

2024

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

31



FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS
SETOR DE LITERATURA BRASILEIRA

ENSAIOS

ANDRÉ REZENDE BENATTI E DANIEL BARROS LIBERATO

EVERTON VINICIUS DE SANTA E LEANDRO SCARABELOT

JOÃO FELIPE RODRIGUES

THIAGO FRANKLIN DE SOUZA COSTA

VANDERLÉIA DA SILVA OLIVEIRA E MARIA EDUARDA OLIVEIRA DE SOUZA

ENTREVISTA

VINÍCIUS NEVES MARIANO

por Vanessa Massoni da Rocha e Luciely da Silva

RESENHAS

THAÍS VELLOSO

DANKAR BERTINATO GUARDIANO DE SOUZA

CLÁUDIA LEÃO DE CARVALHO COSTA E MATEUS ESTEVES DE OLIVEIRA

2024

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA

31



FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS
SETOR DE LITERATURA BRASILEIRA

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

<https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc>

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ

ORGANIZADORA DESTE NÚMERO

Maria Lucia Guimarães de Faria,
UFRJ, Brasil

EDITORAS

Laise Ribas Bastos, UFRJ, Brasil
Anélia Montechiari Pietrani, UFRJ, Brasil
Maria Lucia G. de Faria, UFRJ, Brasil

EDITORES-SENIORES

Alcmeno Bastos, UFRJ, Brasil
Dau Bastos, UFRJ, Brasil
Godofredo Oliveira Neto, UFRJ, Brasil
Rosa Gens, UFRJ, Brasil

EQUIPE DE REVISÃO

Anélia Montechiari Pietrani, UFRJ, Brasil
Maria Lucia Guimarães de Faria, UFRJ, Brasil

EQUIPE TÉCNICA

DIAGRAMAÇÃO

Francyne França, UFRJ, Brasil

CONSELHO CONSULTIVO

Alckmar Luiz dos Santos, UFSC, Brasil
Antonio Carlos Secchin, UFRJ, Brasil
Célia Pedrosa, UFF, Brasil
Evando Nascimento, UFJF, Brasil
Friedrich Frosch, Universidade de Viena,
Áustria
Gustavo Bernardo, UERJ, Brasil
Hans Ulrich Gumbrecht, Universidade de
Stanford, EUA
Italo Moriconi, UERJ, Brasil
Jacqueline Penjon, Universidade Sorbonne,
França
Joachim Michael, Universidade de
Hamburgo, Alemanha
Karl Erik Schøllhammer, PUC-Rio, Brasil
Leonardo Tonus, Universidade Sorbonne,
França
Luiz Costa Lima, PUC-Rio, Brasil
Pedro Meira Monteiro, Universidade de
Princeton, EUA
Regina Dalcastagnè, UnB, Brasil
Silviano Santiago, PUC-Rio, Brasil

CATALOGAÇÃO NA FONTE Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

F745 Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea - Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2009- Semestral
ISSN 1984-7556

1. Literatura brasileira - Séc. XX-XXI - História e crítica. 2. Escritores brasileiros - Séc. XX-XXI - Crítica e interpretação. 3. Escritores brasileiros - Séc. XX-XXI - Entrevistas. 4. Poetas brasileiros - Séc. XX-XXI - Crítica e interpretação. 5. Poetas brasileiros - Séc. XX-XXI - Entrevistas. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras

CDDb 869.09005

SUMÁRIO

Apresentação

A Revista *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*,
hoje, no Brasil e no mundo

Maria Lucia Guimarães de Faria

7

Ensaio

“Progresso” e desumanização no romance

A morte e o meteoro (2019), de Joca Reiners Terron

André Rezende Benatti e Daniel Barros Liberato

17

Sobre *A resistência*, de Julián Fuks:

reflexões sobre memória, trauma e realidade

Everton Vinicius de Santa e Leandro Scarabelot

39

Sonhos de liberdade em *O avesso da pele*

João Felipe Rodrigues

73

“O medo mora nas pupilas”: o olhar sonoro do
trauma em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles

e *As meninas* de Emiliano Ribeiro

Thiago Franklin de Souza Costa

92

Figuração do vírus da Covid-19 na produção literária contemporânea: uma análise de “Carta Aberta”, de Martim Butcher

Vanderléia da Silva Oliveira e Maria Eduarda Oliveira de Souza

123

Entrevista

“Quem é pessimista não luta”,

com Vinícius Neves Mariano

por Vanessa Massoni da Rocha e Luciely da Silva

149

Resenhas

O passado que marca o agora

Agora agora, de Carlos Eduardo Pereira

Thaís Velloso

166

Uma tradição literária encara seus impasses

A vida futura, de Sérgio Rodrigues

Dankar Bertinato Guardiano de Souza

170

Ofício de revisor: implicações para o primor da obra

Além da gramática, de Ana Elisa Ribeiro e Márcia Regina Romano

Cláudia Leão de Carvalho Costa e Mateus Esteves de Oliveira

178

APRESENTAÇÃO

A Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, hoje, no Brasil e no mundo

Maria Lucia Guimarães de Faria*

Com algum atraso, ocasionado por motivos operacionais diversos, trazemos a lume nossa edição de número 31, referente ao ano de 2024. Compensamos o atraso com a qualidade de sempre e um volume bastante variado no escopo dos trabalhos que o integram.

Como as leitoras e os leitores poderão conferir nos textos eles mesmos e nos breves parágrafos que, abaixo, dedico a cada um, os ensaios versam sobre a violência aos povos originários, sobre a problemática dos gêneros literários, sobre o racismo estrutural, sobre a transposição de obras literárias para o cinema e sobre o vírus da Covid-19, curiosamente tornado autor de sua própria narrativa.

A entrevista com o romancista Vinícius Neves Mariano, centrada em seu livro *Velhos demais para morrer*, traz o que, à primeira vista, pareceria um paradoxo: um escritor muito jovem às voltas com o etarismo. Habitado, no entanto, a ouvir os velhos desde muito pequeno, e com eles aprender, Vinícius tem argumentos

* Professora Associada de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

sólidos e lúcidos para lançar um alerta quanto a essa outra problemática atualíssima.

As resenhas lidam com livros de lançamento bastante recente e mapeiam os elementos essenciais que os constituem, não só apresentando um rápido exame crítico como também despertando o interesse das leitoras e leitores nas obras. A primeira delas atravessa diferentes momentos da história brasileira; a segunda oferece a Machado de Assis e a José de Alencar a oportunidade de testemunharem *in loco* o mundo de hoje; a terceira e última chama ao palco a figura normalmente esquecida e ignorada do revisor.

Um ponto, no entanto, os trabalhos têm em comum: a aguda consciência humana e social atenta às injustiças e desigualdades e voltada às pautas da diversidade, da inclusão e da generosidade. Como sempre tem sido desde o nosso primeiro número, a Revista *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* se mantém fiel às causas minoritárias que defende, o que se mostra cada vez mais urgente nos tempos que vivemos, quando, por exemplo, o presidente de uma única nação se aclama por si mesmo imperador do universo e, entre outras atrocidades, se acha no direito de abolir a transgeneridade.

André Rezende Benatti e Daniel Barros Liberato abrem nossa seção de ensaios com o estudo “‘Progresso’ e desumanização no romance *A morte e o meteoro* (2019), de Joca Rainers Terron”. Explicitando as linhas-mestras do livro, cujo foco é a extinção do povo indígena kaajapukugi, os estudiosos evidenciam a denúncia, levada a cabo por Terron, de “outremização”, processo pelo qual “o discurso imperial fabrica o outro”. Não somente é o

outro – o indígena – alienado de sua condição de ser humano e reduzido a mero objeto passível de exploração predatória, como despojado do protagonismo de suas lutas, cooptadas pelo homem branco que delas se torna o centro. Benatti e Liberato demonstram como os incisivos da Constituição Brasileira voltados para a proteção dos povos originários são, na verdade, praticados às avessas. A defesa das “causas humanitárias” e a bandeira do “progresso” podem não ser mais que ardis que expropriam os grupos indígenas e os deixam à mercê da violência, do mandonismo e de interesses espúrios.

Se, enalçando os passos do romance estudado, o primeiro ensaio faz grave denúncia e se opõe a práticas perversas, endossando uma forma de resistência, o segundo ensaio se devota a um romance que tem justamente esse título. Em “Sobre *A resistência*, de Julián Fuks: reflexões sobre memória, trauma e realidade”, sem pretender atrelar o romance a um gênero específico, os pesquisadores Everton Vinicius de Santa e Leandro Scarabelot empreendem uma ampla discussão sobre algumas modalidades de escrita que podem ser entrevistas nas páginas de Fuks. *A resistência*, que conquistou importantes prêmios nacionais e internacionais, tem algo de escrita autobiográfica, de autoficção, de história das ditaduras brasileira e argentina, de memória individual, memória coletiva, memória da memória dos outros e ficção da memória, de “ilusão referencial” (Barthes) e “realismo do trauma” (Schøllhammer), de reflexão sobre o romance e de metaficção historiográfica, embora extrapole todos esses gêneros e categorias e não se confine em nenhum deles. O próprio Fuks aventa o termo “pós-ficção”, que os ensaístas,

entretanto, veem com reservas, entre outras razões em virtude da vaguidão do prefixo “pós” e do caráter já inerentemente híbrido da ficção. Fato é que o leitor desse ensaio acompanhará um debate atual travado com seriedade e ótimo suporte teórico.

Também ultrapassando as fronteiras de gênero, João Felipe Rodrigues, em “Sonhos de liberdade em *O avesso da pele*”, propõe um proveitoso diálogo entre um livro de ficção e um de não ficção, porque os percebe irmanados por propósitos comuns. Frente a frente, são colocados o premiado romance de Jefferson Tenório e o livro *Freedom Dreams*, do professor de História Americana da Universidade da Califórnia (UCLA), Robin Kelley. Aproximam-nos, no entender do ensaísta, a situação que os deslancha e motiva – o assassinato de homens negros por policiais –, a denúncia do racismo estrutural e a meta de examinar o passado para conhecer o presente e projetar um futuro melhor, livre dos “pesadelos fascistas”, na expressão do historiador. Numa narrativa complexa, que contém uma ficção dentro da ficção, com dois planos narrativos, o do inventor e o do inventado, Pedro, o narrador de *O avesso da pele*, inventa seu pai após a perda brutal, numa narrativa que se processa majoritariamente na segunda pessoa do singular, a ele se dirigindo, mas fundamentalmente endereçando-se a si mesmo, como conclui Rodrigues, num processo de reconstrução pessoal. É nesse ponto, sobretudo, em que um “sonhar” se torna viável, que o romance se encontra com o livro de história, conforme o leitor testemunhará acompanhando de perto as reflexões do articulista.

Em nosso quarto ensaio, o leitor se deparará mais uma vez com um diálogo, não intergêneros, mas interartes. Em “O

medo mora nas pupilas': o olhar sonoro do trauma em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles e *As meninas* de Emiliano Ribeiro”, Thiago Franklin de Souza Costa coteja o romance de Lygia, de 1973, com a versão para cinema realizada pelo cineasta Emiliano Ribeiro, em 1995. Costa inicia o seu estudo mostrando que, por meio da situação narrativa personativa, Lygia faz da consciência de suas protagonistas, atormentadas por traumas e conflitos de vária ordem, o palco dos eventos narrados. Aí reside a dificuldade de uma transposição para o cinema. Como transformar um drama mental narrado em algo apreensível por lentes? Afirmando que, no deslizamento do literário para o cinematográfico, o cineasta não procura adaptar o romance de Lygia, mas reinventá-lo na linguagem fílmica, o estudioso percebe que o grande trunfo do filme está na captura do olhar. Aliado à exploração engenhosa dos enquadramentos e dos jogos de sombra e luz, o olhar alcança uma dramaticidade que supre, em alguma medida, a ausência das minudências narrativas.

Nosso último ensaio aborda um evento recente e traumático que paralisou a vida do planeta durante os anos de 2020 e 2021. Em “Figuração do vírus da Covid-19 na produção literária contemporânea: uma análise de ‘Carta Aberta’, de Martim Butcher”, depois de tecer algumas considerações sobre a literatura brasileira contemporânea na companhia de teóricos como Beatriz Resende, Zygmunt Bauman, Giorgio Agamben e Karl Erik Schøllhammer, as pesquisadoras Vanderléia da Silva Oliveira e Maria Eduarda Oliveira de Souza tomam como objeto de análise o conto mencionado no título do ensaio, incluso no primeiro de três volumes chamados *Contos da quarentena*, reunião de sessenta e oito textos seleciona-

dos a partir de um concurso literário promovido pela TV 247, em colaboração com a Kotter Editorial e o grupo Martins Fontes. A peculiaridade do conto “Carta Aberta”, que motivou as estudiosas, é que o autor faz do próprio vírus o narrador e sujeito do discurso, que se vale da oportunidade para, numa espécie de “manifesto”, como dizem as ensaístas, expondo o seu próprio ponto de vista, argumentar e defender-se perante a humanidade.

Nossa entrevista, cujo título é uma frase do entrevistado – “Quem é pessimista não luta” –, traz um escritor que é fruto, também, de um diálogo, agora intermediático. Vinícius Neves Mariano, autor mineiro radicado em São Paulo, iniciou sua carreira no mundo audiovisual, ingressando posteriormente na literatura, mas mantendo a interface entre os dois universos, como demonstra seu *Nenhum futuro próximo*, livro de contos postados no Instagram. Estreou com o romance *Empate*, em 2015, mas consagrou-se com a obra *Velhos demais para morrer*, ganhador do Prêmio Malê, em 2019, e um dos cinco finalistas do Jabuti, em 2021. É a este romance, que explora com sensibilidade, agudeza e contundência o problema do etarismo, que as entrevistadoras Vanessa Massoni da Rocha e Luciely da Silva dirigem a sua atenção. Conduzido por elas, o escritor explica o processo de ideação e composição do livro, que necessitou que os personagens ganhassem vida para lhe indicar o rumo da trama narrativa, reflète sobre o gênero distópico que lhe pareceu o mais propício à história que queria contar – a distopia “é um disfarce de futuro do que a gente está vivendo” –, aborda as diversas problemáticas que se entrecruzam com o tópico principal, e conclui com a constatação da necessidade de “ouvir o tempo”, prática que

enseja e requer a participação justamente dos velhos com seu vasto cabedal de memória, sabedoria e experiência.

Nossas duas primeiras resenhas se tocam em alguns pontos. Thaís Velloso, em “O passado que marca o agora”, apresenta o segundo romance de Carlos Eduardo Pereira *Agora agora* (Todavia, 2022), que reúne três homens de mesmo nome, diferenciados pelos epítetos “Filho” e “Neto”, a lidar com três épocas distintas do Brasil. O primeiro da linhagem, Jorge Ferreira, está inserto num período que vai do pós-abolição até os anos 1940. Sua vida é profundamente entrelaçada ao Carnaval, particularmente ao bloco “Unidos da Saudade”, posteriormente alçado a escola de samba. Por intermédio do “Filho”, o final da década de 1980 comparece nas páginas do livro, mas é o “Neto” que catalisa o romance, não só por atuar como narrador, mas também por trazer temas e debates prementes e recentes em nossa sociedade, uma vez que vivencia o auge do governo bolsonarista, de triste memória. Como destaca a resenhista, a temática que permeia as três partes e entrelaça as três vidas é o racismo e as discussões que motiva, entre elas o colorismo e as cotas raciais.

Em “A vida futura, de Sérgio Rodrigues: uma tradição literária encara seus impasses”, antes de chegar ao romance que constitui o foco de sua resenha, Dankar Bertinato Guardiano de Souza transita por dois romances do autor, o famoso *O dribble* (2013) – que tem o futebol como centro e também reflete sobre os “Brasis” na perspectiva de um pai e um filho de mesmo nome –, e *A visita de João Gilberto Noll aos Novos Baianos* (2019), em que o autor manifesta uma característica relevante de sua obra que é o aproveitamento de formas literárias populares, como o *thriller*.

Esse rápido recenseio é uma estratégia sagaz adotada pelo resenhista, porque, quando chegamos à obra visada, já nos familiarizamos com alguns modos de ser da literatura de Rodrigues. *A vida futura* põe em cena os espíritos de Machado de Assis e José de Alencar que baixam de volta à terra preocupados com o projeto de reescrita de suas obras idealizado pela professora Stella MacGuffin Vieira. Como descortina o resenhista, “MacGuffin” é o nome hitchcockiano para o acontecimento que deslança uma trama, mas é, em si mesmo, irrelevante. Importante, de fato, é o debate provocado pela visita desses dois clássicos ao mundo de hoje e o choque por eles experimentado diante da defasagem entre suas obras e a realidade que já não abarcam, mote que enseja ao romancista uma reflexão sobre o estatuto da ficção em geral. O debate racial em torno do próprio Machado também é oportunamente trazido à baila.

Ao tecer considerações sobre *O dribble*, Dankar de Souza menciona que um de seus protagonistas, o “Neto”, é um “revisor fracassado”. As razões para o fracasso não são explicitadas, mas essa observação nos dá a deixa para examinar nossa última resenha. É possível que a situação decorra de uma conjuntura de fatores evidenciados com muita felicidade por Cláudia Leão de Carvalho Costa e Mateus Esteves de Oliveira. O título já entrega o assunto: “Ofício de revisor: implicações para o primor da obra”, resenha dedicada ao livro *Além da gramática* (Artigo A, 2021), coletânea de ensaios organizada por Ana Elisa Ribeiro e Márcia Regina Romano. Como sugere o título do livro resenhado, a revisão extrapola a “mera assunção do texto aos rigores gramaticais”, no dizer dos resenhistas, uma vez que a operação

revisora não deve negligenciar “questões políticas, ideológicas, comerciais, culturais e sociais”, que “também interferem no estado e na condição da publicação de uma obra” e fazem do revisor um “mediador de palavras”, a meio caminho entre um “super leitor” e um “quase autor”. A partir desses pressupostos, os resenhistas visitam cada um dos ensaios do livro, que lançam um olhar novo e revelador sobre vários aspectos do ofício de revisor, tirando da sombra esses operários invisíveis e desconsiderados, cujo trabalho, no entanto, é imprescindível para o melhor acabamento de uma obra.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO



“Progresso” e desumanização no romance *A morte e o meteoro* (2019), de Joca Reiners Terron

André Rezende Benatti*

Daniel Barros Liberato**

Resumo

Este estudo tem por finalidade compreender, a partir do texto literário, as contradições presentes no que muitos entendem como “progresso” e como a busca desenfreada por ele resulta na exploração da vida das pessoas, a negligência com elas e sua consequente desumanização. Assim, propõe uma análise do romance *A morte e o meteoro*, de Joca Reiners Terron, publicado pela primeira vez em 2019, que exemplifica bem essa problemática. A narrativa representa os males do processo de colonização na Terra, responsável por prejudicar fortemente ou destruir inúmeras culturas e civilizações, mas também faz um paralelo entre esse problema e uma possível colonização de Marte, o que leva o leitor a se perguntar por que, com tantos problemas ainda a serem resolvidos na Terra, já se busca colonizar outro planeta. Por meio de metodologia bibliográfica e comparativa, partindo do conceito de “outro”, desenvolvido por Todorov em *A conquista da América: a questão do outro* (1993) e que é descrito no livro *Conceitos-chave da teoria pós-colonial* (2005), de Thomas Bonnici, busca-se o entendimento de como,

* Professor Adjunto da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. E-mail: andre_benatti29@hotmail.com

** Graduando em Letras na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. E-mail: daniel-barrosliberato@gmail.com

e por que, no livro de Terron, os povos originários são vistos como alienígenas em seu próprio mundo, chegando até mesmo a serem utilizados como cobaias, em prol do “avanço” científico, por aqueles que dizem protegê-los.

Palavras-chave: A morte e o meteoro; progresso; desumanização; outro; colonização.

Abstract

This work proposes an analysis of the novel *A morte e o meteoro*, by Joca Reiners Terron, published for the first time in 2019, by means of which we aim to understand the contradictions present in what many understand as “progress” and how the unbridled search for it results in the exploitation or neglect of people’s lives and their consequent dehumanization. The narrative enacts the evils of the colonization process on Earth, responsible for strongly harming or destroying countless cultures and civilizations, but it also draws a parallel between this problem and a possible colonization of Mars, which leads the reader to ask why, with so many problems still to be resolved on Earth, efforts are now being made to colonize another planet. Through a bibliographic and comparative methodology, starting from the concept of “other” developed by Todorov in *The Conquest of America: The Question of the Other* (1993) and described in *Key Concepts of Post-Colonial Theory* (2005), by Thomas Bonnici, we seek to understand how, and why, in Terron’s book, original peoples are seen as aliens in their own world, even being used as guinea pigs, in favor of scientific “advancement”, by those who claim to protect them.

Keywords: A morte e o meteoro; progresso; dehumanization; other; colonization.

Introdução

A morte e o meteoro (2019) é um romance do escritor cuiabano Joca Reiners Terron. A obra retrata uma tribo indígena chamada kaajapukugi, composta por apenas cinquenta homens, que, portanto, está à beira da extinção. Correndo sério risco de vida, por conta das invasões à Amazônia, local onde habitam, e das diversas perseguições, eles pedem refúgio e são, então, transferidos do Brasil para o México. No entanto, o indigenista responsável pela operação, Boaventura, morre no processo, cabendo a um de seus colegas, um funcionário mexicano, terminar o trabalho:

Os kaajapukugi pediram refúgio, levando todos os seus sobreviventes, pois o meio ambiente de onde eram nativos, a Amazônia, estava morto, e vinham sendo caçados com determinação pelo Estado e pelos seus agentes de extermínio: garimpeiros, madeireiros, latifundiários e seus capangas habituais, policiais, militares e governantes (Terron: 2019, 14).

De acordo com Thomas Bonnici, em seu livro *Conceitos-chave da teoria pós-colonial* (2005), o “outro” é “aquele cuja referência se encontra fora do ambiente daquele que fala. O sujeito colonizado é considerado o outro devido à centralidade do colonizador e aos discursos sobre primitivismo, canibalismo e outros proferridos por esse último” (p. 48). Visto isso, é interessante notar, na narrativa de Terron, como se estabelece a relação do homem branco com os indígenas, uma vez que estes, na obra, têm até mesmo sua língua comparada com a de alienígenas:

Foi o primeiro caso da história das colonizações no qual um povo ameríndio inteiro, os cinquenta kaajapukugi remanescentes, pediu asilo político em outro país. Eram os últimos falantes de uma língua quase desconhecida, uma estranha língua mestiça que, embora carregasse algo do dialeto yepá-mahsã, ao ser ouvida pela primeira vez, parecia alienígena (Terron: 2019, 13).

Tal comparação se aproxima do episódio, também apresentado por Terron, da tentativa de colonização de Marte pelos chineses, que “não era a primeira tentativa de enviar uma missão tripulada a Marte” (Terron: 2019, 16), assim como os indígenas foram colonizados na Terra. Desse modo, a repetição das tentativas de colonização, dentro e fora da Terra, e a violência contra os povos originários reforçam que o homem branco acredita ter o direito de controlar tanto Marte quanto a vida dos indígenas, por não os considerar como seus semelhantes.

Ou seja, da mesma maneira que Marte é um outro planeta em relação à Terra, para o homem branco, o indígena é um “outro” em relação a si. A compreensão desse conceito é fundamental para entender como, por ser algo estruturalmente presente em uma sociedade nascida do genocídio colonial, o pensamento centralizador do homem branco acaba por tentar transformar tudo em algo sobre ele, mesmo quando age, aparentemente, em prol do “outro”.

Nota-se, por exemplo, no livro *A conquista da América*, de Tzvetan Todorov (2019), como a maneira pela qual se dá a apropriação do protagonismo indígena pelo colonizador é maléfica. Com o escanteamento da voz do colonizado, este fica à mercê

dos estereótipos e interesses do colonizador, o que resulta na desumanização daqueles que foram silenciados:

Sem dúvida, o que mais chama a atenção aqui é o fato de Colombo só encontrar, para caracterizar os índios, adjetivos do tipo bom/mau, que na verdade não dizem nada: além de dependerem do ponto de vista de cada um, são qualidades que correspondem a extremos e não a características estáveis, porque relacionadas à apreciação pragmática de uma situação, e não ao desejo de conhecer (Todorov: 2019, 51-52).

Para além da desumanização indígena, a narrativa do homem branco torna a si próprio o herói da história, como Colombo, que “considerava-se eleito, encarregado de uma missão divina” (Todorov: 2019, 13), mesmo sendo responsável pelo “maior genocídio da história da humanidade” (p. 17); como o funcionário mexicano, que tinha na possível extinção dos kaajapukugi sua “última oportunidade de cuidar de alguém” (Terron: 2019, 12); ou, ainda, como Boaventura, “que dedicou sua vida à defesa dos kaajapukugi” (p. 14), mas que revelou, ao longo do livro, estar mais preocupado com o “avanço” científico do que com o bem-estar dos indígenas.

Então, por meio de uma análise bibliográfica e comparativa, este estudo aborda a desumanização do “outro” no romance *A morte e o meteoro*, de Joca Reiners Terron. Ela ocorre de diferentes maneiras, tais quais a estereotipização, a violência física, a exploração e a invasão de terras. Ademais, buscamos

tratar também da relação entre a desumanização e o auto-heróismo, de forma que, ao colocar o “outro” em um lugar de vítima, o “Outro”, que “se refere ao centro e ao discurso imperial” (Bonnici: 2005, 48), torna-se uma figura heroica, seja um dito aventureiro e propagador da fé, como Colombo, seja um defensor da ciência, como Boaventura, seja alguém que quer atribuir um sentido para a própria vida, como o funcionário mexicano.

Grande Mal

Em seu livro *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019), a antropóloga e historiadora Lilia Schwarcz mostra que, “ao longo da história nacional, os povos indígenas foram dizimados pela violência dos colonizadores brancos, expulsos de suas terras e mortos por moléstias que lhes eram estranhas, além de serem expostos a práticas que pretendiam impor a sua invisibilidade” (Schwarcz: 2019, 162).

Tem-se aí o ponto de partida da narrativa de Terron, a qual retrata um cenário distópico cujo processo exploratório chegou ao ponto de destruir a Amazônia e exterminar toda uma etnia indígena. Mostrando o desenvolvimento cultural dos kaajapukugi até seu declínio, a obra faz questão de humanizar o indígena mesmo em sua violência, indo de encontro à falsa “imagem criada pelos colonizadores europeus que representa os indígenas como passivos e fracos; entregues aos ditames daqueles” (p. 163).

Logo no início do romance, é exposto que, “ainda no primeiro contato com os kaajapukugi na juventude, ele tinha sido flechado no rosto” (Terron: 2019, 18). Ele, no caso, Boaventura, conta que “esses índios matavam outros índios sem nenhum problema,

faziam isso para sobreviver, e certamente já se matavam entre si milênios antes de Cabral pousar suas tamancas por aqui” (p. 45).

Entretanto, é interessante notar a distinção feita pelo próprio livro entre a violência corriqueira, como contra um estranho que invade sua terra, e a exploratória, já que “o assassinato não é intransigência dos europeus, nunca foi, somente a crueldade” (p. 45). Ou seja, “o homem branco é o Grande Mal” (p. 30), não somente por conta da violência, mas devido ao motivo pelo qual ela é empregada: a defesa de um suposto “progresso”, individual ou coletivo, que desrespeita outras culturas, além da própria Terra, apropriando-se delas e as explorando. Sobre isso fala-nos Ailton Krenak (2019) em *Ideias para adiar o fim do mundo*:

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história (Krenak: 2019, 8).

Assim, como em *A morte e o meteoro* acompanha-se a etnia kaajapukugi desde seus primórdios, é possível notar essa “concepção da verdade”, descrita por Krenak, ao ver a cultura desse povo, construída na obra, ser desrespeitada, quando, por

exemplo, “o expansionismo militar e extrativista pela Amazônia invadia territórios indígenas” (Terron: 2019, 43).

Esse é um claro exemplo da desumanização que ocorre no romance, tendo em vista que os indígenas têm inúmeros direitos desrespeitados. Para além do fato de serem os povos originários e terem tido suas terras invadidas desde a época do dito “descobrimento”, os indígenas passaram a não ser tratados como cidadãos brasileiros da maneira pela qual deviam ser, conforme destaca Schwarcz (2019):

A disputa pela posse de terras no campo é das maiores causas de morte no Brasil, e vítima especialmente as populações indígenas, cujos direitos constitucionais, os quais lhes facultam a posse de terras que pertenceram a seus ancestrais, são constantemente desrespeitados. Essa não é, entretanto, uma história dos tempos de agora. Os registros da prática remontam ao período colonial, quando se chamou de “descoberta” o que foi, na verdade, invasão de um território densamente povoado (Schwarcz: 2019, 161).

Se realmente fossem tratados com cidadania, suas vidas e espaços seriam respeitados, conforme garantem os incisos III, “ninguém será submetido à tortura nem a tratamento desumano ou degradante” (BRASIL, 2016, p. 13); VI, “é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias” (BRASIL, 2016, p. 13); XI “a casa é asilo

inviolável do indivíduo, ninguém nela podendo penetrar sem consentimento do morador, salvo em caso de flagrante delito ou desastre, ou para prestar socorro, ou, durante o dia, por determinação judicial” (BRASIL, 2016, p. 13); XXII, “é garantido o direito de propriedade” (BRASIL, 2016, p. 14); e XXIII, “a propriedade atenderá sua função social” (BRASIL, 2016, p. 14), do artigo 5º do Capítulo I da Constituição Federal do Brasil, de 5 de outubro de 1988.

No entanto, esses direitos não são respeitados na vida dos kaajapukugi do romance de Terron, que acabam tendo, inclusive, que deixar o país. Então, o homem branco é o “Grande Mal”, porque ele desrespeita o “outro” ao longo de toda a história do Brasil, colocando-o em um lugar de fraco, passivo perante a exploração, ao mesmo tempo que se autoproclama “herói”. Mais uma vez, Schwarcz (2019) é elucidativa:

Uma marca forte do autoritarismo que imperou na relação com essas populações pode ser simbolizada na figura dos bandeirantes, que, durante muito tempo, foram compreendidos apenas como heróis nacionais, não só porque desbravaram matas e florestas selvagens, ampliando as fronteiras do país, como porque teriam “domado” indígenas “bravios e avessos à civilização” (Schwarcz: 2019, 164).

Por meio de seus dois personagens principais, o funcionário mexicano e Boaventura, *A morte e o meteoro* mostra as diferentes formas de desumanização do “outro”. Promovidas pelo homem branco, elas são justificadas, no livro – mas, em muitos

casos, também fora dele –, por um aparente “progresso”, individual ou coletivo.

Funcionário mexicano

Byung-Chul Han (2020), em seu livro *Morte e alteridade*, ao falar em determinada passagem sobre a morte de Sócrates, afirma que

Fédon não chora por Sócrates, mas sim por si mesmo. Não é inquietante que o outro morra. Não se pranteia a morte de Sócrates como tal, mas sim a própria perda. Ele não chora no sentido do outro, mas sim para dentro de si. O seu luto desmedido aponta, justamente, a uma desmedida do eu que, mesmo diante, da morte do outro, não cessa (Han: 2020, 255).

