuntários, nas fobias e nas obsessões. A ausência de memória do protagonista de *Noite dentro da noite* é também sintomática de uma sucessão de traumas que ultrapassam o “Ano do Grande Branco”. A capa do romance figura um buraco negro gráfico, para o qual escorrem um sem número de lembranças num jorro semelhante ao de um rio, no qual a particularidade de uma memória individual é indissociável da coletividade de qual faz parte para submergir na memória histórica. “E a rata prosseguiu com seu relato, pois ainda que Karl Reiners não fosse sobreviver a essa história, outros sim sobreviveriam, e inclusive se desdobrariam em dois ou três e até mesmo em nada, em vazio, escuridão e melancolia” (p. 149).

A afirmação benjaminiana de que nunca houvera um monumento de cultura que não fosse também de barbárie, é interpretada por Seligmann-Silva (2009) como transformação e leitura da cultura no século XX como testemunha da barbárie. Em *Noite dentro da noite*, a aversão a maniqueísmos torna seus personagens duplamente algozes e vítimas em estados autoritários, particularmente no Brasil, cuja história é pontuada pela instauração de estados de exceção²⁴. Em meio a tudo, apenas um líquen pode sobreviver incólume: “Nenhum deles, arianos antisemitas, filósofos

²³ Exemplos disso são os conflitos em torno da abertura do arquivo de Bad Arolsen, na Alemanha, contendo mais de 25 quilômetros de estantes com dados sobre as vítimas da Segunda Guerra Mundial, em 2006; e a polémica sobre a Comissão Nacional da Verdade, no Brasil, quando foram abertos os arquivos da ditadura pelo governo federal, em 2011 (SELINGMANN-SILVA, 2009).

²⁴ “O nosso passado escravocrata, o espectro do colonialismo, as estruturas de mandonismo e patriarcalismo, a corrupção renitente, a discriminação racial, as manifestações de intolerância de gênero, sexo e religião, todos esses elementos juntos tendem a reaparecer, de maneira ainda mais incisiva, sob a forma de novos governos autoritários, os quais, de tempos em tempos, aparecem na cena política brasileira” (SCHWARCZ, 2019, p. 224).

niilistas, fascistas e racistas, poderia supor que a verdadeira superioridade do universo pertence aos microrganismos como a pyhareryepyepyhare” (p. 394).

Considerações finais: a escrita da memória como “curva de rio sujo”

Na ficção de Joca Reiners Terron, a narrativa da memória se faz “curva de rio sujo” em que lembranças convergem para a inevitabilidade da sua forma narrativa, por meio do acúmulo de identidades e histórias que se ajuntam como detritos inevitáveis. O descentramento exprime as transformações da subjetividade e da representação, ainda presentes na literatura brasileira contemporânea, e se coloca paradoxalmente como desafio e possibilidade para o resgate de uma humanidade que se perde. A alegoria do provérbio popular, nesse sentido, pode ser pensada tanto para a presença de uma memória incômoda, individual e coletivo, quanto para as catástrofes acumuladas em uma memória historicamente conformada por experiências de barbárie.

Como afirma o narrador escritor de *Curva de Rio Sujo*, “se condutor e destino desapareceram, o que dizer da literatura?” (p. 127). Nem que seja com vistas ao esquecimento, a narrativa da memória nesse romance-arena conforma uma coletividade pela inscrição da marca do outro, ou dos outros, que implica “o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu, enfim, o horizonte do mundo e dos mundos, sob o qual alguma coisa aconteceu” (RICOEUR, 2007, p. 53). Nesse sentido, *Noite dentro da Noite* representa uma guinada rumo ao resgate dos traumas históricos. O realismo traumático e a interdição da memória se afirmam como rastros da barbárie pela “[...] transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido.” (GAGNEBIN, 2009, p. 54).

Apesar do trauma e do esquecimento, o protagonista desse romance persegue as pistas de seu passado desmantelado naquilo a que Coquio (2015) nomeia de “mal da verdade”, uma verdade adoecida pela angústia

de desconhecer o destino de vidas engolfadas pela barbárie dos estados de exceção. Se todo monumento de cultura é, também, testemunho da barbárie sobre a qual se erigiu; o esquecimento pode ser instrumentalizado para a perpetuação do poder. A obliteração das catástrofes históricas ratifica sistemas políticos de exceção que ameaçam as democracias contemporâneas e permitem a destruição de vidas humanas como exercício de soberania (MBEMBE, 2016). Se em *Curva de Rio Sujo* se escreve para esquecer; em *Noite dentro da noite* se esquece para lembrar. Contra o esquecimento que destrói Ricœur (2007) anuncia aquele que preserva, do qual a rememoração se alimenta. É o esquecimento que torna possível a memória: a lembrança só é possível na base do esquecer, como recurso imemorial oferecido ao trabalho da recordação que aqui adquire sentido político, graças ao poder da literatura.

Referências

- AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARENDT, H. *As origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v. I. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 221-232.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v. I. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 197-221.
- COQUIO, Catherine. *Le mal de la vérité: ou la utopie de la mémoire*. Paris: Armand Colin, 2015.
- FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne M. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

GANGEBIN, Jeanne Marie. *Documentos da cultura /documentos da barbárie*. Psicanálise e cultura, São Paulo, 2008, 31(46), 80-82.

HOSSNE, Andrea S. *Acumulação e desestabilização da forma na narrativa brasileira atual*. Teresa, São Paulo, no. 10-11, 2009 - 2010. p. 164-171.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JANSEN, Roberta. "Olga acreditou até o fim que seria libertada". *DW Brasil*. 01.05.2017. Disponível em: < <https://www.dw.com/pt-br/olga-acreditou-at%C3%A9-o-fim-que-seria-libertada/a-38623805>>. Acesso em 06 dez. 2019.

JEWISH VIRTUAL LIBRARY. Irmfried Eberl (1910 - 1948). Disponível em: < <https://www.jewishvirtuallibrary.org/irmfried-eberl>>. Acesso em 06 dez. 2019.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions Points, 1996.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaios: revista do ppgav/eba/ufrj*, n. 32, dezembro 2016.

NARLOCH, Leandro. *Nazismo: eles estão entre nós. Aventuras na História*. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/acervo/nazismo-eles-estao-nos-434592.phtml>>. Acesso em 06 dez. 2019.

NOGUEIRA, André. *Filinto Müller, o torturador do estado novo*. Aventuras na História. 09.09.2019. Disponível em: < <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/filinto-muller-o-torturador-sobre-o-qual-nao-lembramos.phtml>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

PELLEGRINI, T. *Realismo: a persistência de um mundo hostil*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Rio de Janeiro, n. 14, p. 11-36, 2009.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional: Casa da Palavra, 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

- SCHWANKE, Daniela; GARATTONI, Bruno. *O submarino nazista no Brasil*. Superinteressante. 02. 05. 2018. Disponível em: < <https://super.abril.com.br/historia/o-submarino-nazista-no-brasil/>>. Acesso em: 05 dez. 2019.
- SCHWARCZ, Lília M. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo*. Remate de Males – 29(2) – jul./dez. 2009.
- SHØLLHAMMER, Karl E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SOBOTA, Guilherme. *Romance autobiográfico de Joca Reiners Terron explora como foi crescer durante a ditadura militar*. O Estado de S. Paulo. 25.03.2017. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,romance-autobiografico-de-joca-reiners-terron-explora-como-foi-crescer-durante-a-ditadura-militar,70001713029>>. Acesso em: 04 dez. 2019.
- TERRON, J. R. *Noite dentro da noite: uma autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- TERRON, Joca R. *Curva de rio sujo*. São Paulo: Planeta, 2003.
- VIEIRA, William. *Carlos Jorge Reiners (1930-2008): quando um lojista vira guerrilheiro*. Folha de S. Paulo. 08.07.2008. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ffo807200815.htm>>. Acesso em: 05 dez. 2019.
- WOLFF, F. *Quem é bárbaro?* In: NOVAES, A. (Org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 19-43.

A agonia de gados e homens e o real saturado em um romance de Ana Paula Maia

Paulo Vítor Coelho ¹

I

De início, localizemos em que momento *De gados e homens* está situado na carreira da escritora carioca Ana Paula Maia. Quinta obra da autora, o romance é lançado pelo selo principal do Grupo Editorial Record em 2013; selo pelo qual Maia já havia lançado outras obras, como a dupla de novelas no volume *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), que é homônimo à primeira história do livro; *Carvão animal* (2011); e antes ainda desses dois títulos, em 2005, publicou o romance *A guerra dos bastardos*.² Autora nascida na internet, Ana Paula Maia construiu sua linguagem literária no *blog* Killing Travis³, que hoje não recebe mais atualizações suas, mas serviu como plataforma de publicação e reunião de seus leitores. Assim, durante a primeira década dos anos 2000, Maia gradativamente conquistou força até sua entrada para o meio literário e para o mercado (hoje sua obra conta com traduções para idiomas como o

¹ Graduado em Letras/Edição pela Universidade Presbiteriana Mackenzie; Mestre em Letras pela FFLCH-USP e doutorando pela mesma instituição, sob orientação do Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello. Sua pesquisa atual abrange aspectos da produção literária contemporânea no Brasil, mais especificamente a de vertente *pulp*, relacionando esta com outros aspectos do mercado editorial e do campo literário.

² Beatriz Resende reconstrói a trajetória da autora com maior número de informações e realiza um breve comentário sobre sua estética. Cf. RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

³ Em referência ao filme *Taxi Driver*.

espanhol, francês e inglês, dentre vários outros), que culmina na vitória obtida no Prêmio São Paulo de Literatura⁴, em 2018, na categoria “Melhor Romance do Ano”, com a obra *Assim na terra como debaixo da terra*. Esses dados nos serão importantes quando encaminharmos o fechamento dos argumentos.

Em *De gados e homens* será contada a história de Edgar Wilson e seu trabalho como atordoador no matadouro “Touro do Milo”. É inevitável que olhemos para o protagonista de modo conjunto ao seu emprego, em que a função principal de Edgar Wilson na linha de abate é a de receber o animal recém-saído do pasto e atordoá-lo para que o corpo siga para a seção de degola, onde será morto. Função que ele realiza com zelo notável, a ponto de achar que “encomenda” a alma de cada bovino, pois, antes de bater com a marreta na cabeça do bicho, encara-o atentamente, mirando-lhe o fundo dos olhos; faz uma cruz com a cal usada para marcar o ponto do choque na testa do animal e pede a Deus que guarde a alma do iminente cadáver. Edgar Wilson executa esse ritual durante sua semana útil inteira e, não só os bovinos recebem essa extrema-unção, como também suínos, ovinos; enfim: “Qualquer coisa é aceita. Desde que se pague” (MAIA, 2013, p. 36).

Essa informação final, sobre a variedade de produtos trabalhados pelo matadouro, nos é pronunciada pelo narrador em terceira pessoa. Sua presença e distanciamento variam durante a narrativa, dando uma visão dos acontecimentos de maneira afastada ou acompanhando de perto os pensamentos das personagens. Essa mudança de distanciamento pode causar a impressão, em alguns momentos, de que o narrador está alinhado ao nível das personagens e, em outros momentos, distancia-se a ponto de causar conflito entre os dois tons de discurso. Por exemplo, na menção anterior sobre os produtos há uma primeira tentativa de chamar a atenção do leitor para o caráter animalesco do trabalho no “Touro de Milo”, no sentido de “matamos o que for, pelo preço certo”; ou, no parágrafo seguinte, é mostrado o que Edgar Wilson foi fazer após desovar o corpo de Zeca no Rio das Moscas: “Cumprido seu dever, ele vai para a cozinha do

⁴ Essa não é a premiação mais prestigiosa, mas é a que possui os valores de premiação mais altos.

alojamento e frita os hambúrgueres [...]. Não se pode vislumbrar o horror desmedido que há por trás de algo tão saboroso e delicado.” (MAIA, 2013, p. 21).

Já no trato com outros homens, há alguns que Edgar Wilson não faz questão de ter esse cuidado quase religioso. Uma ação sua que chama a atenção durante a leitura acontece logo no início da história: ele recebe outra tarefa de seu patrão, Seu Milo, e por isso tem de deixar alguém em sua cabine de atordoamento para continuar o trabalho com o gado. Seu Milo ordena que ele avise Zeca, rapaz que trabalha no setor de triparia, para tomar o posto. A contragosto, Edgar Wilson acata à ordem, mas sem antes avisar a seu patrão que o rapaz é perverso no trato com o gado: “[...] ele deixa o bicho acordado ainda. O boi sofre muito” (MAIA, 2013, p. 10).

Após cumprir sua tarefa na fábrica de hambúrgueres, Edgar Wilson retorna e constata grande quantidade de sangue e lascas de osso na cabine, de modo que ele entende o que havia acontecido. À “hora do canto das cigarras”, ele encontra Zeca no vestiário do matadouro, sozinho, e com “a marreta, seu instrumento de trabalho, acerta precisamente a frente do rapaz, que cai no chão em espasmos violentos e geme baixinho. [...] Nenhuma gota de sangue foi derramada” (MAIA, 2013, p. 21). Ele assassina Zeca com a mesma limpeza de seu trabalho, porém sem a mesma compaixão dispensada ao gado.

E assim os dias se passam, e poucas pessoas notam a ausência de Zeca, cujo cadáver jaz amarrado no fundo do Rio das Moscas, que margeia a propriedade, junto com os dejetos, sangue e vísceras dos animais abatidos no matadouro, até que ninguém mais toque no assunto. Zeca acaba por ser esquecido definitivamente após a contratação de Santiago, o novo atordoador vindo da Finlândia, onde trabalhava no abate de alces.

O trabalho não para e logo chegam outras remessas de animais enviadas pelos frigoríficos da região, movendo a rotina das personagens e a narrativa. Uma característica chama a atenção, há na atmosfera tanto do Vale quanto do matadouro um mau-agouro que se assenta sobre fauna, flora e homens de gado. Mais que uma sensação, os sintomas disso são

mostrados em algumas ocasiões, como vacas que abortam seus bezerros seguidamente:

Bronco Gil finaliza a conferência do gado confinado [...].

Aos seus pés há um bezerro abortado cercado de vermes, comido em parte, envolto numa película ressequida. É a segunda vez em três dias que se depara com um aborto de vaca. [...]

Bronco Gil olha para o aborto, agora jogado sobre um carrinho. Tenta recordar-se há quanto tempo não vê bezerros nos pastos (MAIA, 2013, p. 55-56).

Ainda, há outros elementos que contribuem para essa atmosfera, como os grupos de gado que passam a pastar virados para Oeste (segundo Edgar Wilson, o normal é o gado pastar virado para o norte magnético da Terra) ou o aspecto pútrido que o Rio das Moscas ganhou; todos esses elementos constroem algo parecido com um cenário amaldiçoado.

O clímax da narrativa se dá quando os ruminantes mostram um comportamento bastante estranho. Certo dia, um grupo grande de bois e vacas desaparece dos currais sem deixar qualquer rastro. Bronco Gil, o capataz do matadouro, suspeita de que a carga fora roubada de madrugada. Seguindo essa hipótese, ele convoca Edgar Wilson e mais alguns funcionários para montar guarda noite adentro e pegar os ladrões de gado. No entanto, o que eles descobrem é mais perturbador: o gado, tomado por um impulso desconhecido, está a se suicidar. Outros acontecimentos preparam a tensão narrativa até esse momento; o primeiro envolve uma vaca desgovernada que arranca numa

corrida desesperada em direção ao matadouro emitindo um longo mugido, [...] se lança de cabeça contra uma parede com tamanha força que seu corpo chega a se levantar do solo e cai debatendo-se até não emitir mais nenhum mugido (MAIA, 2013, p. 64).

O segundo trata de um grupo inteiro de vacas que acabou morto no fundo de um despenhadeiro, às margens do Rio das Moscas, sem mais explicações ou pistas de como eles foram parar lá. O terceiro e último caso mostra como o suicídio coletivo talvez tenha ocorrido, porém não resolve

as motivações do gado em realizar tal feito. A cena toda possui uma estranheza repulsiva em sua composição:

A primeira vaca pula e logo depois a segunda. Bronco Gil tenta evitar, mas é impedido por Edgar Wilson e Helmuth, que decidem apenas assistir ao espetáculo de horror. E assim, uma seguida da outra, até que todas se lancem no abismo após emitir um longo mugido.

À beira do despenhadeiro eles espiam lá embaixo, mas não enxergam nada. Somente pela manhã, quando o sol se levantar, é que poderão contemplar o suicídio coletivo das vacas (MAIA, 2013, p. 111).

O narrador acompanha distante o suicídio coletivo, posição que pode indicar uma negligência perante o ocorrido, diferentemente do distanciamento dos funcionários, que está mais próximo da uma distância impotente.

Após esse episódio inexplicável, Edgar Wilson consegue um novo emprego longe do Vale dos Ruminantes e deixa de sobreaviso Seu Milo, que não se opõe. Sobre o suicídio do gado, o dono do matadouro não consegue encontrar qualquer culpa nos funcionários, nem nos atos cometidos pelo próprio gado. E assim, o romance se encerra: junto com o final do contrato de Edgar Wilson. Não que a personagem expresse qualquer reação de asco ou medo perto desses acontecimentos, sua partida se dá pelo simples fato de a nova oportunidade ter surgido e nada mais. A maneira prosaica como *De gados e homens* trata esse espaço de tempo na vida de Edgar Wilson e da rotina do matadouro é desconcertante. Sentimento equivalente quando se percebe a sugestão, desde o começo do romance, de que a violência explícita preencherá os espaços narrativos de maneira decisiva.

