

Literatura brasileira contemporânea aproximações e divergências

Organizadores:

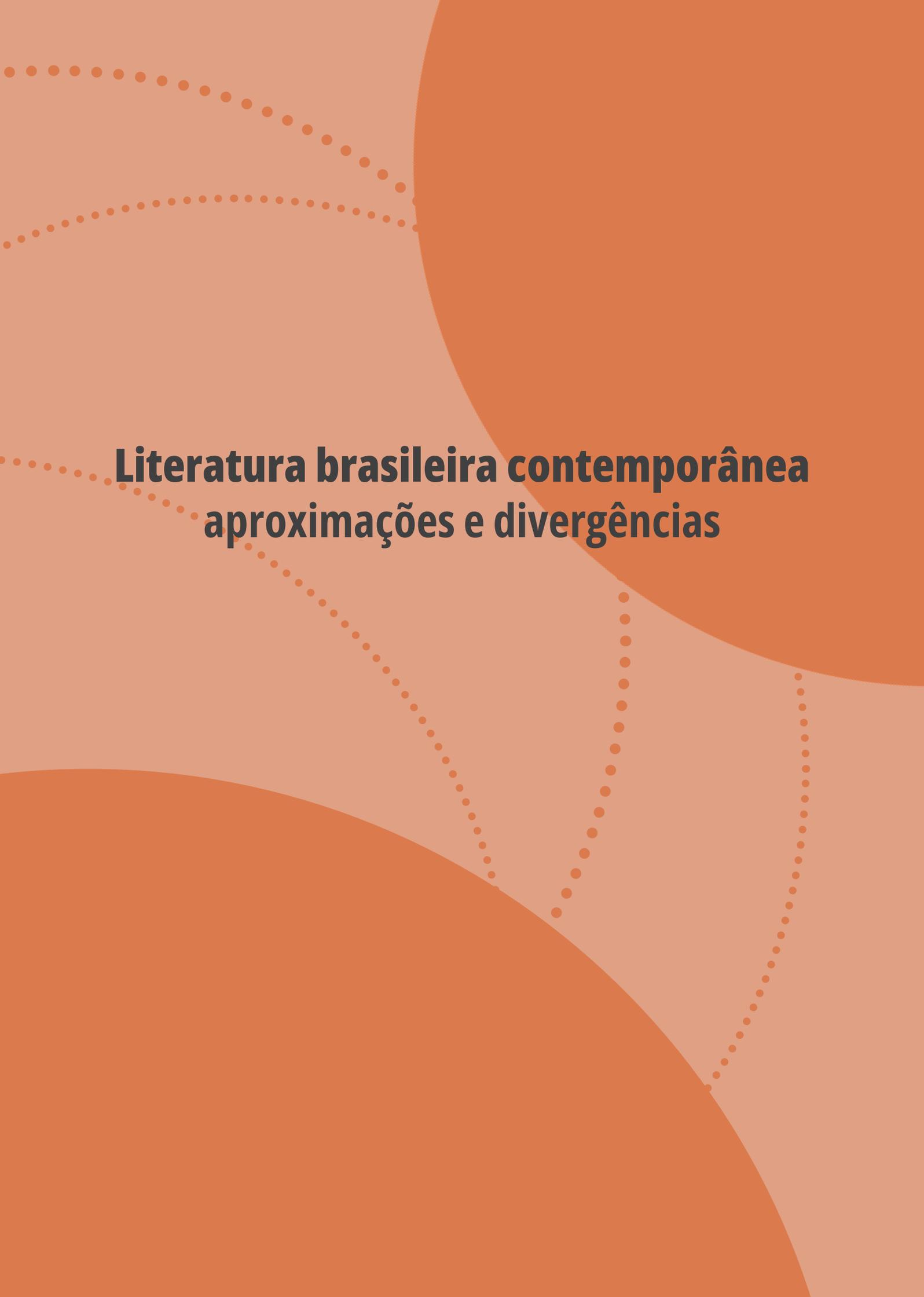
Daniela Birman

Francisco Foot Hardman



Programa de
Teoria e História Literária
(IEL/Unicamp)





**Literatura brasileira contemporânea
aproximações e divergências**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

L712 Literatura brasileira contemporânea : aproximações e divergências / Organizadores : Daniela Birman, Francisco Foot Hardman ; Zhengqi, Lu ...[et al]. – Campinas, SP: Unicamp / Publicações IEL, 2022.