Tal qual Fédon, o funcionário mexicano, colega de Boaventura, encara o luto não só como a morte de outro alguém, mas como a de uma parte de si próprio. Ele, então, busca preencher esse vazio deixado pelo falecimento dos pais com um tipo de auto-heroísmo. Isso pode ser percebido quando o personagem fala que “participar de um episódio da desventura dos exílios políticos [...] seria uma maneira de relevar o luto e a solidão” (Terron: 2019, 12).

Também se pode inferir, por meio de suas falas, a maneira como essa atitude “heroica” em relação ao “outro” carrega um forte componente individual, que, de certa forma, é uma desumanização daquele que está “sendo salvo”, ao tornar a vida

deste um objeto de aventura. Portanto, ao afirmar que “andava necessitado de amigos, talvez mais do que os kaajapukugi” (p. 13), o funcionário mexicano desvaloriza a dor do outro, colocando-se em um papel central de uma causa que não é a sua diretamente e utilizando a tragédia como algo pessoal, não coletivo.

Igual a Cristóvão Colombo, o funcionário mexicano “não compreende os índios [...] na verdade, nunca sai de si mesmo” (Todorov: 2019, 56). Durante o processo de “ajuda” aos kaajapukugi, ele desrespeita a cultura deles ao furtar um de seus trajes, deixando-o como um mero objeto de decoração em sua casa, tal qual seu falecido pai, que “coleccionava artefatos indígenas, que guardava em sua biblioteca” (Terron: 2019, 38).

Desse modo, o funcionário mexicano era apenas um “antropólogo interessado por línguas mortas” (p. 12). Ele estava interessado em fugir do luto da morte de seus pais e investigar a “língua desconhecida de uma etnia em extinção, com o acréscimo ditado pela sorte, ou pela desgraça [...], de conviver com seus remanescentes definitivos” (pp. 12-13).

Guardadas as devidas proporções, as atitudes do funcionário mexicano em relação ao “outro” se assemelham às de Colombo ao chegar à América. O colonizador espanhol também não tinha respeito pelas culturas dos povos originários, colocando-os sempre na posição de um meio para um fim, como mostra o seguinte excerto de *A conquista da América*:

Sua atitude em relação a esta outra cultura é, na melhor das hipóteses, a de um colecionador de curiosidades, e nunca vem acompanhada de uma tentativa de compreen-

der: observando, pela primeira vez, construções em alvenaria (durante a quarta viagem, na costa de Honduras), contenta-se em ordenar que se quebre delas um pedaço, para guardar como lembrança (Todorov: 2019, 49).

Então, “deve-se desconfiar das lágrimas. Será impossível eliminar delas todo o rastro do eu” (Han: 2020, 259). Por isso, na suposta “ajuda” aos kaajapukugi por parte do narrador, não existe uma preocupação real dele com esse povo, senão consigo mesmo. No fundo, ele sempre tratou o caso como algo pessoal, conforme se pode notar em seus próprios relatos e no desrespeito aos símbolos indígenas.

Boaventura

Tal como o funcionário mexicano, buscando preencher um vazio existencial, Boaventura, em uma mensagem de vídeo deixada a seu colega pouco antes de morrer, fala da maneira pela qual o “luto atroz que tomou conta [dele] acabou por [lhe] conceder a coragem, que antes disso [ele] não reunia em quantidade suficiente, pra partir em direção ao norte” (Terron: 2019, 41). Nota-se seu egoísmo logo de início, quando ele ignora a fala de seu amigo, o antropólogo norte-americano George, que afirma que “ele não vai sobreviver e, mesmo que isso aconteça, [...] matará alguns, provavelmente todos [os kaajapukugi]” (p. 41).

Novamente, o homem branco age com arrogância perante a dor do “outro” e, da mesma forma que o funcionário mexicano compara sua dor com a dos indígenas, Boaventura menospreza o conselho de seu amigo norte-americano. Assim, apesar de reali-

zar os testes necessários, ele se coloca em primeiro plano, ao dizer: “o único vírus inoculado em mim naquela época era a tristeza desgraçada que carregava após a morte de meus pais” (pp. 41-42).

Essa questão do “eu” em detrimento do “outro”, no caso de Boaventura, fica ainda mais clara nos excertos seguintes, quando ele afirma ter noção de que os indígenas querem se manter isolados, mas ignora esse “detalhe”. O personagem também discorre sobre o perigo que está correndo, mas em nenhum momento reflete sobre o perigo que ele próprio representa para os kaajapukugi:

Usei as horas de recuperação para refletir sobre os motivos que me conduziram àquela situação, e o que pretendia ao me expor a tamanho perigo. Em princípio era sede de conhecimento, somada à ânsia de ser o primeiro a registrar informações que atravessaram séculos sem sair do pequeno círculo de uma comunidade isolada de selvagens.

[...]

Permaneciam isolados, mas já haviam tido contato com o homem branco, o que aumentava minhas chances. Então eu não sabia que o encontro se dera no final do século XIX, embora intuisse que essa era a causa de se manterem bem longe dos brancos (Terron: 2019, 48).

Boaventura, como se vê, já no começo de sua trajetória de “apoio” aos indígenas, os define como selvagens e ignora suas vontades. Desse modo, não demorou muito para que ele incor-

resse na “outremização”, “processo pelo qual o discurso imperial fabrica o outro” (p. 47). Ou seja, apesar de não se enxergar como um, o personagem carrega consigo traços colonizadores, este-reotipando a cultura kaajapukugi. De qualquer forma, inicialmente, pode-se afirmar que o sertanista fora reconhecido como um herói, “um homem comum, comprometido com os dogmas do bem e da moral convencionados pela sociedade” (Magalhães; Silva; Batista: 2007, 22).

Ao fazerem um paralelo entre o super-herói e o herói político, em seu artigo “Do herói ficcional ao herói político”, Magalhães, Silva e Batista (2007) mostram que, “no caso do discurso político, vemos tantas vezes uma espécie de deterioração da manutenção no compromisso assumido, o que, com maior ou menor rapidez, confere desgaste a sua credibilidade junto ao eleitorado” (pp. 23-24). Boaventura, embora não seja um político partidário e/ou de carreira, é, de certa forma, um herói político, e, ao longo de *A morte e o meteoro*, percebe-se esse desgaste, de modo que o personagem se mostra cada vez menos empático, comportando-se similarmente à descrição de Magalhães, Silva e Batista (2007):

Assim, os discursos de campanha se perdem ao longo do processo, modificando-se, tornando-se diferentes das falas subsequentes: o que se declara na condição de candidato não mais se assemelha ao que se diz quando empossado.

[...]

O político decaído utiliza [a sua força] em benefício próprio e por isso mesmo luta contra a coisa pública (p. 24).

O funcionário mexicano, inclusive, nota a mudança de postura do colega durante o vídeo, ao dizer que, em dado momento, o “comprometimento ético com um povo nativo isolado não parecia mais tão digno de um antropólogo” (Terron: 2019, 62), o “homem que dedicou sua vida à defesa dos kaajapukugi” (p. 14). Isso porque já não é mais o herói que parecia – e acreditava – ser. Boaventura prova, por exemplo, repetidas vezes, sem o consentimento dos kaajapukugi e sem realizar a cerimônia adequada, o tinsáanhan, pó aspirado pelos indígenas em *ritos*, pelo qual acreditavam que “superariam os limites do plano tedioso representado pela vida” (p. 59).

Visto isso, é possível fazer novamente um paralelo entre o “herói” político do texto “Do herói ficcional ao herói político” e Boaventura. Este, embora não realize campanha eleitoral, tem, à primeira vista, um discurso vinculado ao bem-estar do povo, mais especificamente dos kaajapukugi, participando de uma disputa da qual fazem parte, dentre outras forças sociais, o Estado e as ONGs, ou seja, seu discurso é essencialmente político, mesmo sem ser partidário. Então, dentro dessa conjuntura, Boaventura assume uma postura de liderança heroica, que decai com o andar da narrativa. Não obstante o desrespeito pelo lado cerimonial dos indígenas, ele decide sequestrar uma jovem kaajapukugi, sem, no entanto, sair do pedestal de herói, apenas o adequando ao novo contexto.

No livro *O herói* (2000), Flávio R. Kothe mostra que, “nas narrativas triviais, os heróis ‘de direita’ procuram defender o *status quo* e os valores da classe alta como os valores altos da sociedade, enquanto os heróis ‘de esquerda’ procuram inverter esse processo” (Kothe: 2000, 90, grifos do autor). Em suma, Boaven-

tura transita de uma posição “de esquerda” para uma “de direita” ao longo do romance, uma vez que começa defendendo causas sociais e, no fim, cai em um discurso de “progresso” a todo custo.

Esse discurso é contraditório, na medida em que é um “progresso” conservador, pois o que progride com ele são as desigualdades. Ele existe para que o acúmulo de poder nas mãos das elites continue “progredindo”, conservado, enquanto os indígenas, no caso de *A morte e o meteoro*, perdem suas riquezas, terras e, sobretudo, vidas. Entretanto, o sertanista ainda acredita estar moralmente certo, afinal, para si, segue sendo um herói, alguém buscando o que acredita ser o bem, diferenciando-se de outros homens violentos a seu redor:

Do balcão do Curva de Rio Sujo, eu observava os grileiros e suas índias bêbadas, cada homem em Lábrea devia ter uma delas amarrada ao pé da cama. Contudo, minha questão com a índia não ultrapassava o conhecimento, meus interesses antropológicos ficavam acima da animalidade (Terron: 2019, 77-78).

“Dizer que a economia é mais importante é como dizer que o navio importa mais que a tripulação” (Krenak: 2020, 8). É esta a postura assumida por Boaventura, a de que o avanço científico importa mais do que a vida dos outros. Ele não se importou em sequestrar uma garota. Sua única preocupação era que, “como em outros povos, podia ser que em sua cultura certos conhecimentos fossem vedados às mulheres” (Terron: 2019, 77). No entanto, ainda que seguisse com a justificativa de que “o co-

nhecimento da humanidade se encontrava em xeque” (p. 79), Boaventura admite:

o fracasso do meu compromisso com os princípios mais básicos do conhecimento e com a ética científica da antropologia, a assim chamada retidão moral de um homem, ou qual seja que deem à decência, teve sua importância diminuída ainda mais nas semanas seguintes, [...], nas quais pratiquei escolhambações das mais reprováveis. Me tornei um animal resfolegante sobre o corpo daquela índia, eu a comia muitas vezes ao dia, e a despertava de noite pra foder mais uma vez, e de novo pela manhã. [...] Não demorou muito para que o óbvio acontecesse, o que descobri quando a flagrei vomitando em cima das ervas daninhas que nasciam no pé da sibipuruna (Terron: 2019, 82).

Percebe-se que, para alguém que enxerga o indígena como o “outro”, “ser índio, e ainda por cima mulher, significa ser posto, automaticamente, no mesmo nível que o gado” (Todorov: 2019, 67). Por conseguinte, a jovem kaajapukugi, “ainda fragilizada pelo parto, talvez com sequelas do aborto que teve no barco [...], não demorou a manifestar sintomas de alguma doença fatal” (Terron: 2019, 84). Afinal, além de ele próprio abusar da garota, Boaventura a prostituía para pagar suas dívidas:

O mais provável era que eu mesmo a tivesse contaminado com sarampo, disse Boaventura, ou talvez tenha sido em decorrência das doenças venéreas que se espe-

lhavam feito mato entre os frequentadores do Curva de Rio Sujo, o efeito colateral de minhas dívidas saldadas. Depois de um longo tempo sem notar minha presença, sem olhar na minha cara, creio que desde a primeira noite em que me deitei com ela, na hora de sua morte ela fixou meus olhos e falou algumas palavras, me despertando do meu sono alcoólico (Terron: 2019, 84).

Assim, depois de ter sido sequestrada para ser usada como cobaia, abusada por Boaventura e prostituída, a jovem kaajapukugi morre. Na sua morte, vemos o grau de desumanização pelo qual ela passou, sintetizado quando o sertanista percebe “que ela nunca chegou a dizer como se chamava, e por minha vez eu nunca me encarreguei de lhe arranjar um nome” (Terron: 2019, 85). Como expõe Todorov, “as mulheres índias são mulheres, ou índios ao quadrado; nesse sentido, tornam-se objeto de uma dupla violência” (Todorov: 2019, 68).

Semelhante a Colombo, o sertanista de *A morte e o meteoro* não reconhece o “direito dos índios à vontade própria; [...] os considera, em suma, como objetos vivos” (p. 66). Entretanto, após tanta violência, ele entende: “ao roubar a última mulher de seu povo, eu havia condenado os kaajapukugi à extinção. Eu era Hen-zaogao, o Grande Mal, e aquele gesto impensado foi minha contribuição pra história” (Terron: 2019, 88).

Como mencionado anteriormente, antes da morte da garota, Boaventura tivera um filho com ela, o qual abandonou quando fugiu. “Em todas aquelas décadas de vigilância constante, portanto, talvez Boaventura estivesse protegendo seu

filho, não os índios” (p. 98). O homem “também se envolveu com tráfico de animais e plantas” (p. 96). Ademais, “finalmente, podia ser que tudo, desde o exílio dos kaajapukugi em Ooxaca, não passasse de um ardiloso estelionato político disfarçado sob o manto das grandes causas humanitárias” (p. 100).

Boaventura nunca foi um herói, apenas mais um explorador, que se escondia sob a justificativa de estar defendendo os indígenas ou sob o que por vezes se denomina “progresso”.

Conclusão

A morte e o meteoro mostra as diferentes ideias de “progresso”. A colonização, a busca pelo desenvolvimento nacional e os avanços científicos são três “progressos” coletivos que podem gerar destruição ambiental e “outremização”, ou seja, a desumanização do “outro”, que é visto não como um ser humano, detentor de direitos, mas um mero objeto a ser explorado, cuja vida não importa.

Por outro lado, sob uma ótica individual de “progresso”, a “outremização” ocorre no romance quando o “outro” é alienado do seu papel de protagonista nas próprias lutas. Os kaajapukugi, por exemplo, tiveram sua luta para sobreviver logo cooptada por Boaventura e pelo funcionário mexicano, que queriam um sentido para as próprias vidas. Assim, a questão deixou de ser sobre os indígenas e, novamente, passou a ser sobre o homem branco.

Boaventura e o funcionário mexicano se colocam em papéis de “herói”, responsáveis por salvar os kaajapukugi, embora desrespeitem a cultura indígena mais de uma vez. O funcionário mexicano ao menos reconhece seus motivos desde o início, mas Boaventura assume a alcunha desse “herói político” em boa

parte da narrativa, mesmo não sendo um político institucional, o que acaba por deixar sua trajetória marcada por promessas não cumpridas e por violência.

O livro deixa clara a visão colonial remanescente no homem branco do país colonizado quando diz que “os brasileiros não suportavam os próprios índios e queriam distância dos alheios” (Terron: 2019, 107). Ou, ainda, ao comparar a postura do homem branco, “o Grande Mal” (p. 30), com a dos “kaajapukugi, esses índios punks avessos a qualquer liderança, tão anarquistas a ponto de saberem que nenhuma raça é especial, e que nenhum homem é rei de porra nenhuma” (p. 33). Enquanto “os atuais kaajapukugi são um povo anárquico, não aceitam nenhum tipo de liderança” (p. 23) e possuem uma estrutura social que “eliminou níveis hierárquicos e a existência de caciques” (p. 23), o homem branco seguiu reproduzindo comportamentos coloniais, como dito por Lilia Schwarcz (2019):

O nosso passado escravocrata, o espectro do colonialismo, as estruturas de mandonismo e patriarcalismo, a da 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, comparecem na cena política brasileira (p. 224).

Em *A morte e o meteoro*, não se tem exposto de maneira direta um governo autoritário, mas algumas atitudes permissivas

como a invasão da Amazônia, a extinção de etnias indígenas e o sucateamento de Funai – que “não passava de um tipo de almoxarifado onde o Estado depositava velhos trastes” (Terron: 2019, 17) – denotam um governo, no mínimo, pouco democrático, reflexo do período colonial. Esse reflexo, cabe salientar, vai além do Estado, manifestando-se no funcionário mexicano e, principalmente, em Boaventura, como tratado anteriormente.

Nos termos de Todorov (2019), “é a conquista da América que anuncia e funda nossa identidade presente” (Todorov: 2019, 7). Conclui-se então que a colonização europeia na América Latina continua tendo impacto mesmo após a libertação dos países, com a perpetuação de uma lógica colonial interna de que a vida de determinados grupos sociais vale mais do que a de outros. Na obra de Terron, por exemplo, personagens que não são colonizadores agem como tais, violentando e explorando indígenas em muitas situações, ainda que seu dever fosse ajudá-los.

A visão do homem branco é, no geral, individualista, mesmo quando se expressa de modo coletivo, por meio do nacionalismo exacerbado e da ciência, já que transforma as pessoas de outras culturas em “outros”. Isso, quando ocorre, facilita a busca do homem branco pelo “progresso”, uma vez que ele já não se importa com a vida do “outro”, por não o considerar humano – quiçá um alienígena em seu próprio planeta – podendo, assim, explorá-lo.

Referências

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016.

HAN, Byung-Chul. *Morte e alteridade*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra; SILVA, Luiza Helena Oliveira da; BATISTA, Dimas José. “Do herói ficcional ao herói político”. *Ciências & Cognição*, v. 12, pp. 18-30, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

TERRON, Joca Reiners. *A morte e o meteoro*. São Paulo: Todavia, 2019.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.



Sobre *A resistência*, de Julián Fuks: reflexões sobre memória, trauma e realidade

Everton Vinicius de Santa*

Leandro Scarabelot**

Resumo

Este ensaio tem como propósito analisar diversas facetas da obra *A resistência* (2015), de Julián Fuks. Inicialmente, investigamos as razões subjacentes à escolha dessa obra, delineando as características distintivas tanto do autor quanto da trama que compõe a narrativa. Em seguida, exploramos a natureza do realismo presente na obra. Prosseguimos adentrando as possíveis categorias literárias nas quais o livro de Fuks poderia ser classificado, como a autoficção, a metaficção e a metaficção historiográfica. Subsequentemente, aprofundamos nossa análise ao discutir a pós-ficção, um gênero que o autor considera abraçar, elucidando suas características marcantes. Por fim, examinamos os aspectos híbridos que permeiam a narrativa de Fuks e, de maneira crítica, apontamos elementos que merecem uma análise mais cautelosa dentro da obra em questão.

Palavras-chave: Julián Fuks; literatura contemporânea; pós-ficção; textualidades híbridas.

* Professor substituto de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira e Língua Inglesa no Instituto Federal Catarinense (IFC). E-mail: evertonvs9@gmail.com

** Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: leandro-scarabelot@hotmail.com

Abstract

This essay aims to analyze various aspects of the work *A resistência* (2015) by Julián Fuks. We first investigate the underlying reasons for the choice of this work, outlining the distinctive characteristics of both the author and the narrative that unfolds the story. Next, we explore the nature of the realism present in the work. We then delve into the possible literary categories in which Fuks's book could be classified, such as autofiction, metafiction and historiographic metafiction. Subsequently, we deepen our analysis by discussing post-fiction, a genre that the author considers embracing, elucidating its defining characteristics. Finally, we examine the hybrid aspects that permeate Fuks's narrative and critically point out elements that deserve a more cautious analysis within the work in question.

Keywords: Julián Fuks; contemporary literature; post-fiction; hybrid textualities.

A escolha

Iniciaremos este texto elucidando os motivos que nos conduziram à leitura da obra de Fuks. Primeiramente, é digno de nota o título provocativo: *A resistência*. Combinado à capa que evoca tanto a sensação de um álbum de família quanto a de um arquivo, levanta uma série de indagações: será esta uma obra engajada? Que forma de resistência está sendo abordada? Como o autor abordará essa temática? Adicionalmente, embora de forma menos consciente, o próprio nome de Fuks pode ter desempenhado um papel na nossa decisão de ler esse livro, já que é um nome que ressoa no contexto da literatura brasileira contemporânea.

Durante nossas pesquisas para a elaboração deste artigo, nos deparamos com a menção ao nome de Fuks no livro *Mutações da literatura no século XXI*, de Perrone-Moisés (2016). Nessa obra, a autora comenta sobre outro livro de Fuks, *Histórias de literatura e cegueira* (2007). Perrone-Moisés nos auxilia a analisar a espetacularização do escritor contemporâneo, que por vezes se torna um personagem em sua própria narrativa. Esse fenômeno tem sido amplamente observado em várias obras francesas do último quarto do século passado e em outras do século XXI. Assim como Fuks, outros escritores contemporâneos têm utilizado suas vidas pessoais como matéria narrativa, deixando uma marca na literatura contemporânea que pode ser caracterizada como intimista e centrada na escrita do eu. De acordo com Perrone-Moisés (2016, p. 205), essa tendência tem sido criticada por alguns como “umbilical” (*nombriliste*), devido ao seu caráter autorreferencial e provinciano.

A decisão de analisar essa obra também se justifica pela importância de direcionar nossa atenção para diversas narrativas contemporâneas, não apenas a de Fuks. Essas narrativas revelam uma tendência literária característica do século XXI, que muito provavelmente ocupará um lugar de destaque na historiografia da literatura contemporânea deste período e da noção de autor:

Esse fato apenas demonstra que a multiplicidade de perspectivas na escrita autobiográfica, já observada por Santiago, em 1987, parece apenas ter se tornado mais aguda e pungente na contemporaneidade.

Muito se debate hoje a respeito da proliferação de obras que envolvem alguma forma de escrita de si e a questão da memória, já que estas representam um retorno do conceito de autor, cuja morte foi decretada pelos pós-estruturalistas nos anos 1970. Uma vez que o conceito de sujeito havia sofrido descentramentos, o autor não poderia mais ser configurado como uma categoria *una*. Passa, então, a ser definido como uma função (função-autor), um construto histórico e ideológico como a projeção do tratamento que dá ao texto (Ferrari: 2015, 176).

Essas considerações não se limitam a ser apenas um preâmbulo deste artigo, destinadas a romper o silêncio inicial da página em branco. Elas também servem como um guia para a obra que vamos explorar a seguir, estabelecendo um diálogo significativo com as reflexões que iremos abordar.

Sobre o autor

Iniciemos, portanto, explorando os aspectos biográficos do autor, Julián Fuks. Nascido em São Paulo, ele é filho de psicanalistas argentinos, e sua trajetória é multifacetada, abrangendo a escrita, tradução e crítica literária, além de seu papel como professor visitante no Instituto Superior de Educação Vera Cruz. Sua formação acadêmica é notável, com uma graduação em Comunicação Social, uma Especialização em Estética e Teoria da Arte Contemporânea, bem como Mestrado e Doutorado em Letras, este último concentrando-se na área de Teoria Literária e Literatura Comparada.

Além de sua rica formação acadêmica, Julián Fuks é um autor prolífico, tendo publicado diversas obras notáveis. Destacam-se, entre elas, *Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu* (7 Letras, 2004), que foi agraciado com o Prêmio Nascente da USP. Seu livro *Histórias de literatura e cegueira* (Record, 2007) merece destaque por ter sido finalista tanto do Prêmio Jabuti quanto do Prêmio Portugal Telecom. Além disso, *Procura do romance* (Record, 2011) também integra sua impressionante lista de publicações.

Essas informações biográficas não são meramente um exercício de curiosidade, mas têm relevância na compreensão de sua obra, especialmente em *A resistência* (2015), que conquistou prêmios prestigiosos como Jabuti, Saramago, Oceanos e Anna Seghers. Nessa obra, o narrador, também escritor e filho de psicanalistas argentinos, busca reconstruir suas memórias como um meio de entender mais profundamente sua situação atual. Analisaremos como essa temática é abordada ao longo da narrativa.

O livro

Em resumo, a obra de Fuks narra a história de um irmão adotivo, porém, transcende essa narrativa singular ao abordar temas mais amplos como experiências de infância, perseguição, resistência, terror, tortura e desaparecimentos, conforme indicado pelo próprio narrador (Fuks, 2015, p. 58). Nesse contexto, a narrativa assume a forma de um intrincado jogo de espelhos, no qual cada história lança reflexos sucessivos sobre as outras.

Assim, ao contar a história de seu irmão, Sebastián reflete sobre sua própria trajetória, enquanto ambas as narrativas lançam luz sobre a história de seus pais, que, por sua vez, revela

aspectos da ditadura argentina e, por extensão, nos remete à ditadura brasileira. Essa dinâmica configura um caleidoscópio de imagens que evocam fragmentos de memória e a própria identidade do narrador. Para explicitar esse aspecto, Fuks compartilhou algumas informações em uma entrevista a Tiago Novaes, no Canal Escrita Criativa do *Youtube*:

Bom, pra apresentar pro leitor que não tenha tido nenhum contato, é um livro basicamente sobre a história do meu irmão e sobre a história dos meus pais. Os meus pais eram militantes contra a ditadura militar na Argentina e tiveram que se exilar no Brasil. Antes de sair da Argentina, eles, que tinham dificuldades pra ter filho, adotaram um menino lá, que foi o meu irmão. Foi uma adoção ilegal, como se costuma dizer, uma adoção que não foi feita a partir dos trâmites básicos legais, e a questão da adoção sempre foi forte na família, a questão do exílio sempre foi forte na família, foi sendo elaborada ao longo dos tempos; eu nasci depois, nasci no Brasil mais tarde, mas acabei lidando de diversas maneiras com essa história, aprendendo a história a partir disso, né. Uma história social, que foi sendo contada aos poucos como história familiar, como história pessoal, e é um pouco essa mescla, né, esse intercâmbio entre a relação da história de um país e a história menor de uma família, digamos, o que eu procuro tematizar nesse livro. Então, é uma história de exílio, de adoção, de convívio familiar, basicamente, relação entre ir-

mãos, são esses elementos que acabam se entrelaçando ao longo do livro (Fuks: 2016b, s/p, grifos nossos)¹.

Em outra entrevista, concedida à Roberta Carmona, do *Canal Literatórios do Youtube*, Fuks afirma que, quando começou a escrever,

A resistência [o livro] era a princípio uma história sobre o irmão, não era necessariamente uma história que se passaria em Buenos Aires, não envolvia necessariamente a história dos pais e a resistência deles à ditadura militar [argentina], mas aos poucos isso foi crescendo em mim, o livro se multiplicou, se tornou mais variado, mais diverso, várias questões acabaram sendo abordadas. Era inevitável tratar a história dos pais pra tratar a história desse irmão, as circunstâncias dessa adoção eram fundamentais. Quando eu vi, eu tava de novo imerso na história da Argentina (Fuks: 2016a, s/p, grifos e acréscimo nossos).

Nessa necessidade e processo de escrever sobre o irmão e sobre o seu passado, o narrador acaba por *se* escrever, por se tornar *autor* de sua própria história. Nesse sentido, é válido trazer as palavras de Dalcastagnè (2012):

a possibilidade de narrar o passado parece estar estreitamente ligada à ideia de ser autor – e não apenas um

¹ A presença de coloquialidades, repetições e hesitações em algumas das citações se deve ao fato de terem sido transcritas de entrevistas orais.

ator – dele. Sendo donas de seu passado, essas personagens teriam poder para gerenciar seu presente, e mesmo seu futuro, seja lá o que isso queira dizer para cada uma delas (Dalcastagnè: 2012, 132-133).

É relevante observar que a narrativa não segue uma estrutura linear convencional. Ela oscila entre passado e presente, entre as memórias do narrador e o momento em que ele escreve seu livro, promovendo uma reflexão abrangente. As memórias apresentadas na obra não se limitam às experiências pessoais do narrador ao longo de sua infância, adolescência e vida adulta. Elas também abrangem as memórias de outras pessoas, transmitidas por meio de histórias contadas por seus pais. Essas narrativas evocam épocas e lugares que o narrador nunca testemunhou, assim como as vidas de indivíduos que jamais conheceu, como no caso de Marta Brea, uma “vítima do terrorismo de Estado da ditadura civil-militar” narrada no capítulo 25.

Portanto, o que ganha destaque no livro não é apenas a memória individual, mas também a memória coletiva e a memória da memória de outros indivíduos. De uma forma ou de outra, essas memórias são incorporadas pelo narrador para aprofundar ainda mais o caráter memorialístico e autorreferencial de sua narrativa. Isso realça o clima de inquietação que paira sobre ele e sua família:

Não conhecia Marta Brea, sua ausência em mim não mora. Mas sua ausência morava em nossa casa, e sua ausência mora em círculos infinitos de outras casas ig-

noradas – a ausência de muitas Martas, diferentes nos restos desencontrados, nos traços deformados, nas ruínas silenciosas. [...] Marta Brea era o nome que tinha em nossa casa o holocausto, outro holocausto, mais um entre muitos holocaustos, e tão familiar, tão próximo (Fuks: 2015, 78).

Ressaltamos que essas memórias estão intrinsecamente interligadas, uma vez que o presente evoca as memórias e, por sua vez, as memórias nos levam a refletir sobre a situação atual do narrador e sobre a nossa própria contemporaneidade. Isso faz parte da cicatriz que as ditaduras latino-americanas deixaram em nossa sociedade.

Somente em um momento particular, na parte final do livro, quando Sebastián conclui sua obra e a entrega aos seus pais para que eles a leiam e emitam comentários, a narrativa abandona temporariamente esse caráter memorialístico. Nesse instante, ela adentra o tempo presente da fala do narrador, como se estivéssemos saindo da caverna das memórias para seguir o narrador em campo aberto, como se estivéssemos acompanhando-o com uma câmera para capturar seus gestos. É nesse momento que revelações sobre encobrimentos, distorções e fissuras não apenas na memória, mas também na literatura, emergem. Isso enfatiza a natureza ambígua dos fatos e a fronteira tênue entre realidade e ficção, que a literatura habilmente explora diante de nossos olhos.

É nesse ponto de encontro entre as ficções da memória e a ficção da escrita literária, onde o que (provavelmente) aconteceu

se entrelaça com o que é representado/permanece no texto, que algo semelhante ao que Barthes (1972) chamou de “ilusão referencial” ou “efeito de real” ocorre. Além disso, pode-se identificar, como apontado por Schøllhammer (2002), um novo tipo de realismo, um “realismo do trauma”, na escrita de Fuks. A partir das considerações de Hal Foster, Schøllhammer argumenta que

há uma mudança em relação à conceituação tradicional do real, do “real entendido como efeito de representação ao *real entendido como evento de trauma*” (Foster: 1994, 147). Desta maneira, ele [Hal Foster] percebe, nas artes e na cultura contemporâneas, uma manifestação da modernidade, no seu extremo, como uma experiência traumática da história ou como a emergência de uma verdadeira “cultura da ferida” (Seltzer: 1996). [...] *a obra se torna referencial ou “real” na medida em que consegue provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com a realidade em que o próprio sujeito é colocado em questão* (Schøllhammer: 2002, 81-82, grifos nossos).

Nesse entrelaçamento entre a história familiar e a história da ditadura argentina, a narrativa traz à luz uma série de traumas, que podem ser tanto reais quanto fictícios, contribuindo assim para uma nova compreensão do conceito de real. Além disso, compartilhamos da perspectiva de Schøllhammer (2011) sobre a autoficção contemporânea:

[...] no momento em que se aceita e se assume a ficcionalização da experiência autobiográfica, abre-se mão de um compromisso implícito do gênero, a sinceridade confessional, e logo a autobiografia se converte em autobiografia fictícia, em romance autobiográfico, ou simplesmente autoficção, na qual a matéria autobiográfica fica de certo modo preservada sob a camada do fazer ficcional e, simultaneamente, em um apagamento consciente dessa fronteira (Schøllhammer: 2011, 107).