Para essa primeira introdução, foram selecionadas cenas que movimentam a história em seu enredo: o trabalho de Edgar Wilson com os bois. Com efeito, esses acontecimentos estão emoldurados por outras situações cotidianas, descrições e interações com o cenário, elocuições do narrador, que ficarão sem resolução ou sem continuidade ao final da história, compondo de maneira particular os sentidos da obra.

II

Um dado importante é o espaço de *De gados e homens*, que ocorre inteiramente no ambiente rural. No romance, temos essa região de nome genérico, Vale dos Ruminantes, que é caracterizada através da voz narrativa e pelas impressões das personagens, seja por meio do discurso direto, seja por meio do discurso indireto livre. Em geral, as descrições das características que a paisagem do Vale dos Ruminantes recebe não diferem muito de alguns lugares-comuns da literatura quando tratam das paisagens campestres.

O vento norte sopra ruidoso entre as montanhas e carrega com ele o perfume das romãs maduras. O vestígio do dia se apagou faz alguns minutos. O rastro do crepúsculo foi encoberto pelo tom cinzento do início da noite (MAIA, 2013, p. 60).

Ou então,

Edgar Wilson sai pela fazenda carregando uma caneca de café recém-passado pelo velho Emérito. Decide esticar as pernas e contemplar o céu aberto pela luz do dia, que empurra algumas nuvens escuras para a margem do firmamento. Os raios do sol começam a surgir por trás de uma montanha e o vale se enche de paz no início da manhã. [...] Hoje é domingo, e por isso balbucia uma oração dos tempos de garoto (MAIA, 2013, p. 85).

Impressões baseadas na força da imagem natural, em certas passagens do romance, parecem indicar um gesto vago de introduzir alguma cor local à história. Por sua vez, as características desse conjunto de qualidades camponesas do Vale dos Ruminantes soam generalistas, resignados. Em contraste com a realidade vivida pelas personagens, esses breves momentos parecem buscar uma suspensão da rotina incansável de abates e do manejo do trabalho, que, em comparação com o vento e com a luz do sol, brutaliza a atmosfera sertaneja.

O jogo da representação natural no romance possui um movimento curioso: essas suspensões pseudoidílicas do entorno estão acompanhadas

por movimentos de queda. Por exemplo, o primeiro excerto (“O vento norte [...]”) joga com a chegada da noite, em sua face mais profunda. Ela deita sobre o Vale uma atmosfera lisa, fazendo os moradores permanecerem em suas casas, de portas e janelas fechadas, forçando-os a se comunicarem por sussurros, mais intensos à medida que a noite avança: “Os vultos, os vãos, as sombras compridas, tudo isso é trazido pela noite, que é imensa, e seus limites, infinitos” (MAIA, 2013, p. 60). O narrador irá afirmar que, nesse momento, em que tudo se torna amorfo, o negrume do Rio das Moscas confunde-se com o escuro do céu. Somente nesse momento de imobilidade é que os homens sossegam e conseguem atingir o profundo do próprio corpo, agora sem linhas divisórias com a noite.

A queda mais significativa se dá durante o dia, quando ela se mostra com maior intensidade: “Edgar Wilson sabe que Deus está nos lugares altos e que Ele se ergue todos os dias com o sol. Sua fé permanece, mas sabe que sua própria violência nunca permitirá que um dia veja a face do Criador”; e completa, “Edgar Wilson quer preservar a imagem do sol e de seus raios surgindo na alvorada, pois compreende que, para onde vai, não verá o sol, nem seus raios” (MAIA, 2013, p. 85).

Tanto o dia, quanto a noite carregam a marca do mau agouro, que agora ganha predicados novos. Esse traço da ambientação comprime as ações e sensações das personagens, pois, enquanto há na terra o trabalho maldito da morte industrializada, há acima um teto baixo que não representa salvação, mas decadência; quer por conta da indefinição trazida pelo céu noturno, quer pela clareza aviltante trazida pela luz do dia.

Paralelo a cores mais místicas está o trabalho diário no matadouro. Para lermos essa junção entre paisagem rural e trabalho, mobilizemos algumas ideias elaboradas por Raymond Williams em *O campo e a cidade*. O autor demarca um percurso histórico do desenvolvimento das imagens rurais e urbanas ao longo da literatura inglesa, analisando seus modos de representação. Ao longo da análise, as formas literárias e imagens produzidas, afirma Williams, ora obedecem, ora reagem, ora moldam a complexa relação entre estruturas econômico-sociais e produção simbólica

das artes, de modo que a ficção, em verso ou em prosa, também está atravessada pelas várias disputas pela hegemonia da representação literária, nesse caso específico. Esse processo formativo, segundo o autor, remonta aos primórdios da expressão poética, antes mesmo da formação da Grã-Bretanha.

As representações construídas do campo e da cidade implicam na resolução, em primeiro lugar, do problema da perspectiva pela qual se olha. Para Williams, as imagens e os lugares-comuns do campo, enquanto um lugar puro, inocente, bucólico, desempenham o desenvolvimento de disputas entre as várias perspectivas, encerrando em si certa seletividade da celebração de imagens rurais concebidas em contraponto a outros tantos modos de registro ficcional (WILLIAMS, 2011, p. 55). Ou em outras palavras: “De modo mais geral, o contraste [ressaltado nessa oposição seletiva] é entre uma tradição de poesia bucólica e suas próprias intenções realistas” (WILLIAMS, 2011, p. 29).

Não podemos esquecer, porém, que o autor tem perante si circunstâncias históricas próprias que permitem sua análise ser mais precisa dentro do contexto inglês. Apesar disso, interessa essa noção de oposição seletiva. Nas imagens aspirantes a certo bucolismo, há uma carga pessimista na escolha de palavras feitas pelo narrador em *De gados e homens* que deixa essa natureza um tanto mais grave. O peso de algo não identificável (talvez o mau agouro) no Vale dos Ruminantes não permite voos mais altos que as montanhas que o cercam, tragando a vista para baixo. Esse elemento da queda também foi notado por Williams na literatura inglesa, mas o caso escolhido para seu exemplo possui o riso irônico que não é permitido aos habitantes do romance de Maia.

No interior da Inglaterra, a ênfase notada por Williams se dá no riso irônico e cínico do poeta que se identifica, equivocadamente, com o latifundiário, por conviver na casa grande da propriedade, de modo que “o desfrute do que parece ser uma abundância natural, a sensação de que o jardim é um paraíso, está exposto a outro tipo de humor: o consumo fácil

é seguido da queda”⁵ (2011, p. 60). Acontece que, na letra fria dos poemas selecionados para demonstrarem esse aspecto, todos caímos junto com o eu lírico. Mais à frente em sua análise, Williams nota um aspecto próximo aos homens de gado:

[...] lembramos que, como efeito da queda, da expulsão do Paraíso, o homem, em vez de colher o alimento oferecido por uma natureza pródiga, foi obrigado a ganhar o pão com o suor do rosto; a maldição do trabalho passou a ser o destino comum da humanidade” (WILLIAMS, 2011, p. 60).

Aqui a conexão é mais efetiva entre o mundo rural ficcional inglês com o mundo rural ficcional do romance; com vantagem para o poeta, que ainda se permite rir de si próprio e dos outros, ao passo que a realidade de Edgar Wilson exige que ele ganhe seu pão do suor de sua testa e do sangue da testa de outros animais. Caso observemos do ângulo cristão, isso pode ser visto como um sacrilégio grave, mas que foi aceito por Edgar Wilson em seu livre-arbítrio. O campo em *De gados e homens*, portanto, impõe-se como um espaço explicitamente (e terrivelmente) agônico.⁶

Ainda travando diálogo com Williams, ele irá mencionar que a mobilização de certas imagens e formas estéticas são perigosas por desviar críticas necessárias para lugares longínquos e muitas vezes irrecuperáveis (2011, p. 66). Isso joga um véu sobre os novos problemas e contradições que toda uma ordem de exploração da terra carrega. Mesmo a ordem pré-capitalista de campesinato, mais “natural” e “ética”, “é uma noção bem duvidosa, sujeita a muitas exceções, [...] a ordem social em que se praticava essa agricultura era tão dura e brutal quanto qualquer outra que a tenha sucedido” (WILLIAMS, 2011, p. 69). Ou seja, se Williams tomasse o romance de Ana Paula Maia como objeto de comparação, talvez dissesse que nele está uma representação necessária do campo.

O trabalho realizado no matadouro pode ser tomado como um trabalho maldito em seu sentido mais estrito, como vimos na recuperação dos

⁵ Cf. WILLIAMS, Raymond. *A política e as letras: entrevistas da New Left Review*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 308-309.

⁶ Tânia Pellegrini (2001) irá utilizar o termo *Locus Horribilis* em sua análise de aspectos da prosa contemporânea.

recursos retóricos utilizados para construir o ambiente inóspito do Vale dos Ruminantes. Esse efeito de sentido está amparado também pelo uso de linguagem técnica aliada à escassa expressão de sentimentos das personagens.

Um funcionário abre a portinhola e o boi que já passou pela inspeção e pelo banho entra devagar, desconfiado, olhando ao redor. Edgar apanha a marreta. [...] Com o polegar lambuzado de cal, faz o sinal da cruz entre os olhos do ruminante e se afasta dois passos para trás. Suspende a marreta e acerta a fronte com precisão, provocando um desmaio causado por uma hemorragia cerebral. [...] Não haverá sofrimento, ele acredita. Agora o bicho descansa sereno, inconsciente, enquanto é levado para a etapa seguinte por outro funcionário, que o suspenderá de cabeça para baixo e o degolará (MAIA, 2013, p. 11-12).

Essa cena anterior possui um verniz técnico interessante. O processamento do gado abatido e dividido em seus vários produtos descaracteriza de maneira fundamental o animal em mercadoria, limpo das marcas do trabalho empregado. A cena dos funcionários fritando hambúrgueres e se perguntando como um boi pôde ser transformado em um disco de carne é exemplar: “Assim, redondo e temperado, nem parece ter sido um boi. Não se pode vislumbrar o horror desmedido que há por trás de algo tão saboroso e delicado” (MAIA, 2013, p. 21). A máxima consciência, então, aparece mais tarde pela voz de Helmuth que, ao ser interpelado por Edgar Wilson (que apresenta maior esforço de sondagem e entendimento dos ruminantes que qualquer outra personagem), afirma sem qualquer problema a posição subalterna dos animais: “- Estão debaixo de nossa autoridade [...] Pra nos servir” (MAIA, 2013, p. 94).

E nesse ponto Williams nos lembra um aspecto importante destacado pela conclusão de Helmuth. No debate inglês, houve inúmeros casos em que a condenação do progresso se deparou com um impasse, pois o maior domínio técnico livraria o homem de certas condições de trabalho e essa conclusão dava certo estatuto de legitimidade à indústria nascente da época por alas ditas “progressistas”. Só que tal modelo de “celebração

irrefletida do domínio – poder, eficiência, produção, o domínio do homem sobre a natureza –, como se a exploração dos recursos naturais pudesse ser separada da concomitante exploração dos homens” (WILLIAMS, 2011, p. 68). Esse problema possui longo debate, algo que não pretendo recuperar nesse momento. O que fica iluminado é a identificação entre o gado de corte e os trabalhadores da linha de montagem, que estão em uma situação tão degradada quanto a do gado, com o agravante de este último ser a fonte de lucro de Seu Milo. Não podemos nos esquecer a facilidade com que a produção se adaptou à ausência do garoto Zeca, ou ainda a rapidez com que os trabalhos foram retomados após a morte acidental de Buringa, eletrocutado por uma enguia elétrica guardada num tonel de água (MAIA, 2013, p. 89-90).⁷

Algo notável nessa balança é que contrastes notados por Williams na divisão do trabalho camponês industrializado na literatura inglesa possuem algum eco no campo ficcionalizado de *De gados e homens*, evidenciando que o embrutecimento encontrado no romance talvez não parta devidamente de uma natureza que os trabalhadores possuem, mas que isso foi adquirido em relação às circunstâncias encontradas por eles. A divisão do trabalho apresenta uma impessoalidade de duas faces: ao mesmo tempo em que atenua, sistematiza a morte, a ponto de retirar-lhe lucro, mediante a exploração explícita da mão-de-obra e da matéria-prima viva.

III

Durante o romance, alguns movimentos narrativos estabelecem diálogo aparição de seu autor implícito, dando contornos da obra importantes quando olhados em perspectiva. A cena da visita de um grupo de estudantes universitários ao matadouro evidencia uma operação de clivagem de

⁷ Vale destaque o diálogo travado entre Seu Milo e Edgar Wilson: “– A boa notícia é que o Santiago já chegou e começa hoje a trabalhar com você. Ele vai ficar no boxê ao seu lado. Vamos *otimizar* o trabalho. – Ao dizer isso, Seu Milo suspende as mãos para o céu. *Otimizar* deve ser algo da Providência divina, pensa Edgar Wilson.” (MAIA, 2013, p. 37, grifos nossos).

posições na história, distinguindo os homens de gado (inclua-se também os moradores do Vale dos Ruminantes) de parte civilizada que está longe dali, forasteira. Essa cena, munida de um didatismo desse autor implícito, sugere a impossibilidade de relações entre polos.

Seu Milo e os funcionários se mostram um tanto aborrecidos com a quebra da rotina no matadouro. Por sua vez, Edgar Wilson duvida que os estudantes aguentem ver toda a linha de produção: “ninguém sai impune depois de entrar num matadouro” (MAIA, 2013, p. 62). Inclusive ele próprio, como a montagem da sequência apresenta. Entre os acontecimentos há uma memória em que o narrador sonda, em discurso indireto livre, quando Edgar Wilson abateu sua primeira vaca. O enfoque dessa recordação está no negrume impenetrável dos olhos do gado, o qual, num determinado momento, passa a refletir a imagem do próprio Edgar Wilson, sugerindo a assimilação entre o animal morrendo e seu algoz. Voltemos à cena da visita:

- Olá eu sou o professor Aristeu. Esses são os meus alunos. Obrigado por nos receber neste lugar tão...tão...interessante. – O homem é agitado feito um garrote selvagem e, ao mesmo tempo em que fala, mantém um sorriso fixo e balança a cabeça em concordância com o que quer que seja.
- Estamos muito animados para acompanhar o dia a dia dos trabalhadores e conhecer as instalações do gado e como... – Ele dá uma risadinha.
- Enfim, como a carne chega aos nossos pratos diariamente. Daqui nós vamos para a fábrica de hambúrguer que processa a carne de vocês. – Ele interrompe e dá um tapa na própria testa, como quem diz, que tolce a minha. – Quer dizer, a carne que vocês produzem aqui (MAIA, 2013, p. 67).

Aristeu será caracterizado pelas impressões de Bronco Gil e pelas do narrador como um indivíduo estrangeiro à rotina de sangue do matadouro. Os traços do professor Aristeu realçam uma postura “abobalhada”, um entusiasmo esquisito permitido pelo distanciamento entre uma análise científica e a execução do trabalho. Outro traço chamativo é a polidez um tanto constrangida da linguagem, que aumenta a distância entre “civilização” e o Vale dos Ruminantes (vide a hesitação de Aristeu enunciar de outra forma o trabalho de abate, graficamente

representado pela reticências; ou, então, o ato falho de “a fábrica de hambúrguer que processa a carne de vocês”).

Quando chegam ao setor de atordoamento, Edgar Wilson é quem demonstrará para o grupo como é executado o trabalho dessa etapa. A primeira impressão que ele constrói dos alunos é desanimadora:

[...] depara-se com o grupo de estudantes enfileirado, caminhando pelos corredores do matadouro, assemelhando-se ao gado consternado que segue para o atordoamento. [...] Estar diante de bois e vacas pendurados de cabeça para baixo pelas patas traseiras e com pescoços cortados jorrando litros de sangue em tonéis fétidos, misturado a vômito e outros excrementos, não era o que eles tinham em mente (MAIA, 2013, p. 69).

Novamente, o narrador se faz presente e utiliza uma frieza técnica em conjunto com o artifício do detalhe descritivo do trabalho de abate. E repete-se a composição do texto que coloca em colisão sentidos de linguagem ligados à tecnicidade do trabalho, à escatologia e à violência que envolve as funções ligadas a um matadouro.

Até que Aristeu aborda Edgar Wilson e pergunta-lhe sobre seu trabalho. O professor fala mais que o atordoador, tecendo meias conclusões logo de saída. Então, Edgar Wilson é interrogado de maneira contundente por uma das alunas do grupo sobre a natureza de sua função: “– Como é matar boi o dia inteiro? O senhor não acha que isso é assassinato? O senhor não acha que sacrifício de animais é crime?” (MAIA, 2013, p. 70). Ao que Edgar Wilson responde diretamente: “– Acho.” (MAIA, 2013, p. 70). Esse momento é interessante pelo crescente conflito e o desconforto que a cena construiu, mas que obteve nessa resposta a quebra do clímax esperado. O que vemos em seu desdobramento é a impossibilidade de acordo entre a visão de mundo (legítima) da estudante e a realidade do trabalho ao qual Edgar Wilson está submetido. Eis que a aluna lança outra pergunta: “– Então o senhor se considera um assassino?”; respondida de pronto por Edgar Wilson: “– Acho” (MAIA, 2013, p. 70).