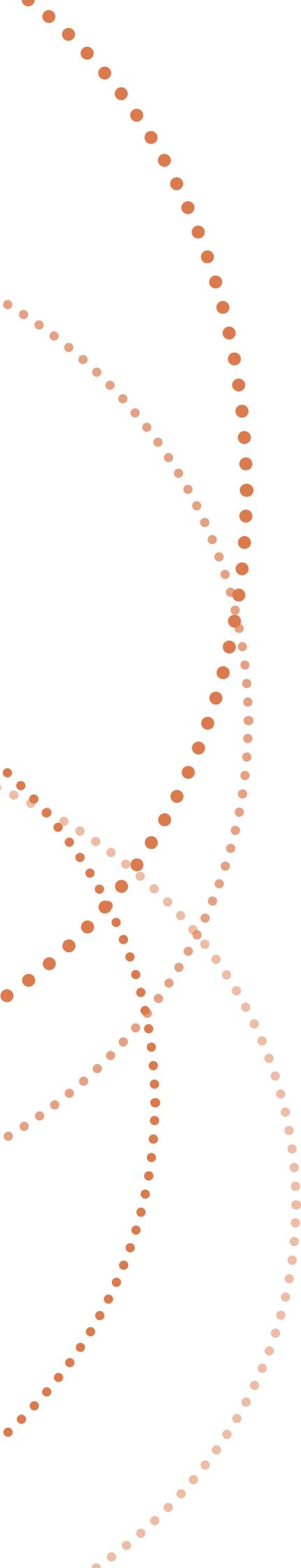
ISBN 978-65-00-46299-0 (Epub)

ISBN 978-65-00-46298-2 (PDF)

1. Literatura brasileira - História e crítica. I. Birman, Daniela, 1974-. II Hardman, Francisco Foot, 1952- .III. Zhengqi, Lu.

CDD:B869.3509

Revisão: Danielle Crepaldi Carvalho
Projeto gráfico e capa: Jaqueline Esther Schiavoni
Logomarca do Exodus: Maria Vitória de Rezende Grisi



SUMÁRIO

Nota de apresentação **06**
Daniela Birman e Francisco Foot Hardman

PARTE 1: A CIDADE E SEUS ÓRFÃOS

Atrás da parede: leituras da cidade em *O Buraco na Parede* (1995), de Rubem Fonseca **09**
Lu Zhengqi

Modernização e temporalidades conflitantes no Brasil contemporâneo: uma leitura de Luiz Ruffato **19**
Alyson Gonçalves Carvalho

PARTE 2: DITADURA MILITAR EM DIFERENTES GÊNEROS: ROMANCE, CONTO E MEMÓRIAS

Desarquivando a barbárie: uma releitura do conto “J. P. Barcas e os demais”, de Haroldo Maranhão **33**
Sueli Funari

Espectros da violência: 1964 e seus fantasmas na obra *A resistência*, de Julián Fuks **45**
Felício Laurindo Dias