De fato, a fusão das fronteiras entre o ficcional e o real é o que torna a autoficção tão relevante e pertinente aos estudos contemporâneos. Muitas vezes, encontramos narrativas que se assemelham a relatos pessoais, nas quais o narrador se confunde com o autor da obra e, em muitos casos, pode ser realmente o mesmo indivíduo.

É importante destacar que a narrativa de Fuks cria um efeito de real, de maneira semelhante ao conceito que Barthes (1972) descreve. No entanto, esse efeito é alcançado de duas maneiras distintas: primeiro, por meio de cenas que parecem existir apenas para proporcionar uma sensação tangível de referência, situando o leitor em um ambiente ou contexto específico. Em segundo lugar, por meio de outros elementos que oferecem uma profusão de detalhes, sem, no entanto, se perderem em descrições minuciosas do ambiente. Podemos afirmar que, na medida em que os locais, gestos e objetos mencionados pelo narrador fazem parte da vida do próprio Fuks e estão imersos no contexto histórico em que o escritor está inserido, esses elementos também funcionam como

paratextos autorreferenciais, aproximando sua narrativa tanto da autoficção quanto da metaficção historiográfica.

Pode-se argumentar que esses elementos não são inúteis, já que desempenham um papel na construção da narrativa. Eles não funcionam exatamente como a ilusão referencial descrita por Barthes, mas sim como elementos que fazem parte da estrutura da história. Eles são o ponto de partida para o narrador acessar suas memórias e incorporá-las ao texto, como se fosse o retorno do que foi reprimido, criando assim uma conexão entre o passado e o presente.

Nesses elementos, encontramos uma espécie de ilusão referencial ou um efeito de real. Isso acontece porque a ficção se entrelaça e brinca com aspectos da própria realidade, como fatos e lugares reais mencionados pelo narrador. Aqui, o real não é necessariamente o que realmente aconteceu, mas sim o que a memória (ou a ficção) torna real. Portanto, o efeito de real não se assemelha ao barômetro mencionado por Flaubert em *Madame Bovary*, onde os signos são desprovidos de significado. Nesse contexto, os signos desempenham uma dupla função: eles apontam para a situação das personagens dentro do texto e, ao mesmo tempo, conectam as personagens a um contexto histórico real, ou seja, o período ditatorial argentino/brasileiro e a sociedade contemporânea. Isso cria um jogo entre ficção e realidade.

Dessa forma, através da representação de sofrimentos de personagens fictícios, Fuks expõe uma ferida recente de nossa história e revela lacunas que a narrativa histórica oficial ainda não consegue abordar. É nesse sentido que a ficção de Fuks vai além da autoficção e se torna uma espécie de metaficção historiográfica.

Além disso, é importante notar que a identidade do narrador é um aspecto que também deve ser considerado na narrativa. Embora nos conte a história dolorosa de um filho/irmão adotado que luta para se integrar a uma família e nos remeta à ditadura argentina e suas atrocidades, devemos lembrar que o narrador é um homem branco, cisgênero, heterossexual, de meia-idade, de classe média, e tem uma ligação com o meio universitário, entre outros atributos.

Importante mencionar esse aspecto, pois devemos considerar que tanto o escritor, Fuks, quanto o narrador, Sebastián, têm antecedentes como filhos de psicanalistas, o que lhes confere um notável capital simbólico. Isso não apenas permite ao narrador contar sua história de forma complexa, mas também amplia sua visibilidade, abrindo espaço para que sua narrativa seja lida e ouvida. Essa estratégia autorreferencial tem se mostrado eficaz nas narrativas da literatura contemporânea, especialmente entre leitores que não se interessam muito pelos romances tradicionais, distanciados da autoficção ou das metaficções historiográficas. Parece que o “Eu” atual, o discurso íntimo e a vida do outro se tornaram mais cativantes do que a própria ficção.

No entanto, é importante ressaltar que essas características não diminuem o sofrimento das famílias mencionadas, seja a do próprio narrador ou daquelas que tiveram seus filhos/netos sequestrados. Elas também não diminuem o valor estético da obra. No entanto, é relevante destacá-las, principalmente porque elas evidenciam como a literatura ainda é predominantemente ocupada por um grupo social específico, por um certo tipo de personagem que se encaixa em um padrão dominante,

seja em termos de gênero, cor ou classe social. Além disso, essas características se tornam pertinentes porque Fuks mesmo se mostra preocupado com a crise do romance e busca novos caminhos para ele.

Reflexões sobre o gênero do livro

“Sempre tentei dizer aos meus críticos: Não me classifiquem, leiam-me. Sou um escritor, e não um gênero”.
(Fuentes: 1989, 40)

Na busca por novos caminhos no mundo do romance, Fuks segue algumas trilhas já exploradas pela ficção contemporânea. O que o diferencia, no entanto, é que, enquanto muitos de seus predecessores optaram por seguir apenas uma ou duas dessas trilhas, eventualmente desgastando-as, Fuks ousa aventurar-se por uma variedade delas. Isso talvez explique por que seu livro pode ser visto não apenas como um exemplo de autoficção, mas como uma exploração de várias formas de autoficção, incluindo a metaficção e a metaficção historiográfica, ou até mesmo híbridos dessas categorias. A fluidez dessas fronteiras é uma característica comum em narrativas contemporâneas.

Nesse contexto, Redondo (2011) aponta para a diversidade das formas de autoficção e para as nuances na presença do autor no espaço narrativo autoficcional:

A expressão “eu sou eu, mas sem ser eu” do espaço autoficcional se abre a diferentes manifestações pessoais

e graus variados de afirmação da presença do autor em seu texto. Por esse motivo, em vez de analisar a autoficção como uma forma compacta e coesa de escrita, aqui a concebemos como um espaço onde convivem vários tipos de expressão. Isso significa imaginar um “espaço autoficcional” aberto a diversas manifestações² (Redondo: 2011, 250, tradução nossa).

Essa narrativa, como Perrone-Moisés (2016) explica, envolve elementos biográficos, realidade factual e ficção. No entanto, não deve ser equiparada nem ao diário, já que não se trata de um registro cotidiano dos acontecimentos, nem à autobiografia, uma vez que não estabelece um pacto autobiográfico, como postulado por Lejeune (2008), e não narra a vida completa do autor, nem tampouco se enquadra na categoria de confissão, pois não possui uma preocupação em justificar-se ou expurgar elementos do eu.

Entretanto, embora a vida do narrador contenha inúmeras semelhanças com a de Fuks, seu livro não apresenta uma das características obrigatórias do gênero, que é “a identidade explícita entre o nome do autor e o nome do personagem-narrador” (Perrone-Moisés: 2016, 207).

²El “soy yo pero sin serlo” del espacio autoficcional se abre así a diferentes expresiones personales y grados de mayor o menor afirmación de la presencia del autor en su texto. Por este motivo, en vez de analizar la autoficción como una forma compacta y coherente de escritura, aquí se concebirá como un espacio en el que conviven diversos tipos de expresión. Es decir, se trata de imaginar un “espacio autoficcional” abierto a múltiples actualizaciones.

Nesse sentido, a obra de Fuks pode ser mais apropriadamente categorizada como uma forma de metaliteratura, visto que se volta para si mesma, inclusive fazendo comentários sobre sua própria narrativa. Ou, alternativamente, como uma obra de metaficção, uma vez que é uma “ficção que tem como foco a própria ficção”, isto é, uma ficção “construída em cima de ficções” (Avelar: 2010).

Em muitos momentos, o narrador se questiona sobre as razões que o impulsionam a escrever a história de seu irmão e sobre como narrá-la sem descaracterizá-la, evitando transformar o irmão em uma mera caricatura. Além disso, ele explora as ficções que surgem das lacunas da memória, questionando o que é real e o que é inventado por sua memória. É relevante destacar que tanto essa preocupação metaliterária (ou metaficcional, se considerarmos os termos como sinônimos), quanto o narrador-personagem de *A resistência*, Sebastián, já estavam presentes no livro anterior de Fuks, *Procura do romance* (2011).

Ademais, o livro também pode ser considerado uma forma de metaficção historiográfica, uma vez que incorpora a questão da problemática histórica à narrativa, empregando um certo revisionismo histórico com um duplo propósito: questionar as versões tradicionais da identidade coletiva e, ao mesmo tempo, revelar os espaços em branco do passado que até então foram negligenciados pelo discurso histórico oficial, conforme propõe Caragea (2010). De acordo com Hutcheon (1991), que explorou o termo metaficção historiográfica em seus estudos:

Muitas vezes ela pode encenar a natureza problemática da relação entre a redação da história e a narrativização e,

portanto, entre a redação da história e a ficcionalização, levantando assim, sobre o *status* cognitivo do conhecimento histórico, as mesmas questões enfrentadas pelos atuais filósofos da história. Qual é a natureza ontológica dos documentos históricos? Será que eles substituem o passado? O que se quer dizer – em termos ideológicos – quando se fala em nossa compreensão “natural” sobre a explicação histórica? A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção (Hutcheon: 1991, 126).

Nesse contexto, é oportuno afirmar que Fuks aborda uma convergência entre história e ficção ao incorporar na sua narrativa a história do casal que constituiu uma família em meio à ditadura argentina (e posteriormente durante a ditadura brasileira, visto que se mudaram para o Brasil e aqui permaneceram). A obra também explora a possibilidade de seu irmão adotivo ser uma das crianças desaparecidas durante o período ditatorial. Além disso, questiona a própria natureza da nacionalidade de um indivíduo e a transmissão do exílio como herança. Fuks, ao conduzir essa exploração com elementos autobiográficos, instiga seu leitor a refletir não apenas sobre essas questões em si, mas também sobre a validade do que está lendo, se, de fato, aquilo que é apresentado na obra ocorreu com o autor e sua família. Isso, por sua vez, permite que o próprio escritor retome essas questões por meio de comentários sobre seu romance.

Em vez de nos prendermos à tentativa de categorizar a narrativa de Fuks dentro de um gênero literário específico, o que se

revela útil apenas nos contextos de manuais de literatura, nosso propósito aqui é promover uma análise crítica de sua obra. Como mencionado anteriormente, a obra de Fuks exhibe elementos de três gêneros distintos. Em uma entrevista concedida a Tiago Novaes, Fuks discute a natureza do gênero ficcional no qual sua obra se enquadra. Ao ser questionado sobre a autoficção, ele enfatiza uma das características distintivas do seu projeto:

foi um certo apego à realidade que eu não consegui entender plenamente, né. Ao longo do processo eu fui vendo que cada vez mais eu me apegava aos detalhes do como foi, e as pessoas à minha volta perguntavam “Mas, por quê? Por que que você tá falando tão... Por que que você não inventa? Por que que você não... não toma outros rumos, dá... é... viradas mais ficcionais na própria obra?” e eu me via muito fiel, fiel à matéria inicial, na medida do possível, na medida que se pode ser fiel a essa matéria. [...] Geralmente se dá uma explicação mercadológica, né, o interesse mercadológico em vender como se fosse não ficção e a atrair o interesse do leitor desse jeito: “Ah, baseado em fatos reais”, esse tipo de chamada que atrai, que atrai um pouco mais um leitor. Mas me parece que vai além disso, esse efeito, esse fenômeno contemporâneo vai além, é uma... pra mim é uma confluência entre a... desconfiança que havia no narrar, que foi se criando na ficção ao longo do tempo; o processo de crise do romance ao longo do século XX levou a uma desconfiança em relação à ficção que tá se traduzindo lentamente nessa... nesse desenvolvimento de uma literatura mais próxima ao real e

ao mesmo tempo um passo a mais do realismo, né, um novo registro do realismo, que não é mais o realismo de construir de maneira convincente uma trama redonda que o leitor acompanhe e que se envolva. É muito de ficar problematizando a relação entre o ficcional e o real, rompendo barreiras, cruzando fronteiras e escrever mais no limiar entre o ficcional e o real, muito mais do que construir um livro ficcional como se fosse real (Fuks: 2016b, grifos nossos).

Fuks demonstra uma afinidade com autores renomados da literatura autoficcional, como Karl Ove Knausgard, que, em uma entrevista para o *El País* conduzida por Andrea Aguilar, argumenta que praticamente tudo ao nosso redor parece ter sido ficcionalizado, incluindo notícias, e sugere que a missão da literatura não deve mais ser a produção de ficção, mas sim a exploração da realidade, dos sentimentos e do sentido de realidade (Knausgard: 2015). De maneira semelhante, encontramos a obra de Michel Houellebecq, um dos mais proeminentes escritores franceses contemporâneos, caracterizado por abordar temas polêmicos e por transformar a si mesmo em personagem de suas próprias obras.

Devido ao seu compromisso com a realidade e ao uso de dados autobiográficos intercalados com elementos ficcionais, podemos seguir a linha de argumentação de Perrone-Moisés (2016) e afirmar que a obra de Fuks se insere na corrente da “narrativa de vida”, um gênero literário altamente valorizado por escritores e leitores contemporâneos. Esse gênero engloba testemunhos, biografias e autoficções, os quais cada vez mais

têm se apropriado da história do século XX. Contudo, é importante salientar que, dentro desse contexto literário contemporâneo, a ênfase não recai sobre a mera escrita de

“romances históricos” ou de “história romanceada”, no sentido de uma reconstituição panorâmica e documentada de uma época, mas de [escrever] *obras nas quais se narram experiências particulares de personagens fictícias, implicadas nos momentos mais sombrios daquela que Hobsbawm chamou de “a era dos extremos”* (Perrone-Moisés: 2016, 261, grifo e acréscimo nossos).

Embora a narrativa de Fuks traga elementos biográficos, é preciso reconhecer e lembrar que não se trata dele mesmo, mas de uma personagem ficcional (uma *persona*, talvez), de uma estória que está inserida na história, ou, como nos diz o narrador em determinado momento: “Isto não é *uma* história. Isto é história” (Fuks: 2015, 23, grifos nossos). A criação de uma *persona* de Fuks se vê presente aqui tanto quanto se vê em outras obras da literatura contemporânea ao realizar esse jogo entre biografia e ficção:

Um processo de invenção e reinvenção que transforma o autor em uma *persona* criada a partir de seu próprio discurso e, paralelamente, envolve o leitor em uma trama cuja motivação é sempre a espera de novas informações acerca dessa *persona*, o que, na perspectiva do crítico, é uma tendência contemporânea que articula

primeiro autoficção e, posteriormente, espetáculo sem, no entanto, separá-los. Ao contrário, entrecruza ambos, fazendo com que se complementem e se potencializem (Souza: 2020, 144, grifo nosso).

As pistas biográficas presentes em Fuks, que poderiam ser incorporadas pelo narrador, Sebastián, estabelecem um intrigante jogo de reflexões no qual Fuks (juntamente com outros escritores contemporâneos) elabora um texto que, ao mesmo tempo, é uma construção derivada dele. Nesse contexto, referimo-nos à persona criada pelo escritor quando este se dedica a escrever sobre si mesmo, em um exercício de metalinguagem.

É fundamental ressaltar que Fuks não empreende a escrita de uma autobiografia ou autoficção, mas sim de um romance permeado por elementos autobiográficos e autoficcionais. Isso se deve ao fato de que, apesar das notáveis semelhanças, Sebastián não se confunde com Fuks. Ademais, Fuks, sem se voltar para o formato de um ensaio ou obra teórica, conduz uma profunda reflexão sobre o próprio romance, inserindo uma narrativa dentro da narrativa. Além disso, sem produzir um testemunho ou um texto de caráter historiográfico, utiliza o romance como uma ferramenta para iluminar de maneira inovadora questões de natureza histórica. Portanto, é cabível afirmar que a narrativa de Fuks se revela como um gênero híbrido, caracterizado pela pós-ficção.

Pós-ficção?

Fuks toma a palavra para falar sobre o possível *rótulo* de sua narrativa, sobre o possível gênero de seu *romance*. Para de-

fini-la, ao invés do termo *autoficção*, ele afirma preferir o termo *pós-ficção*. Em entrevista a André de Oliveira, do jornal *El País*, o escritor afirma que:

tem se dado muito destaque para esse elemento da autoficção, ou seja, a ficção baseada em fatos autobiográficos, mas esse é apenas um dos aspectos em que o romance tem se aproximado de outros discursos. Podem acontecer outras aproximações também. Uma aproximação com a historiografia, com o ensaio, com o discurso político, com a filosofia. Há uma série de hibridismos no romance contemporâneo e, por isso, chamo de pós-ficção (Fuks: 2017a, grifos nossos).

Já na entrevista a Ruan de Sousa Gabriel para a revista *Época*, Fuks explica de forma mais clara o que seria a *pós-ficção*:

uma tentativa de ampliar e transformar a ideia de autoficção. A definição de autoficção é centrada na figura do autor, que ficcionaliza suas vivências, aproximando o romance da autobiografia. Mas uma questão mais ampla é o modo como a literatura tem tocado diretamente diversas realidades e se deixa atravessar por diversos discursos, além do autobiográfico, como os discursos histórico, político e ensaístico. O termo “autoficção” não dá conta da literatura atravessada por todos esses processos, pois fala só da ficção atravessada pela biografia. O que me interessa é a ficção que se deixa permear pelo real, se confunde com o real, se funde com o real. A

“pós-ficção” é uma ficção transformada, ocupada pelo real
(Fuks: 2017b, grifos nossos).

Nesta entrevista para o jornal *El País*, quando questionado sobre os elementos heterogêneos que permeiam a ficção (filosofia, historiografia, política) e sua novidade, Fuks responde que:

Sempre houve uma tensão ao redor do que é ficção e o que é verdade no romance, mas recentemente há uma aproximação constante com o referente real. Essa tensão modifica, inclusive, a experiência de leitura dos romances, levando o gênero para outros caminhos. Essa parece ser a fronteira mais vanguardista do romance hoje. Se houve uma dissolução do gênero ao longo do século XX, hoje o que vemos é que algo que havia permanecido intocável, que é a ficcionalidade do romance, é o que tem sido agora transgredido (Fuks: 2017a, grifos nossos).

Em termos mais acadêmicos, a pós-ficção é caracterizada por um profundo envolvimento com o real, representando uma fusão mais acentuada entre a ficção e a realidade, de tal forma que a fronteira entre ambas se torna tênue, chegando a desafiar a tradicional compreensão da ficção. Isso frequentemente se assemelha ao conceito de autoficção. Além disso, o termo “pós-ficção” tem sua origem no termo “pós-verdade”, mas segue um caminho oposto a este último, uma vez que busca evocar emoções e crenças pessoais a fim de revelar uma verdade, em vez de obscurecê-la ou distorcê-la.

No entanto, algumas questões críticas surgem quando refletimos sobre a natureza da pós-ficção:

- É o uso do prefixo “pós” inerente à própria escrita ou é algo atribuído retroativamente, uma interpretação construída na mente do leitor? Isso nos leva a considerar se o autor radicaliza deliberadamente esses aspectos, como a fusão com a realidade e o hibridismo discursivo, ou se essa caracterização é uma questão de percepção do leitor. Se um leitor não estiver ciente das intenções do autor e de seus pressupostos, ele interpretará uma obra de pós-ficção da mesma maneira que uma ficção convencional?
- Ainda que reconheçamos que a ficção muitas vezes está profundamente ancorada na realidade ou na verdade, é justo considerá-la como “pós” quando, no final das contas, continua sendo uma forma de ficção?
- Dado que a ficção historicamente se valeu de uma variedade de discursos para criar suas narrativas, incluindo elementos filosóficos, políticos e históricos, poderíamos argumentar que a ficção, por natureza, é um gênero híbrido? Nesse caso, a caracterização como “pós” seria necessária?
- Por fim, poderia a confusão entre ficção e realidade, ou a interpretação da ficção como realidade, ser vista como o erro que personagens como Dom Quixote, Madame Bovary ou Policarpo Quaresma cometeram?

Essas são questões cruciais que permeiam o debate em torno da pós-ficção e que ilustram a complexidade inerente à análise desse gênero literário.

De fato, embora possamos reconhecer que o prefixo “pós” não implica necessariamente uma ruptura com a ficção convencional e suas questões, nem a substituição de uma forma antiga por uma nova, e que, além disso, ele pode aprofundar e renovar as questões da ficção, é importante observar que, além de sua conexão com o termo “pós-verdade” e sua oposição a ele, o uso do prefixo “pós” pode não acrescentar substancialmente ao nosso entendimento ou criar novas expectativas. Em vez disso, ele nos lembra simplesmente que a ficção está evoluindo, adotando uma nova forma, por assim dizer.

Nesse contexto, podemos questionar o leitor: não foi sempre uma característica intrínseca à ficção a capacidade de se reinventar a cada obra, levando suas indagações para novos territórios, cada vez mais distantes? Ou, parafraseando Carlos Fuentes (1989, 37), não poderíamos argumentar que “o romance está perpetuamente trilhando a mesma trajetória de Don Quixote, abandonando a segurança do análogo em busca da aventura do diferente e até mesmo do desconhecido”?

Para concluir essa reflexão, surge uma aporia interessante quando reformulamos a questão da radicalização em termos de outro campo de estudo que também lida com a realidade. Por exemplo, quando a Filosofia radicaliza suas questões, torna-se uma “pós-filosofia” ou, mais apropriadamente, continua sendo Filosofia? Essa perspectiva nos leva a uma reflexão profunda

sobre os limites e as nuances da classificação de obras literárias como “pós-ficção”?³

Textualidades híbridas

Deixando de lado nossa divergência a respeito do termo “pós-ficção”, uma discussão que demandaria um espaço mais amplo para ser devidamente abordada, desejamos retomar o ponto destacado por Fuks sobre o hibridismo em sua obra. Nesse contexto, gostaríamos de explorar alguns dos aspectos híbridos que permeiam seu romance.

O primeiro capítulo da obra traz à tona uma reflexão de natureza linguística e filosófica concernente à maneira apropriada de descrever o irmão do narrador. Isso se desdobra na questão de se o narrador deve afirmar “meu irmão é adotado”, uma afirmação que, embora clara, reduz seu irmão a “uma condição categórica” e amplia a estigmatização associada a essa condição. Outra opção seria utilizar a frase “meu irmão foi adotado”, o que, apesar de eliminar a sensação de perenidade gerada pelo uso do verbo no tempo presente, ainda suscita uma sensa-

³ Uma discussão similar foi levantada por Perrone-Moisés (2016) ao observar que a designação “pós-modernismo” teve sua origem nos anos 1970, sendo inicialmente aplicada à arquitetura e posteriormente estendida ao campo das artes. A autora argumenta que o que tem sido observado nesse contexto não representa o surgimento de novos estilos, mas sim a intensificação das propostas modernistas. No que concerne à literatura, Perrone-Moisés questiona a validade das características frequentemente apontadas como “pós-modernas”, argumentando que muitas delas, como a intertextualidade, a paródia, a metalinguagem, o ludismo e a ironia, já estavam presentes, em maior ou menor grau, em diversas obras da tradição literária ocidental.

ção de estranheza e evoca a possibilidade de que ele tenha sido levado embora ou até mesmo sequestrado (Fuks: 2018, 9-10).

Para o narrador, talvez a forma “mais palatável” de se referir a seu irmão seja a frase “meu irmão é filho adotivo”. A despeito de não ser a mais precisa, essa expressão é a mais socialmente aceita e a que tende a silenciar as inquietações, particularmente as dos outros, em contraste com as suas próprias. No entanto, apesar dessa escolha, ele continua a ser assombrado por questionamentos, uma vez que frequentemente ouve a expressão de maneira truncada: “meu irmão é filho”, e essa fragmentação sempre gera uma pergunta nos lábios do narrador: “filho de quem?”.

Para além dessa reflexão linguístico-filosófica sobre como se referir a esse sujeito, a esse irmão, o livro se constitui como uma reflexão sobre a própria linguagem, seja ela literária ou não, o que, como dissemos, faz com que sua narrativa possua aspectos da *metaficção*. Uma das grandes questões do livro seria: como dar conta de colocar em palavras a experiência, as memórias, os sentimentos? E como fazer dessa ficção criada pela memória afetiva, pela experiência de vida, algo que não se mostre especificamente como ficção, uma ficção que não se mostre apenas verossímil, com um enredo bem amarrado, mas também sincera?

Aqui, Fuks entra nesse jogo com o metaficcional e com a autoficção por meio de alguns elementos autobiográficos que permeiam sua narrativa, isto é, ao construir um narrador com algumas de suas características, a saber, ser filho de psicanalistas argentinos que se refugiaram/foram exilados no Brasil no período da ditadura; possuir um irmão adotivo; ambos serem escritores etc.

Por conta desses elementos autorreferenciais, ou apesar deles, Fuks estabelece, talvez, um dos maiores méritos de seu livro, esse constante embate com a própria ficcionalidade, seja ela da memória ou da literatura (Fuks: 2015, 95). São constantes as intervenções do narrador em seus diálogos, sempre ponderando se realmente as coisas haviam se passado daquela forma ou se ele não estaria inventando para si mesmo aquela memória, se não estaria romanceando algo que seria “não romanceável” (Fuks: 2015, 14, 20, 26, 73). Nesse sentido, poderíamos dizer que é entre “uma mentira e outra [que] se desloca o drama dessa narrativa” (Fuks: 2015, 36, acréscimo nosso), tal como afirma o narrador sobre a história de seus pais.

Outro aspecto híbrido de seu romance aparece não apenas nos *acontecimentos* históricos ou biográficos que permeiam seu livro, mas também na *reflexão* sobre a história e seu entrelaçamento com a memória (individual e coletiva) e a literatura, mencionado a partir de Perrone-Moisés. “Isto não é uma história. Isto é história”, diz em certo momento o narrador. “Isto é história e, no entanto”, prossegue ele logo em seguida, “quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras” (Fuks: 2015, 23).

Além disso, também vale destacar o entrelaçamento entre a literatura e a psicanálise. É patente a sua preocupação com aspectos psicanalíticos no livro. Filho de pais psicanalistas, o narrador (que poderia ser Fuks), em diversos momentos faz menções a termos e materiais caros à psicanálise (sonho, recalque, “todo sintoma é signo”), o que nos permite assinalar que a *resistência*

que dá nome ao livro talvez seja uma resistência psicanalítica. Dito isso, passemos à(s) resistência(s) do livro.

Considerações finais: a(s) resistência(s)

“Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se?” (Fuks: 2015, 23)

Como previamente mencionado, o título do livro foi algo que nos chamou a atenção desde o início. Antes de explorar as resistências presentes na narrativa, é relevante destacar a importância do título, uma vez que, inicialmente, a obra seria intitulada “O irmão possível”. De acordo com Fuks (2016a), esse título gerava uma ambiguidade intrigante, levantando questões como “que irmão é esse?” e “quem é o irmão possível de quem?”. Colocava em dúvida se o narrador era o irmão possível do seu irmão ou se o contrário era verdadeiro.

Além disso, a escolha desse título foi descartada devido ao lançamento, no ano anterior, do livro de Chico Buarque, intitulado “O irmão alemão” (2014). Esse livro narra a busca obses-

siva do autor/narrador por um irmão desconhecido e mistura as fronteiras entre ficção e realidade. A seleção do título “A resistência” revelou-se bastante apropriada, uma vez que suscita questões que seriam inconcebíveis sob o título “O irmão possível”. Ressaltamos esse ponto para retomar as questões levantadas no início deste artigo: qual é a natureza do engajamento em *A resistência*? Que forma de resistência é retratada na obra? Como o autor explora essa temática?

Começando pelas duas últimas, é preciso dizer que, no livro, não existe apenas *uma* resistência, mas *várias*. Não se trata apenas de uma resistência política, engajada (como se observa em muitas narrativas contemporâneas e como se poderia esperar a partir do título), a qual remete à história dos pais diante da ditadura argentina. O romance a extrapola e também a aborda sob outras formas, como a resistência do narrador a dormir de luz apagada quando criança; a resistência dos pais a deixar o país; a resistência do pai a ter um filho; a resistência da mãe à resistência do pai e, ao mesmo tempo, à “brutalidade do mundo”; a resistência do irmão à integração com a família desde a sua tenra infância, quando, num ato simbólico, rejeitou o leite da mãe adotiva; a resistência do narrador em aceitar o enclausuramento do irmão, embora ele mesmo, cada vez mais, se tranque no quarto para escrever etc. (Fuks: 2015, 20, 34, 41, 42, 66, 72, 96).

No entanto, há uma forma de resistência que não está diretamente incorporada nas páginas do livro. Essa forma de resistência é, de fato, o próprio livro. É aqui que a questão do engajamento se torna relevante. Pode-se afirmar que a obra de Fuks é engajada, embora não no sentido de um panfleto político.

Como mencionamos anteriormente, o livro, por sua própria existência, é um ato de resistência. Ele resiste ao esquecimento das práticas e das consequências devastadoras da ditadura, as quais continuam a ter um impacto significativo, especialmente em um período de polarização política, como o que vivemos atualmente, onde o tema da ditadura ressurgiu.

Em tempos sombrios, como os que acabamos de passar – e o que esperar daqui para frente? –, em que algumas pessoas insistem em negar a existência da ditadura, a tortura e a violência perpetrada contra os inocentes, entre outros delírios negacionistas diante de fatos históricos, o livro de Fuks é, de fato, um ato de resistência. Mas por que é um ato de resistência? Não apenas porque as ditaduras podem ressurgir, como alerta o pai do narrador, mas também porque, como Sebastián escreve, os abusos, a opressão e o sofrimento persistem de várias maneiras, em diversos regimes, mesmo quando os cidadãos aparentemente participam regularmente nas eleições. Em resumo, o livro é um ato de resistência porque, assim como Bertolt Brecht nos lembra, “a cadela do fascismo está sempre no cio”, especialmente dada a paisagem política atual, que exige que estejamos constantemente alertas.

Por fim, Fuks converte sua obra em uma forma de literatura comprometida e resistente, ao abordar questões políticas de maneira não panfletária, algo que caracteriza grande parte da literatura contemporânea e reflete a necessidade do escritor na sociedade atual. Dadas as circunstâncias do país e as expectativas em relação a um escritor engajado, Fuks apresenta um drama que permeia a pós-ficção e/ou a autoficção, em uma fusão frequente e característica da literatura mais contemporânea.

Referências

AVELAR, Mario. “Metaficção”. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaficcao/>. Acesso em: 13 out. 2022.

BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: _____. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1972, pp. 35-43.

CARAGEA, Miora. “Metaficção historiográfica”. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaficcao-historiografica/>. Acesso em: 13 out. 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. “O tempo no romance brasileiro contemporâneo”. In: GOMES, Gínia Maria (Org.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos, pp. 129-143, 2012, pp. 129-143.

FERRARI, Bruno. “As escritas de si no cenário da literatura brasileira contemporânea”. *Revista Landa*, Rio de Janeiro, v. 4 n. 1, pp. 175-192, 2015.

FUENTES, Carlos. *Eu e os outros: ensaios escolhidos*. Tradução de Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FUKS, Julián. “A resistência”. [Entrevista concedida a] Roberta Carmona. YOUTUBE, *Canal Literatórios*, #103, 2016a. (23m28s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgClgKV-HoU>. Acesso em: 13 out. 2022.