Edgar Wilson ao ser interpelado sobre sua realidade não deixa espaços para um mergulho mais fundo na questão, mesmo com as perguntas

enviesadas da estudante que buscavam uma clara confissão. Embora essa confissão esteja desenhada nitidamente no decorrer da história, ela é, no mínimo, desconcertante quando colocada de tal maneira.

Nesse capítulo da obra, é impossível não notar o direcionamento irônico por parte do autor implícito. É criado um contraste agônico entre uma representação de trabalho intelectual e do trabalho do “chão da fábrica” ao qual de destina os homens de gado. Para o ponto de vista imposto, o grupo de estudantes é tão genérico que o único a ser nomeado é Aristeu, professor de alguma instituição qualquer longe do Vale. Os alunos, a bem dizer, são aproximados das cabeças de gado prestes a serem abatidos. No entanto, essa ingenuidade do grupo de alunos para uma verdade até então desconhecida será sua salvação, reforçada pela distância segura de suas condições sociais.

O trabalho da linguagem em *De gados e homens* oscila entre a utilização de termos técnicos ou próximos a certa tecnicidade do trabalho exercido pelos homens e à intenção de criar metáforas que abarquem a realidade dura expressa pelo romance.

Quanto ao primeiro ponto, os trechos selecionados até aqui deram uma dimensão dos caminhos compositivos que a obra vai traçando: as escolhas de palavras; a limitação expressiva das personagens, muitas vezes auxiliadas pelo narrador; a tônica estilística do romance, a qual produz uma atmosfera violenta em que causa e efeito confundem-se, ou, por vezes, deixam de ditar a direção das ações; a caracterização das paisagens naturais (levemente) bucólicas e degradadas. Quanto ao segundo ponto, há nele uma aspiração artística que emerge em momentos pontuais e dos quais surgem metáforas e comparações fundamentais para a história, por exemplo: “Debaixo do sol, todos os homens já estão empenhados em suas funções e implacavelmente perseguidos por suas sombras” (MAIA, 2013, p. 65); ou mesmo: “[...] Edgar Wilson [...] de olhos petrificados mirando o pasto a sua frente, remói pensamentos imperscrutáveis; tão insondáveis quanto os olhos dos ruminantes” (MAIA, 2013, p. 76).

Interessa esse comportamento duplo pelo motivo de ele contradizer a forte tendência que há em associar a fatura do romance a uma obra de teor realista/naturalista. O realismo elaborado em *De gados e homens* é tenso e se equilibra em um texto rápido, direto, contundente na escolha dos termos, e em um mundo saturado ficcionalmente, que explora o excesso de predicados (pontualmente, vide a escolha de “imperscrutáveis”) e imagens escatológicas, o tosco, o expiatório. E em seus momentos de maiores esquematismos, essas escolhas se deixam ver sem quaisquer filtros, apesar de esse comportamento não designar uma regra do romance.

O tratamento dispensado à representação na literatura demanda não somente trabalho estilístico, como está atravessado por posições éticas e circunstâncias históricas que a obra encarna, em maior ou menor grau. Os homens de gado que Ana Paula Maia enquadra parecem habitar em um mundo demasiadamente ficcional, onde a palavra não possui peso histórico.⁸ Em comparação com escritos de Chico Buarque, Paulo Lins, Beatriz Bracher, *De gados e homens* parece confrontar esse modo de fazer. A questão é situar nessa nova ética do fazer literário uma proposta como a de Ana Paula Maia no quadro da literatura contemporânea.

IV

Farei um pequeno desvio, mostrando uma nova cisão que, agora, se dá fora do romance. Alguns comentadores atribuem um ponto de força ao trabalho textual da violência desmedida nas obras de Ana Paula Maia: “[...] os personagens desse romance não medem esforços para valer-se da violência [...] para atingir determinado fim [...], pois no saldo de tantas vidas apresentadas nessa narrativa, o que resta é uma mesma configuração: um homem em patamar animalesco, brutal” (PORTO, 2016, p. 60);⁹ enquanto

⁸ Vide a cena da questão das vacas libanesas e das vacas israelenses. A menção ao histórico conflito entre o povo judeu e os povos muçulmanos é desenhado apenas como um episódio fora da rotina do trabalho de Bronco Gil e Edgar Wilson, cujo destino de ambos os grupos de vacas é a degola.

⁹ Embora Porto trate de outra obra de Ana Paula Maia, esta obra faz parte de um conjunto a que a autora chama de “trilogia da brutalidade”, que engloba o par de novelas de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e os romances *Carvão animal* e *De gados e homens*.

outros não veem força inovadora nesse modo de representar a violência: “Tudo no romance é esquemático. O matador é mau, mas mau de filme infantil. Chega a assassinar imotivadamente um companheiro de trabalho, jogando-o no fundo de um rio. Motivo: o sujeito mata errado os bois, os faz sofrer. Simples assim.” (FISCHER, 2014).

Mais de que o simples fato, como já foi dito, da exposição e menção a cenas violentas e de tipos variados, a predominância do estilo vulgarizado satura as cores no romance, deixando penso um caminho de análise da brutalidade e do embrutecimento dos corpos, quando, na verdade, esses elementos compreendem apenas uma parte da retórica do romance. A vulgaridade com que Ana Paula Maia constrói seu *Vale dos Ruminantes* dá farto material visual para análises mais moralizantes (como a de Porto) que atuam da mesma maneira da estudante que interpela Edgar Wilson. A meia conclusão tirada logo de início não se sustenta completamente, pois a linguagem limpa e o estilo artístico “sem filtro” repelem essa obra para longe da “pura” literatura, seja a de vertente mimética-realista, seja a de vertente experimental. E isso incomoda Fischer, que inicia seu comentário assim: “Qualquer objeto artístico depende de engenho e arte, no tempo de Camões ou no nosso”; e continua, “Num romance, engenho é a capacidade de fabular, de inventar mundos e o que neles há, enquanto arte é a capacidade de correto manejo técnico da linguagem específica do relato. // Nas duas dimensões o romance de Ana Paula Maia falha e falha muito” (2014). Para as expectativas de Fischer, só a leitura do romance já pode ser mais violenta que qualquer das cenas de abate, por conta do desprezo às convenções estabelecidas por um tipo de prosa ficcional. Ele vai além, a ponto de creditar ao romance a intenção de ser uma peça ideológica contra o consumo de carne, ao que, à moda de Edgar Wilson, “um sujeito com improvável nome” (FISCHER, 2014), o narrador responde ao leitor: “ninguém está impune”.

Joca Reiners Terron, em artigo para o caderno “Ilustríssima” do jornal *Folha de S.Paulo*, elenca ferramentas analíticas para realizar a leitura da obra de Ana Paula Maia. Ele inicia por demarcar o espaço rural e a

escolha por uma escrita longe de “psicologismo” como traços distintivos da escritora em relação a uma “tradição” ao qual poderiam aproximá-la, por exemplo, à prosa de Rubem Fonseca, também permeada pela violência; e, ecoando Fischer, mas em chave positiva, ele exalta o tom moralizante de Maia, que a aproxima da ficção científica mais distópica (TERRON, 2017). A proposta artística da autora une, segundo Terron, elementos vindos do cinema, sua forma bem-acabada em suas intenções estéticas e potencial para estabelecer seu espaço próprio no campo literário. Esse caminho está fundamentado em duas bases, a primeira é a forma literária e a segunda, Ana Paula Maia enquanto escritora. No primeiro fundamento, Terron reconhece que a maneira com que ela maneja sua criação provoca frequentes discordâncias de juízo. Já o segundo fundamento possui mais apelo perante os pares, por conta de Maia representar uma mulher autora de estilo ímpar, o que ele reitera com a mobilização de outras leituras nesse sentido.

Terron vai na contramão daquilo que Fischer aponta como necessário para uma obra, salientando a direção antiliterária da dicção de Maia: “A dureza da linguagem de Maia amplifica a rudeza de seus personagens com um estilo que não é, em primeira instância, literário” (2017). Pois bem, há uma postura própria da autora que tende a justamente se desencaixar dentre as obras do polo restrito do campo. Notar isso faz com que o diálogo entre Edgar Wilson e a jovem universitária ressoe de maneira interessante. Em outras palavras, a dimensão da linguagem que *De gados e homens* encerra possui reverberações no campo literário.

V

Costurando os dois momentos de nossa análise, visualizamos pontos de encontro com alguma realidade e outros muitos pontos de distanciamento. Acredito que nessa alternância entre identificação e estranhamento resida a verdadeira força do romance. O retrato da dureza da vida no campo, como elaborado por Williams, encontra reflexos no campo ficcional de Ana Paula Maia. Entretanto, enquanto o ponto de vista dos poetas

ingleses encobria a brutalidade das relações entre os pastores, agricultores e latifundiários, em *De gados e homens* há uma linguagem nua e uma representação explicitada das agruras que definem o campo industrializado. A sequência das cenas violentas de abate representa nada mais que a rotina de trabalho dos funcionários do Touro de Milo. Inclusive, a referência aqui às personagens mitológicas está esvaziada de qualquer sentido elevado, o nome do matadouro representa apenas o jogo de palavras mostrado. E dadas as limitações dos homens retratados no romance, essa questão da referência mitológica nem deve ter sido cogitada: o nome do patrão estampa o nome do empreendimento.

A maneira com que o espaço rural também é caracterizado dá indícios do direcionamento pretendido no romance. Ou seja, os véus em *De gados e homens* são diferentes daqueles dos poetas ingleses, aqui a aposta reside na exacerbação do irreal que produz desrealização. A violência em demasia sustenta-se em uma retidão de linguagem, que abala o estatuto realista da história, porém esse flerte com a saturação dos elementos é deliberado. “Não é o Brasil, mas talvez seja o Brasil [...]. Talvez um mundo hiper-hostil que vem substituir a feliz nação bananeira no imaginário mundial?” (TERRON, 2017). É um tanto perturbadora essa constatação de Joca Reiners Terron, e há razão em fazê-la. O jogo cruel que Ana Paula Maia realiza em sua obra esbarra em discursos e práticas sociais como a veiculação desmedida de casos policiais violentos nos noticiários populares, que vulgarizam a morte e as terríveis circunstâncias em que vivemos. É interessante notar que análises de obras com características parecidas com as de Ana Paula Maia seguem o rastro de obras com ambientação urbana, associando esses traços ao desenvolvimento das cidades, ao que *De gados e homens* leva para outro ambiente.¹⁰

A forma ficcional de Maia vem ao encontro desses elementos e conduzem-nos de pronto para tais associações. É nesse momento que a ficção

¹⁰ Cf. BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix: 1995. CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

adquire força verdadeira, uma vez que o tipo de violência e o trabalho empregado em sua formalização e ambientação são de outra natureza, como nos alerta Beatriz Sarlo, em comentário crítico do romance *Assim na terra como embaixo da terra*:

Ana Paula Maia es brasileña. A los amantes del color local, esas dos novelas [ela menciona aqui De gados e homens] pueden confirmarles la idea de que lo “brasileño rural” se expresa con una violencia arcaica. Sin embargo, esta lectura sería simplemente de superficie. Las novelas de Maia no son imposiciones de un destino identitario, sino de una elección estética (2017, grifos nossos).

Escolhas que levam suas histórias para próximo do *nonsense* e de modalidades de produção literária de massa, como as *pulp fictions*.¹¹ À guisa de menção, essa relação com a *pulp fiction* ou qualquer outro tipo de produção popular de massa apresenta não apenas problemas de ordem estilística, como também de ordem editorial. Não nos estenderemos, porém, nessas questões, por não ser o foco deste texto. O que podemos mobilizar dessa discussão é a questão da identificação escassa com as cores nacionais e a despolitização de seu discurso.

Há um ponto de discussão fundamental sobre a implementação e existência de obras de indústria cultural no Brasil que diz sobre seu modo de imposição. A questão da despolitização permeia o debate internacional quando se menciona a questão da indústria cultural, contudo, seu aparecimento no Brasil é feito durante o período da ditadura militar (1964-1988). Portanto, “Dizer que a consolidação da indústria cultural se dá num momento de repolitização da esfera do aparelho de Estado significa afirmar que o processo de despolitização [...] se beneficia de um reforço político” (ORTIZ, 2001, p. 155). No caso brasileiro, Renato Ortiz irá notar que o advento da mobilização cultural para tal empreitada mobiliza diversos âmbitos daquilo que se chamou até então de cultura popular. Em um

¹¹ São algumas as ocorrências das associações da dicção de Maia a esse tipo de produção. Cf. a resenha da escritora Ivana Arruda Leite, disponível em <<https://doividiana.wordpress.com/2009/11/21/entre-rinhas-de-cachorros/>>. Acesso: 9 ago. 2018. Cf. o artigo de Anélia Montechiari Pietrani, onde desponta essa proximidade, mesmo com uma movimentação teórica um tanto imposta à leitura da escritora: Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/473/448>>. Acesso em: 9 ago. 2018.

primeiro momento, o popular (para tornar-se *pulp*) necessita desvincular-se de sua acepção tradicional, isso é, popular igual a “tradição secular de um povo” para que passe a ser identificado “ao que é mais consumido podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado” (ORTIZ, 2001, p. 164). Não que a primeira acepção será descartada, ela é na verdade apropriada como signo de unificação entre indivíduos sob uma identidade. A partir daí, Ortiz passa a analisar a ideia de realismo nas obras culturais populares de massa, que adquire na novela televisiva, e somente nos anos 1970, sua maior expressão no campo da indústria cultural. Aqui estão unidos três fatores: o maior domínio técnico da imagem e do som; o maior poderio econômico e a profissionalização dos *set* de filmagem e a difusão do televisor entre as classes média e populares; a aceitação dos textos dos artistas da época, que devido à censura das modalidades artísticas “críticas”, como a literatura, a música e o teatro, eram pressionados a submeter seus trabalhos para as grandes companhias televisivas. Isso, contudo, resolve o problema do realismo na dramaturgia televisiva e não da literária. Devemos observar o poder de difusão desse novo arcabouço imagético e narrativo, pois a literatura já havia resolvido seu problema com a expressão realista há muito tempo. Outro tipo de expressão surge na prosa ficcional durante essa época, batizada de “brutalista” por Alfredo Bosi, despontam os trabalhos de Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Plínio Marcos, entre outros.

Como vimos, os traços realistas (quando) mobilizados por Ana Paula Maia difere dos modos dos autores citados. Já a respeito do realismo televisivo, há conexões cautelosas, como os nomes compostos das personagens, que podem facilmente remeter aos nomes das personagens e personalidades televisivas (Afonso Miguel, Miguel Henrique, Marcos Palmeira, Fernanda Torres, Dercy Gonçalves etc.), ou mesmo a menções a filmes *cult*, como a descrição das mulheres e crianças miseráveis que esperam a liberação de Bronco Gil para catarem carne descartada que parece ter saído do filme *Ilha das flores*:

Tonho acena para Bronco Gil, que, quando sai do crematório, percebe um pequeno grupo de pessoas que atravessam a porteira. São esses miseráveis que moram nas redondezas e vivem de comer gado morto nos transportes.

[...]

– Fiquem lá fora, depois da porteira. Se escondam no mato porque o meu patrão não quer vocês aqui. E, se eu perder o meu emprego, eu juro que mato todas vocês. [...] (MAIA, 2013, p. 56-57).

De gados e homens coloca problemas interessantes sobre as possibilidades literárias que essa modalidade aparentada à produção popular de massa possui. A dificuldade está na descrição dos elementos literários e suas relações entre o que é representado e a próprio campo literário e sua vertente hegemônica.

Devemos levar em consideração a frequência e a continuidade do conjunto do trabalho desenvolvido por Ana Paula Maia. Edgar Wilson, Bronco Gil, Erasmo Wagner são personagens que circulam entre obras da autora. Elas possuem traços constantes, estruturados em um trabalho de linguagem também constante, que dá vida a um mundo ficcional degradado, periférico, brutalizado, laboriosamente explorado. São personagens expiadas de seus estatutos de cidadão e que circulam por espaços infernais.

Quanto a isso, Nelson de Oliveira levanta ponto semelhante em um texto curto, no qual trabalha algumas teses sobre a representação realista do que ele chama de “homem comum”. Sua argumentação caminha entre grandes personagens literárias de nossa tradição, “os Nazizenos, os Fabianos, os Mestres José Amaro, os Riobaldos, as Macabéas” (OLIVEIRA, 2003, p. 80). A principal solução encontrada para captar o homem comum passa pela linguagem, não fossem os procedimentos utilizados para tal a arte literária até conseguisse êxito. O problema está justamente na propriedade realista que não permite abordá-la frontalmente, as maneiras com que as obras assentam esse estatuto é demasiada universalizante para o homem comum. Segundo Oliveira, é necessário ir mais baixo: “isolado, o homem-comum é tão imprevisível, original, desagradável, rancoroso, paranoico, abençoado, que nos assusta, a nós que nos achamos tão

incomuns” (2003, p. 85). E não para surpresa, Oliveira nos sugere que prestemos atenção em autores considerados próximos à dicção *pulp*, Lourenço Mutarelli e Marcelo Mirisola.

O protagonista de Mirisola é sempre o mesmo, livro após livro: o jovem de classe média grosseiro e obtuso. O protagonista de Mutarelli também é o comerciante [...] também grosseiro e obtuso. [...] Nunca o estereótipo do homem comum da ficção esteve tão colado ao seu correspondente da vida real. É como se finalmente a camada mais baixa da classe média, de gente inculta e sórdida, tivesse chegado à literatura, arte exclusiva até então de gente refinada e esclarecida. [...] Talvez por isso a crítica mais refinada e esclarecida torça o nariz para eles [aqui incluo Ana Paula Maia]: trata-se mais da luta de classes do que simples julgamento estético promovido entre as partes” (OLIVEIRA, 2003, p. 87).