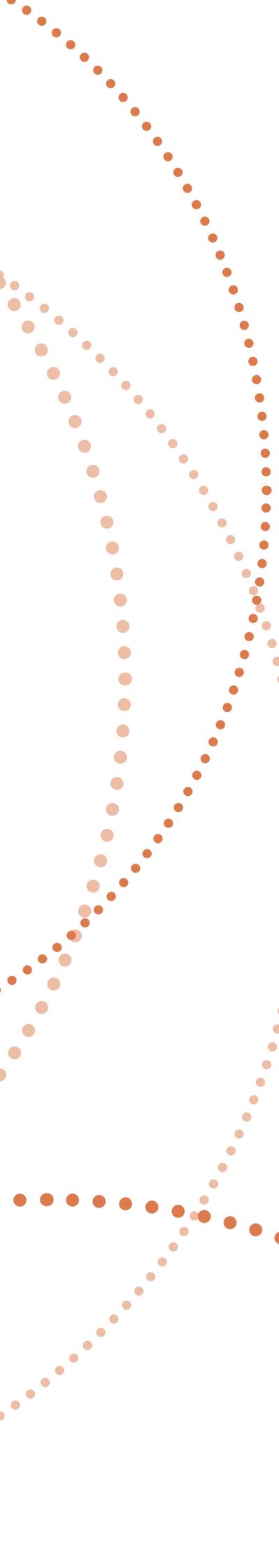
As representações do corpo em Marcelo Rubens Paiva **64**
Caroline Peres Martins

As mulheres na literatura sobre a ditadura militar brasileira **74**
Ana Julia Saviolli Prado

PARTE 3: OUTROS TEMPOS, OUTROS ESPAÇOS: PAISAGENS ESQUECIDAS

Astrid Cabral e os fantasmas de um Oriente poético **91**
Fadul Moura

Os Nordeste e a poesia popular nordestina: a criação poética no Sertão do Pajeú **108**
Maria Vitória de Rezende Grisi



PARTE 4: NOVAS FIGURAÇÕES DA VIOLÊNCIA
NO BRASIL

Quando a periferia se torna centro:
novas tendências na ficção brasileira contemporânea
Fan Xing **122**

Autobiografia, autoficção e testemunho:
artifícios na construção do “romance autobiográfico”
Pai, pai (2017), de João Silvério Trevisan
Arthur Araujo **137**

PARTE 5: VOZES FEMININAS:
ESCRITA E ESCUTA DE MULHERES

O “retorno do autor” no *Slam das Minas-SP*:
as produções literárias contemporâneas
de minorias sociais
Heloísa Malta Buttini **153**

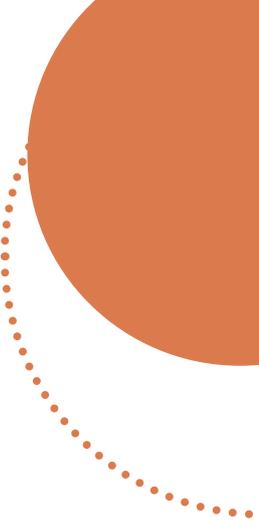
Stella do Patrocínio: visibilidade e
ausência de escuta na literatura brasileira
Anna Carolina Vicentini Zacharias **172**

Sobre os autores **185**

Programa do evento **188**

Caderno de resumos do evento **190**

Nota de apresentação



Este volume reúne boa parte dos trabalhos apresentados por ocasião do II Colóquio EXODUS, realizado no IEL-UNICAMP, de modo virtual, em fins de setembro de 2021. Em tempos de obscurantismo e regressão histórica, decidimos priorizar o Brasil, propondo como tema geral: *Literatura Brasileira Contemporânea – Aproximações e Divergências*. Nas duas jornadas e cinco mesas temáticas realizadas, houve um público de cerca de uma centena de participantes, e foram dezoito pessoas as que atuaram diretamente como mediadoras e/ou expositoras.

Sob quaisquer prismas que se tente olhar as tendências e produções da literatura brasileira contemporânea, digamos, nesse último meio século, desde os anos 1970 até a atual e fatídica década de 2020, a diversidade – em todas as acepções possíveis ou imagináveis – tem sido uma marca notória. Seria ilusório, para não dizer pretencioso, ensaiar alguma tentativa sistematizadora mais fechada. Fugir de dois tipos frequentes de dogmatismo ao tratar desse campo, os quais, embora aparentemente opostos, espelham-se em suas obsessivas ânsias classificatórias (“só existe literatura global” x “a literatura nacional continua firme e forte”), é sempre um desafio na pesquisa e no ensino.