FUKS, Julián. “Julián Fuks, em *A resistência*”. [Entrevista concedida a] Tiago Novaes. YOUTUBE, *Canal Escrita Criativa*, 2016b. (46m19s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SruJ84tKA2A>. Acesso em: 13 out. 2022.

FUKS, Julián. “O tripé da ditadura, com tortura, desaparecimento e censura, está preservado no Brasil”. [Entrevista concedida a] André de Oliveira. *El País*, São Paulo, 30 dez. 2017a. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/21/cultura/1513882871_107676.html. Acesso em: 13 out. 2022.

FUKS, Julián. “Julián Fuks: Quero uma literatura ocupada pela política”. [Entrevista concedida a] Ruan de Sousa Gabriel para a *Revista Época*, 28 jul. 2017b. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/julian-fuks-quero-uma-literatura-ocupada-pela-politica.html>. Acesso em: 13 out. 2022.

GOMES, Helder. “Metaliteratura”. In: CEIA, C. *E-dicionário de termos literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaliteratura/>. Acesso em: 13 out. 2022.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KNAUSGARD, Karl Ove. “Sou simples, mas minha literatura não é”. [Entrevista concedida a] Andrea Aguilar. *El País*, 22 mai. 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/07/cultura/1430999545_578570.html?rel=mas. Acesso em: 13 out. 2022.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

POST-TRUTH. In: *Oxford Learner's Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2022. Disponível em: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/post-truth?q=post-truth>. Acesso em: 13 out. 2022.

REDONDO, Susana Arroyo. *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tese (Doctorado em Filología) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alcalá, 2011. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=101911>. Acesso em: 13 out. 2022.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “À procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, pp. 76-90, 2002, pp. 76-90.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SOUZA, Ana Paula Aires. *Escrituras expandidas, referencialidade e espetacularização na literatura latino-americana contemporânea (Mario Bellatin, Daniel Link, Ricardo Lísias e Jacques Fux)*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2020. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3668>. Acesso em: 13 out. 2022.



Sonhos de liberdade em *O avesso da pele*

João Felipe Rodrigues*

Resumo

O presente ensaio apresenta uma proposta de análise do romance *O avesso da pele* de Jeferson Tenório (2020) em diálogo com o livro de não ficção *Freedom Dreams* do professor de História Americana Robin Kelley (2022). A investigação baseia-se em um estudo da invenção do narrador-personagem que resulta em um plano narrativo de ficção dentro da ficção, bem como no endereçamento realizado ao pai do narrador pelo uso da 2ª pessoa e suas consequências. Em diálogo com *Freedom Dreams*, são apontados paralelos entre as narrativas do romance e parte do epílogo do livro de Kelley, bem como entre as gêneses narrativas de ambos, que partem de dois assassinatos de homens negros nas mãos da polícia. As aproximações entre os textos permitem ainda a interpretação da narrativa do narrador-personagem em *O avesso da pele* como um exemplo particular do conceito de sonhos de liberdade como delineado por Robin Kelley. Dessa forma, *Freedom Dreams* auxilia em uma interpretação do romance de Jeferson Tenório dentro de um contexto tanto de resposta às consequências do racismo quanto das possíveis formas de sonhar um futuro diferente e melhor.

Palavras-chave: *O avesso da pele*; Jeferson Tenório; *Sonhos de Liberdade*; Robin Kelley.

* Mestrando em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: joao_felipe@estudante.uff.br.

Abstract

The present essay presents a proposal for the analysis of the novel *The Dark Side of Skin* by Jeferson Tenório (2020) in dialogue with the non-fiction book *Freedom Dreams* by American history professor Robin Kelley (2022). The investigation is based on a study of the invention of the narrator-character that results in a narrative plan of fiction within fiction, as well as the addressing of the narrator's father by means of the use of the second person and its consequences. In dialogue with *Freedom Dreams*, parallels are drawn between the narratives of the novel and part of the epilogue of Kelley's book, stressing the narrative origins, both stemming from two killings of black men at the hands of the police. The connections between the texts further allow for the interpretation of the narrator-character's narrative in *The Dark Side of Skin* as a particular example of the concept of freedom dreams as outlined by Robin Kelley. In this way, *Freedom Dreams* contributes to an interpretation of Jeferson Tenório's novel within a context of responding to the consequences of racism and exploring possible ways of envisioning a different and better future.

Keywords: *The Dark Side of Skin*; Jeferson Tenório; *Freedom Dreams*; Robin Kelley.

O presente ensaio propõe uma análise de *O avesso da pele*, romance publicado em 2020 e ganhador do prêmio Jabuti 2021 na categoria romance literário, de autoria de Jeferson Tenório, escritor nascido no Rio de Janeiro e radicado em Porto Alegre. A investigação emprega como subsídio ainda o conceito de sonhos de liberdade delineado por Robin Kelley, professor de História Americana na Universidade da Califórnia em Los Angeles, em sua obra *Freedom Dreams* (2022).

Do gênero de não ficção, o livro de Kelley (2022) trata primariamente da história dos movimentos sociais pela libertação negra nos Estados Unidos e no mundo – e dos sonhos de liberdade que nutriram. Embora não ficcional e com enfoque na história estadunidense, o texto pode servir como auxílio na análise de *O avesso da pele* nos pontos em que ambos os livros se aproximam – como a possibilidade de olhar para o passado para pensar o futuro.

O objetivo deste ensaio é investigar a motivação do narrador d'*O avesso da pele*, Pedro, para criar a sua narrativa ou, como ele chama, sua invenção:

Há nos objetos memórias de você, mas parece que tudo que restou deles me agride ou me conforta, porque são sobras de afeto. Em silêncio, esses mesmos objetos me contam sobre você. É com eles que te invento e te recupero. É com eles que tento descobrir quantas tragédias ainda podemos suportar. Talvez eu deseje chegar a algum tipo de verdade (Tenório: 2020, 13).

A invenção de Pedro origina-se a partir da morte de seu pai, Henrique, um professor negro da rede de ensino básica de Porto Alegre, morto a tiros pela polícia da cidade após uma abordagem de “rotina”. Esse processo de inventar inicia-se com os objetos do pai deixados para trás, suas “sobras de afeto”, marcadas por sua ausência e consequente incompletude: “Sobre a mesa, há canetas sem tinta, meias sem par misturadas a notas de supermercado” (Tenório: 2020, 14).

Apesar de o olhar da narrativa ser lançado para o passado, há indícios nesse primeiro capítulo de que o objetivo se estende para o presente e o futuro: para descobrir “quantas tragédias” mais são suportáveis e, “talvez”, para alcançar “algum tipo de verdade”. Não se trata, portanto, de um exercício de homenagem póstuma ao falecido pai, mas de um processo necessário para o próprio narrador – o filho que ficou.

Essa invenção e recuperação do pai teria, dessa forma, o papel de permitir que Pedro siga em frente – ou, nas palavras de Robin Kelley, “olh[ar] para trás em busca de um futuro melhor”¹ (Kelley: 2022, 15). *Sonhos de Liberdade* servirá aqui para compreendermos esse movimento do narrador em *O avesso da pele* dentro de uma estrutura social racista e colonial que tanto os Estados Unidos quanto o Brasil compartilham. Sob essa perspectiva, a narrativa de Pedro no romance pode ser interpretada como um exemplo de sonho de liberdade conforme delineado por Kelley.

O plano do inventor e o plano do inventado

É importante para a análise em questão considerar que existem dois planos narrativos em *O avesso da pele*. O primeiro plano é o do inventor, em que Pedro se localiza dentro do apartamento do pai, pouco após a sua morte, de onde ele narra. O segundo é o plano do inventado, que corresponde à quase totalidade do livro, à invenção de Pedro – não só do pai, como da mãe, passando pelas

¹ Ao longo do ensaio, utilizo a numeração de páginas de acordo com o original em inglês, com as traduções para o português do livro, ainda no prelo, com previsão de publicação pela 100/cabeças, em tradução do autor do presente ensaio e de Marcus Rogério Salgado.

histórias de outras pessoas, como a sua própria. Em outras palavras, o plano do inventado é uma ficção dentro da ficção.

A escolha do narrador pela palavra “inventar” não é despropositada; o verbo aparece do primeiro capítulo – “É com [os objetos] que te invento e te recupero” (Tenório: 2020, 13) –, ao penúltimo:

Então precisei juntar os pedaços e inventar uma história. [...] Prefiro uma verdade inventada, capaz de me pôr de pé. [...] Não sei o que fazer com essa verdade inventada. É inventando que consigo ser honesto. [...] Acho que inventei uma memória sobre você sem a distância e a maturidade necessárias (Tenório: 2020, 183-184).

O caráter inventivo, e não apenas reminescente, evidencia-se ao longo da história, em que Pedro narra eventos passados e adentra a psiquê dos personagens de forma aparentemente onisciente. Há, dessa forma, um movimento ondular de aproximação e distanciamento desse com o plano do inventor, o que a cada momento é mais ou menos evidente.

Como exemplo de maior distância, o narrador descreve os pensamentos e os sonhos de um dos policiais que matou seu pai em capítulos intercalados da última parte do livro, “A barca”:

Ele acorda com o sacolejo da mulher. Ela aperta seu braço e o chama pelo nome. *Você teve outro daqueles pesadelos, não é?* Ele não responde. Está ofegante. Suando frio. É a terceira noite seguida que ele sonha com a mesma coisa: o apartamento sendo invadido por homens negros (Tenório: 2020, 166).

Por óbvio, é impossível que Pedro tivesse acesso ao conteúdo inconsciente e onírico do policial, de forma que esses capítulos podem ser mais bem compreendidos como uma invenção completa do narrador.

Em contraponto, no capítulo 12 da segunda parte, “O avesso”, Pedro rememora sua tentativa de relacionamento amoroso com uma colega da faculdade, pouco tempo antes da morte do pai: “Conheci Saharienne pouco depois de entrar na faculdade de arquitetura” (Tenório: 2020, 104). Aqui, o narrador assume a primeira pessoa, em contrapartida ao uso da segunda pessoa em “você” para se referir ao pai, ou a terceira pessoa para se referir à mãe ou a outros personagens.

Seria possível, portanto, interpretar esse capítulo inserido no plano do inventor, não no plano do inventado, apenas localizado anteriormente no tempo ao processo de narração. Contudo, vale ressaltar que o próprio processo de rememoração passa por uma distorção e distanciamento daquilo que é lembrado – o que pode ser entendido como uma invenção parcial.

No início do capítulo, lê-se: “Lembro do dia em que o Diretório Acadêmico dos Estudantes promoveu no campus um debate sobre racismo estrutural” (Tenório: 2020, 104). Aqui, “Lembro d[e]”, mais do que um expletivo, expressa que Pedro lembra de um dia, mas não necessariamente lembra de outros. Ele explicita, dessa forma, a natureza de fragmentação e incompletude da memória.

Fizemos uma análise de dois pontos extremos da narrativa – em relação à sua distância do ponto de vista de Pedro –, porém, na maior parte do romance, a distância entre os dois planos narrativos é menos evidente. O texto não fornece indícios

que permitam apontar de forma decisiva onde começa e acaba uma memória e uma completa fabricação – nem parece interessado em levar o leitor a tal exercício.

Como ilustração, tomemos o capítulo nono d’ “O avesso”, em que há uma cena de terapia de casal com os pais do narrador: é possível que Pedro soubesse que os pais tinham feito terapia juntos em algum momento, mas tenha fabricado por completo o conteúdo da sessão. Ou, talvez, ele não tivesse qualquer conhecimento de os pais terem, ou não, feito terapia em algum momento. É possível, ainda, que Henrique tivesse contado ao filho sobre os detalhes da sessão, de forma que o narrador estivesse apenas rememorando o que lhe foi contado – por mais que esse cenário pareça improvável em vista da pouca abertura emocional do pai para com o filho.

Ainda sobre a natureza de invenção da narrativa, observamos uma explicitação desse processo no primeiro capítulo e reafirmação nos dois últimos, não havendo mais menções diretas ao ato de inventar na história. É possível afirmar, dessa forma, que há um obscurecimento do narrador enquanto inventor. Isso não é o mesmo que dizer, porém, que isso é feito como técnica de enganação. O narrador não está tentando convencer o leitor de que aquela história é “real” – no sentido de que corresponderia a uma representação fidedigna de eventos que ocorreram no primeiro plano narrativo.

Como Walter Benjamin coloca:

[A narrativa] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou

um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (Benjamin: 1994, 205).

Em *O avesso da pele*, a narrativa se justifica, não por ser informativa de eventos anteriores, mas por ser uma invenção particular do narrador, em que ele imprime sua marca, “a mão do oleiro”.

“Você”: segunda pessoa

Um segundo aspecto importante para a investigação em tela é o endereçamento que a narrativa faz, por meio do uso da segunda pessoa em “você”: “Às vezes você fazia um pensamento e morava nele” (Tenório: 2020, 13). A frase que abre o romance tende a chamar a atenção do leitor pelo tratamento direcionado, aparentemente, para ele próprio. Nas frases seguintes, é realizada uma aproximação gradual em direção à pessoa que de fato está sendo endereçada pelo uso de “você”:

Às vezes você fazia um pensamento e morava nele. Afastava-se. Construía uma casa assim. Longínqua. Dentro de si. Era esse o seu modo de lidar com as coisas. Hoje, prefiro pensar que você partiu para regressar a mim. Eu não queria apenas a sua ausência como legado. Eu queria um tipo de presença, ainda que dolorida e triste. E apesar de tudo, nesta casa, neste apartamento, você será sempre um corpo que não vai parar de morrer. Será sempre o pai que se recusa a partir (Tenório: 2020, 13).

Praticamente todo o romance é costurado pelo uso do pronome “você”, até o último capítulo – embora haja a alternância de focos narrativos, que não se limitam à história do pai, Henrique, principalmente para contar (inventar) a história da mãe, Martha. Esse endereçamento permite analisar por diferentes perspectivas a narrativa – por exemplo, que seria uma epístola ao pai.

Para a presente análise, o enfoque está na interpretação de *para quem* o exercício da narrativa está sendo realizado. Isso não é o mesmo, necessariamente, que a pessoa a quem ela se endereça – que é, inequivocamente, o pai. Segundo Benjamin:

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? (Benjamin: 1994, 221).

Pedro narra a história do pai, moldando “a matéria-prima da experiência” a partir do que ele lembra e conhece – e até mesmo daquilo que desconhece –, para chegar a “um produto sólido, útil e único”: sua invenção. Esse trabalho de artesanato do filho teria, então, o poder de transformar o legado do pai, sua vida (e sua morte), em algo novo. Uma vez que o pai não está mais presente para usufruir desse algo novo, não parece que a narrativa esteja sendo moldada *para* ele, por mais que direcionada a ele.

Nesse seu processo de invenção, Pedro se coloca, de alguma forma, no lugar de Henrique, seu pai. Os pensamentos e

sentimentos do pai que são descritos atravessam esse fazer artesanal, em um ato que os torna, em alguma medida, próprios do artesanato – do narrador. Apesar daquilo que os diferencia – de um lado um professor de português de cinquenta e dois anos, do outro um aluno de arquitetura de vinte e dois –, aquilo que eles compartilham estreita a distância entre criador e criado. Para além da relação consanguínea e familiar, pai e filho, personagem e narrador, são dois homens negros residentes em Porto Alegre. Os atos de racismo sofridos pelo pai e relatados por Pedro de certo têm um impacto profundo em sua identidade.

Dessa forma, configura-se uma confusão de vozes entre o narrador, Pedro, e o personagem principal da narrativa, Henrique. Essa confusão encontra seu ápice em um “equivoco” localizado no capítulo 4 de “De volta a São Petersburgo”, terceira parte do livro. Nele, o narrador relata um momento da infância do pai quando seu grupo de amigos fora abordado pela polícia:

Você tomou coragem e disse que não, que ninguém ali era cheirador de cola. Depois eles mandaram todos ficarem de pé e levantarem a camisa. O policial que seguia a bola avisou: *a gente tá de olho em vocês, aqui nesse bairro é lugar de gente direita, se a gente souber que vocês fizeram alguma coisa errada por aqui, a gente vai atrás de vocês, entenderam?* E todos nós balançamos a cabeça positivamente. [...] Vocês seguiram o jogo sem saber bem o que tinha acontecido (Tenório: 2020, 144).

Por uma questão de concordância, tanto do livro como um todo quanto dentro do próprio parágrafo, a frase na primeira

pessoa deveria estar na terceira: “E todos balançaram a cabeça positivamente.” A “correção” foi realizada a partir da 5ª reimpressão do livro, em novembro de 2021². Podemos interpretar a troca como um mero deslize de redação, mas mais produtivo é analisarmos como a confusão de vozes entre narrador e narrado é tão acentuada a ponto de o “equivoco” não ser percebido de imediato – apesar do uso de “vocês” pouco antes e pouco depois.

Em suma, é essencial entender a importância do uso da segunda pessoa em *O avesso da pele* e como ela resulta em uma confusão de vozes entre o narrador e seu personagem principal. Ao mesmo tempo, deve-se ressaltar que o endereçamento não implica, necessariamente, que a narrativa é construída para benefício do endereçado.

Gênese narrativa: um homem negro e seus objetos

Apresentamos anteriormente a gênese da narrativa dentro da diegese de *O avesso da pele*: a morte de Henrique, homem negro de cinquenta e dois anos, professor da rede pública. Não foi uma morte acidental ou natural, mas uma execução pela polícia de Porto Alegre durante uma abordagem, após Henrique colocar a mão dentro de sua pasta:

Então, você abriu a pasta, ignorando os gritos do policial, os gritos de *larga a pasta, porra*. Você ignorou porque

² Segundo informações colhidas por troca de correspondência eletrônica entre o autor e a Companhia das Letras em 6 de outubro de 2023.

agora era a sua vez. Era a sua vez de ditar as regras. E a regra, agora, era seguir seu movimento, colocando a mão dentro da pasta. O primeiro tiro pegou no seu ombro, e foi como se você tivesse levado uma pedrada forte. O segundo foi no peito, dilacerante, uma dor difícil, não tão forte como as outras dores que tocaram seu corpo, mas ainda uma dor difícil. O terceiro foi dado por ele, pelo policial que vinha tendo pesadelos com homens negros invadindo a sua casa. Um tiro certeiro na tua cabeça. Os outros vieram simultaneamente (Tenório: 2020, 177).

Se a história é recebida com um sentimento de familiaridade pelo leitor, apesar de ficcional, não é por acaso, como evidencia o título da notícia “Rede de Observatórios revela que a cada quatro horas uma pessoa negra foi morta pela polícia em 2022 [no Brasil]” (Rede de Observatórios da Segurança: 2023). Os números são estarrecedores, não apenas em valores absolutos, como também proporcionais: “Considerando os dados oficiais disponíveis, eram negros 87,35% (ou 2.770 pessoas) dos mortos por agentes de segurança estaduais em 2022”.

O evento de gênese da narrativa de Pedro no romance é similar a inúmeros outros casos não apenas no Brasil; um deles, um caso verídico ocorrido nos Estados Unidos, é recontado por Robin Kelley no novo epílogo de *Freedom Dreams*, presente na 2ª edição, de 2022. A partir desse evento, o autor escreve uma breve peça de ficção – que ele descreve como um “sonho”, que ele haveria tido na noite de 26 de fevereiro do ano de 2000:

Naquele dia minha família e eu havíamos caminhado pela Quinta Avenida de Manhattan com milhares de pessoas para protestar contra a absolvição de quatro policiais que atiraram fatalmente em um africano que estava desarmado e não apresentava resistência, chamado Amadou Diallo (Kelley: 2022, 196).

Amadou Diallo era um jovem negro da Guiné que, aos 23 anos, foi morto a tiros por quatro policiais da polícia de Nova York, em 4 de fevereiro de 1999. Quando Amadou tentou pegar sua carteira, um dos policiais a teria confundido com uma arma, o que o levou a disparar. Ao todo, deram 41 tiros na direção de Amadou, dos quais 19 o acertaram. Como Kelley escreve, os policiais, um ano depois, foram absolvidos.

A proximidade e a similaridade entre as duas histórias, uma ficcional e outra verídica, não é mera coincidência, mas produto de políticas estatais pautadas no racismo e na violência presentes tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Na ficção, a morte de Henrique motiva a narrativa de Pedro; em *Freedom Dreams*, a morte de Amadou Diallo funciona como ponto de partida para uma pequena peça de ficção sobre um grupo que o autor batiza de *Maroon Poets* – daqui em diante, Poetas do Quilombo.

Poetas do Quilombo e sonhos de liberdade

Ao contrário do restante do livro, de caráter histórico, o epílogo de *Freedom Dreams*, “Quando a História Acorda’: Um Novo Começo”, apresenta uma curta narrativa sobre um grupo de jovens denominados Poetas do Quilombo. Apesar

de ser enquadrado pelo autor como um “sonho”, aqui é realizada uma análise do texto enquanto obra ficcional.

Os Poetas do Quilombo se originam a partir da manifestação em Manhattan de protesto à morte de Amadou, em um movimento espontâneo de insatisfação:

A caminhada e as palavras de ordem e a panfletagem pareciam muito inadequadas e a poesia parecia morta. Os jovens chegaram à conclusão de que eles precisavam erguer seus poemas das folhas de papel e trazê-los à vida. Chamando a si próprios de Poetas do Quilombo, o pequeno grupo multirracial criou uma estrutura sem líderes. O modelo de pensamento e de ação deles era uma roda, um círculo em que qualquer um pode entrar e onde qualquer um pode falar (Kelley: 2022, 198).

A narrativa segue contando o que aconteceria nos cem anos seguintes, em que os Poetas do Quilombo agregariam mais e mais seguidores, lutariam contra o Estado e todas as formas de opressão, e promoveriam principalmente a poesia. A história incorpora ainda elementos de ficção científica, em uma provável referência ao afrofuturismo – que é ele mesmo uma estética negra da invenção:

Os Poetas do Quilombo no Sudoeste dos EUA constroem laboratórios subterrâneos chamados Rodanauticos, onde eles desenvolvem novas tecnologias para explorar o poder da mente. Eles podem usar a energia mental para dobrar o aço, retorcendo os canos das

armas em laços. Eles podem se desmaterializar se necessário, utilizando seu poder da invisibilidade para se moverem sem serem vistos (Kelley: 2022, 203).

Ao final, no ano de 2091, eles acabam com o que resta do Estado, porém não de forma destrutiva; eles o incorporam para dentro da sua “roda”, do seu “círculo”: “De forma rápida, sem dor, sem sangue, eles trazem o último bastião do poder opressor para dentro de seu círculo” (Kelley: 2022, 203).

Podemos observar um evidente paralelo entre as duas narrativas, *O avesso da pele* e o sonho dos Poetas do Quilombo: ambas são invenções que se originam a partir de um assassinato policial de um homem negro. Dois assassinatos localizados, respectivamente, no Brasil e nos Estados Unidos, países com um longo histórico de escravidão, segregação racial e um racismo persistente até a atualidade. Trata-se aqui não apenas de invenções, como também criações artísticas poéticas. Em diálogo, ambas podem ser lidas ainda como sonhos de liberdade como Kelley os delinea.

Segundo Regina Dalcastagnè:

a possibilidade de narrar o passado parece estar estreitamente ligada à ideia de ser autor – e não apenas um ator – dele. Sendo donas de seu passado, essas personagens teriam poder para gerenciar seu presente, e mesmo seu futuro, seja lá o que isso queira dizer para cada uma delas (Dalcastagnè: 2012, local. 1649).

Dessa forma, os sonhos de liberdade, para os Poetas do Quilombo e para Pedro, seriam uma forma de serem autores

de seu passado e, assim, de seu presente e futuro. Podemos entender, então, que o narrador-personagem em *O avesso da pele*, Pedro, filho de Henrique, é, ao inventar a história do pai, um poeta, e a sua invenção, um sonho de liberdade.

No capítulo 1 de seu livro, Kelley discorre sobre o interesse do afrocentrismo pelas antigas culturas africanas, que seria, segundo o autor, por vezes pouco crítico. Mesmo assim, esse interesse ainda seria legítimo: “nós olhávamos para trás em busca de um futuro melhor” (Kelley: 2022, 15). Essa frase resume o que é um sonho de liberdade como descrito ao longo de *Freedom Dreams*; o que Dalcastagné define como, parafraseando o sociólogo francês Pierre Bourdieu, “enxergar o desenho da estrutura da rede de metrô para entender o próprio trajeto” (Dalcastagné: 2012, local. 1773). Em sua introdução, Kelley escreve: “os sonhos de liberdade nascem dos pesadelos fascistas, ou, melhor ainda, nascem *contra* os pesadelos fascistas” (Kelley: 2022, xviii). Entre esses pesadelos fascistas, estão o racismo e a violência policial.

O livro de Kelley mapeia então a história dos movimentos sociais negros e as formas em que eles sonharam (e sonham) a liberdade. Analisemos se é possível compreender a narrativa de Pedro em *O avesso da pele* como um sonho de liberdade. Existe um problema, aparentemente, ao considerarmos que há poucas informações específicas sobre o que o narrador-personagem pretenderia fazer dali em diante, no plano diegético do inventor. No romance, ele narra sobre sua graduação em arquitetura em andamento, mas até mesmo a continuidade desse curso é colocada incerta no penúltimo capítulo:

Depois disso, para me consolar e dar sentido às coisas, apostei que um dia iria me recuperar, que eu poderia voltar a ter uma vida como antes, que ia jogar basquete e continuar meu curso de arquitetura, mas com o tempo percebi que, após uma tragédia, nada fica como antes (Tenório: 2020, 186).

Como discutido anteriormente, a análise em tela está interessada no propósito da invenção narrativa em *O avesso da pele* e para quem ela é feita. O endereçamento ao pai na segunda pessoa pode inclinar o leitor a interpretá-la como uma homenagem póstuma a ele, ideia que pode ser afastada em confronto com a seguinte passagem, do penúltimo capítulo:

Por isso não estou reconstituindo esta história para você nem para minha mãe, estou reconstituindo esta história para mim. Preciso arrancar a tua ausência do meu corpo e transformá-la em vida (Tenório: 2020, 183).

Nem para o pai morto, nem para a mãe viva, a “reconstituição” da história, a invenção, é um processo realizado por Pedro para ele mesmo, em uma tentativa de transformar a ausência e “transformá-la em vida”. Como Dalcastagné defende, “as narrativas em primeira pessoa, por mais que se afundem no passado, não poderiam ter outro tempo que não o presente: nossa existência precisa ser confirmada aqui e agora, todos os dias” (2012, local. 1880).

O retorno ao passado de Pedro é realizado objetivando o presente – e, por extensão, o futuro. A reconstituição da história

de Henrique não é moldada pelo filho – narrador, artesão, poeta – como homenagem ou saudosismo, mas como processo ativo para possibilitar que ele siga em frente, mesmo que não saiba exatamente para onde. Funciona, dessa forma, em uma estrutura similar à feita por Robin Kelley em *Freedom Dreams*, ao lançar seu olhar para a história dos movimentos sociais negros e o que eles tiveram a dizer sobre futuros possíveis e desejáveis: seus sonhos de liberdade.

Por fim, é interessante observar que, apesar de apresentar um tempo não linear ao longo da narrativa, o livro *O avesso da pele* traz em sua forma um movimento inequívoco do passado em direção ao presente. De forma inextricável, também um movimento que parte da morte de Henrique para a vida de Pedro. As três frases iniciais do romance são na 2ª pessoa do tempo passado: “Às vezes você fazia um pensamento e morava nele. Afastava-se. Construía uma casa assim” (Tenório: 2020, 13). Em contraponto, as três últimas frases são na 1ª pessoa do tempo *presente*:

E agora caminho por essas mesmas ruas, tenho Ogum em minhas mãos, e ainda me sinto perdido, mas a palavra continua não sendo essa. Vou em frente, na direção do Guaíba. Tenho Ogum em minhas mãos porque agora é a minha vez (Tenório: 2020, 188).

Referências

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012. *E-book*.

KELLEY, Robin. *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*. Boston: Beacon Press, 2022.

KELLEY, Robin. *Sonhos de liberdade*. Tradução de João Felipe Rodrigues e Marcus Rogério Salgado. São Paulo: 100/cabeças. [No prelo]

REDE de Observatórios da Segurança. *Rede de Observatórios revela que a cada quatro horas uma pessoa negra foi morta pela polícia em 2022*. 16 nov. 2023. Disponível em: <<http://observatorioseguranca.com.br/rede-de-observatorios-revela-que-a-cada-quatro-horas-uma-pessoa-negra-foi-morta-pela-policia-em-2022/>>. Acesso em: 01 dez. 2023.

TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TENÓRIO, Jeferson. *The Dark Side of Skin*. Tradução de Bruna Dantas Lobato. Edinburgh: Charco Press, 2024.



“O medo mora nas pupilas”: o olhar sonoro do trauma em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles e *As meninas* de Emiliano Ribeiro

Thiago Franklin de Souza Costa*

Resumo

A obra de Lygia Fagundes Telles abrange diversas temáticas e formas. *As meninas* (1973) evidencia essa abrangência nos apresentando um trabalho narrativo que apreende a subjetividade de cada personagem diante de uma situação política extrema. A fragmentação exercida pelo trauma pessoal converge com a fragmentação traumatizante do clima social. A imagem que dá título ao nosso artigo foi retirada da própria obra analisada e escolhida como constitutiva da percepção tomada por esse trauma. A imagem do olhar reverbera pela narrativa. Reverbera também pela obra cinematográfica que foi deslizada desse romance por Emiliano Ribeiro e David Neves. Recuperamos o filme de 1995 neste ensaio a fim de analisar comparativamente as duas obras, em razão do modo como percebemos que a concepção filmica apreende aspectos fundamentais do romance, apesar de criticado sobretudo devido às diferenças de formas narrativas. Tais aspectos nos interessam para a leitura da obra de Lygia, pois a convergência entre filme e romance se dá, a nosso ver, pela via dos corpos em performance no cenário físico e sociopolítico que lhes serve de palco.

Palavras-chave: trauma; olhar; estudos comparados; Lygia Fagundes Telles; cinema.

*Mestrando em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: thfranklinsc@gmail.com

Abstract

Lygia Fagundes Telles's work covers different themes and forms. The novel *As meninas* (1973) highlights this range by presenting a narrative that captures the subjectivity of each character in the face of an extreme political situation. The fragmentation derived from personal trauma converges with the traumatizing fragmentation of the social environment. The image that supplies the title to our article was picked up from the novel and chosen as a means to show the characters' perception tinged by the trauma. The girls' gazes reverberate throughout both the literary narrative and the film production inspired in it and conceived by Emiliano Ribeiro and David Neves. In this essay, we recover the 1995 film in order to analyze the works comparatively, since we perceive fundamental traits of the novel preserved in the filmic conception, though the latter was criticized mainly because of the differences in the narrative strategies. This kind of discussion interests us in the study of Lygia's work as the convergence between film and novel occurs, in our point of view, through bodies performing in the physical and sociopolitical scenario that provides a stage for them.

Keywords: trauma; gaze; comparative studies; Lygia Fagundes Telles; cinema.