Complemento esse quadro com Tânia Pellegrini, quando menciona essas novas representações de “um certo naturalismo cru” como

uma espécie de “novo exotismo” para a classe média. Esta, portanto, [...] hoje entrega-se ao mórbido deleite das tramas cheias de mistério e de sangue que se alimentam justamente das condições específicas do desenvolvimento do capitalismo brasileiro, com todas as suas conhecidas perversões” (2001, p. 126).

É interessante o entusiasmo que essa questão despertou em Nelson de Oliveira e a luz que Tânia Pellegrini lança sobre a questão; mas devemos ir com calma. O veredicto sobre esse tipo literatura necessita ganhar corpo crítico e algumas ferramentas ainda nos faltam. O cenário histórico do momento também dificulta nossa leitura, confundindo suas fronteiras e gerando uma identificação perigosa à primeira vista. Nessa toada, ficarei com o sambista Leandro Sapucahy em seu movimento de afastamento que empresta um horizonte possível mais fértil para analisar esse Vale dos Ruminantes, que é apenas um “lugar muito longe daqui que tem problemas que parecem os problemas daqui”.

Referências

FISCHER, Luís Augusto. Romance 'De Gados e Homens' falha no engenho e também na arte. *Folha de S.Paulo*. São Paulo. 01 mar. 2014. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1419636-critica-romance-de-gados-e-homens-falha-no-engenho-e-tambem-na-arte.shtml>>. Acesso em: 23 set. 2019.

MAIA, Ana Paula. *De gados e homens*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

OLIVEIRA, Nelson de. *Verdades provisórias*: anseios crípticos. São Paulo: 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: Os caminhos da cidade. *Revista de Crítica Latinoamericana*. Ano 27, n. 53, p. 115-128. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4531152>>. Acesso em: 23 out. 2019.

PORTO, Ana Paula Teixeira. Submundo e desumanização do sujeito em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, de Ana Paula Maia. *Brasil, Brazil: A journal of brazilian literature*, Porto Alegre, v. 29, n. 53, p. 51-63, fev. 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/69940>>. Acesso em: 20 set. 2019.

SARLO, Beatriz. El Libro de la Semana: "Así en la tierra como debajo de la tierra", de Ana Paula Maia. *Télam*. Buenos Aires. 17 nov. 2017. Disponível em: <<http://www.te-lam.com.ar/notas/201711/223752-el-libro-de-la-semana-asi-en-la-tierra-como-debajo-de-la-tierra-de-ana-paula-maia.html>>. Acesso em: 23 set. 2019.

TERRON, Joca Reiners. Ana Paula Maia produz literatura violenta dentro do universo masculino. *Folha de S.Paulo*. São Paulo. 02 dez. 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/12/1939783-ana-paula-maia-produz-literatura-violenta-dentro-de-universo-masculino.shtml>>. Acesso em: 23 set. 2019.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*: na história e na literatura. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

**A favela e o nós em ruínas:
marginalidade e espoliação urbana em
Becos da memória, de Conceição Evaristo**

*Raquel Mariane da Silveira*¹

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em uma favela na zona sul de Belo Horizonte, em 1946. De origem afrodescendente e humilde, foram muitos os obstáculos enfrentados pela escritora até alcançar o seu atual ofício: os seus estudos foram conciliados com o trabalho de empregada doméstica, por exemplo, até concluir o curso Normal, em 1971, aos 25 anos. Outrossim, se nos atentarmos para o significativo intervalo entre a escrita (1980) e a publicação (2006) de seu primeiro romance, *Becos da memória*, notamos que algumas décadas separam seu diploma da possibilidade de sua *escrevivência*². Todavia, Evaristo resistiu na contramão da produção literária brasileira – protagonizada por romancistas homens, brancos, de classe média e nascidos no eixo Rio-São Paulo³ –, contaminada pelo que a pesquisadora Regina Dalcastagnè assinala como uma “barreira para a questão da autoria negra”

¹ Possui graduação em Letras (2016) pela Universidade Federal de São Carlos e mestrado em Estudos Literários (2020) pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da mesma instituição. Realizou pesquisa na área de espacialidade narrativa, com ênfase em Literatura Brasileira Contemporânea, sob o título "Outras cartografias: a narração de espaços e sujeitos à margem em romances de Conceição Evaristo e Maria Valéria Rezende". É membro do grupo CNPq Literatura e Tempo Presente.

² O conceito foi postulado por Conceição Evaristo para referir-se a sua obra, fundindo as palavras “escrita” e “vivência”, uma vez que através de sua obra resgata as memórias daqueles que não são representados pela história dominante.

³ Afirmação norteada pela pesquisa do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília sobre os autores e os personagens da Literatura Brasileira Contemporânea – coordenada pela Profa. Dra. Regina Dalcastagnè e realizada a partir de um levantamento baseado em lançamentos das editoras Record, Companhia das Letras e Rocco.

(MASSUELA, 2018) e, desse modo, permitiu a enunciação de múltiplas vozes silenciadas, uma vez que fala em nome de um grupo marginalizado.

Em sua obra, Evaristo dá voz ao negro e à mulher negra, através do resgate de sua memória ancestral e da história do seu povo na diáspora brasileira. Elementos como “o subúrbio, a favela, a crítica ao preconceito e ao embranquecimento, a marginalidade, a prisão” (DUARTE, 2010, p.124), recorrentes na estética afro-brasileira contemporânea, são igualmente incorporados à obra da autora. Tratam-se de artifícios por ela utilizados para inscrever a memória dos seus à sua obra, afinal a “exiguidade de espaços dos barracos da favela e a proximidade entre uns e outros, estreita os caminhos dos becos e também das vidas que ali se cruzam, fixando tais experiências na memória da futura escritora” (DUARTE, 2010, p.126). *Becos da memória*, cuja narrativa apresenta o desmonte de uma antiga favela de Belo Horizonte, bem como uma rede de afetos em torno dela, mostra-se como o exemplo mais bem consolidado de tais apontamentos.

No romance em questão, Evaristo elege um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afro descendência, materializado por Maria-Nova, narradora e personagem do romance: “é pelo olhar da outrora menina que o leitor pode penetrar nos becos escuros da favela de uma ou outra época” (FONSECA, 2017, p.194). A narrativa caracteriza-se como ulterior, uma vez que os fatos narrados estão localizados no passado e, por essa razão, Maria-Nova apresenta duas facetas distintas: de um lado, quando menina, ela se configura como catalisadora das narrativas dos moradores da favela, sendo, portanto, *Maria-Nova-receptáculo*; de outro, já adulta, ela é responsável por narrar as histórias que colheu durante a infância, transfigurando-se, portanto, em *Maria-Nova-griot*⁴, o que configura o ponto de encontro do “eu-que-se-quer-negro’ com o ‘nós coletivo” (DUARTE, 2010, p.117):

⁴ Tal conceito tem por base a figura do “griot”, guardião da tradição oral, dos mitos e lendas africanas. Esses indivíduos tinham o compromisso de preservar as histórias, os fatos, os conhecimentos e as canções de seu povo; sendo também responsáveis por transmiti-los.

Sim, ela iria adiante. Um dia, agora ela já sabia que seria a sua ferramenta, a escrita. Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova um dia escreveria a fala de seu povo (EVARISTO, 2017, p.177).

À luz de Pollak (1989), ao inscrever os pequenos relatos dos moradores da favela em seu romance por meio de sua narradora, que é receptáculo e griot, Evaristo afirma a importância das *memórias subterrâneas*⁵ que, “como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’, no caso da memória nacional” (*apud* FONSECA, 2017, p.191). Além disso, ao passo que tais memórias emergem nos “espaços delineados pelo poder da escrita”, tal como rasuras, “permitem a composição de outras histórias nascidas, como acentua Pollak (1989), da experiência da periferia e da marginalidade” (FONSECA, 2017, p.191).

I. A favela escrita

As memórias subterrâneas evocadas por Maria-Nova se configuram como elementos estruturadores da narrativa, sobretudo no que tange à sua espacialidade, uma vez que dão corpo à favela que serve de cenário à obra. O estilhaçamento do qual a narrativa é acometida, que aproxima o relato da narradora a uma colcha de retalhos cujos fragmentos remetem a uma pluralidade de identidades que outrora povoara os becos, passa então a conotar a própria estética ou *antiestética* (JACQUES, 2001) desse espaço de arquitetura vernácula, no qual despontam identidades múltiplas e singulares, tal como são os barracos que lhes servem de abrigo. Nesse sentido, cada fragmento da obra – no qual se insere o relato de alguma figura que outrora habitava os becos – aponta para um barraco, um retalho ou um fragmento da totalidade que configura a favela.

⁵ Termo utilizado por Maria Nazareth Soares Fonseca no texto “Costurando uma colcha de memórias” (In: Evaristo, 2017).

Nota-se que a própria estrutura do romance de Evaristo aponta para a estética das favelas que, para Paola Berenstein Jacques (2001), “possuem uma identidade espacial própria (mesmo sendo diferentes entre si) e ao mesmo tempo fazem parte da cidade como um todo, da sua paisagem urbana” (JACQUES, 2001, p.2). É na tentativa de refletir acerca da dimensão cultural e estética de tais espaços, uma vez que hoje “o direito à urbanização é um dado adquirido e incontestável” (JACQUES, 2001, p.1), que a arquiteta lança mão de três figuras conceituais que, para além de possibilitarem uma compreensão acerca do processo arquitetônico e urbanístico que resulta nas favelas, nos permitem compreender elementos intrínsecos à espacialidade narrativa de *Becos*, moldada pelo relato de Maria-Nova.

A primeira figura conceitual abordada por Jacques (2001) é o *fragmento*, que aponta diretamente para o modo como a narrativa de Evaristo é erigida. O elemento metadieético⁶, evocado fragmentariamente no relato de Maria-Nova, promove a representação da vastidão da favela, na qual o dado humano se sobressai. Tal fragmentação reforça o caráter memorialístico da narrativa, mas também pode ser entendida como reflexo do igualmente singular processo de construção de um barraco, que se configura como um abrigo construído a partir de fragmentos irregulares e ecléticos dos quais o construtor e futuro morador dispõe:

Resultante da observação dos barracos, da forma fragmentária de se construir nas favelas, baseada na ideia de abrigo, que difere completamente da prática da arquitetura projetada por arquitetos. Os barracos das favelas são construídos inicialmente a partir de fragmentos de materiais heteróclitos encontrados por acaso pelo construtor. Assim, os barracos são fragmentados formalmente (JACQUES, 2001, p.2).

Nesse sentido, a prática construtiva das favelas passa a ser compreendida como um processo marcado pelo acaso e no qual a natureza do “inacabado” prevalece, uma vez que um barraco está em constante

⁶ A narrativa *metadieética*, segundo Genette (1979), compõe-se em grande parte de narrativas facultadas por esta ou aquela personagem, cuja natureza é determinada por sua função, podendo ser *explicativa* (continuidade espaciotemporal entre metadiegeses e diegeses), *temática* (“estrutura em abismo”, através de uma relação de contraste ou analogia) ou de *distração/obstrução* (desempenha função na diegeses).

transformação, afinal ele “possui o potencial de vir a ser uma habitação, em cada abrigo há um devir-habitação imanente” (JACQUES, 2001, p.2). Disso resulta o caráter fragmentário e a possibilidade de junção de novos materiais a fim de aprimorar as habitações. É também de fragmentos igualmente heteróclitos que o relato de Maria-Nova se constitui; desse modo, eles dão forma ao espaço-cenário da obra. Seja referente à construção das favelas ou à construção do relato da narradora, reconhece-se que ambos os processos são baseados na *bricolagem* (LÉVI-STRAUSS, 1962), uma vez que diferentes materiais são unidos de maneira não planejada e empírica, com o objetivo de criar um abrigo. O relato moldado pela narradora simboliza esse abrigo, o qual abarcará as memórias de um espaço ao qual pertencia e que é dissolvido.

A segunda figura conceitual apresentada pela arquiteta é o *labirinto* e aponta para a estruturação da favela, sobretudo, para o posicionamento daqueles que dão título à obra de Evaristo: os becos. Tratam-se dos espaços livres que separam um barraco do outro, os quais funcionam como vielas e através dos quais o percurso nesse espaço é realizado:

Ao se sair da escala de abrigo para aquela do conjunto de abrigos, do espaço deixado livre entre os barracos que forma as vielas e os becos das favelas, a figura do labirinto aparece quase que naturalmente ao “estrangeiro” que penetra os meandros da favela pela primeira vez. Além de formar realmente um labirinto formal, os caminhos internos da favela provocam a sensação labiríntica ao visitante principalmente pela falta de referências espaciais urbanas habituais, pelas perspectivas sempre fragmentárias que causam um estranhamento (JACQUES, 2001, p.2-3).

Conforme explicitado no fragmento acima, Jacques (2001) observa o caráter labiríntico da favela, o qual é propiciado pelo modo como os seus caminhos internos são posicionados, uma vez que não representam as referências espaciais urbanas habituais. Para um “estrangeiro” ela se mostra mesmo como um labirinto, uma vez que não é construída a partir de um projeto prévio. No entanto, é importante salientar que tal experiência se mostra dissonante em relação àquela vivenciada por um morador desse

espaço, o que é evidenciado na obra de Evaristo. Algumas passagens, por exemplo, revelam o conhecimento da narradora acerca dessa estrutura “labiríntica”: “A favela era grande e toda recortada por becos. Alguns becos tinham saída em outros becos, outros não tinham saída nunca. Eram como ruas estreitas que se cruzavam, que se bifurcavam.” (EVARISTO, 2017, p.120)

A arquiteta afirma que “o tecido urbano da favela é maleável e flexível, é o percurso que determina os caminhos” (JACQUES, 2001, p.3). Nesse ponto, é fundamental contrapor a planificação urbana tradicional, que tem seus “caminhos” determinados a priori, ao modo como constituem-se na favela, uma vez que são determinadas exclusivamente pelo uso (CERTEAU, 1998). É assim que são determinados os becos da favela evocada por Maria-Nova, o que fica explícito na passagem em que emerge o dado toponímico referente a tais vielas:

Ditinha estava muito cansada, tinha o corpo moído. Entrara e saíra de vários becos da favela: Beco do Rala-Bunda, Beco da Cumadre Joaquina, Beco dos Dois Irmãos, Beco das Duas Marias, Beco do Sem Alma, Beco dos Namorados, Beco do Tio Totó, Beco da Dona Tacila, Beco das Irmãs Cuínas, Beco da Cruz-Credo... Becos, becos e becos. Algumas pessoas, ao se encontrarem com Ditinha, perguntaram se ela estava procurando os filhos. Ela procurava uma saída (EVARISTO, 2017, p.121).

No fragmento anterior está impressa a natureza prática que marca a espacialização da favela por seus moradores. Em contraposição às ruas, às avenidas ou aos caminhos determinados a priori pelo projeto urbanístico, os becos da favela representada na obra – e subentendem-se os becos que permeiam as favelas, de um modo geral – não possuem nomes, dada a sua natureza não planejada. No entanto, os nomes dos becos utilizados pelos moradores de tal espaço despontam na obra de Evaristo e remetem aos elementos e aos sujeitos que marcam essas vielas. Na passagem, o dado humano mais uma vez se sobressai, afinal a maioria desses nomes evoca uma figura diferente e que permite a interpretação de que essa teria o seu barraco localizado naquela via: Beco da Cumadre Joaquina, Beco dos

Dois Irmãos, Beco das Duas Marias, Beco do Tio Totó, Beco da Dona Tacila e Beco das Irmãs Cuínas. Os demais nomes também apontam para elementos específicos que demarcam tais vielas: o Beco do Rala-Bunda pode remeter a um beco posicionado em um declive, o Beco dos Namorados pode remeter a um beco sem saída, com poucas ou nenhuma entrada para barracos, que propiciaria encontros amorosos etc.

Para além de se configurarem como caminhos internos destinados à passagem, é importante ressaltar que os becos de uma favela, durante o dia, constituem-se também como continuação das casas, o que lhes confere a caracterização de *espaços semi-privados*, ao passo que as casas se caracterizam como *espaços semi-públicos*, uma vez que a proximidade dos barracos aproxima também a vida dos moradores. Trata-se de um elemento que reforça “a ideia da favela como uma grande casa coletiva” (JACQUES, 2001, p.3), expressa pelo relato de Maria-Nova, afinal trata-se do espaço em que as figuras por ela evocadas encontravam “calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa ideia de ‘amor’, ‘carinho’ e ‘calor humano’” (DAMATTA, 1997, p.40).