Esperamos, sinceramente, dada a alta qualidade dos trabalhos expostos, que essa pequena amostra inspire novos diálogos, pesquisas e interrogações. Entre as cidades brasileiras que expulsam diariamente contingentes crescentes de habitantes; entre as memórias traumáticas da ditadura militar entre nós, agora atualizadas por atores e signos fascistas; entre as paisagens regionais tão diversas que ainda forjam nosso imaginário poético, mas também os seus apagamentos nada inocentes feitos pela indústria cultural e pela ideologia dominante; entre as figurações da violência brasileira aqui e agora, seja no espaço urbano, rural ou silvestre; ou entre as vozes femininas, negras, indígenas, que teimam em não calar e persistem – em todos esses cenários será possível, sempre, localizar sinais de vida literária inteligente que vale a pena seguir.

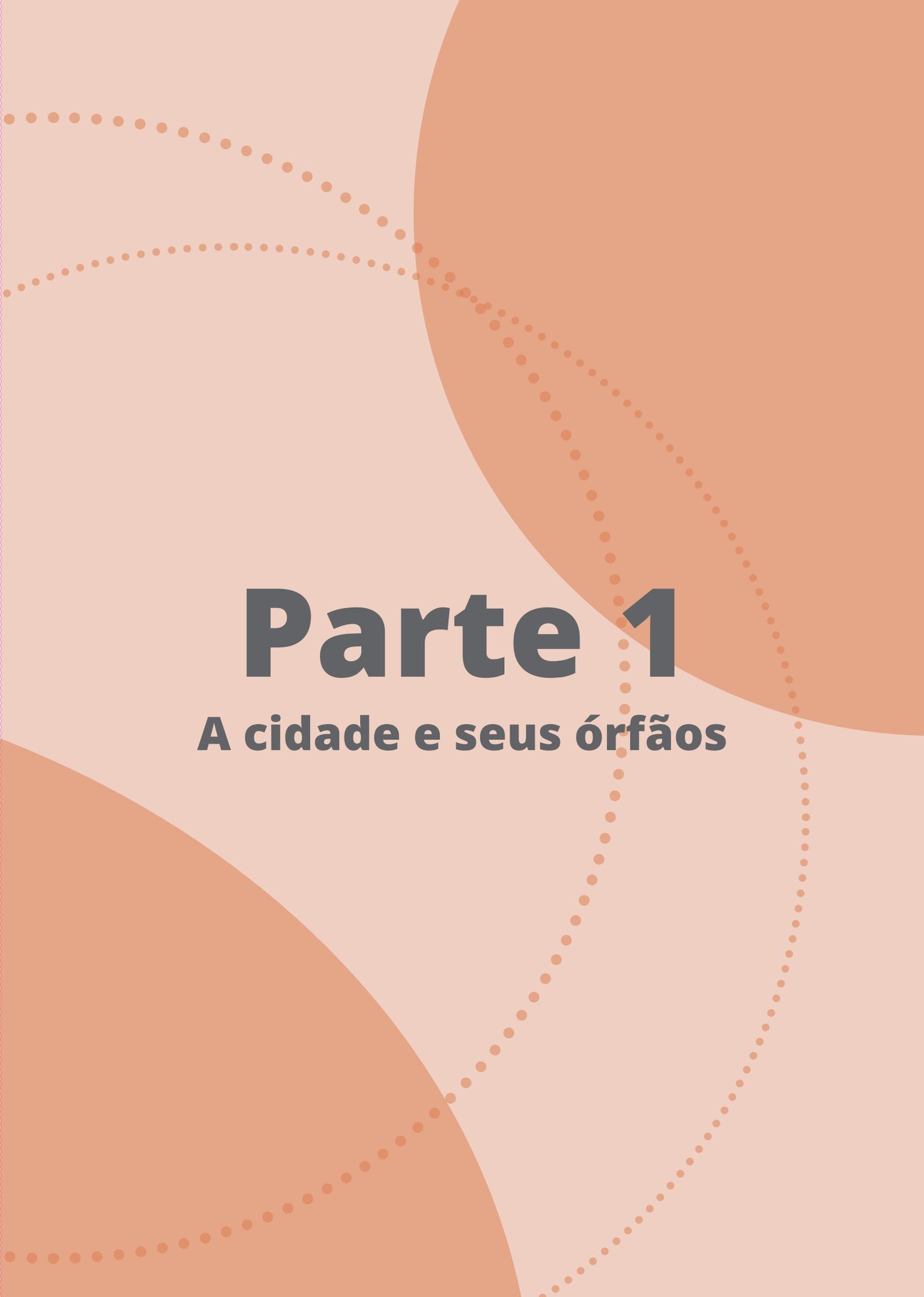
Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