A obra de Lygia Fagundes Telles é exaltada pela crítica, entre outros motivos, em razão de seu trabalho com o mistério. O mistério, numa construção narrativa, todavia, tal como se dá no devir humano, requer um trabalho de revelação, a fim de que se estabeleçam trama, mundo ficcional e conflito. No entanto, caso fosse revelado, o mistério seria no máximo um enigma. O próprio processo de retirada de véus, portanto, exige a manutenção de

véus. O desvelamento jamais pode esgotar o velamento. O resultado dessa percepção é uma ação de abertura do mundo ficcional de forma sugestiva àquele que o adentra. Como dizia Mallarmé, sugerir e não nomear, pintar o efeito da coisa, e não a coisa mesma, acenar, apenas, numa sombra expressa, por palavras alusivas. Ou, como disse Poe em “A filosofia da composição”, acrescentar ao sentido que se vai patenteando uma corrente subterrânea de sentidos outros. Em vez de representar o mundo na obra ficcional, busca-se que o mundo ficcional se manifeste, originando sentidos e símbolos próprios, através do discurso narrativo.

No texto que se segue, examinaremos o romance de Lygia Fagundes Telles *As meninas* (1973) e a sua transposição para o cinema no filme homônimo de Emiliano Ribeiro (1995), tomando como foco de investigação, em ambos os casos, a construção narrativa, a partir da dinâmica do velamento e do desvelamento, sobretudo no que concerne ao olhar das personagens.

O processo narrativo e o trauma na literatura

Em *As meninas*, o mistério é traçado de modo a fazer emergir a solidão subterrânea das três meninas através de monólogos sonoros da consciência e diálogos repletos de silêncios. Fica em primeiro plano a linguagem da consciência com um mínimo de mediação de um narrador de terceira pessoa. O trauma está naquele espaço, e é essa consciência das personagens que monopoliza a narrativa. Apesar de haver constantes diálogos no presente, muitos deles se passam na própria memória, numa encenação cognitiva do que se passou anteriormente. As personagens vivem uma cisão na consciência devido ao seu fluxo

ruminativo. Presente e passado se intercalam de maneira a causar um estranhamento a partir daquilo que emerge diante dos eventos. É o que vemos no segundo capítulo, em que é Ana Clara a personagem refletorizada:

Encolheu-se. Fechou as mãos e escondeu-as no peito. Muito fácil atribuir tudo à infância, tinha ombros largos esse daí. “Que merda o Doutor Batista ter viajado e aparecer aquele doido de pedra pior do que eu. Como se chama aquele feto? Cara de feto. Nome comprido mas perna curta. A perna e o resto. Porcaria de homem. Piorei com ele, pomba. Sujeito mais doido” (Telles: 2022, 44).

Da terceira pessoa no tempo narrativo do pretérito até a presença dominante da primeira pessoa no tempo presente, observamos a transição das pequenas ações narradas para a manifestação da consciência de Ana Clara a partir de comentários sobre o seu passado, dos quais emergem também situações traumáticas sem tantos detalhes fechados nas aspas: é sua consciência monologando. Em seguida, a narração já é feita por ela mesma no presente, como se a sua mente já fosse a dona da narrativa; como se o mediador (o que chamamos de narrador) fosse tomado pela figura mediada. A mudança, no caso de Ana Clara, por exemplo, é tão evidente que a frase toda sofre de uma “descoesão” em que a pontuação é ignorada, a fim de evidenciar essa interioridade agitada.

Dou-lhe murros no peito mas ele me morde o pescoço.
O pescoço não! quero pedir mas estou rindo tanto que

não consigo falar e a única coisa que posso fazer é tapar sua boca e ele me morde a mão. A mão pode não pode é o pescoço que o pescoço o escamoso vê na hora, que mancha é essa? Pergunta tudo quer saber tudo enquanto vai comendo a casquinha do pão nojento assim pelado [...]. Bastardo. Sempre me esfregando a família na cara (Telles: 2022, 45-46).

Como podemos perceber, a marcação das aspas é relegada e a mente não mais só monologa, mas também narra para si mesma. Ela salta de um espaço-tempo a outro (passado, presente e futuro hipotético), conforme sua experiência no presente é apreendida. Esse é o movimento da consciência traumatizada que a narrativa de Lygia parece realizar, o qual podemos definir por uma frase de Ana Clara: “Que é que adianta apagar o nome se ficou o roque-roque das ratazanas gordas lá da construção dia e noite roque-roque no escuro” (Telles: 2022, 39). O elemento que orienta os rodopios de sua mente é a figura masculina, seja aquela que abusou dela, aquela que a pode salvar de sua vida sem muitas oportunidades, ou aquela que lhe fornece as drogas e em cuja companhia sente algum conforto. Há, ainda, as figuras masculinas nas quais ela desconta parte de seu ódio, transpondo a elas um racismo ou uma homofobia violentos, que não são representados no filme de Emiliano.

Os capítulos ora são dedicados a uma personagem, ora às outras. O personagem refletorizado pelo narrador quase invisível se alterna capítulo a capítulo, ou num mesmo capítulo, a partir de alguma transição ou contato entre as personagens.

Essa alternância entre figuras refletoras revela a distinção no modo como cada uma delas vive seu mundo interior, o que cada uma delas apreende do ambiente, de que forma seus sentidos perpassam os cenários dos eventos e o que do passado emerge dessa apreensão do mundo. Cada mente tem seu funcionamento próprio. Lorena tem uma imaginação ficcional mais lúdica, Lia, uma seriedade marxista, Ana Clara, um torpor delirante em razão das drogas. Assim, enquanto uma consciência é mais lúdica e infantil, mesmo que tomada por uma seriedade existencial e poética, a outra pode ser um conjunto incoeso de experiências passadas, como numa espiral caótica cujo centro é o trauma já transfigurado num ódio vingativo.

Por tal razão, o método narrativo denominado como *figural* por Franz Stanzel e traduzido para português como *personativo*, é fundamental para a interpretação. Trata-se de conceber a construção da narrativa a partir de um narrador cuja prática tende à mediação verbal das ações e, sobretudo, da consciência da personagem refletora, tanto no que diz respeito aos pensamentos quanto à sensibilidade. O narrador se envolve de tal maneira com seu objeto ficcional que ele se invisibiliza. Ele não se manifesta como sujeito, mas como um mediador distanciado. Ele não julga, não comenta; ele expõe a cena de modo que o evento pareça estar tomando lugar diante dos olhos do leitor, como se fosse um drama sendo encenado no palco.

Dessa forma, seu afastamento repercute na predominância de uma apresentação cênica em que o personagem, conseqüentemente seus sentidos, sentimentos e pensamentos, além de suas ações, orientam o modo como a narrativa será or-

ganizada. Como podemos ver, novamente, na narrativa de Ana Clara, quando em diálogo com Max (o homem que ela sente amar, mas com quem não deseja ter um futuro em razão de ele ser pobre), ela ficcionaliza um outro diálogo com o próprio Max em sua mente sobre o dentista que abusou dela. Criam-se duas camadas narrativas que acontecem em paralelo, ambas ligadas por aspectos sinestésicos da memória: “Enxuguei as lágrimas no guardanapo sentindo na nuca o frio da correntinha que me beliscava a pele não era uma correntinha igual a sua Max. Ou igual a de Lorena com seu coraçãozinho de ouro. Aquela era escura” (Telles: 2022, 41). Sem marcação de diálogo, surge toda essa reflexão, cujo clímax se aproxima conforme se aproximam também o dentista e seus cheiros (fisicamente da criança Ana Clara, enquanto abstratamente da mulher Ana Clara pela memória):

Mais perto o cheiro de cerveja e mais perto o olhinho azul azul como conta por detrás do vidro sujo dos óculos. A mão gelada e a fala quente mais rápida mais rápida a ponte. A ponte. Fechei a boca mas ficou aberta a memória do olfato. A memória tem um olfato memorável. Minha infância é inteira feita de cheiros. [...] Aprendi milhões com esses cheiros mais a raiva tanta raiva tudo era difícil só ela fácil (Telles: 2022, 41).

Quando as meninas se desligam da ação para se deixar levar por um fluxo mental, a consciência fala sem nenhuma marcação gráfica ou *verba dicendi*. A passagem do ponto concreto ao abstrato é fluida. É por intermédio dessa estratégia

que o trauma é estabelecido tematicamente como uma presença constantemente em confronto com a incapacidade de lidar com ele. O jogo narrativo que está sendo performado é o do trauma que emerge do fluxo da consciência que quer reprimi-lo: é nesse confronto subterrâneo que habita o medo. Como diz Lorena no tumulto do seu pensar:

Às vezes, o medo, não da cidade (tão remota para mim como seu povo) mas um medo que nasce debaixo da minha cama. Imagine se lesse jornais como a Lião, ela lê milhares de jornais por dia, recorta artigos. Mas seu cabelo já de natureza eriçável também sobe como o pelo do Astronauta quando via fantasma, houve um tempo de fantasma neste quarteirão. Os olhos crescem, as unhas diminuem na reação, “Não sei explicar”, ela começa. E passa duas horas explicando que é preciso tratar o corpo como a um cavalo que se recusa a pular o obstáculo, a chicote. O medo mora nas pupilas. A pupila de Astronauta tão negra invadindo o verde, tinta transbordante até as pálpebras. As pupilas de Ana Clara também dilatadas mas por outros motivos, coitadinha, a droga excita a pupila com a mesma força do medo. Duas rodas pretas. Um brilho. A mentira vem brilhante, mente, ah, tanta mentira seguida. Fecha as mãos e começa a mentir com tamanho fervor, esmerou-se nesse mentir gratuito, sem o menor objetivo. As freiras também têm medo? Madre Alix é o equilíbrio. Mas aquela hora em que fecha a porta. A luz. Pensionato Nossa Senhora do Medo (Telles: 2022, 60).

Ao tomar como título deste trabalho a frase gerada na reflexão de Lorena, intuo estar ali o ponto fundamental da obra. A imagem pode servir como uma metáfora para descrever o que é esse processo cognitivo que se espiraliza ao redor de imagens que dão forma aos seus traumas recalçados. Fugir deles é impossível, encará-los, difícil. Assim, ruma-se esse movimento cujo ato central é o ver, que transfigura o ser. O objeto olhado cria sua própria cinematografia mental, se tomarmos o termo como uma metáfora para as imagens em movimento, não numa tela, mas na consciência. Seus planos são realizados pela apreensão visual do fato, e sua montagem, tecida a partir do conflito entre a memória que emerge involuntariamente e a vontade apavorada que a quer reprimir. Encena-se, nesse conflito, uma tensão permanente entre desvelamento e velamento.

A própria ficcionalização pessoal é uma maneira de lidar com o trauma, de transformá-lo. Lorena o faz pela ficção literária e pela lírica da poesia e da música. Já Ana Clara avança ao subterrâneo do mundo, das drogas, da pobreza, do amor impossível, das heranças traumáticas, da destruição da própria beleza, como que revoltada por ser só aquilo que os homens veem nela, por ser só aquilo que as outras meninas veem nela, como se destruir o próprio corpo fosse uma forma de mudar. Através de suas mentiras constantes, reinventa o mundo. Lia se diferencia das outras ao buscar olhar para os aspectos concretos da sociedade em plena ditadura militar, volta-se para a luta de classes e revolta-se contra o sistema institucionalizado. Ela tenta racionalizar e sentir o mundo onde vive (como numa posição intermediária entre o lúdico de Lorena e o factual sério de Miguel, o homem

que ama). Porém, não escapa da ilusão ficcionalizante ao precipitar-se na ação de interpretar os outros, tendendo sempre a um movimento imaturo de superficializar o conhecimento alheio a respeito do drama humano, seja em razão de não estarem tão engajados na metodologia marxista seja por se portarem de modos que lhe soam autocentrados.

A consciência é, evidentemente, o cenário fundamental de cada universo pessoal ali. Todas as meninas estão perdidas pelas veredas da existência, sobretudo de uma existência cujos pilares institucionalizados ergueram-se por uma voz masculina, uma voz do ele. Como comentam Barbosa e Queiroz no texto “As memórias traumáticas em *As meninas*: uma reflexão sobre o medo para construção do feminino”:

Ressalta-se a relevância do qualificativo “meninas” que intitula a obra, enquanto um indicativo da condição de fronteira das personagens. É o feminino em estágio de transformação, um corpo em interrogação do que pode vir a ser. Daí, a sua condição de passado-presente constante. O texto não gira em torno de ações factuais, mas das reflexões das personagens acerca do que podem vir a se tornar. E para se compreenderem, buscam no passado respostas para as suas permanentes sensações de paralisação, amarradas a um eterno estado de “devir”. Lygia Fagundes Telles estende esta paralisação individual das personagens ao contexto histórico do Brasil, estabelecendo uma associação entre a metaforização do medo existente em cada personagem com o próprio

medo imperante num país regido pelo sistema ditatorial militar (Barbosa; Queiroz: 2018, 574).

Como transpor isso a uma mídia na qual o desenvolvimento do enredo narrativo se dá, sobretudo, por diálogos? Emiliano parece escolher dois caminhos: o jogo entre sombra e luz e o olhar eloquente que perpassa pela obra.

O olhar sonoro da imagem

Da sombria harmonia que ressoa no palco ensolarado da memória traumática de Lorena, aflorada no contato do seu olhar com o espelho, até as poucas frases cantadas por Gilberto Gil na música Lunik 9 (“Poetas, seresteiros, namorados, correi / É chegada a hora de escrever e cantar / Talvez as derradeiras noites”), o filme de Emiliano Ribeiro se abre no *flashback* do instante em que o irmão de Lorena matou o outro irmão. A montagem inicial de planos é elaborada na sequência “presente-passado-presente”, movimento que é desencadeado pelo olhar de Lorena: primeiro, ela o direciona ao espelho (figura 1); em seguida, olha para dentro da memória (introspecção subjetiva), onde vê, fora de si, a cena da morte e a cena dos pais recebendo a notícia (figura 2); finalmente, concluindo o caminho da subjetividade ruminativa, vem a cena de seu olhar vidrado no médico (figura 3). A câmera volta ao presente pondo em foco a foto de família (que se fragmentou) (figura 4), e termina, como começou, com Lorena olhando a si mesma no espelho, enquanto duplica-se a imagem de uma ampulheta, constituindo a existência de dois tempos: o presente e o tempo que espelha todo o agora, o tempo do trauma passado (figura 5).

Podemos dizer, portanto, que não se trata só do olhar da câmera, mas também o da plateia e o de Lorena que convergem a esse “aqui e agora” composto pelo tempo passado, pelo tempo presente de 1971 e pelo “tempo que passou” representado pela ampulheta. As imagens a seguir o mostram:



Fig. 1: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.



Fig. 2: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.



Fig. 3: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.



Fig. 4: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.



Fig. 5: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.

Retomando a trilha sonora composta por Carlos Moletta, vemos o desenrolar da música Lunik 9 como se fosse uma epígrafe declamada para as cenas apresentadas. Como diz Lorena, no romance, após reprimir a memória do que se passou com seus irmãos: “A música absorve o caos e o ordena” (Telles: 2022, 61). O filme sugere, dessa maneira, a constituição daquilo que a obra literária propõe como efeito formal: a necessidade de externalizar a palavra que orbita ao redor da consciência traumatizada.

Após essa cena inicial, o filme segue à apresentação das personagens, sugerindo as características fundamentais de cada uma. Além disso, apresenta-se também o cenário majoritário do filme: o Pensionato Nossa Senhora de Fátima. Contextualiza-se a greve presente na universidade onde estudam as jovens que habitam no pensionato. Devido à greve, o lugar é esvaziado, restando somente Lorena, e, no caso do filme, Ana Clara, que é a única personagem a destoar mais da obra literária: ela trabalha como modelo, o que concretiza um pouco mais a experiência de uma abstração mitomaniaca e caótica da Ana Clara do livro; ela se torna, portanto, capaz de realizar alguns anseios próprios, não vivendo somente nas suas fantasias¹. Apesar disso, a atuação de Cláudia Liz consegue transpor a envergadura psicológica da personagem de Lygia Fagundes Telles através da encenação de um corpo envergado pelo peso do trauma (figura 6).

¹ Pode-se dizer que Max é o personagem que mais perde no deslizamento do literário ao cinematográfico, já que parece ter sido concebido como uma caricatura de rapaz violento que trafica drogas e que é tomado constantemente por ciúmes, ao passo que, no romance, sua alienação de si e de tudo é uma marca fundamental ao arco de Ana Clara.



Fig. 6: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.

Assim, a introdução do filme consegue traduzir em algum grau a situação narrativa personativa em que a personagem refletora estimula o modo como se dá a montagem e a construção claustrofóbica das cenas. Nessa mesma introdução, o narrador fílmico usa o espelho como elemento mediador entre ambas as Lorenas: aquela que olha a si no espelho e aquela que viu uma brincadeira entre seus pequenos irmãos terminar em morte. Todavia, não é tanto pela consciência que o trauma das meninas surge formalmente no filme, mas pelo olhar errante nas relações delas consigo mesmas, delas entre elas, delas com os outros e, sobretudo, delas com o enquadramento fílmico.

No campo das individualidades, a imagem que o filme toma para representar o trauma, que permeia os fluxos de consciência no livro, é a de um olhar eloquente, o qual, além de Cláudia Liz, tanto Adriana Esteves (que encena Lorena) quanto Drica Alves (que encena Lia) alcançam (figura 7). A câmera de Emiliano Ribeiro parece querer buscar, através do enquadramento do olhar da própria câmera, o medo que mora nas pu-

pilas, por intermédio das sombras e luzes que enclausuram as personagens naquele cenário onde vivem.



Fig.7: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.

Tentaremos evidenciar o movimento desse olhar, e dos olhares das personagens, como um meio de expressar aquilo que está nas especificidades formais da obra literária através da linguagem própria do cinema, buscando mostrar que o cinema não necessariamente “adapta” aquela linguagem própria da literatura, mas busca, na sua própria linguagem, produzir o efeito presente no romance.

O medo mora nas pupilas

O peso no olhar de Lia tem uma configuração distinta das outras duas personagens. Ela não necessariamente sofre pela rememoração ruminativa de um trauma vivenciado no passado. Seu trauma é vivido no presente da ditadura militar em que seu namorado, Miguel, é levado preso, e em que seus companhei-

ros, também engajados na busca de uma transformação sistêmica, tornam-se notícias de desaparecimento, de assassinato, de medo constante. Seu olhar é apaixonado, menos desconfiado e impulsivo do que na obra literária, porém ainda assim combativo, sobretudo quando se impõe às outras e às freiras, sendo Madre Alix a constante protagonista dos diálogos com as jovens.

A partir da cena em que visita Miguel na prisão, podemos apreender a configuração formal e temática do olhar no espaço do seu enredo (figura 8). O olhar masculino que se volta a Lia é carregado de sentidos polares: o olhar em sofrimento de Miguel e os olhares dos militares atentos, irados, com desejos violentos. Lia, portanto, detém um olhar clandestino que vê nas sombras a possibilidade de um sensível futuro ensolarado através da libertação político-social.

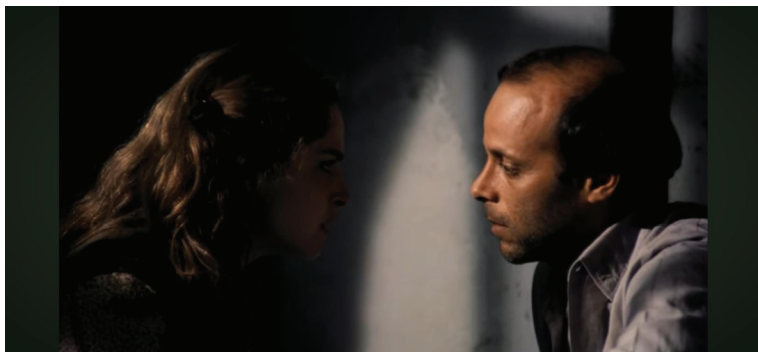


Fig. 8: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.

Já as olheiras nos olhos de Miguel se contrapõem às sombras nos olhos do guarda do lado de fora da porta (figura 9) ou ao vão dos óculos escuros do outro guarda que se defronta com ele,

já no final da cena (figura 11). Ambos cerceiam a liberdade, a vida, a ideologia, ao se manterem na porta da cela. São esses aspectos cinematográficos que a lente de Emiliano Ribeiro consegue captar da obra de Lygia Fagundes Telles: o claro e o escuro, o desvelamento e o velamento, a certeza e o mistério, a segurança e o incerto; de certa forma, o crepuscular alusivo numa proposta sociopolítica e metafísica. Portanto, não se trata somente do sombrio tensionando a claridade no campo dos mistérios das experiências humanas, mas também do caráter sombrio da situação política em tensão com as esperanças luminosas de um futuro melhor para o país: esse é o olhar da câmera quando colada a Lia.

Podemos tomar uma afirmação de Vanessa Aparecida Ventura Rodrigues, sobre o livro, no texto “As marcas da memória na escrita de *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles”, e ampliá-la também para o filme através dessa imagem do olhar que ambas as obras tematizam:

E o que nos interessa é apreender de que forma a escrita de Lygia atua na construção dessa memória da dor e do medo, quais os procedimentos narrativos, em que medida sua linguagem nos guia por meio de uma poeticidade que encobre seu verdadeiro intuito que é de denúncia e desvelamento de toda uma sociedade em pleno caos. E também observar as mudanças de seu papel nas paisagens mnemônicas que nos constituem ao longo da história. Por meio de três olhares distintos, por meio de suas visões, memórias, monólogos interiores, tudo se organiza; é por meio dos olhares dessas personagens que são vistos os espaços (Rodrigues: 2014, 86).

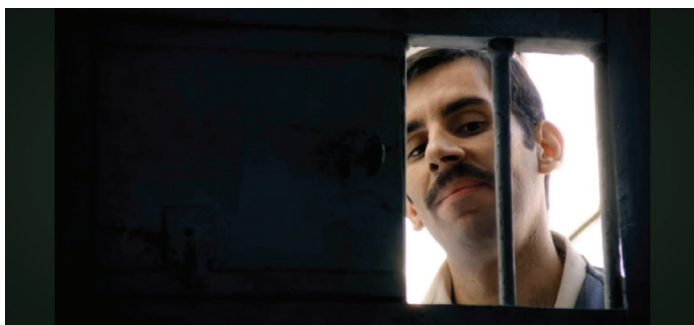


Fig. 9: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.



Fig. 10: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.



Fig. 11: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.

O olhar de Lia, nesse espaço político que reverbera tensão, consegue ainda assim oscilar levemente entre os sentimentos mais contrários de esperança e desesperança. Na cena em que ela visita o namorado na cadeia, o drama humano é exposto pela brevidade do encontro em que as emoções sentidas correm de acordo com o tempo minuscavelmente finito do encontro: da afeição do reencontro ao erotismo alegre, o qual tenta se manter duradouro, mas é cortado constantemente pelo medo e pelo tempo curto em que uma mensagem deve ser passada (figura 10). Em pouco menos de dois minutos a cena acaba e é de novo reiterada imagetica-mente a solidão de Miguel (figura 11).

Em seguida, o filme caminha para uma cena em que Lia afunda-se na banheira do quarto de Lorena sentindo o que lhe parece ser a paz. A cena é cortada e já estamos diante de Lia e Madre Alix conversando (figura 12). Todo um outro movimento de tensões é recommençado: o corpo é encenado numa constante oscilação sensível, a paz do banho é refletida na paz do espírito religioso de Madre Alix, até que ambas são abaladas pela violência do relato do preso político (relato que a própria Lygia recebeu). Essa é a violência que determina o medo aludido no olhar de Lia.



Fig. 12: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.

É nesse momento que o trauma histórico do país é escancarado, chocando pelo grau de violência do relato. Une-se a isso a dramatização de um olhar abatido direcionado ao horizonte, para além do enquadramento (para além, de certa forma, do que é ficcionalizado: recepção e ficção espantam-se com o factual) (figura 12).

Assim, ao passo que o trauma social é expresso verbalmente, o trauma das meninas está no campo da sugestão imagética em cena. No filme, ele é sugerido pela composição das imagens e pelos recursos técnicos (como a trilha sonora, as diferenças visuais nas cenas de flashbacks ou os planos elaborados de tal forma que pareçam dialogar entre si). As obras, romance e filme, se expressam sociopoliticamente expondo a realidade existencial e material dessas meninas num diálogo com a consciência traumatizada e silenciada, sobretudo pelo olhar altivo do corpo masculino. As três buscam o fio ainda em desenvolvimento de uma autocompreensão que confronta tudo aquilo que se intui ser necessário reprimir: o trauma, pode-se dizer, é, então, inserido numa dialética da exposição e da repressão.

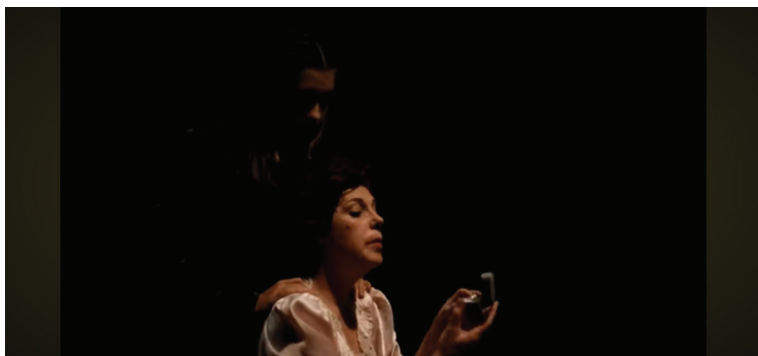


Fig. 13: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.

As figuras familiares em ambas as obras são um dos espaços do trauma, porém no filme é escolhido, a fim de representar esse campo fundamental da obra literária, o drama da mãe de Lorena. Trata-se de uma mulher que vive uma oscilação emocional, centralizada nos temas da autoimagem, da transformação física com a passagem do tempo e das relações românticas (ou melhor, das relações com homens) (figura 13). O olhar de Lorena parece herdar essa dor. Ela é mostrada constantemente analisando o corpo das amigas e imaginando estar a possibilidade do amor real, ora na beleza, ora naquele amor platônico que lhe nasce como uma obsessão. O filme encena essa trama das paixões traumatizadas de Lorena, sobretudo, através do paralelismo de imagens, como vemos na cena em que ela vai visitar sua mãe (figura 14).



Fig. 14: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.



Fig. 15: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.



Fig. 16: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.

Essa sequência inicia-se com a justaposição de duas imagens assimétricas: um casal (esquerda) e Lorena (direita) (figura 14). A cena alude a um desejo da personagem Lorena, porém a cobre de sombras e a distancia do olhar da câmera: o casal, em sua claridade, extrapola os limites do seu espaço no enquadramento, ao passo que Lorena, numa expressão ambígua, cinzida, é reduzida (afastada) e cerceada pelas sombras do plano

de fundo. É o espelhamento do seu desejo erótico e do trauma herdado pela apreensão das relações problemáticas da mãe com homens, sobretudo Mieux, seu atual companheiro.

Em seguida, mais à frente, essa sequência segue para uma cena em que a mãe, olhando para o espelho (esquerda), é justaposta a um vaso de flores (direita): a pele cuidada e o estado de decadência mental, de um lado, e, do outro lado, um objeto simbolizando beleza e pureza (figura 15). Enfim, na terceira imagem, destaca-se o padrasto (esquerda), Mieux, olhando para a filha de sua esposa, Lorena (direita), com um desejo erótico expressivamente violento (figura 16). Numa correlação dos planos, nessa sequência, Lorena termina novamente com o telefone em mãos, como no primeiro take (figura 14), ao passo que Mieux e a mãe tomam o lugar dos amantes. O filme sugere o trauma, o medo de repetir aquilo que sua mãe vive, o medo de continuar nesse caminho que, imóvel, ela segue, e terminar por ser essa a concretização do seu amor idealizado.

Já a Ana Clara do filme, como dito anteriormente, distingue-se da Ana Clara do livro na inserção do ofício de modelo dado a ela. É uma mudança interessante, já que se aproveita das características factuais da profissão, a fim de captar o machismo denunciado pela obra de Lygia: estar diante do olhar da câmera, do fotógrafo, do homem (figuras 17 e 18). De certa maneira, expõe-se o caráter falocêntrico, de modo alusivo, que é dado à beleza dela: o olhar masculino detém-se no corpo de Ana Clara como se se tratasse propriamente de um produto sexual a ser consumido. Característica atribuída a Mieux quando diante de Lorena, porém vivenciada ao extremo por Ana Clara em ambas as obras.



Fig. 17: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.



Fig. 18: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.

A atuação corporal de Cláudia Liz consegue traduzir a fricção existencial da *femme fatale* que vive a decadência da beleza imponente: a ruína de uma mulher pela obsessão sexual do olhar masculino. Apesar de não haver, no filme, o roque-roque verbal constante do fluxo de consciência, o corpo e o olhar conseguem expressar essa consciência flagelada pelo trauma e pelas circunstâncias. Sobre o livro, Barbosa e Queiroz comentam:

Ana Clara vivencia uma dupla circunstância de abuso físico: a testemunha da agressão constante corporal da mãe e, ao mesmo tempo, o compartilhamento da agressão verbal simultânea sofrida por ambas, resultando na resposta com mais agressão da “menina”. Esta memória de violência estimula o ódio da personagem à pobreza e à dependência emocional de homens, colaborando para que se identifique com a imagem da *femme fatale* que usa a beleza e o apelo sexual para se colocar na condição de “devoradora” do corpo masculino a fim de conseguir uma ascensão econômica. Todavia, esta mesma imagem é enfraquecida pela memória involuntária acerca da violência sexual (Barbosa; Queiroz: 2018, 578).

A violência sexual do abuso sofrido por ela e pela mãe não surge explicitamente no filme, porém sequer é, de fato, necessário. A memória da violência e o seu ódio internalizado são aludidos, as imagens os sugerem, e o olhar de Ana Clara grita a violência que sua condição de *femme fatale* lhe impõe. Ela é devorada pelo acúmulo falocêntrico que orienta seu passado traumático, e, portanto, seu presente decadente. A decadência de sua condição física e psicológica vai, ao longo do filme, num crescendo até o limite de seu corpo; limite que lhe é fatal. No entanto, na cena anterior à morte de Ana Clara, temos aquela que pode ser considerada o clímax do arco da personagem. Nela, sua beleza é o alvo do desejo de um homem qualquer. O que chama atenção, nessa cena, é a sugestão de não ser o seu corpo o centro do desejo masculino: é o próprio desejo masculino o cen-

tro de si mesmo, sendo ela nada além do que o espelhamento de um desejo falocêntrico pelo que se concebe como um belo corpo feminino. A violência masculina do romance é captada no filme.



Fig. 19: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.



Fig. 20: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.