A última figura conceitual apresentada por Jacques (2001) é a do *rizoma*, que “diz respeito à ocupação selvagem dos terrenos pelo conjunto de barracos, e sobretudo ao crescimento rizomático das favelas formando novos territórios urbanos, fundamentado pelo conceito de comunidade” (JACQUES, 2001, p.3). Como as favelas analisadas por Jacques, a favela escrita de Evaristo apresenta esse crescimento rizomático, o que é explicitado no relato de Maria-Nova por meio das passagens que denotam as dificuldades vivenciadas pelos moradores, resultantes da natureza “selvagem” do terreno em que se encontram, mas principalmente pelo fato de tal espaço ter se constituído sem qualquer planejamento arquitetônico e urbanístico. A imagem do Buracão, que desponta na narrativa como uma grande vala causada por desbarrancamentos, sobretudo nos tempos de chuva, exemplifica essa questão:

No meio da área onde estava situada a favela, havia um buraco imenso que crescia sempre e sempre na época de chuvas com os constantes

desbarrancamentos. O local era conhecido por Buracão. O Buracão era grande, maior que o mundo talvez. Ali caíam bêbados e crianças distraídas, Mortes não havia, mas pescoços, pernas, braços quebrados, sim! (EVARISTO, 2017, p.129)

Além da imagem do Buracão, outros elementos apresentados na narrativa corroboram para a construção desse caráter rizomático da favela. A falta de recursos primários como, por exemplo, a escassez de água, é um desses aspectos e aponta para a problemática referente ao saneamento nesses locais. Tratam-se de questões impressas na narrativa a partir da representação das diversas “torneiras” espalhadas pela favela, através das quais o precário fornecimento de água aos moradores é realizado: a “torneira de cima”, a “torneira de baixo”, o “torneirão”, além de outras torneiras espalhadas em pontos diversos (EVARISTO, 2017, p.16). Soma-se à problemática mencionada, a natureza não planejada dos barracos, discutida anteriormente. As grandes chuvas não dilatavam somente o Buracão, mas destruíam barracos inteiros, devido às suas estruturas precárias e fragmentadas, afinal chovia “dentro e fora dos barracos”. E quando o barraco não era dizimado, ficava a mancha amarelada nas roupas: “Era o sujo da telha. Todos tinham de ficar dentro de casa.” (EVARISTO, 2017, p.138).

O conceito de rizoma postulado por Jacques (2001) retoma a própria etimologia vegetal do termo favela, que apareceu pela primeira vez em *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Na obra, ao descrever a região do sertão baiano, o autor cita a “elítica curva fechada ao sul por um morro, o da *Favela*, em torno de larga planura ondeante onde se erigia o arraial de Canudos...”. O nome do morro, explica o autor, devia-se a uma planta comum por ali, as favelas” (*apud* Rodrigues, 2014, grifo nosso). O autor se referia à *Jatropha phyllacantha*, conhecida também como faveleira e mandioca-brava. No entanto, o sentido botânico da palavra é transformado quando as tropas federais enviadas para Canudos estrategicamente acampam no morro da Favela. O termo passaria a cunhar “as formações ‘orgânicas’ que se constituem por ocupações ‘selvagens’ de terrenos” (JACQUES, 2001, p.3):

Os barracos aparecem no meio da cidade, entre seus bairros convencionais, exatamente como a erva que nasce no meio da rua, dos paralelepípedos ou mesmo do asfalto, criando enclaves, micro-territórios dentro de territórios mais vastos. A invasão de um terreno por abrigos forma um novo território urbano, uma cidadela dentro da cidade, que normalmente possui suas próprias leis. As favelas se desenvolvem como o mato que cresce naturalmente nos terrenos baldios da cidade, os barracos, como as ervas, aparecem discretamente pelas bordas e acabam ocupando todo o espaço livre rapidamente (JACQUES, 2001, p.3).

Com base nas três figuras conceituais abordadas por Jacques (2001), as quais podem ser observadas no espaço representado pela narrativa de *Becos*, conclui-se que a favela escrita de Evaristo ou as favelas, de maneira geral, configuram-se como um *espaço-movimento* (JACQUES, 2001). Em função de sua estrutura fragmentada, labiríntica e rizomática, o espaço em questão permanece em constante transformação e crescimento – seja horizontal ou vertical. Esse caráter transitório da estrutura da favela desponta na narrativa analisada e destaca-se, sobremaneira, na passagem em que é descrito o aspecto outrora apresentado pela favela, quando da chegada da personagem Maria-Velha àquele espaço que, na diegese, caracteriza-se como uma de suas moradoras mais antigas. Na época em que chegou à favela “os barracos eram vizinhos, mas esparsos um do outro” (EVARISTO, 2017, p.143), o que denota a transformação à qual tais espaços são submetidos.

É importante salientar, ainda, que a constante transformação que modula a história de uma favela, de seus barracos e becos, está diretamente ligada aos atores que perambulam por tais espaços, afinal são esses que os transformam continuamente. Maria-Nova e Velha, Mãe Joana, Vó Rita, Tio Totó, Bondade, Cidinha-Cidoca, dentre tantos outros sujeitos encontrados no universo ficcional de Evaristo, compõem esse quadro de moradores-construtores, a partir do qual é possível pensar a favela além de sua (anti)estética e pensá-la a partir das experiências daqueles que fazem dela o seu abrigo.

II. O coro dos *outsiders*

A narrativa se inicia deixando claro quem são os sujeitos que Evaristo pretende representar. Quando evoca os bêbados, as putas os malandros, as crianças vadias, bem como as “lavadeiras que madrugavam os varais com roupas ao sol” (EVARISTO, 2017, p.17) no texto de abertura da obra, a autora assume o pacto da representação: um jogo mortalmente sério⁷ (SCHMIDT, 2017). Diante dessa afirmação e à luz de Bakhtin (1981), é necessário problematizar o fato de o discurso literário configurar-se “como uma arena onde disputam constantemente as diversas forças políticas em que se constituem os grupos sociais” (*apud* SCHMIDT, 2017, p.186), sobretudo num país como o Brasil, onde a questão da representação é ainda problemática. Nota-se que a obra de Evaristo, através da representação das diferenças, promove um impacto político e cultural:

A narrativa que a partir de então se desdobra é feita de pequenos relatos, breves histórias de vida de muitos personagens, homens, mulheres e crianças da favela. Nessas histórias, vemos posta em prática a perspectiva benjaminiana de história, que privilegia o fragmento sobre a totalidade, a alegoria sobre o símbolo, dentro de uma compreensão mais profunda de que a história, tradicionalmente divulgada na perspectiva dos vencedores, pode ser escrita a contrapelo, dando vez a versões, mínimas, fragmentárias de vidas comuns, nem heroicas nem exemplares, de pequenas vidas de personagens em cujos percursos se conjugam derrotas advindas de sua condição social, racial e de gênero (SCHMIDT, 2017, p.187).

Conforme é explicitado na citação anterior, a história apresentada na obra de Evaristo é contada pela perspectiva dos vencidos, ou seja, é uma história escrita a contrapelo. E, tendo em vista que o foco da presente análise é a observação da especialidade narrativa intrínseca à obra, antes de serem encarados como vencidos – em uma perspectiva benjaminiana e, portanto, historiográfica – tais sujeitos são encarados como *outsiders*. Tal

⁷ Nas palavras de Donna Haraway (1994), Schmidt problematiza o ato de representar, “um jogo mortalmente sério, porque o que está em questão é justamente a possibilidade (ou a negação) da representação” (SCHMIDT, 2017, p.186).

termo foi emprestado de Norbert Elias e John L. Scotson e através dele também assumimos uma perspectiva espacializante. O conceito foi desenvolvido pelos dois autores a partir do estudo de uma pequena comunidade ao sul da Inglaterra, que recebe o nome fictício de Winston Parva, através do qual Elias e Scotson (2000) exploram um tema humano universal: “os membros dos grupos mais poderosos [*estabelecidos*] que outros grupos interdependentes [*outsiders*] se pensam a si mesmos (se auto-representam) como humanamente superiores” (ELIAS & SCOTSON, 2000, p.13).

As relações travadas pelas figuras desse par opositivo são esmiuçadas no romance de Evaristo, sobretudo se considerarmos o brusco processo de desfavelamento ao qual a favela representada é submetida. Isso ocorre, pois, considerando-se a favela e sua natureza antiestética, os seus moradores são considerados como *outsiders* para aqueles que habitam no entorno de tal *locus*, sobretudo, para aqueles que pertencem aos bairros nobres e que, portanto, autoproclamam-se como “estabelecidos”, em relação aos “favelados”. Embora a espacialidade narrativa esteja articulada à voz de Maria-Nova, ela se constrói através de múltiplos relatos, os quais são perpassados por relações de diversos níveis entre personagens e espaço, podendo ser conjugadas em diferentes esferas: a) a relação desses sujeitos com a favela que habitam, considerando-se as suas vivências nesse espaço; b) as relações dos moradores entre si, que é fundamentalmente marcada por uma forte noção de *comunidade*⁸; c) as relações entre os moradores da favela (*outsiders*) e os habitantes da cidade “formal” (estabelecidos).

Na narrativa de *Becos* são as pequenas vidas de personagens femininas que se sobressaem, pois é através delas que as questões intrínsecas à realidade feminina alcançam uma dimensão singular; o que resulta do entrecruzamento entre gênero, classe e raça (RIBEIRO, 2019), somado à

⁸ O conceito de comunidade aqui introduzido tem por base a discussão apresentada em *Indicionário do contemporâneo* (2018), na qual a noção de comunidade é deslocada da concepção tradicional dos laços comunitários, no que se refere aos signos ou atributos de pertencimento e propriedade (língua, religião, raça, nação, etc.) – uma vez que se considera uma pluralidade de identidades e perspectivas –, para que seja pensado a partir do *comum*, daquilo que é compartilhado, em um sentido de comunhão. A utilização do termo aponta para a noção de pluralidade, não se trata, portanto, de uma categoria reducionista.

miséria e à falta de recursos primários vividas no ambiente da favela. A maternidade é uma das principais temáticas abordadas pela autora e, devido à heterogeneidade do espaço em que a narrativa é ambientada, bem como a multiplicidade de sujeitos que nele habitam, o tema é desmistificado e representado de forma plural. A história de Nega Tuína, por exemplo, relatada por Tio Totó à pequena Maria-Nova, apresenta as problemáticas enfrentadas pelas gestantes da favela, uma vez que sem recursos para realizarem o acompanhamento médico adequado, dependiam unicamente das parteiras do local, como Vó Rita. A personagem, grávida de gêmeos, enfrenta complicações no seu trabalho de parto e termina por sucumbir antes mesmo de conhecer os filhos:

Dava para ver que Nega Tuína estava quase-quase. O sangue não fazia pausa. Os meninos também. Choravam com fome e, quem sabe, frio. Eles queriam o calor da mãe. Eu, atarantado, sabia o que ia acontecer. Já esperava o fim. Nega Tuína, já meses antes, andava me preparando para aquilo. Ela estava calma, muito calma. Parecia alguém que já tivesse resolvido tudo. Eu que suava frio, sentia um enorme aperto no peito (EVARISTO, 2017, p.134).

De modo análogo, despontam na narrativa histórias de mulheres que forçosamente escolheram não viver a maternidade, interrompendo-a. Ditinha, responsável por sustentar seus três filhos, sua irmã e o pai paraplégico, opta por interromper a sua quarta gravidez, devido às dificuldades que seus demais filhos enfrentariam com a chegada de mais uma criança. A personagem que já havia tentado interromper a gravidez de seus outros filhos, não obtendo sucesso, realiza um aborto de forma clandestina e precária, resultando em uma histerectomia, acompanhada de uma ovariectomia⁹:

Maria Cosme enfiou uma sonda por dentro de Ditinha. A sonda ficou lá dentro quase dez dias, até que numa manhã ela começou a sangrar. Sangrou tanto que foi parar no hospital. Os médicos queriam que ela dissesse o nome da

⁹ Histerectomia: remoção de parte ou da totalidade do útero, por via abdominal ou vaginal; ovariectomia: remoção cirúrgica de um (unilateral) ou ambos ovários (bilateral).

“fazadeira de anjinhos”. Ela não disse mesmo; pelo contrário, se preciso fosse, se pudesse, até esconder Maria Cosme, ela esconderia. Tiveram que retirar o útero e o ovário de Ditinha. Ela respirou aliviada, pelo menos não criaria barriga mais nunca (EVARISTO, 2017, p.102-103).

O fato de Ditinha ser coagida a interromper a sua gravidez, reflete as condições miseráveis em que ela e o restante de sua família viviam, uma vez que habitavam um barraco pequeno conjugado em “dois cômodos, a cozinha e o quarto-sala onde dormiam todos” (EVARISTO, 2017, p.101). A habitação ficava de frente para uma fossa, utilizada por eles como banheiro. A personagem, responsável pelo sustento de toda a família, trabalhava como empregada doméstica em uma mansão localizada em um bairro nobre, no qual se demorava a fim de adiar um pouco “o seu encontro com a miséria” (EVARISTO, 2017, p.101), não sendo grande a distância entre a mansão da patroa e o barraco de Ditinha, “o bairro nobre e a favela eram vizinhos” (EVARISTO, 2017, p.101).

A proximidade da favela e do bairro nobre em que está localizada a casa da patroa de Ditinha surge como uma representação da mencionada relação travada entre os estabelecidos e os *outsiders*, o que nos permite ir além nesta discussão e refletir não somente acerca das identidades que transitam nesses espaços, mas também no modo como esses encontram-se posicionados no tecido urbano. Michel Foucault havia se debruçado sobre essa problemática em “Outros espaços” (1984), texto em que apresenta os espaços heterotópicos, “lugares reais, efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos” (FOUCAULT, 2009, p.415). Tratam-se de espaços de exclusão, uma vez que paradoxalmente encontram-se dentro da sociedade, mas ao mesmo tempo estão fora dela, afinal, como o próprio filósofo estabelece, são “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2009, p.415).

Podemos nos debruçar sobre a favela à luz do conceito postulado por Foucault, a fim de problematizar a proximidade de tal espaço com outros, de natureza completamente dissonante, como exemplificado pelo barraco

de Ditinha e a casa de sua patroa. Afinal, o fato de a favela e um bairro nobre dividirem o mesmo endereço, serem vizinhos e conviverem em uma mesma região, reforça a noção de que espaços como o da favela estão invariavelmente localizados dentro da cidade e, de modo mais amplo, estão inseridos dentro da sociedade. No entanto, é inegável que o posicionamento de tal espaço no tecido urbano é completamente avesso à sua verdadeira natureza ou ao posicionamento de seus moradores na mesma sociedade, afinal, ainda que tais sujeitos vivam em barracos próximos de outras construções “formais”, as mesmas configuram-se como espaços inacessíveis para aqueles advindos da miséria:

Parecia que havia mesmo um acordo tácito entre os favelados e seus vizinhos ricos. *Vocês banquem a nossa festa junina, deem-nos as sobras de suas riquezas, oportunidades de trabalho para nossas mulheres e filhas e, antes de tudo, deem-nos água, quando faltar aqui na favela. Respeitem nosso local, nunca venham com plano de desfavelamento, que nós também não arrombaremos a casa de vocês.* Assim, a vida seguia tranquila. E dois grupos tão diversos teciam, desta forma, uma política da boa vizinhança (EVARISTO, 2017, p.47, grifos da autora).

Como é impresso no fragmento acima, o único modo dos moradores da favela acessarem esse espaço além-favela seria através das oportunidades de trabalho, sobretudo para as mulheres como Ditinha, às quais era reservado o serviço doméstico em casas nobres. Do mais, o “acordo tácito” instituído entre os dois grupos, agudiza o caráter excludente da organização urbana.

Além de Ditinha, outras personagens desempenham trabalhos forçados a fim encontrar algum sustento em meio à miséria. As mulheres de *Becos* são, muitas vezes, as responsáveis por sustentar a famílias, como é o caso das personagens Maria-Velha e Joana, que encontram “no tanque e nas casas de patroas modos de sobrevivência” (EVARISTO, 2017, p.143); mas também de Filó Gazogênia que “quando estava boa de saúde, a filha saía para trabalhar e a velha ficava tomando conta da neta e ainda lavava roupas para fora” (EVARISTO, 2017, p.110). Os homens que habitam a

favela, também desempenham densos trabalhos a fim de prover o seu sustento. O cargo mais emblemático é o desempenhado pelo personagem Negro Alírio que trabalha na construção civil e, na medida em que colabora para a construção de parte da cidade, assiste aos seus serem espoliados de seus humildes barracos.

Ao lado de toda a precariedade mencionada, muitos personagens tinham de conviver com a violência que pairava sobre a favela. Para Pellegrini (2004), a violência “por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica” (PELLEGRINI, 2004, p.16), o que é comum nos países de natureza colonial. Nota-se que a violência desponta como um tema recorrente na literatura brasileira, uma vez que desenvolve-se em busca da expressão da sociedade, que sempre apresentou a violência como um pano de fundo, ocasionada por inúmeros episódios: “a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras” (PELLEGRINI, 2004, p.16).

A obra de Evaristo não se apresentará de modo distinto, uma vez que é inegável o fato de a violência pairar sobre um espaço como o da favela, tendo em vista que tal espaço é composto por aqueles que vivem na rasura de uma sociedade excludente e que segrega de modo veemente. Nesse aspecto, as personagens femininas se destacam mais uma vez, pois muitas histórias que abordam questões como a violência doméstica ou o abuso sexual sofrido pelas mulheres da favela despontam na narrativa. Tem-se, por exemplo, a narrativa sobre a menina Fuizinha e sua mãe, ambas violentadas constantemente por Fuinha, caracterizado pela narradora da obra como um pai e marido perverso, afinal ele “vivia espancando as duas, espancava por tudo e por nada (...) Diz que ele tirava a roupa das duas e batia até sangrar.” (EVARISTO, 2017, p.78-79). A violência praticada por

Fuinha resulta na morte de sua esposa, deixando a filha desamparada, a qual passa a ser abusada sexualmente pelo próprio pai:

A mulher silenciou de vez. Fuizinha ainda muito haveria de gritar, ia crescendo apesar das dores, ia vivendo apesar da morte da mãe e da violência que sofria do pai carrasco. Ele era dono de tudo. Era dono da mulher e da vida. Dispôs da vida da mulher até à morte. Agora dispunha da vida da filha. Só que a filha, ele queria bem viva, bem ardente. Era o dono, o macho, mulher é para isto mesmo. Mulher é para tudo. Mulher é para a gente bater, mulher é para apanhar, mulher é para gozar, assim pensava ele. O Fuinha era tarado, usava a própria filha (EVARISTO, 2017, p.79).