Nesta edição em livro, incorporamos, também, o programa e o caderno de resumos do Colóquio, de modo a facilitar, aos leitores, uma visão conjunta e sintética do evento. Nele, estiveram envolvidos pesquisadoras e pesquisadores do núcleo de pesquisa EXODUS, incluindo docentes e estudantes formados ou em formação no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (PPG-THL, IEL-UNICAMP).

Agradecemos, aqui, ao suporte fundamental dos setores de informática e audiovisual do IEL, que tornaram possível nosso encontro. Lembramos ainda os trabalhos fundamentais de revisão e preparação de texto, realizados por Danielle Crepaldi Carvalho; de elaboração do projeto gráfico, por Jaqueline Esther Schiavoni; e de diagramação do caderno de resumos, por Maria Vitória de Rezende Grisi. Por fim, é necessário registrar o apoio financeiro recebido do nosso Programa de Pós-Graduação, que viabilizou a presente publicação. À sua atual Coordenação, o nosso muito obrigado.

Campinas-São Paulo, abril de 2022

Daniela Birman e Francisco Foot Hardman



Parte 1

A cidade e seus órfãos

Atrás da parede: leituras da cidade em *O Buraco na Parede* (1995), de Rubem Fonseca

Lu Zhengqi¹

Desde a sua estreia na ficção, marcada pela censura do governo militar durante a ditadura, Rubem Fonseca foi considerado um dos escritores que retratavam as realidades urbanas do Brasil contemporâneo. Com as primeiras obras, já fez escola no conto contemporâneo (Bosi, 1975, p. 18). A carreira literária do escritor, no entanto, durou mais de uma metade de século, tendo ele passado por várias tentativas e experimentos à procura de novas possibilidades de narrativa. O artigo presente pretende, entre outras coisas, analisar a narrativa em *O Buraco na Parede* (1995), conjunto de contos que consiste em seis textos publicados em 1995 e dois já vindos a lume no ano anterior, pela Companhia de Letras, na coleção *Contos Reunidos*.

A partir do momento em que Alfredo Bosi (1975) pioneiramente atribuiu o adjetivo de “brutalista” à ficção de Rubem Fonseca, deslocando o termo “brutalismo” da área da arquitetura para a crítica literária, o adjetivo tornou-se um dos mais frequentes nos estudos sobre o escritor. De acordo com o estudioso, a literatura “brutalista” surge, no Brasil, na década de 1960, durante “uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas,

¹ Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil.
E-mail: lu_zq18@hotmail.com

tempo de renovadas opressões” (Bosi, 1975, p. 18), e trata das realidades brutais e bárbaras na sociedade de consumo em expansão:

Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído (Bosi, 1975, p. 18).

No que concerne às obras de Rubem Fonseca publicadas nos anos de 60 e 70, podemos observar que a crítica de Bosi ainda se encontra pertinente na obra em questão. Apesar do fim da ditadura militar brasileira, perdura a realidade que serve de mote à narrativa brutalista do escritor: uma sociedade metropolitana até mais consumista, em que as massas convivem sob opressões renovadas e caos trazidos pelo capitalismo não menos selvagem. Daí a persistir a relação estreita e direta existente entre a escrita do autor e o contexto que o circunda.