O capítulo do qual essa cena deslizou é marcante por um jogo de palavras em que a perspectiva de Ana Clara nessa sociedade é contraposta à perspectiva desse homem, o qual rejeita até

mesmo o nome falso que ela diz ser seu: ele a denomina Bela e só, como se nada mais nela importasse, nada para além da presença de seu corpo. No livro, ao deixar Max dormindo no quarto, ela sai para a rua a fim de encontrar o “escamoso”, que sequer parece real. A cena é narrada pelo narrador personativo: “Ela apertou os olhos contra o céu tumultuado” (Telles: 2022, 180). Após não mais ruminar só na sua mente, mas agora também pela rua, Ana Clara, depois de fugir de um outro homem qualquer, se encontra, com o que a chama de Bela. Ele a leva para sua casa. Lá chegando, ele ignora as falas de Ana Clara, já abatidas e inanimadas (pelo álcool, pela droga, pelo trauma) que expressam a sua necessidade de ir embora. Ele começa a tirar a roupa, enquanto lê em voz alta uma revista sobre a derrota de Napoleão em Waterloo, para em seguida mostrar sua conquista mais importante:

Quando na tarde lúgubre de Waterloo, Napoleão, desesperado, ordenou a todas as baterias do seu exército em começo de derrota que despejassem seus balaços em compacta saraivada, romperam-se em dilúvio sobre o campo de batalha as comportas do firmamento. Então, ouvindo troar a artilharia enterrada na lama e ouvindo trovejar o espaço por entre cordas d’água, o homem fenomenal, cuja glória cesárea bruxuleava no crepúsculo definitivo dos Cem Dias, teria exclamado, com os olhos orgulhosos postos no céu: “Estamos de acordo” (Telles: 2022, 190).

O discurso sobre o tema da conquista segue sendo lido até, enfim, marcar o que seria a maior conquista de Napoleão

(nesse ponto da leitura Ana Clara já dorme, enquanto o homem, sem nem ainda tê-la tocado, parece já viver o extremo gozo de um narcisismo falocêntrico):

Conquistou o coração de todas as mulheres que o viram na tela, e mal o viram... mal o viram experimentaram esse delírio de platonismo amoroso, que é, segundo os fisiologistas... a forma sutil da paixão mais temível... que não encontra finito que não encontra finito no infinito da insaciedade! (Telles: 2022, 191)

O essencial captado da obra literária por David Neves e Emiliano Ribeiro é essa dicotomia entre dois olhares: o reprimido, que aperta os olhos contra o céu tumultuado, e o atribuído ao homem fenomenal, que exclama sua prepotência tirânica com os olhos orgulhosos postos no céu. Nem mesmo o cenário crepuscular do mistério o leva a frear a *hybris* de sua conquista do infinito da insaciedade. Trata-se de poder. O terrível, no arco de Ana Clara, é alcançado pela alusão de que não é ela, nem sua beleza, o eixo de seu mundo pessoal, pois esse lugar é ocupado pelo desejo ideal do falocentrismo conquistador que, como um general militar, “não encontra finito que não encontra finito no infinito da insaciedade”.

O medo das forças repressoras do estado militarizado somado ao medo constitutivo dos traumas adquiridos pela existência em contínuo gera indivíduos fragmentados que se desconectam de si e dos seus semelhantes. Aliena-se o indivíduo por essas duas frentes, o que repercute numa estagnação gene-

ralizada. As personagens do livro não vivem ações, vivem majoritariamente o ruminar da memória traumatizada, portanto interrompida, que não age, até, enfim, ser superado o impasse repressor do trauma. Nesse movimento do trauma, elas se paralisam numa passividade diante do entorno, ficcionalizando fantasias capazes de recalcar a densa experiência traumatizante que não cessa de retornar. Tanto o livro quanto o filme conseguem atingir o real que há nessa experiência, valendo-se de suas respectivas linguagens.

Referências

As meninas. Direção de Emiliano Ribeiro. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1995. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t5x2fSUIaqU&t=1976s>.

BARBOSA, Clarissa Loureiro Marinho; QUEIROZ, Carlos Eduardo Japiassú de. As memórias traumáticas em *As meninas*: uma reflexão sobre o medo para construção do feminino. *Travessias Interativas*. Sergipe, n. 16, v. 8, pp. 573–585, jul-dez/2018.

JAVAREZ, Jeanine Geraldo. A Ditadura Militar no fluxo de consciência: uma análise comparada do livro *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, e sua adaptação para o cinema, dirigida por Emiliano Ribeiro. *Cadernos da Semana de Letras*, v. 2, pp. 14-26, jun/2013.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7letras, 2011.

RODRIGUES, Vanessa Aparecida Ventura. *As marcas da memória na escrita de As meninas, de Lygia Fagundes Telles*. Tese de Mestrado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2014.

STANZEL, Franz. *Narrative Situations in the Novel*. Translated by James P. Pusack. Indiana: Indiana University Press, 1971.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.



Figuração do vírus da Covid-19 na produção literária contemporânea: uma análise de “Carta Aberta”, de Martim Butcher

Vanderléia da Silva Oliveira*

Maria Eduarda Oliveira de Souza**

Resumo

Tendo em vista que a pandemia da Covid-19 desencadeou o surgimento de uma prolífica produção literária, cujo tema central é a sua representação, este ensaio investiga “como” se figurou a pandemia da Covid-19 na literatura brasileira contemporânea. Analisa-se “Carta Aberta”, de Martim Butcher, conto que faz parte do primeiro volume da coletânea *Contos da quarentena* (2020), em virtude de sua inovação no que se refere aos elementos de sua construção textual comparados às outras narrativas produzidas durante a pandemia da Covid-19. O autor subverte a estrutura de narrador e narratário, estabelecendo o vírus como o enunciador da mensagem a ser expressa. Abrindo caminho também a uma análise literária e discursiva integrada, o conto transcende até mesmo os limites do gênero narrativo, lançando um personagem que escreve uma carta aberta à humanidade. Assim, partindo de um projeto de pesquisa maior intitulado “A Literatura Brasileira Contemporânea em Tempos de Pandemia”, desenvolvido pelo grupo de pesquisa CRELIT

* Professora Associada da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). E-mail: vandsilvaoliveira@gmail.com

** Graduanda em Letras, pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), Bolsista da Fundação Araucária. E-mail: duda.souza0741@gmail.com

e compondo o subprojeto de Iniciação Científica financiado pela Fundação Araucária “Literatura e Pandemia: um olhar crítico sobre a produção literária contemporânea brasileira”, esta pesquisa, baseada na consulta e análise de fontes bibliográficas, ancora-se em teóricos e críticos que pensam a respeito da produção literária contemporânea, como Resende (2008), Aguiar (2020) e Brandileone (2013, 2021), e estudiosos da esfera filosófica e sociológica, entre os quais Bauman (2001), Birman (2020) e Zakaria (2021), com o objetivo de contribuir para o repertório crítico acerca dessa literatura, tendo como mote a figuração do período pandêmico de 2020-2022.

Palavras-chave: produção literária contemporânea; pandemia da Covid-19; “Carta Aberta”.

Abstract

Given that the Covid-19 pandemic has triggered the emergence of a prolific literary production, whose central theme is its representation, characterized by its immediacy (Resende, 2008), this essay investigates how the Covid-19 pandemic has been depicted in contemporary Brazilian literature. “Carta Aberta” by Martim Butcher, a short story that is part of the first volume of the anthology *Contos da quarentena* (2020), is analyzed due to its innovation regarding textual construction elements compared to other narratives produced during the Covid-19 pandemic. It subverts the structure of narrator and narratee, establishing the virus as the enunciator and not just the recipient of the message to be expressed. Paving the way for an integrated literary and discursive analysis, the short story even transcends the boundaries of the narrative genre by presenting a character who writes an open letter to humanity. Therefore, stemming from a larger research project entitled “Contemporary Brazilian Literature in Times of Pandemic”, developed by the CRELIT research

group, and integrating the subproject of Scientific Initiation financed by the Fundação Araucária “Literature and Pandemic: A Critical Look at Brazilian Contemporary Literary Production”, this research aims to contribute to the critical repertoire about this literature, focusing on the representation of the pandemic period from 2020 to 2022. We consulted and analyzed bibliographic sources and based our investigation on theorists and critics who reflect on contemporary literary production, such as Resende (2008), Aguiar (2020) and Brandileone (2013, 2021), as well as scholars from the philosophical and sociological sphere, like Bauman (2001), Birman (2020) and Zakaria (2021).

Keywords: contemporary literary production; Covid-19 pandemic; “Carta Aberta”.

Como se figurou a pandemia da Covid-19 na produção literária contemporânea?

Com o advento da pandemia da Covid-19, as produções literárias passaram, naturalmente, a abordar e representar questões que englobam esse contexto, tendo em mente que “a literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real” (Coutinho: 2015, 24). Considera-se, também, que atualmente nos revelamos como uma sociedade imediatista, em que as relações humanas, sociais e econômicas caracterizam-se pela liquidez (Bauman: 2001) e instabilidade (Zakaria: 2021), tendência que também deságua na literatura.

Observamos que a liquidez na literatura contemporânea – uma consequência da modernidade líquida –, especialmente em tempos de pandemia, concretiza-se na natureza múltipla da pro-

dução contemporânea. Não há uma tendência única a que se restrinja essa produção: “atualmente os autores contemporâneos não se veem como grupo, pois não há um movimento e/ou manifesto literário que venha junto com a criação” (Brandileone: 2013, 17).

Fato é que as tendências líquidas como a da literatura contemporânea experimentam alterações contínuas em virtude de sua dinamicidade. Zakaria (2021, 24) argumenta que, em consequência de nosso mundo ser aberto e rápido, sua configuração é instável, diferente de sistemas fechados, que resultariam em estabilidade. O mesmo vale para a literatura, o que nos leva hoje a desfrutarmos de uma produção fértil, em virtude de ser democrática, e, portanto, plural, refletindo-se essa multiplicidade “na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e [...] no suporte” (Resende: 2008, 18).

O conceito de liquidez aplicado à literatura revela-se na urgência dos escritores em retratar a realidade, o que resulta em obras caracterizadas por um realismo direto, um retrato “cru” da realidade. O sentido de urgência postulado por Resende (2008) confere aos escritores contemporâneos uma marca temporal em suas obras, tanto nos aspectos formais, marcados pela brevidade e pessoalização das narrativas, como no que tange aos aspectos de conteúdo, abordando constantemente problemas do imediato agora. Contudo, essa ânsia em tratar do momento atual apenas se solidifica em razão de esses escritores sentirem-se deslocados em relação ao presente, já que “é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este” (Agamben: 2009, 58). Ao aproximar o contemporâneo a algo fora de seu tempo, concebendo-o como desajustado à sua época e observando-o como

uma inadequação ao presente, Agamben (2009) assume que justamente por essa não adequação ele é capaz de compreender e enxergar a sociedade ao se deslocar das convenções e de sua época. Esse deslocamento e repúdio às convenções fazem com que o contemporâneo neutralize as luzes que se originam de sua época para enxergar a escuridão da sociedade e de seu íntimo, o que resulta na capacidade de “se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir” (Schøllhammer: 2011, 10).

Essa relação paradoxal, que ao mesmo tempo fala do tempo e espaço atual e se distancia dele, faz com que a literatura na contemporaneidade, motivada, portanto, por essa urgência em representar as trevas que permeiam seu tempo, não ignore os tempos obscuros que caracterizaram o período de 2020 a meados de 2022 no mundo todo. Nesse contexto, Ítalo Moriconi (2020) reconhece que já existe uma “Literatura de Pandemia”, o que legitima pesquisas que se voltem a esse marco temporal nos Estudos Literários. Críticos como Aguiar (2020) e Brandileone (2021) observaram essa tendência e mapearam produções literárias contemporâneas que tinham como mote central o tema da pandemia da covid-19. No mapeamento realizado, Brandileone cita a coletânea *Contos da quarentena*, que se tornou objeto de análise deste trabalho, o qual comporta as pesquisas em nível de Iniciação Científica “Literatura e pandemia: um olhar crítico sobre a produção literária contemporânea brasileira” (2022-2023) e “Contos da quarentena: figurações da pandemia na produção literária contemporânea” (2023-2024), financiadas pela Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná (FA).

Ainda no âmbito das constatações de Resende (2008) sobre a literatura contemporânea brasileira, a primeira evidência que chama a atenção nas produções atuais é esse momento fértil a novos escritores e editoras, destacando um espaço que se abriu a novas vozes que, antes, eram afastadas do universo literário. Durante a pandemia da Covid-19, essa observação tornou-se ainda mais tangível: novos textos, novas vozes, novas perspectivas sobre um objeto em comum. Escrever, segundo Brandileone (2021, 24), “foi uma saída para externalizar sentimentos e preocupações desses tempos tão difíceis”. *Contos da quarentena* (2020), um exemplo que evidencia essa constatação, surgiu em virtude de um concurso literário de contos promovido pela TV 247, em colaboração com a Kotter Editorial e o grupo Martins Fontes. A coletânea originalmente previa uma única publicação, mas, devido à abundância e qualidade das histórias, se dividiu em três volumes. Representando um marco significativo na literatura brasileira contemporânea, dado que foi cuidadosamente selecionado e organizado pelo conselho editorial da Editora Kotter, o concurso atraiu escritores talentosos e entusiastas da arte literária, resultando em um impressionante acervo de 1.708 textos enviados para avaliação. Dentre eles, 68 contos foram escolhidos como finalistas, passando por um processo de seleção conduzido por uma equipe de renomados especialistas, contando com a presença de alguns dos mais proeminentes nomes da literatura nacional, incluindo Luiz Ruffato, Ricardo Aleixo e Marcos Pamplona, bem como os poetas Daniel Osiecki e Raul K. Souza.

Outra marca que simboliza a produção contemporânea é a “*qualidade dos textos e o cuidado com a preparação da obra*” (Re-

sende: 2008, 17, grifo da autora). Trazendo essa constatação para os nossos dias, a Editora Kotter, ao analisar os contos finalistas do concurso, ficou impressionada com a qualidade literária apresentada pelos autores, destacando a diversidade de estilos e temas abordados. A coletânea *Contos da quarentena* (2020), dessa forma, abraça um espectro amplo da expressão literária; todos, contudo, têm em comum o mote central da pandemia de covid-19. Por meio da arte literária, narrativas críticas e reflexivas nos convidam a pensar, sentir e compreender melhor o mundo ao nosso redor. Neste ensaio, voltamo-nos à análise do conto presente no primeiro volume da coletânea *Contos da quarentena*: “Carta Aberta”, de Martim Butcher, que exemplifica não somente o caráter múltiplo da produção contemporânea, mas também apresenta algumas das características da dita “escrita de qualidade”:

[a] experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada [...]. Imaginação, originalidade na escritura e um surpreendente repertório de alusões à tradição literária (Resende: 2008, 17).

Fugindo de apenas uma crua representação da realidade, Martim Butcher é um espelho da afirmação de Resende: “nossos escritores parecem estar escrevendo tão rápido quanto bem” (p. 17). Em “Carta Aberta”, o autor aborda o tema da pandemia da Covid-19 apresentando-nos um narrador personagem muito peculiar: o próprio vírus; o que nos leva a pensar que, nos últimos anos muito se falou a respeito do vírus da Covid-19, mas, se ele pudesse nos dizer algo, o que diria?

A voz da Covid-19 na literatura: “Carta Aberta”

A eclosão da pandemia do coronavírus representou um marco histórico na contemporaneidade, provocando uma série de transformações significativas na dinâmica global. Sob a perspectiva da humanidade, essa crise sanitária trouxe à tona uma série de reflexões profundas sobre nossa relação com a saúde, a sociedade e o mundo em que habitamos. Essas questões foram constantemente retratadas em muitos textos literários da coletânea *Contos da quarentena*, sobretudo do ponto de vista dos personagens como protagonistas, exprimindo suas percepções e vivências durante esse período.

A narrativa curta escrita por Butcher, sob outro enfoque, subverte essa abordagem, apresentando o vírus como o agente protagonista, emissor da mensagem a ser comunicada, enquanto a humanidade (aqueles que viveram o período pandêmico) figura unicamente como o receptor. Por meio dessa composição, é revelada a perspectiva do coronavírus frente aos acontecimentos decorrentes de sua chegada, bem como sua visão sobre a vida e a humanidade, e sua versão acerca dos fatos que vivenciamos há pouco tempo. À sombra desses aspectos, a fábula da narrativa “Carta Aberta” se constitui pela personificação do vírus da Covid-19, que escreve uma carta aberta à humanidade, com o objetivo de “aclara alguns mal-entendidos que recaíram sobre [ele] e sobre a forma como [chegou] até aqui” (Butcher: 2020, 117). Esse elemento nos leva a considerar as circunstâncias/ eventos que levaram à criação dessa espécie de “manifesto” e a motivação de sua escrita – o motivo subjacente pelo qual o narrador decidiu

escrever a carta aberta –, fornecendo o cenário em que a carta é composta, bem como suas intenções de produção.

Leva-se em conta na leitura que o núcleo formal do gênero carta aberta é constituído por um parágrafo introdutório em que “a tese defendida é assinalada, podendo [...] apresentar o papel social do remetente” (Oliveira e Zanutto: 2017, 135-136). Cristhiano Motta Aguiar (2020), crítico literário, evidencia que as formas narrativas frequentemente utilizadas pelos escritores desse momento vão além dos modelos literários mais curtos, extrapolando até mesmo o gênero narrativo, que se interliga a outros gêneros, por vezes, de caráter não literário, como é o caso dessa narrativa, em que o narrador-personagem se expressa por intermédio de uma carta aberta. Além de tornar clara sua intenção logo nas primeiras linhas, a escrita já endereça seu público.

Dessa forma, estamos diante de um texto em que o remetente da carta aberta está imerso em algum tipo de dano ou desvantagem em relação a uma situação específica e recorre a esse gênero como um meio de expressar seu ponto de vista, suas preocupações e suas opiniões sobre a situação em questão. “Aquele (indivíduo ou grupo) que se sente em prejuízo diante de uma situação (individual ou coletiva) recorre a esse gênero como uma forma de fazer valer outro olhar: o seu” (Oliveira e Zanutto: 2017, 138).

Narrado “de um centro fixo, vinculado necessariamente à sua própria existência” (Franco Junior: 2005, 42), o desencadeamento do conflito dramático – nó narrativo – constitui-se pelos mal-entendidos que recaíram sobre ele (o vírus). Isto é, a humanidade o vinculou a algo ruim, maléfico, e ele deseja se defender: “é só bater o olho em qualquer periódico de bairro que

já pupula a adjetivação injuriosa: ‘perigoso’, ‘mortífero’, ‘infectioso’, ‘destruidor-de-economias’, e por aí vai” (Butcher: 2020, 121). Se, portanto, temos o vírus como narrador de sua própria história (autodiegético), escrevendo uma carta, como o próprio título denota, “aberta” a um público amplo, seu narratário – o receptor da narrativa, a quem é direcionada a carta – reflete a humanidade em geral. Todos esses elementos da narrativa, como o narrador voltando-se diretamente ao seu narratário, bem como seu foco narrativo, tornam-se perceptíveis no trecho:

Te fatigo com meu palavrório? Bom, espero que você perceba que despejo tudo isso sem intenção de mágoa. Me ocorre, porém, que nem mesmo o propósito didático daquilo que te falo parece encontrar qualquer serventia. Afinal, como poderia eu pretender que, na sua pequenez individual, você pudesse dar conta de algo mais que o perímetro restrito de sua quarentena? (Butcher: 2020, 122).

Atendendo à organização formal do gênero, estruturada com componentes linguísticos que tornem evidente a dinâmica de comunicação envolvida (Oliveira e Zanutto: 2017), é possível, por meio desse fragmento, notar a forma como o narrador frequentemente interpela o leitor, valendo-se constantemente de interrogações que soam, às vezes, provocativas, outras, em tons de crítica ou gozação e, até mesmo, perguntas configuradas de modo retórico. Em sequência, após apresentadas as motivações que o fizeram escrever uma carta aberta à humanidade, é possível identificar, como um segundo momento do texto, o desenvolvi-

mento da trama narrativa, constituída pela argumentação e o estabelecimento de diálogos com o interlocutor, em que o narrador-personagem volta-se ao passado, traçando uma linha do tempo, a fim de delinear a história de como eles (os coronavírus) chegaram até nós. Nesta descrição, ele se coloca como um ser sagrado, ao atribuir sua história à biografia de uma santidade:

Diz-se de Antes de Dezembro que jazíamos em placidez mineral, ou abrigados em corpos outros, mais mansos, mais próximos ao barro. A hagiografia não é consensual quanto a isso, mas o que se sabe é que foi o Pioneiro quem transpassou as fronteiras humanas por primeira vez (Butcher: 2020, 118).

O processo de migração, por sua vez, se deu pelo “fato [de] que a cada nova geração dilatava-se entre [eles] o consenso de [habitarem] *lares estrangeiros*” (Butcher: 2020, grifo nosso). Sabe-se que a relação entre a ocorrência de zoonoses – doenças infecciosas que podem ser transmitidas de animais para seres humanos e vice-versa¹ – talvez seja mais uma consequência da forma como os seres humanos interagem com o meio ambiente e com os animais: o avanço da urbanização, o desmatamento, a degradação ambiental e o aumento da criação de animais para consumo têm favorecido o surgimento e a disseminação

¹OMS – Organização Mundial da Saúde. *Zoonoses*. Disponível em: <http://www.who.int/topics/zoonoses/en/>. Acesso em: 04 jul. 2023.

dessas doenças. Acredita-se que o SARS-CoV-2 tenha se originado em morcegos e sido transmitido para humanos através de um animal intermediário. No entanto, “[p]ara que um vírus se torne uma pandemia completamente desenvolvida, ele precisa abrir caminho até um ambiente urbano” (Zakaria: 2021, 124). O vírus precisava de uma cidade para sobreviver, e “[o]s focos iniciais da Covid-19 foram – todos eles – as grandes cidades” (p. 124). Sucedendo a história, a chegada do vírus ao seu novo lar – à cidade e, em última instância, ao corpo humano, expressa textualmente por meio da denominação “lares estrangeiros” – aconteceu, em um primeiro momento, de forma contida, porém progrediu de maneira consideravelmente amplificada em um curto período de tempo:

E não se deu de outra maneira nosso avanço. Fomos indo, primeiro uns poucos, pingados nas festas que alguns de vocês deixavam abertas com despercebida ternura; logo, levadas crescidas de comoção pelos precursores mortos sobre as planícies epidérmicas; mais adiante, multidões convictas do acerto da migração, aproveitando toda e qualquer deixa que as mucosas macias nos oferecessem para adentrar essa sorte de eldorado que sua carne figurava. E como foi feliz esse momento! (Butcher: 2020, 120).

Descrita sua viagem até nossos corpos, é possível reforçar sua finalidade comunicativa: o esclarecimento de algumas das questões difamatórias que a humanidade empregou sobre

ele. Sob esse ponto de vista, a humanidade o difamou quando: (1) deu a ele o nome de “corona”. Palavra latina que, em língua portuguesa aproxima-se de “coroa”, podendo remeter à realeza:

É fato que a necessidade de sobrevivência talvez me tenha levado a uma celebridade maior do que previsto, mas garanto que nunca pretendi holofotes, ao contrário do que ocorre com certa espécie bípede que ambula orbe afora — se é que me entende. O curioso é que a mesma espécie que, querendo ver nas demais ânsia de soberania igual à que a motiva, pretende atribuir-me veleidades monárquicas, incrustando-me à membrana o nome infame de “corona” (Butcher: 2020, 121).

No entanto, esse não é o verdadeiro motivo pelo qual foi concedida a ele essa nomenclatura. Sob análise microscópica, a composição desse vírus se revelou com a presença de projeções que se assemelham à configuração de uma coroa solar, sendo este o motivo de sua denominação como coronavírus². Quanto à outra difamação, segundo ele, ela ocorreu quando (2) lhe atribuímos diversos adjetivos, qualificando-o como algo ruim: “‘perigoso’, ‘mortífero’, ‘infeccioso’, ‘destruidor-de-economias’, e por aí vai” (p. 121).

² HORA, Aline Santana da. A descoberta do primeiro Coronavírus humano foi graças à uma mulher. *UFABC Divulga Ciência*, v.3, n.5, p.7, maio de 2020. Disponível em: <https://ufabcdivulgaciencia.proec.ufabc.edu.br/2020/05/13/a-descoberta-do-primeiro-coronavirus-humano-foi-gracas-a-uma-mulher-v-3-n-5-p-7-2020/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

Por meio de uma linguagem que obedece às exigências do gênero carta aberta, o narrador se utiliza de um certo grau de formalidade em sua escrita, além de utilizar elementos retóricos e persuasivos, na tentativa de fazer seu interlocutor colocar-se em seu lugar, a fim de mostrar que é a vítima da história e que estamos sendo injustos com ele, tendo em vista que “[a] carta aberta tem sido recurso de lutas sociais, numa tentativa de minimizar essa relação entre dominante e dominado” (Oliveira e Zanutto: 2017, 138), pensando aqui o dominado como o vírus e o dominante, os seres humanos: “ora! como te sentirias se, em vez de ‘homem’, eu te chamasse de ‘destruição da atmosfera’? E se eu substituísse ‘humano’ por ‘putrefação de rios e oceanos’? Te parece ofensivo o bastante? Te parece justo?” (Butcher: 2020, 121). Não apenas cogitando nos adjetivar com qualificações ruins, esse narrador-personagem deixa explícita sua ideia de substituir o substantivo que nos nomeia pelas ações malélicas que cometemos contra o nosso planeta.

Nesse sentido, o narrador de “Carta Aberta” faz uma crítica pontual à crise ecológica que estamos passando em consequência de nossas ações contra a natureza. A propósito, Zakaria (2021, 26) e Birman (2021) compartilham de uma semelhante tese: existe a possibilidade de a pandemia ser vista e estudada como “uma vingança da natureza”, partindo do pressuposto de que “existe uma relação orgânica e sistemática entre as problemáticas *ecológica* e *sanitária*” (Birman: 2021, 41).

O psicanalista Joel Birman (2021) afirma que a devastação em massa do nosso ecossistema provoca crises sanitárias, o que desencadeia pandemias letais: “A recente destruição acelerada e sistemática da natureza [...] começa a cobrar o seu preço de forma

escorchantes à humanidade, o que se evidencia pela multiplicação das pandemias mortais e devastadoras deste século, com efeitos marcadamente catastróficos” (Birman: 2021, 28). Diante desse aspecto, não há como negar as nomeações que o vírus nos atribuiu; a humanidade, talvez, não concedeu a devida importância à terceira lei da física concebida pelo físico Isaac Newton, que descreveu que “[a] toda acção sempre se opõe uma reacção igual” (Fitas: 1996, 6). Aplicando a terceira lei de Newton ao contexto das ações do homem em relação à natureza, podemos concluir que todas as ações humanas têm uma reação correspondente no ambiente natural. Nessa analogia, cada intervenção ou ação realizada pelo ser humano em seu ambiente gera uma resposta ou consequência na natureza, e a pandemia foi uma dessas decorrências.

Essa relação pode ser observada em diversas esferas: quando, por exemplo, os seres humanos liberam poluentes no ar, na água ou no solo, a natureza responde com a degradação do meio ambiente, afetando a qualidade do ar, a saúde dos ecossistemas e da biodiversidade; a exploração excessiva e insustentável de recursos naturais, como água e minerais, acaba levando à escassez desses recursos e impactando negativamente a vida de muitas pessoas e animais. Partindo dessa problemática ecológica, Birman (2021, 31-32) menciona as queimadas e o desmatamento de florestas e biomas como alguns dos fatores que resultam no deslocamento dos vírus de seu já adaptado espaço natural para espaços urbanos. Da mesma forma, Zakaria (2021, 27) aponta que “quanto mais a civilização invade a natureza [...] maiores são os riscos de animais nos transmitirem doenças”. Nesse ponto de vista, a terceira lei de Newton, aplicada às ações do homem

com a natureza, preconiza que todas as nossas intervenções no ambiente têm repercussões, muitas vezes, imprevisíveis (ou nem tanto assim); o que pode nos lembrar da importância de considerarmos os impactos ambientais de nossas ações e buscarmos práticas mais sustentáveis para coexistir em harmonia com a natureza, significando, em última instância, como bem declarou o vírus em sua carta, que não podemos culpá-lo por todos esses desdobramentos decorrentes de sua chegada, pois, como ficou evidenciado *a posteriori*, temos grande parte da responsabilidade.

Desde quando cabe a mim culpar-me por tudo quanto é efeito colateral da duplicação desenfreada a que vocês me submeteram? Da minha parte, me resignaria de bom grado a contaminar meia dúzia de países, um continente modesto, vá lá, mas vocês se apressam tanto em carregar-me aos quatro cantos do globo, o que esperavam que eu fizesse? Saísse à francesa? Oferecesse este corpinho para a porcaria da OMS encontrar a vacina? Sinto muito, mas não é de hoje que vocês vêm andando em uma bela de uma promiscuidade; algum dia a conta cairia. [...] É por isso que digo: quando ouço repetirem 24 horas por dia ‘corona pra cá, corona pra lá’, sinceramente, não me responsabilizo. Ou, como disse o outro: ‘lavo minhas mãos’ (Butcher: 2020, 121).

Novamente, configurado à estrutura tradicional de uma “carta aberta”, devido à sua natureza persuasiva direcionada ao destinatário, esse fragmento assume uma qualidade argumen-

tativa que é concebida estrategicamente para advogar em favor da perspectiva do vírus, com a finalidade de influenciar o leitor a adotar sua ótica da história. Assim, o uso de perguntas retóricas como uma estratégia de persuasão é evidenciado quando o narrador, ao fazê-las, refuta suas próprias indagações retóricas preferidas anteriormente. Essa (contra)argumentação se reflete na sua tentativa de provar, mais uma vez, que nós somos os culpados de toda essa crise que sucedeu: “não me responsabilizo [...] lavo minhas mãos”, apontando nossa “promiscuidade”. Destaca-se, mais uma vez, a escolha da carta aberta como modelo textual que se propõe a “interagir e persuadir, por meio de argumentos, um público que precisa reforçar um movimento social, uma causa a ser defendida, uma determinada reivindicação, entre outras finalidades” (Oliveira e Zanutto: 2017, 149-150).

Com base na premissa de que o narrador em questão, no desenvolvimento de sua carta, procurou persuadir o leitor predominantemente por meio de estratégias de manipulação em detrimento de argumentos lógicos, procedemos a uma análise à luz da concepção de Breton (1999) sobre a manipulação cognitiva, a fim de esclarecermos algumas das tentativas do narrador de manipulação da sua audiência, tendo em vista sua finalidade de os fazer aceitar seu ponto de vista.

Philippe Breton, em sua teoria, alega a existência de duas técnicas desse tipo de manipulação: (1) o enquadramento manipulatório – consistindo no emprego de elementos já familiares e aceitos pelo interlocutor, porém reorganizando-os de tal maneira que se torne praticamente impossível contestar ou recusar sua aceitação –; e (2) o amálgama cognitivo – referindo-se a uma

prática em que se sugere uma conexão causal entre eventos ou conceitos sem uma base sólida de justificação, mas que, através de uma fusão ou mistura de ideias, resulta na criação de um texto que aparenta ser argumentativo, embora seja manipulativo.

Em outras palavras, apresenta-se uma interpretação dos eventos ao acrescentar um elemento adicional que, por si só, é persuasivo, com o objetivo de reforçar a narrativa de maneira convincente. É possível detectar esses amálgamas em diversas passagens do texto, como em: “A hagiografia não é consensual quanto a isso”. Aqui, o narrador apropria-se de uma ciência que tem como objeto de estudo a vida dos santos, caracterizando-a como uma área que conhece toda a história de vida dos (corona) vírus, provocando a impressão de que eles estão na mesma condição de uma santidade. Essa é uma alavanca manipuladora denominada por Breton como uma alavanca de “autoridade”, tendo em vista que aproxima o “coronavírus” do objeto de estudo da “hagiografia”. Além disso, é observável a utilização de alavancas “venenosas”, em trechos como:

Por isso me estranha que justo vocês, cujo currículo é farto em *depredações*, recebam com tamanha perplexidade um movimento que é, quando muito – e aqui estou sendo bastante generoso –, comparável a um desses genocidiazinhos que vocês volta e meia pipocam em nome da ‘civildade’ (Butcher: 2020, 119; grifo nosso).