Além de Fuizinha e sua mãe, outras personagens femininas são vítimas de violência doméstica. Custódia, por exemplo, esposa de Tonho e à espera de um filho dele, acaba encontrando a violência na própria sogra, uma mulher religiosa. A idosa aproveita-se de um dia que o filho retorna para casa alcoolizado e violento Custódia, causando o aborto repentino da nora: “Custódia apanhava da sogra que gritava como se fosse Tonho o agressor. Ele nada percebia. No outro dia, Custódia não se levantou de dor. À tarde, pariu uma menina morta.” (EVARISTO, 2017, p.84). Outras violências, simbólicas, são praticadas contra algumas personagens, como no caso da Outra que, por ser portadora de lepra, é discriminada; e, ainda, Cidinha-Cidoca, que após uma vida de prazeres, passou a ser malvista por toda a favela, o que resulta na morte da personagem, que simbolicamente suicida-se ao atirar-se no Buracão.

Em meio às violências expressas, é inegável que a maior brutalidade representada na obra é aquela advinda de um processo de desfavelamento, que deflagra a ruína desse espaço e a dissolução da comunidade que nele vivia. Tal elemento, adicionado à vida precária e miserável compartilhada pelos personagens, ocasiona na aproximação entre a favela e a antiga senzala, espaço reservado aos escravos nas propriedades de seus senhores. Roberto DaMatta (1997) atenta-se para essa singularidade da sociedade brasileira, a de ter muitos espaços e muitas temporalidades que convivem simultaneamente (DAMATTA, 1997, p.21); trata-se de uma noção que

paíra sobre os pensamentos de Maria-Nova desde sua meninice, quando iniciara os seus estudos no ginásio e aprendera o que era a senzala e a casa-grande:

Queria citar, como exemplo de casa-grande, o bairro nobre vizinho e como senzala, a favela onde morava. Ia abrir a boca, olhou a turma e a professora. Procurou mais alguém que pudesse sustentar a ideia, viu a única colega negra que tinha na classe. Olhou a menina, porém ela escutava a lição tão alheia como se o tema escravidão nada tivesse a ver com ela. Sentiu certo mal-estar. Numa turma de quarenta e cinco alunos, duas alunas negras, e, mesmo assim, tão distantes uma da outra. Fechou a boca novamente, mas o pensamento continuava. Senzala-favela, senzala-favela” (EVARISTO, 2017, p.73).

A partir dessa aproximação, é possível analisarmos a favela à luz do conceito de *cronotopo*, postulado por Mikhail Bakhtin (1998), uma vez que remete a dois espaços distintos – a favela e a senzala – e a duas temporalidades igualmente distintas – o período colonial e a contemporaneidade –, assimiladas através do exercício literário de Evaristo. Através de tal comparação, a autora problematiza o fim da escravidão no Brasil, oficialmente abolida em 13 de maio de 1888, mas que incontestavelmente deixou marcas devastadoras na história negro-brasileira. Afinal, embora desde o final do século XIX os negros sejam livres, a reinserção de tais sujeitos na sociedade não se mostra efetiva até hoje. Nesse sentido, as favelas sinalizam para a reiterada exclusão dos negros em nossa sociedade, os quais, desde o fim da escravidão, são relegados aos espaços heterotópicos (FOUCAULT, 2009) como os cortiços, que outrora foram dissolvidos, bem como são as favelas de nossa atualidade.

III. A ruína dos becos

Os aspectos que abordamos até o momento são imprescindíveis para a reflexão do brusco processo de desfavelamento ao qual a favela de *Becos* é submetida, o que resulta na dispersão de todo um coletivo que ali residia. Tendo em vista o caráter estético de tal espaço, ao lado das experiências

vivenciadas por seus moradores, é inegável que a remoção de favelas do tecido urbano configura-se como resultado de um processo de mão dupla.

Por um lado, a estética ou a antiestética da favela, nos termos de Jacques (2001), materializam esse espaço e nos permitem problematizar a fronteira que se estabelece entre a favela e a cidade formal, marcada por distinções de ordem social, econômica, mas também estrutural, se considerarmos a discrepância estabelecida entre o denominado espaço-movimento e seu entorno, que se baseia no planejamento urbanístico e arquitetônico. Trata-se de um embate que resulta no fenômeno da gentrificação¹⁰, que consiste em um processo de transformação de centros urbanos através da espoliação dos grupos sociais – oriundos das classes populares – existentes em determinadas regiões, dando lugar aos moradores das camadas mais ricas. Em *Becos* tal questão é evidenciada quando a narradora problematiza o nebuloso objetivo do desmonte da favela, pois “dava a impressão de que nem eles sabiam direito por que estavam erradicando a favela. Diziam que era para construir um hospital ou uma companhia de gás, um grande clube talvez” (EVARISTO, 2017, p.116). O que é evidenciado pelo relato da narradora é que o espaço seria utilizado por uma classe abastada, estabelecida; avessa àquela que ali residia, composta por outsiders.

É importante salientar que a violência sofrida pelos moradores da favela de Evaristo não se apresenta como um aspecto específico da sociedade contemporânea, uma vez que reflete uma contradição da qual o desenvolvimento dos centros urbanos, de uma maneira geral, é imbuído. Nesse sentido, podemos compreender o processo de gentrificação como “um dos elementos de um processo permanente de (re)estruturação urbana” (FURTADO, 2014, p.342), o qual se configura como dado imanente à organização do espaço urbano, que historicamente se baseia nas necessidades do modo de produção dominante, sintonizando-se aos

¹⁰ O termo *gentrification* foi criado em 1964 por Ruth Glass para descrever o processo que teve início nos anos 1950, através do qual algumas áreas residenciais deterioradas no centro de Londres, ocupadas pela classe trabalhadora, estavam sendo transformadas em áreas residenciais para a classe média. (FURTADO, 2014).

propósitos da estrutura igualmente dominante da sociedade em um contexto histórico específico. Tal problemática foi amplamente abordada por Karl Marx em *O capital* (1867), uma vez que ao observar a melhoria dos centros urbanos na segunda metade do século XIX, já constatava a acentuada erradicação dos pobres para as margens da cidade, problemática que se agudizaria no século XX, com a modernização dos centros urbanos:

A melhoria das cidades, acompanhando o crescimento da riqueza, através da demolição de quarteirões mal construídos, a construção de palácios para bancos, grandes depósitos, etc., o alargamento de ruas para o tráfego comercial, para luxuosas carruagens e para a introdução dos bondes, etc., erradicam os pobres para lugares escondidos ainda piores e mais densamente ocupados (MARX, 1967, p. 657).

Não por acaso, a segunda metade do século XX é marcada por movimentos em favor do “direito de morar”, dentre os quais podemos destacar a Federação dos Trabalhadores Favelados de Belo Horizonte, a FTFBH, que existiu entre os anos 1959 e 1964, que “congregou várias associações civis de favelas para evitar despejos coletivos e reivindicar melhoramentos urbanos e obras assistenciais” (OLIVEIRA, 2012, p.100). A compreensão desse dado é fundamental para a análise do processo de desfavelamento representado em *Becos* na medida em que a história da FTFBH e, sobretudo, a sua dissolução, delinea um plano de fundo de matriz sócio histórica que ilustra o movimento das favelas em Belo Horizonte e que, de tal maneira, materializa o contexto que Evaristo representa em sua obra. Desse modo, faz-se imprescindível destacar a dissolução desse movimento, realizada após o Golpe de 1964, resultado da inauguração de um inquérito policial, em maio de 1964, através do qual lideranças foram indiciadas e criminalizadas em função de sua luta pelo “direito de morar”: O coronel Gradinor Soares foi nomeado interventor na Federação, indiciando lideranças, fechando associações e apreendendo documentos do associativismo em pauta” (OLIVEIRA, 2012, P.100).

Por outro lado, é importante destacar que a criminalização da luta pelo direito de morar e, conseqüentemente, o processo de desfavelamento

que observamos em *Becos* mas que dissolveu numerosas favelas em todo o Brasil, não é resultado de uma problemática meramente estética e ligada à estruturação urbana. Afinal, do mesmo modo que a estética das favelas era negada, várias eram as narrativas nas quais observava-se uma classificação moral que ligava a favela à imaginação da promiscuidade, através das quais as comunidades que ali habitavam eram classificadas como “classes perigosas” (OLIVEIRA, 2012, p.110). Esse é, impreterivelmente, um reflexo das problemáticas vivenciadas por tais grupos nesses espaços que, como discutido anteriormente, convivem com a miséria, a falta de saneamento e a violência; o que é evidenciado pela narrativa de Evaristo através das diversas histórias que Maria-Nova evoca em seu relato.

Desse modo, ao narrar o conturbado processo de desfavelamento que resulta no desmonte do espaço que serve de cenário à sua obra, Evaristo dá corpo a uma narrativa que evidencia a violência à qual os moradores desse espaço foram e são submetidos. São constatadas as profundas contradições que marcam o tecido urbano, sobretudo no que tange à sua organização, o que é acentuado pela figura de Negro Alírio e sua experiência enquanto trabalhador da construção civil que, ao lado de outros moradores da favela, era responsável por parte da construção da cidade que os espoliava. A dimensão de tal contradição é observada quando, quase no final da narrativa e, portanto, quando o processo de desfavelamento tomava proporções devastadoras, o personagem observa “o prédio que ele e os outros estavam construindo juntos” (EVARISTO, 2017.165) e reflete acerca da construção de um barraco e de um prédio: “Alguns dos barracos, sem dúvida, já era de tijolos, mas isto levava anos, até, para se conseguir. Uma parede hoje, a outra quando puder. Um prédio se erguia da noite para o dia... Eles mesmo construíam.” (EVARISTO, 2017.165).

Ao despontar na obra, a reflexão de Negro Alírio destaca a aguda oposição estabelecida entre a construção de um prédio, “que se erguia da noite para o dia”, e de um barraco, que leva anos para tornar-se uma casa de alvenaria, dada a natureza de sua construção, discutida anteriormente. Para além de problematizar essa contraposição, a referida reflexão aponta

para a profunda dificuldade que marcaria as vidas dos moradores da favela que seriam espoliados do local onde residiam. Afinal, com a dissolução da favela e a expulsão de seus moradores, a maioria desses sujeitos se veem desabrigados e sem rumo. Conforme é explicitado pelo relato de Maria-Nova, em meio do desmonte da favela duas opções eram oferecidas ao morador: “um pouco de material, tábuas e alguns tijolos para que ele construísse outro barracão num lugar qualquer, ou uma indenização simbólica, um pouco de dinheiro” (EVARISTO, 2017, p.71); esse, na maioria das vezes, optava pelos materiais, afinal, após o recebimento do dinheiro, “uma quantia irrisória, que acabava sendo gasta ali mesmo” (EVARISTO, 2017, p.71) e decorrido o prazo de permanência no espaço, não restava nada.

O clima inóspito que paira sobre a favela durante o processo de desfavelamento é simbolizado, sobremaneira, através dos tratores da firma construtora que ali passam a operar dia e noite: “a poeira se tornava maior e as angústias também” (EVARISTO, 2017, p.71). Afinal, enquanto os tratores operavam no terreno, muitas famílias recebiam ordem de saída. Era com violência que cada trator cavava o terreno e destruía os barracos. Uma violência simbólica, uma vez que a destruição deflagrada por ele sinalizava a ruína da grande casa coletiva que configurava a favela, conforme pode ser observado no fragmento abaixo, em que a veemência dos tratores e, concomitantemente, a pressão à qual os moradores da favela eram submetidos, são representadas pelo relato de Maria-Nova:

As chuvas pararam mesmo. O sol se tornou novamente dono do céu. O bicho pesadão voltou bravo, como fome e sede de barracos, barrancos, buracos. Passava certeiro, derrubando tudo. Os emissários da firma construtora chegaram trazendo a carta de bota-fora para mais de cinquenta e três famílias. Que fizessem logo a escolha: as tábuas ou o dinheiro; e que juntassem os trapos logo também. Alguns moradores já estavam aflitos para sair. Quem morava na área onde o bicho pesadão rondava, comia pó e poeira o dia inteiro. Se era para ir, se não havia jeito mesmo, era melhor ir logo, melhor abreviar a dor. Mudavam apenas de lugar, a vida seria a mesma ou até pior. Mais duas ou três torneiras

foram retiradas. Era preciso pressionar e encurralar o pessoal. Colocá-los numa situação de maior desconforto ainda (EVARISTO, 2017, p.148).

Os tratores ou “o bicho pesadão” também são responsáveis pela morte de alguns moradores da favela, o quais Maria-Nova denomina como “homens-vadios-meninos” (EVARISTO, 2017, p80). Na narrativa, desponta a sugestão de que se tratavam de crianças que brincavam próximas a dois tratores, quando houve uma explosão que acarretou no falecimento dos meninos. Quatro meses após o acontecido, um novo acidente, dessa vez com o menino Brandino, após uma colisão com um trator parado, vai para “o hospital, ficou meses. Voltou sim, calado, morto-vivo, bobo, alheio, paralítico” (EVARISTO, 2017, p.80). Em função dos dois acidentes, Negro Alírio e outros moradores da favela vão à construtora exigir a retirada dos tratores, afinal aqueles tratores “só eram lembranças de dores. Dores pelos que já haviam ido, pela morte dos homens-vadios-meninos e pelo que aconteceu com Brandino” (EVARISTO, 2017, p.81). No entanto, os tratores não são removidos, o que simboliza o fato de que aquele terreno já não pertencia aos seus moradores.

É com “poeira-tristeza-lágrimas nos olhos” (EVARISTO, 2017, p.87) e em meio a um clima devastador, que Maria-Nova assiste a favela se dissolver pouco a pouco e vê ser deflagrada a ruína de um coletivo que pertencia àquele espaço, “como um corpo que aos poucos fosse perdendo os pedaços” (EVARISTO, 2017, p.87). Nesse ponto, é importante salientar que a afetividade que os moradores travavam com a favela era muito marcada pelo pertencimento afrodescendente e, por conta disso, o compulsório abandono do espaço ao qual pertenciam sinalizava o não cumprimento da crença que tinham de retornar ao lugar onde se enterrava o cordão umbilical. Fica sugerido, inclusive, por meio da narrativa, que muitos moradores teriam enterrado seus cordões umbilicais na favela que se dissolvia. Trata-se de um elemento que desponta na obra desde o dilúculo do relato de Maria-Nova quando dá voz à figura de Tio Totó, inconformado com o processo de desfavelamento que ali se realizaria, ainda

que achasse “os barracos, as pessoas, a vida de todos, tudo sem motivo algum para muita alegria” (EVARISTO, 2017, p.37):

Deus do céu, seria aquilo vida? Por que a gente não podia nascer, crescer, multiplicar-se e morrer numa mesma terra, num mesmo lugar? Se a gente sai por aí, por este mundo de déu em déu e não volta, o que vale o respeito, a fé toda quando se está distante, no que para trás ficou? *Para que a crença na volta ao lugar onde se enterra o umbigo?* Verdade fosse!... (EVARISTO, 2017, p.18)

Com o processo de desfavelamento, a precariedade da favela se intensifica, sobretudo com a retirada de diversas torneiras públicas que até então existiam no local. “A favela já estava com vazios imensos, áreas sem barracões, e muitos becos já tinham desaparecido. A água rareando e inimizade se fazia na disputa do líquido” (EVARISTO, 2017, p.128). Desse modo, muitos moradores se ofereciam para ir embora, como forma de abreviação do sofrimento e os demais já sabiam para onde iriam. A família de Maria-Nova, por exemplo, havia comprado um terreno quando o desfavelamento era ainda incipiente, “lá onde Deus tinha pensado iniciar o mundo” (EVARISTO, 2017, p.172). Por ser um lugar afastado da cidade formal, haveria a dificuldade de ir trabalhar, mas dá-se, sobretudo, a impossibilidade dos estudos de Maria-Nova e de seus irmãos, devido ao fato de a escola ser muito distante. De todo modo, como a narradora acentua em seu relato “todo mundo já tinha definido para onde iria. Mesmo aqueles que iriam para lugar algum. Houve pessoas que assumiram oficialmente a mendicância e foram morar na rua” (EVARISTO, 2017, p.173-174).

Referências

- CERTEAU, Michel de. Práticas de espaço. In: _____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p.167-217.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora: Rocco, 1997.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Terceira margem*, Rio de Janeiro, n.23, p. 113-138, jul.-dez. 2010.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

_____. Escrivências da afro-brasilidade: história e memória. Releitura, Belo Horizonte, n.23, 2008. Disponível em: <http://nossaescrevencia.blogspot.com/2012/08/escrevencias-da-afro-brasilidade.html>. Acesso em: 29 nov. 2019.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Costurando uma colcha de memórias. In: EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. p.191-198.

FOUCAULT, Michel de. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.411-422.

FURTADO, Carlos Ribeiro. Intervenção do Estado e (re)estruturação urbana. Um estudo sobre gentrificação. *Cad. Metrop.* vol.16 no.32 São Paulo nov. 2014. p.341-363. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2236-99962014000200341. Acesso em 29 nov. 2019.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1979.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética das favelas. *Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n. 013.08, Vitruvius, jun. 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.013/883>. Acesso em: 29 nov. 2019.

LEVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962

MASSUELA, Amanda. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro: entrevista com a pesquisadora Regina Dalcastagnè. *Revista Cult*, n.231, 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>. Acesso em 29 nov. 2019.

MARX, Karl. *Capital*. Nova York: International Publishers, 1967.

- OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. O Movimento de Favelas de Belo Horizonte e o Departamento de Bairros e Habitações Populares (1954-1964). *Revista Mundos do Trabalho*, v. 4, p. 100-120, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1984-9222.2012v4n7p100>. Acesso em: 29 nov. 2019.
- PELLEGRINI, Tânia. “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 24. Brasília, julho-dezembro de 2004, pp. 15-34.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, v.2, n.3. Rio de Janeiro, 1989.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.
- RODRIGUES, Sérgio. De Canudos para o Brasil: a história da palavra favela. *Sobre palavras*. 2012. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/de-canudos-para-o-brasil-a-historia-da-palavra-favela-2/>. Acesso em: 29 nov. 2019.
- SCHMIDT, Simone Pereira. A força das palavras, da memória e da narrativa. In: EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. p.185-190.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

**Estrangeiros de dentro:
a memória e a identidade em *Nove noites*,
de Bernardo de Carvalho**

*Renan Augusto Ferreira Bolognin*¹

O funcionamento da memória em *Nove noites*

"A fantasia" cobre "com a verdade pré-histórica as lacunas da verdade individual".

Paolo Rossi

A memória influencia decisivamente a estruturação do romance *Nove noites*², de Bernardo Carvalho. A esse respeito, recordamos as teses da imagem-lembrança e da lembrança pura de Bergson (1999) utilizadas por Paul Ricoeur (2007) em "Imagem e lembrança". Segundo o historiador francês, à lembrança pura é inerente o regime de uma *eikôn* (imagem) – etimologicamente formadora da palavra ícone –, memória que vem à tona involuntariamente. Recorrendo à bibliografia de romances pautados na memória involuntária, relembremos a magnânima e extensa obra *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. Em termos narratológicos, o esmerado e longo ensaio *O discurso da narrativa*, de Gérard Genette (1995), propõe que a não voluntariedade da rememoração nesta obra proustiana está atrelada a uma imparcialidade da apreciação subjetiva do

¹ Renan Augusto Ferreira Bolognin é doutorando e bolsista Capes do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Unesp/Campus Araraquara. Além disso, é professor substituto de "Literaturas de língua espanhola", da UFSCar. O capítulo publicado neste livro surgiu de sua pesquisa desenvolvida com o apoio da FAPESP durante seu Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, da UFSCar.

² A partir daqui nos referiremos ao romance e a sua referência pela sigla NN. Também nas referências de citações do romance, preferimos a sequência sigla e página entre parênteses em vez de autor, data e página.

"rememorando". Em outras palavras, o personagem Marcel não elabora seu passado *stricto sensu* e, por isso, são insinuados dizeres que aplainam o narratário ao dito por este narrador autodiegético como equânimes em posição à história contada. O que não significa que deixemos de acompanhar uma prosa apaixonante.

Por sua vez, a lembrança-imagem segue os passos de Platão e se associa à *tupos* (impressão), implicando o tradicional questionamento da verdade decorrente da memória elaborada como um *phantasma* (simulacro) ou busca do passado narrado. Se nos apoiarmos nas considerações aristotélicas ([s.d]) da *mnême* (ou a faculdade humana de conservar o passado) e da *anamneses* (faculdade de evocar o passado de maneira voluntária) presentes em *On memory and reminiscence*, e comentadas por Jacques Le Goff (2003) na *ordem da memória* - como procedimento historiográfico para a retomada de um passado individual e/ou coletivo -, notamos a presença latente da segunda memória durante a leitura de NN. Em outras palavras, o romance de Carvalho se pauta em caminhos de busca voluntária do passado. Incontestavelmente, um traço distinto da memória que perpassa as manifestações de subjetividade daquele que narra.

A narrativa de NN se constrói por meio de duas instâncias distintas que gravitam em torno dos porquês do suicídio do antropólogo estadunidense Buell Halvor Quain em terras brasileiras. Na primeira dessas instâncias, acompanhamos em itálico a narração de um suposto testamento do engenheiro Manoel Perna, morto em 1946. Na outra instância, o leitor se depara com o narrador-jornalista (o qual focaremos mais neste capítulo), um obcecado pela morte do referido antropólogo. Para tentar resolver sua obsessão, este jornalista sai em busca de memórias capazes de explicar o porquê desconhecido do suicídio ocorrido há quase 60 anos. Mediante cartas, fotografias, documentos e relatos de pessoas que haviam convivido com o estadunidense, o jornalista tenta reunir os cacos da identidade do antropólogo, o que, por sua vez, demonstra a voluntariedade da memória que pretende recuperar.

Esta memória voluntária constitui a base sustentadora da arquitetura memorialística de NN, organizado em duas linhas: uma memorialística vertical, representante do mergulho ao passado individual realizado pelo narrador-jornalista. Esta se sobrepõe a uma horizontal e perpendicular, organizada em direção ao passado de Quain. Desse modo, a busca por Quain é apreendida na leitura de NN como desembocando em uma intersecção do passado do narrador-jornalista e do etnólogo. Analisar esta investigação empreendida pelo narrador-jornalista é também sinônimo de mergulhar verticalmente nas memórias pessoais deste narrador. Em relação a essa linha, a chamamos horizontal porque acompanha a escrita de um passado, supostamente, homogêneo, teleológico e que adentra no senso comum historiográfico da busca do passado em direção a uma verdade universal e consubstancial³. Pensar este movimento sinuoso de passados será um exercício próximo ao de Regina Pentana Petrillo (2008) sobre a experiência no romance *A céu aberto*, de João Gilberto Noll: "A experiência, bem como a memória, ocorre em função de uma rede de relações entre lembranças individuais e coletivas e pressupõe a inserção do indivíduo na tradição coletiva".

Ao embaralhar os relatos e os tempos do discurso, o narrador-jornalista incorre na inglória tarefa de construir uma identidade una em meio aos cacos do passado exposto como narração. Partindo do pressuposto de que: "Trabalhar isso, em termos de narrativa, pode significar a criação de tempos e espaços que se sobreponham; um texto onde passado, presente e futuro se tornem simultâneos" (DALCASTAGNÉ, p. 2007, 114). Além da narração se tornar uma sobreposição de relatos temporais distintos, ela coincide com as oscilações de identidades próprias e alheias. Quer dizer, as confluências de memórias voluntárias no tempo do discurso – sobretudo as do narrador-jornalista e as de Quain - incidem em uma unificação

³ Referimo-nos a essa horizontalidade didaticamente tal qual o seguinte artigo: "Milton Hatoum e o regionalismo revisitado", de Tânia Pellegrini (2004). No artigo, a autora remete ao passado individual evocado pelos narradores de *Relato de um certo oriente e Dois irmãos*, de Milton Hatoum.

do passado com o presente. Por isso, os passados de NN não são estagnados, sequer apresentam um único caminho.

Aliás, esta busca pelo passado, reverbera um alto grau de expansão desse texto literário para o real⁴. A pluralidade desses passados conduz o jornalista, recorrentemente, a destinos não fictícios, que recaem na narração autodiegética como metáfora do desdobramento de Bernardo Carvalho em ficção, ou como metaficção historiográfica⁵. A esse respeito, uma entrevista do escritor a Marco Sanchez (2011) publicada no site da *Deutsche Welle* revela este filtro do real como subjacente à confecção da narrativa do romance:

O livro foi escrito num momento em que eu estava muito irritado com essa ideia de que a ficção vale menos do que os livros baseados em histórias reais, o que é uma tendência muito forte no mundo todo. A literatura estava se tornando restrita e elitista.

Sendo assim, as grelhas sobre as quais a história é apoiada são amparadas por uma criação estética irônica em sua essência: a relação com as histórias reais, às quais menciona Bernardo Carvalho na entrevista acima, ressalta um entrevero existente com a porção fictícia de textos baseados em histórias também ditas reais. Por isso, o compromisso assumido pelo autor reelabora essa história com grandes porções históricas de Buell H. Quain com pinceladas fictícias. A esse respeito, Gonzalo Aguilar e Mário Câmara (2017) oferecem em seu livro seminal “*A máquina performática: literatura no campo experimental*” o argumento da expansão da obra literária em direção a performances como resposta ao problemático conceito de real assentado na figura autoral. Este retorno triunfal do autor se baseia em respingos de caracteres de sua biografia

⁴ Tomamos o real neste artigo como mediado pela linguagem. Em outras palavras, consideramos a escrita literária como a responsável por representá-lo como linguagem que decorre no (re)conhecimento humano. Escolhemos esta definição simples e certa a partir do livro de Marisa Lajolo *Literatura: ontem, hoje, amanhã* (2018).

⁵ Recordemos que a revisão bibliográfica de alguns artigos científicos de memória e identidade em *Nove noites* está contida no segundo capítulo de nossa dissertação de mestrado e aponta resultados de predominância da leitura de NN pelo conceito de metaficção historiográfica e do romance como correlato às memórias de pesquisa do autor Bernardo Carvalho. BOLOGNIN, Renan Augusto Ferreira. *Memória e identidade em Nove noites, de Bernardo Carvalho*. 170 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2016

como congruentes a seu texto literário. Desse modo, tal retorno forma um tecido epitelial entre o biográfico e a narrativa.

Sob essa perspectiva teórico-analítica, vale retomar a utilizada pela pesquisadora argentina Diana Klinger (2012) em um livro central para os estudos de autoria no período contemporâneo brasileiro: *“Escritas de si, escritas do outros: o retorno do autor e a virada etnográfica”* que trata, em linhas gerais, deste retorno autoral como performance na qual se desvela o entremear de ficção e realidade. Diante disso, o acoplamento de narrador ao autor não é gratuito em NN: o esquadriñar desse procedimento estético produz o efeito de um sentido irônico exposto na entrevista como responsável pelo alargamento das memórias manejadas pelo texto literário encaminhando-se a outras direções de leitura.

Tal limiar de leitura está assentado justamente na complexa aliança entre texto e real e/ou texto e pesquisa, que decorre em sua expansão performativa de gênero etnográfico e historiográfico. Essa leitura dúplice do romance pode ser verificada na leitura do livro *“Querida Heloísa/Dear Heloísa: cartas de campo a Heloísa Alberto Torres”*, escrito por Mariza Corrêa e Januária de Mello (2008) e publicado pelos cadernos do núcleo de estudos Pagu, da Unicamp. No livro das autoras, podemos averiguar um capítulo inteiro dedicado às cartas de Quain reunidas e destinadas à profa. brasileira Heloísa Alberto Torres, ambos personagens do romance de Bernardo Carvalho. Coincidências ou não, parte das missivas trocadas entre ambos e ou entre Heloísa e Manoel Perna (o outro narrador do romance) possuem algumas modificações estilísticas. Embora sejam praticamente similares às de NN, representam as substâncias geradoras do romance. Não por acaso, entre os agradecidos deste livro das autoras há uma menção a Bernardo Carvalho como fornecedor de documentos medulares para a construção de um capítulo sobre as correspondências trocadas entre a professora e o antropólogo.

No mais, ao analisarmos os paratextos do romance em questão, notaremos a dedicatória a Mariza Correa. No decorrer da leitura de NN percebemos que o *leitmotiv* da pesquisa obcecada do narrador-jornalista

advém da leitura de uma resenha de jornal sobre antropólogos estrangeiros que se suicidaram no Brasil. Pesquisando acerca dessa notícia, encontramos-a no jornal de resenhas da *Folha de São Paulo*, de 2001. Eis que descobrimos sua autoria: novamente, o nome de Mariza Côrrea se enovela à narrativa ficcional (?). Portanto, o retesamento do texto literário desde seu princípio teve, além das bases investigativa e etnográfica, alicerçado na busca voluntária das memórias do real. Neste cenário, Curt Niemandaju, um antropólogo alemão, é citado pela resenhista. Na sequência, a figura de Quain também é questionada desde o motivo do suicídio nunca descoberto e esquecido pela etnografia brasileira.

Neste mistério reside para Bernardo Carvalho (?) e para o narrador-jornalista (?) a busca e o acesso a arquivos reais (e às suas memórias voluntárias) e fictícios como os edificadores dessa narrativa (real? fictícia?) em que o etnólogo é recuperado. Ao final da narrativa, por não chegarmos a uma definição de seu suicídio, damos-nos conta de que algo se perdeu: algum documento - uma suposta carta remetida ou destinada a Quain - responsável pela fusão da causa a seus efeitos e por trazer a solução aguardada pelos leitores. Assim, a história contada torna-se similar aos documentos: fragmentada e fragmentária, como expõe Maria Luiza Oliveira Andrade (2007, 12-13) em seu artigo "A fragmentação do texto literário: um artifício da memória?"⁶.

Esta é, portanto, uma narrativa memorialística que não prima pela unidade: "*A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates*" (NN, p. 7, grifos do autor) como informa Manoel Perna e relembra a desconstrução realizada por Nietzsche (*apud* KLINGER, 2012, ps. 27-31) das categorias de sujeito e verdade como relativizados e não estanques, unitários, unívocos. A memória estruturante de NN é, por um lado, poderosa por sustentar todas essas malhas narrativas, fictícias e documentais.

⁶ Para a pesquisadora, a fragmentação deve ser entendida como especificidade do texto literário e pode ser visualizada na sintaxe textual através da não linearidade cronológica decorrente da inserção de memórias na narração. E ao falarmos de fragmentação, remetemos ao fragmentário, manifestado como aspectos concernente à estruturação do texto literário.

Por outro, ela é frágil, pois é alçada à incapacidade de seu objetivo primordial: permitir a recordação plena.

Inclusive, nenhum narrador de NN está em vias dessa memorização plena do passado. Ambos estão longe da posse de uma memória eidética, como ensina Paolo Rossi (2010), ou de uma memória artificial plenamente condicionada para a consecução dos lugares (*loci*) no discurso oratório, tal qual a criavam os retóricos, os sofistas gregos e os escolásticos romanos, como conjectura Frances Yates (2007) na *arte da memória*. Consideramos que sua pertinência narrativa reside, antes de tudo, na reelaboração da memória não só a respeito de Quain e do narrador-jornalista, como também dos efeitos de sentidos que sugerem uma leitura integrada ao contexto sócio-histórico brasileiro.

Da memória voluntária e sua reelaboração

A ambiguidade das memórias voluntárias (e reelaboradas propositalmente) de NN estende-se à sua interpretação. Sua estrutura narrativa de vozes narrativas ambivalente revela isso: Perna e o jornalista revezam a narração e ocultam o que se diz. Em um único momento, o passado de Perna é relatado. Melhor dizendo, a importância dirigida ao passado do engenheiro constitui-se como um discurso singulativo (GENETTE, 1995). Por um lado, em uma leitura menos detida, essa informação pode resultar imperceptível para desentranhar os argumentos das malhas narrativas. Por outro, pode decorrer em um grande impacto na leitura.

Sigamos adiante nesse referido trecho, que trata da visita do narrador-jornalista à tribo Krahô e de seu encontro com a família de Perna, não com o personagem:

Ninguém nunca me perguntou. Manoel Perna, o engenheiro de Carolina e encarregado do posto indígena Manoel da Nóbrega, morreu em 1946, afogado no rio Tocantins, durante uma tempestade, quando tentava salvar a neta pequena. O Estado Novo e a guerra tinham acabado. Deixou sete filhos, três homens e quatro mulheres. Voltava de Miracema do Tocantins para Carolina. Quem conta a história são os dois filhos mais velhos, que me garantiram que

ele não deixou nenhum papel ou testamento, nenhuma palavra sobre Quain (NN, p. 134, grifos do autor).

Perna não deixou nada por escrito. Em contrapartida, lemos o testamento escrito por ele por páginas e mais páginas do romance. Esta narrativa singulativa ludibria o leitor desatento a respeito da ficcionalidade deste testamento, bem como do resto do romance. Ficção dentro de ficção. Similarmente, a memória é compactada mediante uma técnica narrativa: o sumário. Assim, Manoel Perna pincela as nove noites que passou conversando com Buell Quain:

Se faço as contas, vejo que foram apenas nove noites. Mas foram como a vida toda. A primeira, na véspera de sua partida para a aldeia. Depois, mais sete durante a sua passagem por Carolina em maio e junho, quando vinha à minha casa em busca de abrigo, e a última quando o acompanhei pelo primeiro trecho de sua volta à aldeia, quando pernoitamos no mato, debaixo do céu de estrelas (NN, ps. 46-47, grifos do autor).

Estas memórias de Quain, compactadas por Perna, atuam como uma ficção que ganha corpo dentro de outra ficção. Completar o que ambos conversaram durante nove noites é impossibilitado. O mais prudente para Perna é acoplar todas as memórias na escrita empolada de seu testamento e criar a expectativa de solução do mistério da narrativa em vez de dizer com todas as letras o que realmente aconteceu. Já o narrador-jornalista realizará outro procedimento narrativo, responsável, por sua vez, por ocultar identidades culturais diferentes da própria ou com as quais se identifica.