Por outro lado, mudanças acontecem nos anos intermediários, tanto na perspectiva econômico-social quanto na área de literatura. Nesse sentido, a ficção de Rubem Fonseca passa a dialogar com as realidades cada vez mais transitórias de seu tempo:

Este período, no Brasil, evidenciou uma alta permeabilidade entre cultura e modas cada vez mais transitórias. [...] Na falta desse confronto (entre a atitude cosmopolita momentaneamente hegemônica e a ideia de uma identidade “autenticamente” nacional para a defesa da “tradição brasileira”), os anos 80 são,

portanto, essa espécie de intervalo neo-Belle Époque no qual a inteligência brasileira vai sendo seduzida pelo apelo internacionalista – ou globalizante –, consumista e transitório da cultura pós-moderna (Prysthon, 2009, pp. 9-10).

Depois de uma década sem publicar um livro de contos, Rubem Fonseca retorna à sua carreira de contista nos anos 90, com quatro coletâneas publicadas, inclusive *O Buraco na Parede* (1995). Ao longo dos oito contos podemos entender melhor as transições e inovações na escrita do escritor.

Em frente ao outro

Os contos em *O Buraco na Parede* destacam, em comum, o momento em que os personagens enfrentam o abismo existente entre os diversos grupos que convivem na sociedade urbana.

Se os enredos da maioria dos contos em questão ocorrem dentro do espaço metropolitano, o segundo, “A carne e os ossos”, se trata de um caso excepcional. A trama é simples: o narrador-protagonista assiste a uma festa licenciosa na metrópole e, no dia seguinte, parte para a sua pequena cidade natal para o funeral de sua mãe. De modo extremo e simbólico, o texto constrói contrastes flagrantes entre os dois espaços distintos e os apresenta a partir do olhar do personagem: beleza e fealdade, exaltação e melancolia, sanidade e sujeira, carne e ossos, vida e morte.

De acordo com a visão do narrador, no entanto, o conto não deixa de desvendar a falsidade da vida metropolitana: por mais que as prostitutas se banhem em público diante dos clientes burgueses, manifestando-lhes explicitamente a sua higiene, seria impossível apagar o fato de que a cidade toda parece um “grande formigueiro sujo, poluído, cheio de gente estranha” (Fonseca, 1995, p. 29). Ao mesmo tempo, ao colocar em primeiro plano a agitação da alma do personagem com morte de sua mãe, o conto captura tal imagem com a máxima sensibilidade e atribui ao espaço urbano um sentido quase aconchegante. Consciente de toda a falsidade da vida urbana, o personagem ainda se declara fascinado pelo seu glamour peculiar.

Para o “eu” no conto “Artes e Ofícios”, a falsidade da vida urbana até abre um caminho fácil para o sucesso. Contando a carreira “literária” e a

história de amor dele próprio, totalmente estabelecida em base de pacto comercial, já não há necessidade de relatar como atingiu, na cidade, o status de novo-rico. Ele usufrui dos grandes benefícios que o mascaramento social lhe proporciona: havia se preocupado pela falta de diploma universitário, “a única que o dinheiro não solucionou” (Fonseca, 1995, p. 87), mas finalmente resolveu o problema ao conseguir, com seu dinheiro, um *ghostwriter*, permanecendo, assim, “cheio de dentes” (Fonseca, 1995, p. 87), com os quais poderia continuar a “morder com força as mulheres e os contrafilés” (Fonseca, 1995, p. 87).

Nada simbólico: também à procura do dinheiro, Maria José, a *ghostwriter* feminina, acaba sujeita à riqueza do narrador-protagonista, devido às suas identidades duplamente marginais: tanto como intelectual marginal quanto como mulher. O “sucesso” do narrador, nesse sentido, enquanto por um lado patenteia a vingança contra os “educados”, ao explicitar a falsidade na produção da arte *kitsch*, por outro lado dá a ver a conquista dos ainda marginais, ao seguirem as regras estabelecidas pela mercantilização violenta e indiferente que, no próprio conto, mostra a capacidade horrível de deformar os valores da sociedade. Com as motivações complexas expressas de modo direto, congregadas no enredo simples que apresenta a união entre o novo-rico e a *ghostwriter*, o conto compõe uma resistência literária à submissão da produção cultural à lógica do mercado capitalista, ou seja, uma denúncia do esgotamento da produção de arte modernista na sua coexistência paradoxal com a modernidade industrial, conforme aponta Matei Calinescu (1987). E tudo isso, ironicamente, encontra-se intensificado cada vez mais pelas autojustificações repetidas do narrador-protagonista.