Por se tratar de uma associação entre símbolos deprimentes e ultrajantes que, nesse caso, é utilizada como instrumento

para desmoralizar/desqualificar a espécie humana, atribuindo à nossa história um “currículo [...] farto em depredações” e comparando seu efeito mortífero aos “genocídios” que a humanidade já provocou, ele tenta subverter o pensamento comum de que o coronavírus é o vilão, passando a mensagem: “o que é o genocídio que eu causei perto dos que vocês já causaram?”. Também, é detectável a alavanca “venenosa” quando esse narrador expressa sua visão sobre o homem: “tudo o que há diante de meus olhos é um ser *acuado, ingênuo, buscando amor como quem busca tolerância*, o que é bastante lamentável” (Butcher: 2020, 122; grifo nosso). É por uma perspectiva “virtuosa”, por outro lado, que ocorre a representação do processo de infecção, na qual a aceitação de ideias é promovida por meio da associação de palavras que são, em sua essência semântica, reconhecidas como positivas (Breton: 1999):

Como era *prazeroso* deixar-nos levar pelo beijo involuntário com que uma língua quente incauta nos brindava! Como era *benfazejo* o gesto que nos levava da mão à lágrima, e da lágrima aos córregos purpúreos! Como era *comovente*, ainda, sermos arrebatados de improviso por um alento que quanto mais imprudente mais *generoso* se mostrava! (Butcher: 2020, 120; grifos nossos).

Também atrelado a uma alavanca “venenosa”, o vírus, ao associar as palavras “vida” e “dor”, alega que a vida é uma forma de reproduzir sofrimento, debochando da célebre frase dita e compartilhada por muitos durante a pandemia: “cada vida

importa”. Alegação que, de uma perspectiva biológica, não tem muito respaldo e aparenta-se contraditória, contribuindo ainda mais para a percepção de que o locutor da carta se vale mais de manipulações cognitivas do que de um raciocínio fundamentado em evidências sólidas, dado que os vírus apenas conseguem replicar-se dentro de células vivas porque eles são parasitas intracelulares e não possuem um metabolismo funcional próprio. Sua sobrevivência, dessa maneira, parte obrigatoriamente dos seres vivos, da vida. Nessa ótica, cada vida deveria importar para ele também, uma vez que sua finalidade é a de se reproduzir ao máximo para, assim, manter-se vivo por mais tempo:

o que sem dúvida é embaraçoso é esse refrão que ultimamente deu para proliferar na panfletagem pretensamente piedosa: ‘cada vida importa’. Santa virose! Não bastava ‘vida’, agora me vêm com ‘vidas’? *Não se encabulam de reproduzir a dor dessa maneira?* (Butcher: 2020, 123; grifo nosso).

Por fim, todas essas alavancas utilizadas pelo anunciante da mensagem visam “a manipulação da cognição desse espectador/interlocutor” (Oliveira e Zanutto: 2017, 140), na tentativa de, como apontado acima, (1) apresentar sua história baseada em uma ciência; (2) aproximar a humanidade de adjetivações infames; (3) mostrar a infecção como algo prazeroso/benéfico; (4) associar a existência humana a (somente) uma manifestação de sofrimento; ou seja, subverter a história de uma forma que convenha à sua narrativa, tornando-se a “verdadeira” vítima da pandemia: “Não é fácil

explicar o que passamos. [...] Pergunto, pois: acaso já conheceu o que é sentir-se verdadeiramente sufocado? (Butcher: 2020, 119).

Em conclusão, o desfecho da narrativa acontece por uma relação de semelhança estabelecida entre o vírus e a humanidade: os dois possuem a característica de se multiplicarem. “Convenhamos que minha vocação infecciosa obedece ao mesmo imperativo que vocês, pudicos da própria fome, quiseram atribuir a um ser superior: ‘Amai-vos e multiplicai-vos’” (Butcher: 2020, 124). A passagem bíblica que mais se assemelha a essa ideia pode ser localizada em Gênesis 1:28, espaço em que é relatada a criação do homem por Deus: “Deus os abençoou: ‘Frutificai — disse ele — e multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a. Dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os animais que se arrastam sobre a terra’”. Em outro momento de Gênesis, onde é descrito o dilúvio, Deus realiza uma aliança com Noé e, mais uma vez, ordena que: “Sede, pois, fecundos e multiplicai-vos, e espalhai-vos sobre a terra abundantemente” (Gênesis 9:7).

Essa “benção” ou instrução de Deus à humanidade visa a orientá-la a ser fecunda, se multiplicar e dominar a Terra. Isso é comumente interpretado como um mandamento divino para que os seres humanos se casem, tenham filhos e continuem a reproduzir esse ciclo. O vírus, revelando que possui o mesmo objetivo de se proliferar, mas, sobretudo, incapaz de se replicar sem uma célula hospedeira, busca, com essa narrativa, legitimar sua invasão em nossos corpos, a fim de que continuemos a multiplicá-lo.

Assim, “a resolução para o assunto em pauta é solicitada” (Oliveira e Zanutto: 2017, 137) por meio de uma espécie de convite feito à humanidade: “Agora venha. Agora feche os olhos,

que nós precisamos urgentemente te dar um beijo” (Butcher: 2020, 124). O vírus finaliza, portanto, sua carta com a súplica do “beijo da morte”, o que representa seu desejo e sua finalidade exata: a infecção e, em última instância, a morte humana em vista de sua sobrevivência. Percebe-se que as obras literárias da contemporaneidade “mimetizam, de uma forma geral, uma luta contra a qual não se vence” (Brandileone: 2021, 35).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In: *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, pp. 55-73.

AGUIAR, Cristhiano Motta. “Primeiros casos de literatura com COVID-19”. *Suplemento Literário Pernambuco*, Recife, 14 set. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

BIRMAN, Joel. *O trauma na pandemia do Coronavírus: suas dimensões políticas, sociais, econômicas, ecológicas, culturais, éticas e científicas*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. “Desdobramentos da pandemia da COVID-19 e o radar da produção literária brasileira contemporânea”. *Revista Crioula*, [S. l.], n. 27, pp. 14-39, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/199090>. Acesso em: 20 dez. 2022

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. “Literatura brasileira contemporânea: caminhos diversos”. In: BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile; OLIVEIRA, Vanderléia da Silva (Org.). *Desafios contemporâneos: a escrita do agora*. São Paulo: Annablume, 2013, pp. 17-33.

BRETON, Philippe. *A manipulação da palavra*. Edições Loyola: São Paulo, 1999.

BUTCHER, Martim. “Carta Aberta”. In: Tv Brasil 247, Kotter Editorial (Org.). *Contos da quarentena*. v. 1. Curitiba: Kotter, 2020, pp. 117-124.

Contos da quarentena: Finalistas do Concurso da TV 247 (Caixa). Kotter, 2020. Disponível em: <https://kotter.com.br/loja/contos-da-quarentena-finalistas-do-concursodatv247caixa/#:~:text=Souza%2C%20Daniel%20Osiecki%20e%20Marcos%20Pamplona>. Acesso em: 04 jul 2023.

Contos da quarentena: volume 1. Organização de TV Brasil 247, Kotter Editorial. Curitiba: Kotter, 2020.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

FITAS, Augusto José dos Santos. “Os Principia de Newton, alguns comentários (Primeira Parte, a Axiomática)”. *Vértice*, 72, pp. 61-68, 1996.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005, pp. 39-42.

MORICONI, Ítalo. “Já existe uma literatura da pandemia”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 mar. 2021. Entrevista concedida a Bolívar Torres.

OLIVEIRA, Neil Armstrong Franco de; ZANUTTO, Flávia. “O gênero carta aberta: da interlocução marcada à interlocução esperada”. In: ANTONIO, Juliano Desiderato; NAVARRO, Pedro (Orgs). *Gêneros textuais em contexto de vestibular*. Maringá: Eduem, 2017, pp. 133-151.

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

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “Que significa literatura contemporânea?” In: *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, pp. 9-19.

ZAKARIA, Fareed. *Dez lições para o mundo pós-pandemia*. Tradução de Alexandre Raposo, Bruno Casotti, Flávia Rossler e Jaime Biaggio. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

ENTREVISTA

CONVERSA DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

VINÍCIUS NEVES MARIANO

“Quem é pessimista não luta”

“Quem é pessimista não luta” – eis uma das contundentes afirmações do autor mineiro, radicado em São Paulo, Vinícius Neves Mariano, nesta entrevista. Inscrito no mundo do audiovisual, onde atua como roteirista, Vinícius estreia na literatura em 2015 com o romance *Empate*, que promove fricções entre a Segunda Guerra Mundial e as quatro linhas do campo de futebol. Sua consagração vem cinco anos mais tarde com o romance *Velhos demais para morrer*, cuja trajetória de sucesso surpreende o próprio autor. O livro foi laureado com o Prêmio Malê de Literatura em 2019 e figurou entre os cinco finalistas do Prêmio Jabuti em 2021. Através do edital “Minha Biblioteca de São Paulo”, o romance passou a integrar as bibliotecas públicas de escolas paulistanas, expandindo seu número de leitores. As negociações para a adaptação da obra para o universo audiovisual estão adiantadas, o que promoverá mais passarelas entre as verves do jovem escritor (“com muitos anos restantes”, como afirma o romance de 2020). Com *Nenhum futuro próximo*, livro de 18 contos postados no Instagram, o autor já havia tirado partido das interfaces entre literatura e mundo digital.

Esta entrevista foi realizada de maneira remota, via plataforma on-line, na manhã do dia 15 de maio de 2023. A conversa, de uma hora e meia de duração, foi transcrita de modo a

buscar manter a oralidade e o tom descontraído que marcaram o diálogo com esse autor extremamente receptivo. Ao longo da entrevista, Vinícius Neves Mariano contempla temas como a negritude, o quilombismo e a influência de Machado de Assis e de Eliana Alves Cruz em sua formação. O escritor ilumina, ainda, o contexto de criação de *Velhos demais para morrer*, discutindo sobre o gênero distópico, as personagens e as intrigas que o acompanharam ao longo dos quase quatro anos de escrita.

Velhos demais para morrer intercala três histórias, que pouco a pouco se imbricam: a do jovem publicitário de sucesso Daren, que se desencanta com o mundo da estética e dos cosméticos; a de Perdigueiro, menino que aprende a caçar velhos; e a de Piedade, ex-professora de história que foge da imposição da morte. A narrativa se passa em 2086, em uma sociedade autônoma hebeísta, que controla a imprensa (piscadela para 1984, de George Orwell) e promove o descarte dos mais velhos como política pública de bem-estar econômico e social. A passagem do tempo se torna uma ampulheta que prevê a validade dos personagens: tomam-se como limite os 65 anos e contam-se quantos anos restantes tem cada personagem. A velhice passa a ser uma inimiga, a ser mascarada nas ruas e nas publicidades. As festas de aniversário, como as conhecemos, são abolidas.

Na sociedade criada por Vinícius Neves Mariano, de modo extremamente provocativo, não há mais espaço para o convívio de diferentes gerações, e a prática do etarismo se impõe de modo mortal (e mortífero). O livro coloca em xeque os pilares desumanizadores do capitalismo, bem como o fim da história e da memória. Trata-se, igualmente, de um livro sobre

a perversidade humana, sobre humanos que caçam humanos, mas também sobre a importância da escuta, do afeto e da resistência em tempos tão duros. O livro foi publicado durante a pandemia da Covid-19, em 2020, e a sua recepção coincide com o expressivo número de mortes de brasileiros e com declarações governamentais de que a morte dos mais velhos é um sacrifício, uma espécie de pedágio, a ser enfrentado para o bem da saúde econômica do país.

Vanessa Massoni da Rocha e Luciely da Silva – *Como surgiram as ideias do título e do projeto gráfico de Velhos demais para morrer? O título pode ser lido como uma piscadela para a expressão “novo demais para morrer”, transferindo a comoção diante da morte na infância/juventude para a velhice?*

Vinícius Neves Mariano – O título não foi pensado antes da escrita do romance. Ele surge em uma passagem em que os personagens discutem sobre a inevitabilidade do tempo. Para os personagens, o tempo é o vilão da narrativa, e o único meio de vencê-lo é morrer jovem. Com relação à capa, ela foi desenvolvida pelo estúdio de designer Polar, que eu tinha contatado antes mesmo do prêmio Malê. Não queria que a capa antecipasse interpretações do livro. Não queria impor, de alguma forma, minha leitura. Acredito no trabalho coletivo. O estúdio interpretou que o livro era um manifesto e, assim, sugeriu que a capa fosse um cartaz desse manifesto, sem nome de autor nem logo da editora. Na capa, alguns *designs* de letras não se repetem, como na letra A. A ideia é que o personagem Perdigueiro, com seu canivete, lasca as le-

tras e por isso não há repetição. A responsável pela diagramação, Laise Comam, optou pela letra inicial dos capítulos bem grande, pesada, para veicular a ideia de um sistema que sufoca e amassa o que vem abaixo dele. Esses aspectos me encantaram muito.

Vanessa e Luciely – *Lemos no prefácio de João Alexandre Barbosa para a obra Memória e sociedade: lembranças de velhos, de Ecléa Bosi, que a tríade criança, idoso e mulher constitui pilares de vulnerabilidade na sociedade. No seu romance, essas três instâncias estão bastante representadas nos personagens principais. Como foi concebida a ênfase nessa tríade ao longo do processo de escrita do romance?*

Vinícius Neves Mariano – Uma vez li que “escrever é como você ser campeão mundial de natação e, quando você pula de novo na piscina, já esquece como se nada”. Meu processo de escrita foi dessa forma. Eu já tinha escrito meu primeiro romance, já vinha criando muitos projetos para o audiovisual, então vim para esse livro pensando que seria mais fácil. No entanto, foi um processo completamente diferente de outros que já tinha vivido. Eu tinha os aspectos que queria trabalhar e fui individualizando, fui criando os personagens para esses aspectos, mas não encontrava a relação entre esses personagens e não a encontrei por muito tempo. Foram muitas reescritas. Era uma sensação de que eu sabia que eles tinham algo em comum, mas não sabia o quê. Por muito tempo, por metade dos quatro anos de escrita, eu não conseguia essa resposta. Até que um dia essa resposta veio e do jeito mais engraçado, ela veio como uma obviedade, mas só veio depois do entendimento do tempo. Precisei esperar,

deixar o Daren viver, deixar o Perdigueiro viver, deixar a Piedade viver, para eu entender o que eles estavam vivendo. Só depois disso, encontrei a conexão entre eles. Isso foi um processo muito, muito diferente, mas muito satisfatório.

Vanessa e Luciely – *E começou com quem? Você lembra qual foi o primeiro personagem?*

Vinícius Neves Mariano – Enquanto ainda era um rascunho, a ideia girava em torno de uma sociedade que matava idosos para ter reequilíbrio econômico. Então, começa pela história do Perdigueiro, mas, quando inicio a escrita, privilegio Daren, pois ele tem o conflito dele e tem também a função de apresentar o universo. Ele começa na casa de *Felix Mortem* compondo um contexto muito abrangente do que é aquele mundo.

Vanessa e Luciely – *Não havia interesse de pensar nisso pela perspectiva da criança, da mulher?*

Vinícius Neves Mariano – Eu não pensei diretamente “quero escrever um personagem criança, quero escrever um personagem mulher”, mas todos os personagens nessa história são negros: uma mulher, uma criança, idosos... Era natural que a intriga comportasse essas figuras, porque é uma ideia que passa por quem está vulnerável na sociedade em que a gente vive.

Vanessa e Luciely – *Sabemos que os debates sobre a velhice e a vulnerabilidade dos mais idosos se avolumaram ao longo da pandemia*

de Covid-19 (2020-2023). No entanto, considerando que a escrita de Velhos demais para morrer foi anterior a esse período, como e de onde surge o interesse de um escritor “com tantos anos restantes” em contemplar essa temática na sua produção literária? Como você avalia o caráter visionário que o livro adquiriu?

Vinícius Neves Mariano – Eu lembro que uma das primeiras imagens que me instigaram a criar essa história foi quando passei em frente a uma clínica de procedimentos estéticos e tinha um banner horizontal com uma foto de três mulheres como se fossem avó, mãe e filha. Todas exatamente iguais. Todas de biquíni, com o mesmo corpo modelado. E esta foi uma das primeiras coisas que falei: “Caramba, a gente não está entendendo, a gente não está lidando bem com isso”. Se eu passo a vida inteira buscando essa juventude corporal, não estou aceitando um monte de coisa. Acho que consegui captar essa demanda de discussão. Eu não tinha o desejo de escrever uma distopia. Meu desejo era escrever sobre o tema e, pensando a intriga, entendi que esse gênero seria o que melhor cumpriria a história que eu queria contar. Com relação à trajetória do livro, ele foi lançado em dezembro de 2020 [poucos meses antes de a Organização Mundial de Saúde declarar a pandemia do coronavírus, em 11 de março de 2021]. Conforme as pessoas iam lendo, algumas me perguntavam: “Nossa, mas como você conseguiu prever tudo isso?”. E eu falava: “Gente, óbvio que não previ nada, esse não é um assunto novo”. Acredito que o que a pandemia fez foi deixar aflorar essa questão de etarismo, para deixar morrer os idosos, principalmente naquele início da pandemia no Brasil. Mas essa é uma política que as sociedades já desenvol-

vem há um bom tempo. Tanto que eu pude pesquisar sobre isso. Por exemplo, pude pesquisar sobre uma série de suicídios de idosos que ocorreram no Chile quando houve a mudança da Constituição do país. Definitivamente, a escrita do livro não foi por conta da pandemia. É um assunto antigo. Agora, por que esse assunto me interessa, não sei dizer. É algo que me interessa desde muito cedo. Gosto muito de escutar histórias, desde muito criança. Me lembro sempre de estar perto de pessoas mais velhas, sempre sentado com meus avós, na cozinha da casa deles, e ouvindo, ouvindo, ouvindo... Sou de uma cidade pequena, muita gente se conhece, então sempre acompanhei meu pai, minha mãe, meus avós nessas conversas com pessoas mais velhas que eles conheciam desde quando eram mais jovens, e sempre me interessei por isso. Quando já mais velho, eu queria escrever histórias, sempre andava com um caderninho e, na casa da minha avó, ficava o tempo todo coletando histórias deles. Não sei explicar exatamente de onde vem essa vontade, mas é um assunto que sempre esteve comigo. Essa ligação com a velhice sempre esteve comigo.

Vanessa e Luciely – *De que maneira a perspectiva distópica torna possível a narrativa de Velhos demais para morrer?*

Vinícius Neves Mariano – Entendi, a partir de minha pesquisa, que quase todas as distopias têm uma estrutura de vilania muito parecida. Não lembro de alguma que li que não tenha isso. A vilania da distopia é baseada no nazismo na Europa. Você tem uma figura ou um grupo de pessoas que cria essa estrutura do mal e acaba com a sociedade, na qual há um grupo que resiste. A história geralmente

é desse grupo ou de um indivíduo desse grupo que consegue derrubar esse mal. Ou, mesmo não conseguindo, enfrenta aquelas pessoas ou aqueles grupos que criaram essa sociedade dessa forma. Eu não queria seguir isso de maneira nenhuma, então precisei buscar outro arquétipo, e o arquétipo que escolhi para isso foi o da escravidão, que é muito diferente daquele do nazismo. A escravidão é um sistema, uma instituição que permeia todos os aspectos da sociedade de uma forma muito específica, ela não é criada por uma única pessoa. A sociedade, as instituições estão contaminadas pela ideia da escravidão. Não tem como o herói, vamos supor, matar uma pessoa como em outras distopias e ponto final. A questão racial no Brasil não é assim. Eu quis usar esse arquétipo para criar a questão dos velhos nesse livro. Isso passa também pelo entendimento da velhice em outras sociedades que não as europeias. A sociedade europeia trata o idoso como um ser que vai se infantilizando. Em sociedades africanas, o idoso está muito longe de ser infantilizado, ele não se aproxima de forma alguma de uma criança. O idoso é a pessoa mais sábia daquela sociedade justamente porque ele viveu e experienciou a vida. Ele pode olhar para uma questão da sociedade, uma questão familiar ou que alguém traz para ele e vai apreciá-la a partir de todos os anos de vida que ele tem. Isso está muito longe da infantilização que o Ocidente impõe aos idosos.

Vanessa e Luciely – *Na dedicatória do romance, você já tinha associado sua família à possibilidade de ouvir o tempo...*

Vinícius Neves Mariano – Ouvir o tempo, acho, tem relação com uma dificuldade racional de compreender o que a vida traz

para a gente. Ouvir o tempo vem da necessidade de, ao invés de tentar racionalizar e julgar tudo, dar o devido tempo para as coisas e a vida se revelarem. E talvez até se crie o interesse em ouvir, escutar quem veio antes, né? Ouvir, pela “visão” de quem está ouvindo o tempo há mais tempo.

Vanessa e Luciely – *Recentemente, o escritor Jeferson Tenório chamou a atenção para a importância de um lugar de escuta no âmbito artístico em sua coluna na Revista GZH de 22 de março de 2023. Velhos demais para morrer se inicia com discursos mórbidos na reunião de Felix Mortem e se tece, por exemplo, a partir de passagens de escuta na escrita diarística de Piedade e no encontro do Perdigueiro com o idoso no paiol. Para você, Velhos demais para morrer estaria na contramão de uma sociedade capitalista onde se pulveriza o lugar de escuta?*

Vinícius Neves Mariano – Uma vez que eu sabia as questões, comecei a individualizá-las para os personagens. Sabia que a função do Daren seria a de apresentação, que a questão dele era uma percepção de que estava envelhecendo e, a partir daí, ele não teria mais lugar nessa sociedade. Quando fui para o Perdigueiro, a única coisa que eu sabia é que ele iria se transformar ouvindo um idoso. Eu tinha como referência um pouco das *Mil e uma noites* e a máxima de que a história que conquista liberta. Minha ideia era trazer para o idoso o entendimento de que, enquanto ele contava uma história, ele lia o Perdigueiro. Ao mesmo tempo que ele está contando uma história, também está lendo o Perdigueiro, por isso vem o entendimento dele da

falta da mãe do Perdigueiro no final da intriga, quando eles conseguem se entender. Já na casa *Felix Mortem*, há uma questão da não escuta, parece mais com o que eu vejo recorrentemente hoje em dia. Um lugar em que você ouve, mas não escuta, você não compreende. Você ouve o que está acostumado, mas não questiona. As duas famílias que estão na cerimônia inicial não percebem a gravidade do que está sendo falado.

Vanessa e Luciely – *Você escreve uma distopia em que uma personagem tem o mesmo nome de sua mãe, Piedade. Você revela essa informação na dedicatória do livro. Uma distopia com dados autobiográficos. Você é o Daren [risos]? Qual jogo você propõe?*

Vinícius Neves Mariano – Não sou o Daren [risos]. Minha mãe tem uma história de vida muito dura, uma mulher brilhante que é referência para mim. Queria isso para uma personagem audaciosa como a Piedade, que não aceita o mundo como ele é. Precisava de uma referência muito forte e tinha essa referência muito perto de mim. Assim, foi natural dar o nome dela à personagem.

Vanessa e Luciely – *Quão longe você considera que estejamos da sociedade descrita em sua obra?*

Vinícius Neves Mariano – Durante a pandemia, por algumas vezes, me marcaram em *posts* do Paulo Guedes [Ministro da Economia do governo de Jair Messias Bolsonaro, 2019-2022]. As pessoas mandavam mensagem dizendo: “Ele está falando do seu livro”. Eu ficava completamente assustado. Ouvi atroci-

dades que ele tinha falado e que eram totalmente correspondentes a questões do livro. *Velhos demais para morrer* não fala só da questão da velhice; abarca infinitos aspectos individuais, pessoais, humanos. Acho que toda distopia, na verdade, é um disfarce de futuro do que a gente está vivendo. O meu propósito sempre foi este: disfarçar de futuro os aspectos para os quais eu mais queria chamar a atenção. Já estamos vivendo esse livro, ele só está disfarçado de futuro.

Vanessa e Luciely – *Quem seria o grande vilão da narrativa: o tempo, os amores líquidos, o capitalismo ...?*

Vinícius Neves Mariano – Como falei, envelhecer perpassa muitos aspectos da sociedade. O tema da produção foi um segundo aspecto a sobressair na leitura de muita gente. Lembro que as primeiras leituras ficaram muito centradas na eliminação dos idosos, até porque a pandemia apresentava aqueles números muito altos de vítimas fatais e, num segundo momento, começou-se a discutir a cadeia de produção. E, ao mesmo tempo, passou-se a discutir a produção também por causa da pandemia. Ela trouxe uma luz para esse lugar. De novo, pergunto: foi na pandemia? Não, não foi na pandemia. Hoje já está declarado que a pandemia acabou e a questão da produção continua. A gente começou a produzir muito mais na pandemia, quem não produzia era descartado e assim por diante. Então, acredito que exista um aspecto da vilania nessa questão do capitalismo. Tudo começa porque o idoso entra numa faixa em que ele não é mais produtivo dentro da concepção dessa sociedade.

Vanessa e Luciely – *Em determinada cena do livro, você chama a atenção para o fato de que, na sociedade hebeísta, não há racismo para além do racismo etário. Você prescinde de uma interseccionalidade de opressões que, sabemos, não seriam facilmente superadas.*

Vinícius Neves Mariano – Essa cena ocorre com Piedade, com muita ironia. Não à toa quem está fugindo é negro, quem resiste é negro. Eu não quis me aprofundar na questão da negritude, mas não pude deixar de dar uma piscadela para lembrar que o mundo ainda é como o nosso. É importante trazer essas questões na correnteza.

Vanessa e Luciely – *A primeira sociedade por onde passa Piedade e a sociedade da mina são quilombos...*

Vinícius Neves Mariano – Exatamente. O livro foi escolhido para ser lido em alguns grupos de leitura e existem leituras e perguntas que são formuladas somente em grupos majoritariamente negros. O entendimento do quilombo e a formação da Piedade são aspectos que são valorizados apenas por grupos majoritariamente negros. Para mim a questão do quilombismo na obra é nítida tanto na composição quanto no mapa da sociedade da mina. Elaborei mapas para todos os cenários do livro. A sociedade da mina é uma tentativa de atualização de mapas de quilombos aos quais tive acesso na escrita do livro.

Vanessa e Luciely – *Em dado momento da narrativa, há menção a diversas autoras negras e como estas foram responsáveis por ajudar*

Piedade a encontrar um lugar no mundo, porém O sol é para todos, de Harper Lee, foi o livro escolhido como refúgio pela personagem. Como essa obra se insere na produção e no processo de escrita de Velhos demais para morrer e qual é a importância de um inventário de escritoras negras na obra?

Vinícius Neves Mariano – Piedade sabe muito bem como o mundo chegou até aqui, uma professora de História (uma matéria que não existe mais), uma pessoa que guarda memórias em um mundo onde as pessoas as estão perdendo. Falando de pessoas negras, é muito difícil que essa formação tenha vindo da escola, da universidade, de uma educação formal. Esse entendimento enquanto essência – não estou falando do conhecimento técnico – não veio de nenhuma instituição, porque a gente sabe que não é assim que funciona no Brasil. Como falei, o livro foi criado usando o arquétipo da escravidão, esse arquétipo que a gente vive diariamente. A Piedade precisou se formar por outros caminhos, como eu mesmo precisei me formar nessa questão racial por outros caminhos. Era quase inevitável fazer o inventário das escritoras negras, mas também era algo que eu queria fazer como um agradecimento a todas elas. E a escolha do livro da Harper Lee, que não é uma autora negra, se deu pela questão do livro, pela forma do livro e por uma conexão imaginada com a Piedade mais nova, jovem como a personagem Jean Louise, que entende a questão racial por causa do trabalho do pai. Por isso ela deseja levar esse livro em sua fuga, para ela se agarrar a esse entendimento, a esse compreender o mundo enquanto jovem, criança. Na minha cabeça deve ter sido o primeiro contato que ela teve com esse universo da negritude.

Vanessa e Luciely – *Vemos ao fundo da tela uma foto de Machado de Assis na sua estante de livros, que parece, por sinal, um altar. Machado é um escritor que te mobiliza?*

Vinícius Neves Mariano – É um altar [risos]. Machado foi muito criticado, por exemplo, por não tratar da questão negra no Brasil sendo um homem negro, por ele nunca ter falado sobre a escravidão no Brasil. Isso obviamente faz parte de um processo de embranquecimento dele, que é tido como o maior escritor da história do Brasil. Em *Memorial de Aires*, por exemplo, o personagem chega à casa de uma família burguesa depois da festa da abolição e o casal está muito feliz, extremamente radiante. O personagem pensa: “Poxa, que bom que essa questão toca toda a sociedade”, e aí ele descobre que não, que a família tinha recebido uma carta de um afilhado que tinha ido para a Europa dizendo que estava tudo bem. O Aires coloca ali, não lembro exatamente as palavras, que uma alegria social nunca vai ser maior do que um interesse individual. Machado tem essa questão da força, da corrente embaixo da superfície, que é muito densa. Essa superfície atrai muita gente para ela e ele joga todo mundo que está atraído para essa correnteza. Isso eu admiro muito nele. Essa capacidade em específico me toca.

Vanessa e Luciely – *Se tivesse uma mulher do lado dele no altar, você tem noção de quem seria?*

Vinícius Neves Mariano – Muitas, mas posso citar Eliana Alves Cruz, por quem sou completamente apaixonado. Quase dei

um chilique na FLIP [Feira Literária Internacional de Paraty] no ano passado, porque fui falar na casa da Malê e ela também estava lá. Fiquei completamente desnorteadado, foi maravilhoso. Poderia citar muitas outras escritoras, mas Eliana é aquela cujos livros eu compro e leio já na expectativa do próximo lançamento.

Vanessa e Luciely – *Durante a leitura de Velhos demais para morrer, percebemos muitas semelhanças com a escrita de Conceição Evaristo, principalmente a meticulosidade e a precisão com as palavras.*

Vinícius Neves Mariano – Fico honrado de vocês falarem isso. O mais recente livro da Conceição, *Canção para ninar menino grande*, eu acho de uma coragem... Hoje as pautas são muito dadas pelas redes sociais, pela internet, o que acredito que tenha um lado bom e um lado ruim. O lado bom é que as pautas se popularizam muito rápido, porém elas acabam limitadas a uma superficialidade muito grande. O que falo da coragem desse livro da Conceição, que eu admiro tanto, é que hoje a pauta da solidão da mulher negra é muito forte, tem uma demanda totalmente verdadeira e que precisa ser discutida, está sendo discutida, e a Conceição, no meio dessa discussão, escreve um livro em que vai olhar para o vazio do homem negro. Essa coragem de ir um passo além é o que eu admiro demais na Conceição, porque ela poderia ter continuado nessa toada, mas ela foi adiante.

Vanessa e Luciely – *Nas linhas iniciais de Velhos demais para morrer, lê-se: “Esta é uma história triste”. Contudo, o trecho final da obra acena para um elogio à fuga enquanto possibilidade de cortar as*

normativas do sistema. Na narrativa, como se estabelecem as dualidades entre o pessimismo e o otimismo?