Estrangeiros de "dentro"

Desconsideramos que algum procedimento narratológico desempenhe sua função sem entrelaçar-se a fatores exteriores ao texto e que o constituam internamente, como explica Antonio Candido (2006, ps. 12-13). O texto e o contexto, ou o interno e o externo, constroem-se

integradamente. Assim, a fatura narrativa fragmentada de NN equipara-se ao tempo histórico de sua publicação e ao representado no romance. A compreensão de memórias e o envelamento das narrativas em NN exprimem a maneira peculiar de entendermos os relatos, as culturas e as identidades alheios. No mais, já não aprendemos com "mnemotécnica" o conhecimento acerca do outro. Conhecemos o outro aos pedaços e, por vezes, as histórias de nossas próprias origens. Por sinal, essa falta de conhecimento profundo implica modificações na inserção e no convívio do Homem. Em outras palavras, o arrefecimento da importância da memória e de suas técnicas no dia a dia humano implicam também a fragmentação do passado, que, ainda quando em frangalhos, demonstra identidades em choque umas com as outras.

Em um primeiro momento, esclareçamos que a narrativa do romance não diz respeito a uma grande história. Pelo contrário, o feitiço vira contra o feiticeiro: um jovem abastado – e, diga-se de passagem, um pesquisador promissor – tem seu suicídio em terras brasileiras esquecido pela antropologia nacional. Diametralmente oposta à posição paradigmática a ser ocupada por este estrangeiro como foco narrativo, distinguimos este romance como eivado por outra categoria de estrangeiros, menos perceptível a uma leitura pouca detida, e à qual a profa. Rita Olivieri-Godet (2012) assinala por meio da terminologia "estrangeiros de dentro".

Apresentada no artigo "O ameríndio como personagem do outro na literatura brasileira contemporânea: órfãos do eldorado e nove noites", essa terminologia autoexplicativa toma como referente o indígena brasileiro isolado em seu próprio território devido ao poder esmagador de identidades culturais maioritárias. Portanto, uma leitura deste romance deve sugerir dar a volta no foco narrativo e observar o obscuro, o negativo, o excluído, os personagens autóctones da terra brasileira e suas menções *en passant*. Em outras palavras, soa redutor indicar as memórias constituintes da estrutura deste romance como perceptíveis somente na história de estrangeiros de fora. Deve ressaltar a leitura do estrangeiro de dentro implicando questionamentos necessários em torno à questão indígena

brasileira e ao prosseguimento de suas mazelas sofridas nas vias jurídicas e legais de exploração e apropriação de suas terras e vidas.

Nas palavras da estética como uma iminência de acontecimentos políticos, econômicos e culturais, versadas pelo antropólogo argentino Néstor García Canclini (2016), a tentativa de fusão dos Ministérios do Meio Ambiente e da Agricultura como proposta do atual (e desumano, diga-se de passagem) governo do presidente eleito em 2018 soa como apenas um dos prenúncios manifestados em alto e bom som pela voz do narrador-jornalista como integrante de uma classe aristocrática brasileira – embora não o declare abertamente. Portanto, um membro de classes das mais desinteressadas pelas questões sociais tocantes a outras etnias minoritárias esquecidas de nosso país. A necessidade de leitura deste romance deve conjugar-se, portanto, a um giro da focalização deste narrador-jornalista em 180º para, deste modo, iluminar e manter acesa a chama que aviva os povos deixados à margem no Brasil e que ao longo dos anos, infelizmente, ainda têm direitos básicos cada vez mais ameaçados.

Ao empreender essa busca voluntária pelo passado e não identificar-se claramente com os estrangeiros de fora, digamos que essa história é conduzida e filtrada por este narrador. Sua pesquisa fragmentária decorre em uma fragmentação semelhante à sua própria identidade. A esse respeito, em *Compreensão de si e da história*, Paul Ricoeur (2007, p. 10) elucida a respeito da fragmentação que:

[...] a construção de uma intriga é também uma síntese do heterogêneo, uma vez que a organização dos factos numa história contada transforma uma multiplicidade desordenada de acontecimentos numa narrativa unificada

O fragmentário, desse modo, continua sendo o caminho privilegiado do sistemático, pois qualquer compreensão do passado próprio ou alheio é uma tentativa de reparação de elementos fragmentados. Reparar fragmentos externos e internos é uma ação frequentemente desempenhada como função dos narradores de histórias em geral, em busca de si mesmos e que tem no outro seu acessório.

A memória voluntária erigida pelo narrador-jornalista pode ser vista, então, como a descoberta da gênese de uma identidade afastada temporalmente daqueles que a narram e indicar a ida em direção ao passado com vistas a conhecer-se. Todavia, o jornalista e Perna não descobrem o que tanto desejam. Seus desejos permanecem irresolutos em uma narrativa constituída por informações em ruínas. Não por acaso, a representação do período histórico e de estudos de Quain no Brasil é ancorada no Estado Novo de Getúlio Vargas. Devido a este período massacrante instaurado na vida política da república, o fato de um estrangeiro ter se suicidado é transplantado a uma narrativa em fragmentos na censura a Quain:

Sua expedição solitária aos Trumai ao longo de 1938 foi marcada por percalços, imprevistos, frustrações e contrariedades, que terminaram com a interrupção da sua pesquisa de campo, a indisposição com os órgãos governamentais do Estado Novo e a volta forçada ao Rio de Janeiro, em fevereiro de 1939. Um golpe que abalou ainda mais o seu já instável estado de espírito (NN, ps. 16-17).

Os narradores possuem informações fragmentadas do passado por não possuírem a experiência como o ponto de partida da narração. Obviamente, essas experiências pertencem, antes de tudo, aos mais velhos e aos documentos. Aos mais jovens cabe incorporar todos esses dizeres em um. Isso retoma nosso argumento de que não sejam contadas grandes histórias em NN. Por outro lado, existe a tentativa de ter a voz escutada. O passado surge, então, como forma de representar onde a identidade começou. É o que usamos para nos identificar como ponto estratégico de onde se movimentam os códigos de focalização e as vozes se posicionam para narrar. Esta busca da identidade individual remete a uma nova maneira de visualizar a memória: saber o passado é saber sobre si mesmo ontem, hoje e depois.

Consonante à clausura do passado, a memória de Quain e a dos indígenas são postas em narração na investigação empreendida pelo jornalista. Essas memórias permitem pensar como lidar com o exótico/estrangeiro de dentro e também na identidade cultural do narrador, ao

proporcionar o esquecimento da identidade cultural dos narrados. A narração monocromática do jornalista demonstra como os tons coloridos do tempo presente deveriam começar a ser pintados nas telas de um hibridismo, o qual enfatizamos a partir de Stuart Hall (2006, p. 74):

Um termo que tem sido utilizado para caracterizar as culturas cada vez mais mistas e diaspóricas [...]. Contudo, seu sentido tem sido comumente mal interpretado. Hibridismo não é uma referência à composição racial mista de uma população. É realmente outro termo para a lógica cultural da *tradução*. Essa lógica se torna cada vez mais evidente nas diásporas multiculturais e em outras comunidades minoritárias e mistas do mundo pós-colonial.

O hibridismo para o sociólogo jamaicano abarca questionamentos de mescla étnica em determinadas comunidades enfatizando uma tradução cultural agonística de uma cultura a outra. Reside em um movimento político e cultural para ambos os lados. Narratologicamente, a memória muitas vezes só permite enxergar a busca identitária de um lado da narração. A história de Quain faz, portanto, parte da identidade coletiva daquele que narra e está presente em fragmentos do passado, como documentos, arquivos, cartas, fotografias etc. Ao abordar os personagens de modo fragmentário, o narrador-jornalista não faz mais do que retomar, no plano da técnica da caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta com que elaboramos o conhecimento acerca de nossos semelhantes (CANDIDO, 2005, p. 58). Uma caracterização que, portanto, evidencia impossibilidade de representação, representatividade e compreensão dos estrangeiros de dentro do Brasil.

Ao pensarmos nessas vozes silenciadas, referimo-nos a hibridismos articulados uns em relação aos outros identitariamente. Uma tradução cultural "agônica" que faz determinada voz cultural sobrepor-se a outra, tal qual em seu comportamento,

Antes mesmo de cruzarmos o rio, um dos Krahô que vinham na carroceria da caminhonete se adiantou e disse que eu ficaria na sua casa. Chamava-se José Maria Teinô [...] Um menino franzino com os olhos muito vivos o esperava. Era seu filho. Nunca soube o nome do menino ou a idade (devia ter por volta

de dez anos) [...] Quando me dei conta, ele já tinha pegado a minha mochila e atravessado o rio, com ela na cabeça e água quase até o pescoço [...] Agia sob as ordens do pai, meu anfitrião, e apesar das minhas reclamações ao ver a cena grotesca do menino magro e franzino carregando a minha mochila e eu, um marmanjo, sem nada nas mãos. **Para eles era uma maneira de nos agradecer** (NN, p. 90, grifo nosso).

Por um lado, nota-se a dominação cultural na voz narrativa. Por outro, o esquecimento cultural. É justamente neste ponto em que os hibridismos se fincam. É a situação dos indígenas "órfãos" dos brancos em NN tratados como um peso para a sociedade vigente. Uma construção romanesca sob os moldes de uma poética da alteridade às avessas, outra terminologia pertencente à profa. Rita Olivieri-Godet (2009: 90). Não há a ampliação das vozes destes "personagens", senão no sentido violento da prevalência de uma cultura majoritária sobre a outra.

Nessa técnica historiográfica voluntária que reside na seleção de quem se deve memorizar, o romance extravasa em direção ao contexto sócio-histórico ao ser dirigido à face do resgate da existência do narrador-jornalista. Nesse entremeio, as ordens narrativas se enredam como temas da não identificação, do exílio e da negligência histórica, tanto com imigrantes, quanto com marginalizados socialmente. Arruinar a imagem vigorante de preconceito, ou o hibridismo, até os tempos de hoje, é tentar deixar essa construção discursiva no passado.

Por isso, o narrador esconde a importância que o marechal Rondon tem em sua genealogia para não aclarar a construção discursiva da narrativa. Podemos traçar a esse respeito uma relação com Quain, quando o jornalista pergunta ao respeitado antropólogo brasileiro Luiz Castro Faria (que conheceu o estadunidense) sobre o americano:

No tempo do Rondon, havia toda aquela ideologia de não tocar em índio, de não ter relações sexuais com os índios, de morrer se preciso fosse, matar nunca. Havia muitos erros do Sistema de Proteção aos Índios nesse tipo de contato. Deve ter pesado o fato de ser um estrangeiro. Pode ser que na ideologia do SPI, que era de um purismo tolo, fosse melhor ele ser casado (NN, p. 38).

Páginas adiante, o narrador-jornalista mergulha na infância vivida com o pai, quando este possuía duas fazendas – uma no cerrado e outra no Xingu –, relata o passado familiar e o entrelaça à história de Quain:

Meu pai me fez o favor de anunciar que eu era bisneto do marechal Rondon por parte de mãe. Uma informação que, dali em diante, ele usaria sempre que achasse necessário, como cartão de visita, toda vez que me levava para a selva (NN, p. 66).

Adiante um excerto de uma carta de Quain à antropóloga estadunidense Margareth Mead é adicionado: "O tratamento oficial reduziu os índios à pauperização. [...] o já velho general Rondon, corrompeu o Serviço de Proteção aos Índios. Ainda não sei se consegui estabelecer a conexão lógica, mas sei que ela existe" (NN, ps. 66-67). Quain pode não ter estabelecido a conexão lógica entre a pauperização indígena e o general Rondon, mas o leitor atento sim. Há uma conexão ideológica advinda do referido general e do narrador, bisneto dele: a quantidade e a qualidade das informações do narrador-jornalista são manipuladas em detrimento de sua cultura, ponto de vista e classe. Sua decorrência é o alijamento das vozes de algumas etnias indígenas da narração. Um movimento narrativo implícito responsável por marginalizar etnias que deveriam ser próximas à cultura deste narrador, mas que, no entanto, esconde sua posição ideológica mediante elipses e põe o leitor diante da voz de uma ideologia aparentemente neutra. Ledo engano. A elisão de alguns fatos é uma ferramenta poderosa para a consecução dessa narrativa memorialística. Portanto, uma estratégia narrativa que oculta fatos do passado arruinados e, ao escondê-los, esconde também etnias brasileiras em detrimento da cultura estrangeira (ou a de Quain).

Algumas tarefas

Nas filigranas de NN escutamos a voz de nossos estrangeiros de dentro. Em busca de sua identidade, o narrador-jornalista sobrepõe os tempos

da narrativa tal como sua identidade desordenada e parece esconder algumas etnias brasileiras nesta refinada rede narrativa. Devido ao caráter indelével da memória, ainda que voluntária, correm alguns dos problemas sociais representados no romance. Quanto mais gostaríamos de esquecer algo, mais isso vem à tona. Talvez por isso, ele não consiga esconder de nós leitores, após passarmos as vistas muitas vezes pelas linhas do romance, sobre a sua identificação aos autóctones desta terra. A cultura mais urbana, em contrapartida, parece preocupar-se mais com a história dos estrangeiros de fora, sobretudo, dos americanos. Crítica implícita e mordaz às identificações culturais de grande parte da cultura brasileira do tempo presente, desafortunadamente.

Em que ponto termina a ficção e começa a historiografia ou a antropologia nesse romance parece interesse menor para a leitura. Tampouco é rechaçável o que alguns críticos associem o narrador de NN a Bernardo Carvalho. Reside neste ponto, pensamos, a característica marcante de toda essa partitura memorialística levantada e ensaiada pelo escritor. Por fim, como primeira tarefa, este romance parece exigir que conheçamos o nosso outro cultural e sua profundidade não assemelhada apenas aos homens de carne e osso, mas à organização de ficções que formam parte não apenas da literatura, mas também da antropologia e da historiografia. Como segunda tarefa, a ironia em torno às noções de sujeito e de verdade impressos em livros deve ser *partis pris* de quando seguramos os livros que amamos. Como segunda tarefa, deve-se discutir o limiar, a desconstrução dessas noções para as aplainarmos e disfrutarmos a leitura deste livro em mais frentes, entre elas a social, a política e a cultural. Por fim, como última tarefa, devemos estabelecer um contato mais estreito do olhar (ou focalização) que organiza a narrativa com caracteres ideológicos que elaboram seja o real, seja a ficção. Quem sabe se tomarmos essas tarefas em consideração, notaremos com pormenor o alcance sociocultural deste romance e sua relação com a vida do Brasil contemporâneo.

Referências

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ANDRADE, Maria Luiza Oliveira. A fragmentação do texto literário: um artifício da memória? *Interdisciplinas*, Sergipe, v.4, n.4, pp. 122-131, jul.. a dez. de 2007. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_4/INTER4_Pg_122_131.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2012

ARISTOTLE. *On memory and reminiscence*. Tradução de J. I. Beare. [s.d.]. Disponível em: <<http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>>. Acesso em: 13 nov. de 2015.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2.ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____ *Memória e identidade em Nove noites, de Bernardo Carvalho*. 170 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/8312/DissRAFB.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. SP: Edusp, 2016.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. *A personagem de ficção*. 2 ed. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites*. Primeira edição; primeira reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CORRÊA, Mariza; MELLO, Januária. *Querida Heloísa/Dear Heloísa: Cartas de campo a Heloísa Alberto Torres*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, 2008.

CORRÊA, Mariza. Paixão etnológica. In: FOLHA de São Paulo. Jornal de resenhas. 12/Mai/2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1205200103.htm>>. Acesso em: 01 dez. 2014.

DALSCATAGNÉ, Regina. Vivendo a ilusão biográfica: a personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea. *Literatura e sociedade*, Universidade de São Paulo, São Paulo, n8, pp.112-125, 2007.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3ed. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

HALL, Stuart; SOVIK, Liv. (Org.) *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende [et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Editora da UNESCO no Brasil, 2003.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2.ed. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2012.

LAJOLO, Marisa. *Literatura ontem, hoje, amanhã*. São Paulo: Unesp, 2018.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7.ed. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 2003.

OLIVIERI-GODET, Rita. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, UNB, n29, pp. 233-252, de jan. a jun. de 2007. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2089/1656>>. Acesso em: 26 out. 2012.

OLIVIERI-GODET, Rita. O ameríndio como personagem do Outro na literatura brasileira contemporânea. *Revista de Literatura Brasileira Comparada*, Brasília, UNB, n.40, p. 89-111, jul. a dez. de 2009. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415575325.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2012.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian review*, Universty of Wiscosin, Wiscosin, v. 41, n.1, pp. 121-138, 2004. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/luso-brazilian_review/v041/41.1pellegrinio1.html>. Acesso em: 08 out. 2010.

PETRILLO, Regina Pentagna. Memória e identidade no romance contemporâneo. *Solettras*, UERJ, Rio de Janeiro, n. 16, p. 49-57, 2008. Disponível em: <<http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/solettras/article/view/5009/3681>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Unicamp, 2007.

RICCEUR, Paul. Compreensão de si e história. *Textos traduzidos de Paul Ricœur*. Tradução de Hugo Barros. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1987. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/autocomprehension_et_histoire>. Acesso em: 08 jun. 2014.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória e o esquecimento*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Unesp, 2010.

SANCHEZ, Marco. Bernardo Carvalho e a literatura como antídoto da banalidade. *Deutsche Welle*, Bonn e Berlim, 30 de ago. de 2011, Cultura, [s.p.]. Disponível em: <<http://www.dw.de/bernardo-carvalho-e-a-literatura-como-ant%C3%ADdoto-da-banalidade/a-15352025>>. Acesso em: 10 abr. 2012.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Unicamp, 2007.

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org