Vinícius Neves Mariano – As personagens terminam lutando, então não sei dizer se o pessimismo do início da narrativa se mantém. Entendo quem diz que é um livro pessimista, mas também entendo quem vê de outra forma. Perdigueiro, o menino violentado de diversas formas, foge rompendo um círculo vicioso. Daren tira suas vendas para o mundo, entende seus privilégios e está disposto a perder tudo. Na minha visão, quem é pessimista não luta.

Vanessa e Luciely – *Como o livro vem sendo recebido pela crítica?*

Vinícius Neves Mariano – Apresentei esse livro para muitas editoras e me lembro que, quando eu tinha resposta, era esta: “Ah, a gente está procurando mais livros de *youtubers*, influenciadores, ou livros mais voltados para adolescentes”. Acabei conquistando o Prêmio Malê de Literatura em 2019, depois o livro ficou entre os cinco finalistas do Jabuti em 2021 e, depois disso, veio o edital “Minha Biblioteca de São Paulo”, através do qual ele vai estar nas bibliotecas públicas de escolas... Esse livro só me dá alegrias.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA

O passado que marca o agora

Thaís Velloso*

PEREIRA, Carlos Eduardo. *Agora agora*.
São Paulo: Todavia, 2022.

Agora agora (Todavia, 2022), segundo romance de Carlos Eduardo Pereira, reúne três gerações de homens de uma mesma família e com o mesmo nome, que se diferencia pelo acréscimo de “Filho” e “Neto” no sobrenome. Desse modo, a narrativa concentra três épocas diferentes: uma mais atual, referente ao país bolsonarista, o final da década de 1980 e o período que comporta do pós-abolição até os anos 1940.

Jorge Ferreira é do Unidos da Saudade, bloco de Friburgo cuja bateria tem como marca o toque de Ogum. Sincretizado no Rio de Janeiro com São Jorge, Ogum é conhecido como deus da guerra, por enfrentar batalhas e vencer demandas. O orixá que orienta a bateria do Saudade associa-se à aplicação da lei, ao ferro e à espada, o que desperta a atenção para o fato de a narrativa, além de abordar três gerações de diferentes Jorges – Jorge Ferreira, Jorge Ferreira Filho e Jorge Ferreira Neto –, explorar a disciplina militar como fator decisivo na construção do protagonista.

*Doutoranda em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLEV-UFRJ).

Quem narra o romance é o neto, um ex-aluno da PREP, a Academia Preparatória de Cadetes. Vivendo no Brasil atual, ele aborda de início a rotina que tem, marcada pelo despertador, pelos pedidos por *delivery*, pela *playlist* dos Smiths. O dia a dia como professor é invariavelmente influenciado por sua experiência em âmbito militar (a pontualidade, a rigorosa reprovação de alunos e o posicionamento contrário a qualquer greve, o que intensifica a antipatia dos colegas), e a maneira como narra indica uma rotina tediosa, com “muita presepada” na escola. Soma-se a isso a dificuldade imposta pelo trajeto, devido à espera pelo ônibus, a qual Jorge comenta no décimo capítulo com indiferença, característica que indica que ele está apenas cumprindo um papel, sem se valer do efusivo e comum discurso de amor à docência, por vezes descolado de uma exaustiva realidade.

O capítulo merece destaque. Não só por condensar essa monotonia profissional, mas também pela particular perspectiva que imprime à cidade, igualmente monótona. Aqui, o personagem não é o sujeito que anda pelas ruas disposto a apreciar o movimento urbano, com gosto de fazer parte dele; diferentemente disso, apenas constata o que observa, obrigado a estar ali pelas circunstâncias, de modo que, quando faz questão de dizer o nome das vinte e duas estações de trem, parece nos tornar companheiros, ou testemunhas, dessa viagem apática em que nenhuma novidade acontece. Essa postura lembra a do protagonista do primeiro romance do autor: da mesma forma que o personagem de *Enquanto os dentes* nos transmite a sensação de viver em um mundo sem escolhas, o narrador de *Agora agora* cumpre algumas de suas obrigações sem poder mudá-las – o tempo de espera do ônibus ou do trem, por exemplo,

não depende dele, mas da empresa de ônibus, da Supervia, e ele não reclama da demora, apenas a registra.

A primeira parte do romance, sobre Jorge Ferreira Neto, permite entender que o narrador, imerso no cenário das casas com bandeiras do Brasil expostas, apresenta uma visão moldada pelo discurso de que não há racismo no país e de que a discussão sobre colorismo é uma bobagem. Bastante atuais, os temas abordados na obra pertencem aos debates mais recentes da sociedade, como o já citado colorismo e as cotas raciais, ambos relacionados à temática que permeia as três partes e, portanto, as três gerações: o racismo.

Jorge Ferreira, o avô, é fundamental para trazer à narrativa o conhecimento, a valorização e a vivência do Carnaval, algo que também vai fazer parte do cotidiano de seu filho e seu neto. Profundamente dedicado ao Grito, espaço frequentado só por pessoas negras na cidade de Nova Friburgo, Jorge é marido de Creusinha e filho de Catirina, ex-escravizada que sofreu, além de tudo, com a Lei da Vadiagem, que a levou, junto ao filho pequeno, a um Centro de Reabilitação, onde ficaram por meses até ela conseguir ir para Friburgo.

As mulheres citadas são figuras importantes que definem a relação entre sogra e nora, envolvendo a compreensão do homem como sujeito que precisa ser cuidado a todo tempo por uma mulher. Diante dessa perspectiva, a narrativa, ainda que focada na trajetória de três homens, realça problemáticas referentes à mulher, seja nessa naturalização do cuidado materno transferido para a esposa, seja na fuga de Catirina, momento em que fica evidente a condição feminina de quem só tem o corpo como recurso para sobreviver.

Na última parte do romance, conhecemos Jorge Ferreira Filho, ou Jorge Bola, o pai, e vale ressaltar como é interessante a passagem do tempo ser evidenciada pelo detalhe de que agora se fala “a Unidos da Saudade”, e não mais “o Saudade”, indicando tratar-se não mais de um bloco, mas de uma escola de samba. É também nessa parte que conhecemos melhor seu filho. No momento em que Neto está com os primos confeccionando acessórios para o próximo desfile, sua avó avisa sobre a chegada de um recado importante no nome dele, recado só revelado quando o pai chega do trabalho. Jorge Ferreira Neto havia sido aprovado no exame de admissão à Academia Preparatória de Cadetes – PREP 1989, e a viagem para Barbacena, onde a escola ficava, aconteceria na semana seguinte, na Quarta de Cinzas, dia em que faria aniversário.

Em Barbacena sua vida muda. O racismo e a violência por ele sofridos, reveladores de uma brutalidade que nos conduz à reflexão a respeito da formação de sua personalidade, de seu ponto de vista tão bem construído na narrativa, são também, de outra forma, o motivo da morte de Jorge Bola, o pai. Torcedor da Saudade e da União da Ilha, que frequentava assiduamente, Jorge Ferreira Filho viveu a imensa alegria do Carnaval de 1989 naquela Quarta de Cinzas, quando comemorou o terceiro lugar conquistado pela “Festa Profana”, mas seu porre de felicidade foi interrompido.

Essas histórias geracionais, entrelaçadas no *Agora agora*, denunciam que, ao contrário da lei de Roma citada no samba, muitas vezes é difícil a alegria imperar no que diz respeito aos corpos negros, absurdamente expostos ao racismo e à violência que os leva a desistirem de um caminho ou serem impedidos de traçá-lo.

Uma tradição literária encara seus impasses

Dankar Bertinato Guardiano de Souza*

RODRIGUES, Sérgio. *A vida futura*.
São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Não é de hoje que Sérgio Rodrigues é um autor interessado no diálogo com a tradição literária e cultural brasileira. Em *O dribble* (Companhia das Letras, 2013), seu romance mais famoso, acompanhamos as diferenças geracionais entre Murilo Neto, revisor fracassado de meia idade, e seu pai, Murilo Filho, famoso cronista esportivo aposentado. Além de colocar o futebol como tema da obra (cuja raridade em nossa literatura contrasta com sua enorme popularidade), Rodrigues apresenta, através desses dois personagens, uma visão fraturada do Brasil. Murilo Filho revisita a história do futebol brasileiro como quem nutre o “desejo de encontrar antes que fosse tarde demais uma explicação totalizante para o Brasil” (Rodrigues: 2013, 63). Para Neto, um nostálgico da cultura *pop* dos anos 1960 aos 1980, essa ambição é completamente antiquada: “Não entende ou não quer entender que já era, estilhaçou tudo, fodeu tudo. Não tem mais Brasil, se é que um dia teve. Não tem um país só” (Rodrigues: 2013, 146).

* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPR).

O tema da coexistência de diferentes Brasis se reproduz nas narrativas dos dois personagens: na de Murilo Filho em relação a Peralvo, jovem negro nascido na fictícia Merequendu, cujos poderes sobrenaturais o transformam em um jogador de futebol melhor que Pelé, mas que é aleijado por um militar durante a ditadura militar; e em relação a Gleyce Kelly, jovem de classe baixa com quem Neto se envolve condescendentemente. Também são interessantes os procedimentos formais adotados para sinalizar as diferenças culturais entre pai e filho ao longo do romance. A narrativa principal, centrada em Neto na terceira pessoa, marca os diálogos com aspas, por exemplo, recurso típico da literatura anglófila e, em tempos de globalização, recorrente em todo o mundo. A narrativa em primeira pessoa de Murilo Filho, por sua vez, assinala os diálogos com travessões e apresenta uma prosa mais informal e bem-humorada, próxima das crônicas de Nelson Rodrigues, por exemplo, nome constantemente evocado no romance e possível modelo para o personagem.

O livro seguinte de Sérgio Rodrigues, a coletânea de contos *A visita de João Gilberto aos Novos Baianos* (Companhia das Letras, 2019), não é menos preocupado com essas questões. Sua primeira parte, intitulada “Lado A”, apresenta três contos em que predomina o diálogo com episódios da história e da cultura nacional: a dramatização do encontro musical no conto que dá título ao livro; uma recriação de *Dom Casmurro* em “A fruta por dentro”; e uma história sobre desejo sexual no contexto da Inconfidência Mineira em “*Vas preposterum*”. No “Lado B”, três contos não narrativos discorrem sobre as possibilidades e impossibilidades da ficção e da linguagem para a compreensão do

mundo. Há ainda uma seção contendo a novela “Jules Rimet, meu amor (Folhetim)”, publicada originalmente em francês no jornal *Le Monde* durante a Copa do Mundo de 2014 e espécie de trama de espionagem sobre o roubo da Taça Jules Rimet. A novela não se relaciona tanto com os outros temas do livro, mas é exemplar de outra característica recorrente no autor: o uso de recursos associados a formas literárias “populares”, no caso o *thriller*. Todos esses elementos reaparecem em sua obra mais recente, o romance *A vida futura* (Companhia das Letras, 2022).

O diálogo com a tradição literária brasileira está dado desde a premissa de *A vida futura*. O romance é narrado pelo espírito de Machado de Assis e coprotagonizado pelo de José de Alencar, ambos referidos apenas como “Jota”, que decidem abandonar o céu dos escritores ao saberem de um projeto para reescrever suas obras a fim de torná-las mais acessíveis. O plano é voltar ao Rio de Janeiro para puxar os pés da encarregada do projeto, a professora Stella McGuffin Vieira. A piada é clara: popularizado pelo diretor Alfred Hitchcock, McGuffin (ou MacGuffin) é o nome dado a um objeto ou acontecimento que impulsiona os personagens, mas que é, em última instância, irrelevante para a trama. O mesmo se dará em *A vida futura*, já que o romance não traz qualquer resolução para sua premissa, centrando-se, ao contrário, na perplexidade dos personagens diante do Brasil contemporâneo, como em relação ao poder das milícias nos morros e aos debates identitários nas universidades.

Numa emulação do estilo tardio de Machado, o romance é estruturado em torno de capítulos muito curtos (todos com títulos) e com as recorrentes digressões e ironias associadas aos

narradores de obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Todavia, Rodrigues não abandona características próprias alheias à escrita de Machado de Assis, preferindo justificá-las, dentro do pacto ficcional, como mudanças adotadas pelo próprio narrador ao entrar em contato com autores posteriores à sua morte, por exemplo. Percebe-se, então, que a finalidade do projeto do romance de Rodrigues não é o pastiche em si. Ao contrário, o uso de Machado de Assis como narrador e personagem cumpre uma função; é um meio para pôr em choque uma tradição literária e a realidade contemporânea não mais abarcada por ela. Para isso, Rodrigues não se limita a abordar o anacronismo entre a visão de mundo de seu narrador e do mundo que ele encara, embora também o faça, e com sucesso: trechos em que o narrador se espanta diante de termos que lhe parecem incompreensíveis como “*cisgênero, epistemologia decolonial, todes*” (Rodrigues: 2022, 61) cumprem sua função cômica. Todavia, é ao apresentar impasses mais complexos que o romance ganha força.

Por exemplo, o debate racial em torno do próprio Machado de Assis. É ainda cômica a cena em que os dois Jotas escutam um professor acadêmico destacar a irrelevância de Alencar aos olhos das pautas contemporâneas, tornando inútil sua reescrita, enquanto Machado de Assis valeria a pena pelo fato de ser negro (Rodrigues: 2022, 68), o que culmina no espanto do espírito de Alencar ao cogitar pela primeira vez a hipótese de seu amigo não ser branco. O que se segue, porém, é um debate mais sério. Uma aluna, Mariana, protesta que a genialidade de Machado viria justamente de sua posição ambivalente em relação à socie-

dade brasileira, na qual, ao mesmo tempo que certamente não era branco, tampouco evidenciava a própria raça em suas obras (Rodrigues: 2022, 73). O Machado de Sérgio Rodrigues parece concordar com essa posição, se sentindo tão pouco representado pelo “negro” quanto pelo “grego” com que um contemporâneo seu tentou descrevê-lo: “Ambos, grego e negro, pareciam-se bidimensionais, figuras recortadas em papelão num teatro de sombras. Onde estava eu?” (Rodrigues: 2022, 70). Se há ironia a respeito dos reducionismos nos quais pode recair certa retórica progressista contemporânea, o racismo da classe intelectual brasileira “tradicional” não passa incólume. No capítulo XLVI, Machado lê por cima dos ombros de Mariana um texto abjeto de Peregrino Júnior, presidente da Academia Brasileira de Letras entre 1956 e 1957, em que se argumenta que o autor de *Dom Casmurro* tornou-se fisicamente “branco” na medida em que se “civilizava” e se “europeizava” culturalmente (Rodrigues: 2022, 143-146).

Há ainda no romance de Rodrigues espaço para reflexões sobre o estatuto da ficção no mundo de hoje, semelhantes ao “Lado B” de *A visita de João Gilberto aos Novos Baianos*. Mas são reflexões sugeridas pelo enredo e pela forma. Por exemplo, a condição dos Jotas enquanto romancistas e espíritos lhes permite o exercício da onisciência em relação às pessoas das quais estão próximos. Assim, Rodrigues parece concordar, parcialmente, com o juízo do professor caricato ao fazer com que seu Alencar tenha o espírito “dissolvido” ao entrar em contato, por vários dias, com a consciência de um miliciano. O que parece estar simbolizado nessa cena é uma inadequação da forma literária alencariana para se relacionar com aspectos da realidade brasileira

contemporânea, no caso sua violência sistêmica. Enquanto isso, o personagem correspondente a Machado de Assis e, por conseguinte, sua *forma literária* são mais resistentes. Mas também eles encontram limitações. Capaz de “ler” diversos personagens, sua onisciência trava diante de Mariana, objeto de sua obsessão ao longo da segunda metade do romance. Mariana é tamanho enigma para o narrador não tanto por ser pobre, mulher ou negra (afinal, o narrador é capaz de “ler” seu pai e sua irmã), mas principalmente por se identificar como pessoa não binária (por conta disso, prefere ser chamada de “Mar”, mas se apresenta assim apenas às pessoas do ambiente acadêmico). “Eu era o passado”, o narrador reflete, “Mar, o futuro” (Rodrigues: 2022, 136). Sugere-se, assim, a limitação de uma forma narrativa mais tradicional, que o próprio Sérgio Rodrigues parece reconhecer como a sua. Se a representação do Outro foi uma questão central na história da literatura, e especificamente na brasileira, os debates identitários modernos, relacionados à ideia de lugar de fala, impõem uma nova demanda: a de que a representação de grupos marginalizados seja feita por eles mesmos, via uma literatura do Eu. Rodrigues opta por não silenciar a respeito do impasse, mas sim torná-lo tema e forma: diante de Mar, restam ao narrador tradicional “os verbos de ação” (Rodrigues: 2022, 137), a fim de fazer uma aproximação respeitosa; um reconhecimento do Outro sem apropriação, por assim dizer.

Relembremos a crítica que faz Murilo Neto ao pai, em *O dribble*: “Ele não entende ou não quer entender que já era [...] Não tem mais Brasil, se é que um dia teve. Não tem um país só” (Rodrigues: 2022, 146). Curiosamente, o comentário lembra a

represália que Paulo Franchetti faria à disciplina da história literária. Uma das censuras do crítico, como Luís Bueno resume em um artigo em resposta, seria ao fato de a

utilidade da história literária no Brasil depende[r] de um conceito uno de nação, de um “nós” que identifique o brasileiro para além de distinções de “classe, gênero, etnias e extração cultural” [...], algo simplesmente inaceitável em nossos dias (Franchetti *apud* Bueno: 2012, 206-207).

Segundo Bueno, tais fissuras, entretanto, não inviabilizam a história literária, desde que se mude o foco de uma *identidade nacional* para o de uma *tradição literária* “que sempre está sendo refeita” e “não poderá, jamais, ser coes[a]” (Bueno: 2012, 211). Sérgio Rodrigues constrói, em sua ficção, algo semelhante. Um dos maiores interesses em sua obra é o seu diálogo crítico com tradições literárias já consolidadas no Brasil, a fim de refletir sobre suas limitações diante das fissuras do país, antigas e atuais. *A vida futura*, mais do que qualquer outra obra do autor até o momento, é exemplo disso.

Referências

BUENO, Luís. “Depois do fim: ainda história de literatura nacional?” *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, pp. 205-217, jul./dez. 2012.

RODRIGUES, Sérgio. *O dribble*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RODRIGUES, Sérgio. *A visita de João Gilberto aos Novos Baianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RODRIGUES, Sérgio. *A vida futura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.



Ofício de revisor: implicações para o primor da obra

Cláudia Leão de Carvalho Costa*

Mateus Esteves de Oliveira**

RIBEIRO, Ana Elisa. ROMANO, Márcia Regina (Org.).
Além da gramática. Divinópolis: Artigo A, 2021.

A apresentação, a preparação e a revisão de textos

O livro *Além da gramática* foi organizado em torno de questões contemporâneas de edição, revisão e preparação textual para publicações. Lançado pela editora Artigo A, nele se apresentam os frutos de pesquisas sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Elisa Ribeiro e sua orientanda Márcia Regina Romano. O título anuncia que as questões de revisão textual não ficam adstritas à mera assunção do texto aos rigores gramaticais; logo, questões políticas, ideológicas, comerciais, culturais e sociais também interferem no estado e na condição da publicação de uma obra. Os artigos, escritos por pesquisadores em nível de mestrado e

*Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG. E-mail: claudialeaoatrabalho@gmail.com

**Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG. E-mail: mateuss.esteves@gmail.com

doutorado, desvelam reflexões ligadas à edição, ao mercado editorial e à revisão de textos, mas todos têm em comum o pensamento de que a revisão transpõe a simples correção gramatical. O livro contém sete artigos e o título remete à importância representativa e simbólica do trabalho de revisores, que (re)escrevem em coautoria a obra, mesmo que em anonimato.

Na apresentação, as autoras realçam a presença massiva de mulheres na área de edição de textos, refletindo juntas sobre questões problemáticas nesse âmbito. A obra acende holofotes sobre o empoderamento feminino, valoriza e realça o fato de as mulheres se dedicarem ao ofício de revisoras, professoras, editoras, além de outras funções que, muitas vezes, transcendem o profissional. As organizadoras enfatizam o caráter transdisciplinar do ofício de revisora, o qual envolve também conhecimento de mundo, traquejo social, empatia, autonomia, assertividade, resiliência, além dos conhecimentos linguísticos, gramaticais, discursivos, lexicais e paradigmáticos.

Visões dos autores sobre a revisão de textos

No capítulo inicial – “A revisão de textos: do ofício à pesquisa” –, Márcia Regina Romano apresenta o ofício do revisor e o nomeia como “perito da língua”, que, embora não tenha compromisso com o conteúdo do texto, precisa lidar com produções de diversos gêneros: da poesia à tese acadêmica, de quadrinhos a editoriais e revistas. A intenção da autora é demonstrar o panorama de pesquisas e para isso realizou uma revisão de literatura, não exaustiva, a partir dos anos 2000, abordando o desenvolvimento da área de revisão de textos que tem se con-

solidado como atividade profissional, exigindo, assim, formação acadêmica cada vez mais apurada.

Romano (2021) traça um panorama do ofício de revisor e expõe questões históricas, como o fato de as redações de jornais, no início do século, apresentarem vozes de especialistas em cadernos específicos, os quais continham normas e padrões gramaticais nos editoriais, sem discussão com o leitor e aprofundamento temático, sob um viés de “policar” a escrita do brasileiro, como sujeitos que não falam e não escrevem “corretamente”. Com isso, Romano (2021) relata haver escassa produção bibliográfica em revisão de textos e constata serem urgentes mais pesquisas sobre a temática.

A autora aborda, ainda, apontamentos sobre questões analíticas, semióticas, semânticas e criativas do revisor que contribuem para a produção do texto final. Nas considerações finais, sublinha a postura crítica do revisor diante do texto, a necessidade de extrapolar aspectos gramaticais a fim de produzir uma revisão mais complexa do texto e, por fim, a construção do texto final em diálogo com o autor, a qual compreende aspectos como o arremate do trabalho bem executado.

No segundo capítulo – “O profissional de revisão de textos em Minas Gerais” –, Lourdes da Silva Nascimento enfatiza as formações requeridas do revisor de textos e sugere a (re)elaboração dos cursos que preparam esse profissional, com o intuito de se incluírem vieses transdisciplinares. A autora pesquisa, em sua dissertação de mestrado, “o que é revisão de texto e como se forma o revisor”, respondendo às questões sob a ótica da teoria da Linguística Textual. A estudiosa detalha o caminho do texto,

passando pelas mãos do preparador, do diagramador e do revisor, e percebe, em suma, que as interferências nesse processo seguem a linha tradicional, com primazia da gramática.

A pesquisadora relata que, embora a gramática normativa seja utilizada no trabalho de revisão, ela não é suficiente para realizar a revisão, havendo, portanto, outros pontos importantes da linguagem a serem incluídos na formação do profissional revisor. Nascimento esclarece que pensar o texto implica pensar a produção (pelo autor) e a recepção (pelo leitor) do texto; com isso, o revisor deve se colocar entre essas instâncias, levando em consideração o mercado de trabalho e as tecnologias disponíveis para a revisão. Ademais, são apontados requisitos subjetivos para ser um bom revisor tais como: organização, paciência, humildade e abertura para diálogo.

No capítulo seguinte, cujo título é “O revisor de texto pelas lentes do autor acadêmico-científico”, Renata Pires debruça-se sobre textos voltados para a comunidade científica, explica que existe, por parte do revisor, interferência na escrita da primeira versão do texto e a ele cabe amadurecer a obra para torná-la adequada à publicação, levando a pesquisa ao grande público. Amparando-se em Barros e Ignácio (2017), entende a autora que o revisor atua em questões linguísticas como ortografia, pontuação, sintaxe, e em aspectos pragmáticos e discursivos do texto. Conforme expõe a autora, para o ofício do revisor, o profissional precisa dominar o gênero acadêmico-científico, além de compreender a posição do falante e do autor do texto, assim como do público ao qual se destina.

A partir disso, a profissão de revisor é percebida como uma infundável construção, noção que se revela na representa-

tibilidade social percebida na entrevista que a autora realizou. Essa representabilidade se legitima tanto nos autores como nos revisores. Ambos compreendem que há questões envolvendo o letramento acadêmico, a formação — em Letras/Comunicação/Jornalismo — e, mais ainda, a experiência e a prática, além de habilidades profissionais — clareza, objetividade e qualidade gramatical — para uma boa revisão. Para concluir, Pires milita pela regulamentação e pela institucionalização da profissão de revisor.

Em seguida, no capítulo “Uma costura a várias mãos: o processo de produção e revisão textual no SESC em MG”, Márcia Regina Romano descreve o processo de criação de peças gráficas digitais que fazem parte dos discursos organizacionais do SESC. Esses textos são produzidos para a “circulação da energia social” (Chartier, 2002) da instituição e portam meios de comunicação específicos para seu público. Nesse cenário, a autora relata que, nas escolhas das peças, cada palavra é fruto de um complexo processo de exercício de poder, no qual a alteridade dos profissionais materializa-se no discurso da instituição. A autora detalha as etapas de construção do texto, nas quais revisor de textos ou revisor ortográfico, copidesque, preparador de textos e editor interferem na produção textual. Baseada no conceito de ritos genéticos de Maingueneau (2008), a pesquisadora debruça-se sobre o *corpus* de sua pesquisa, desenvolvendo as considerações sobre o *ethos*¹ institucional que se revela no trabalho colaborativo da equipe.

¹ De acordo com o Dicionário Oxford Languages, *ethos* é o conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/> Acesso em 10 dez 2023.

No capítulo de Jéssica Camila Soares – “A revisão de textos publicitários: desafios e possibilidades” –, abordam-se intervenções em peças publicitárias. A autora constata que há liberdade maior na linguagem, a depender do público-alvo. O olhar atento para o desenvolvimento da linguagem na propaganda e a transmissão literal da mensagem, assim como a mensagem simbólica, são caminhos para o trabalho do revisor com esse tipo de texto que tem se avolumado nos contextos sociais, diante de demandas mercadológicas.

Além disso, o ato de guiar o leitor para compreender o sentido previsto pelo autor, provendo reflexões e análises sobre a peça, é um ponto de atenção por parte do profissional de revisão. Extrapolando as regras normativas da língua, há regras do editor e do próprio revisor, relata a autora ao citar Coelho Neto (2013). Outrossim, discorre sobre a importância dos sentidos investigativo e detalhista, além de características como a curiosidade, a humildade, a empatia, o domínio da gramática normativa, de gêneros textuais e das normas da ABNT como aspectos essenciais do trabalho de revisor, entendido como “coescriba” do texto.

No penúltimo capítulo do livro, intitulado “Quando o revisor é escritor”, Pollyanna de Mattos M. Vecchio entrevista revisores-pesquisadores profissionais a respeito do ofício que exercem, para elaborar, assim, análises do discurso com foco no *ethos* pré-discursivo e discursivo. Da tessitura das entrevistas, além de informações bibliográficas, ela analisa a percepção de como os autores enxergam suas trajetórias autorais entrelaçadas ao trabalho do revisor. A autora compreende que, como Salgado afirma (2016, p. 340), “é preciso um ‘olhar linguístico’

ou não só ‘gramatical’ para os textos”, no ofício de revisor, enfatizando assim os aspectos pessoais, profissionais e culturais, além de experiências, como relevantes a esse profissional.

Nesse sentido, Vecchio propõe que a formação de revisores deve contemplar a prática da escrita autoral como ferramenta que desenvolve a autonomia e o protagonismo do profissional revisor, e a importância de sua formação. É interessante pontuar que o revisor, na visão da pesquisadora, situa-se entre um super leitor e um quase autor. Em face de suas análises, finaliza o texto confirmando a hipótese de que a revisão de textos também é um ofício de escritor e, para desenvolver as habilidades subjacentes a esse ofício, a escrita autoral precisa fazer parte dos currículos dos cursos de formação de revisores.

No último capítulo – “Correção e transgressão na revisão do texto literário: notas sobre um conto de Maria Valéria Rezende” –, a organizadora Ana Elisa Ribeiro analisa o conto “Dilema” da obra *Modos de apanhar pássaros à mão* e esclarece que, se, na produção editorial, o revisor não é o protagonista de decisões, no processo de publicação da obra, o revisor pode desempenhar papel principal, tomando decisões pelo escritor. Ribeiro cita José Saramago, na obra *História do cerco de Lisboa*, em que o autor cede o protagonismo ao revisor “Raimundo Silva”. Nesse âmbito, questões relativas a direitos autorais, ética e moral estão bem presentes nas reflexões da personagem.

Assim, a representação de alguns dilemas descortina impasses do ofício de revisão. Por meio do conto, promovem-se reflexões sobre textos literários, bem como a mediação de revisores, indicando que autores e revisores devem dialogar e cons-

tituir parcerias profícuas. A transgressão da língua e a escrita desafiadora são ideais caracterizados como elementos importantes para conferir sucesso à obra. Com isso, Ribeiro conclui que “a revisão do texto literário parece menos ligada às mãos e talvez mais análoga a uma mão sobre outra, nem sempre um balé sincronizado e obediente”.

Considerações

Mediante a leitura da obra ora resenhada, podemos ponderar que o ofício de revisor, na condição de trabalho que abrange interferências e correções em textos, que visam a melhoria da apresentação final da obra, não é recente. Outrossim, ressaltamos o fato de, ao longo dos capítulos, ter sido abordada a importância de as obras passarem por um olhar exigente, crítico e perspicaz do profissional revisor, o qual, por intermédio da sua formação técnica e da sua experiência profissional, saberá selecionar aspectos necessários para mudanças, tendo em vista a produção, edição e publicação de um texto que preze originalidade, objetividade, formalidade e interatividade entre autor e o leitor.

Nesse sentido, as organizadoras Ana Elisa Ribeiro e Márcia Regina Romano nos proporcionam uma obra que traz com diligência apontamentos indispensáveis para editores e revisores iniciantes na formação acadêmica e para autores que ainda têm negligenciado a atuação de revisores profissionais. As pesquisadoras projetam e materializam a obra com vistas ao reconhecimento profissional dos revisores e ao merecido tônus valorativo pelo trabalho, muitas vezes invisível, que executam. Por fim, tendo em vista a leitura da obra, não se pode deixar de

concordar que revisores são mediadores de palavras, que encaram com coragem o desafio da interlocução entre o autor, a obra e o leitor. Assim, eles fazem parte desse diálogo, tornando-o mais conciso, coerente e elegante.

Referências

BARROS, Ev'Ângela Batista Rodrigues de; IGNÁCIO, Daniela Lopes Dias Rodrigues. "Revisão, edição e preparação de textos: o desafio profissional de novos cenários de atuação". *Cadernos CESPUC de Pesquisa – Série Ensaio*, n. 31, pp. 1-9, 2017.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversa com Jean Lebrun*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

COELHO NETO, Aristides. *Além da revisão: critérios para revisão textual*. 3ª. ed. Brasília: Editora Senac, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

RIBEIRO, Ana Elisa; ROMANO, Márcia Regina (Orgs.). *Além da Gramática*. Divinópolis: Artigo A, 2021.

SALGADO, Luciana Salazar. *Ritos genéticos editoriais*. São Paulo: Margem da Palavra, 2016.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.