Paisagem interior

Os contos, contudo, não pretendem retratar um universo predominado exclusivamente por uma certa ordem. Pelo contrário, em cada texto enxerga-se um mundo ao qual não pertence o narrador-protagonista, a exemplo da pequena cidade em “A carne e os ossos” e, no caso de “Artes e ofícios”, a burguesia carioca em que o personagem acaba de entrar. Para além disso, o conjunto ainda se destaca pela valorização da subjetividade na narrativa. Mesmo os dois textos que não adotam narrativa em primeira pessoa restringem a visão narrativa, exceto pelos diálogos teatrais entre os

personagens, em “Idiotas que falam outra língua”, ou pelos pensamentos do personagem principal, em “Orgulho”. Em ambos os casos, assim como nos outros seis contos, o enredo narrado é direta e estreitamente ligado ao próprio protagonista e, seja narrador ou não, contam-se principalmente histórias que ele vivencia. Dessa maneira, ao leitor não cabe superioridade alguma em saber “o real”, caso ele exista. Figueiredo (2016), ao reconhecer a inovação do autor em relação ao realismo literário, aponta:

Não havendo nenhuma verdade oculta por trás da superfície, resta ao homem mover incessantemente as peças dispostas sobre ela, reordenando-as em busca de um sentido. A perda da crença numa dimensão profunda, em que a verdade se ocultaria, transforma tudo em imagens planas e intercambiáveis. Nos textos, como nos espaços urbanos, tudo é remissão de um lugar a outro, de uma escrita a outra, num incessante movimento de idas e vindas. Falta o fundamento que daria consistência ao real, conduzindo a um fechamento do sentido (Figueiredo, 2016, pp. 158-159).

Desde a sua estreia como contista, o autor prefere narradores que apresentam “superioridade” em relação a personagens secundários. Nos contos publicados nos anos 70, os narradores apresentam-se mais individualizados que os outros personagens, para se distinguirem do grupo ao qual especificamente pertencem (Fernandes, 2018, p. 36). No caso de “O Buraco na Parede”, porém, os personagens principais, que na maioria dos casos servem como narradores, estão configurados em relação a um mundo distanciado e diferenciado do deles e, por isso, não mais se distinguem por uma certa particularidade individual, mas pela própria alteridade.

A partir da narrativa urbana de Rubem Fonseca, dos anos de 1970 a 2015, Figueiredo (2016) lança uma pergunta essencial: sendo considerado um dos maiores autores que escrevem a respeito de cidades brasileiras, como se caracteriza a sua “mentalidade urbana”? Nossos apontamentos acima nos permitem observar que, no caso dos contos de *O Buraco na Parede* (2015), a “mentalidade urbana” resulta da focalização da narração na visão subjetiva do personagem principal, de quem não são ressaltadas

as particularidades individualizadas, sendo ele caracterizado por sua identidade e pelas experiências provocadas pelo contato com os Outros que convivem no espaço urbano. Por consequência, mesmo “Idiotas que falam outra língua”, em que não aparece o narrador, e “Orgulho”, relato psicológico em terceira pessoa, atingem a singularidade literária que Figueiredo (2016) enxerga nas narrativas em primeira pessoa de Rubem Fonseca:

Diferentemente também dos discursos dos narradores exibicionistas do que se convencionou chamar de autoficção, através dos quais os escritores nada mais fazem do que girar em torno de si mesmos, a primeira pessoa da narrativa de Rubem Fonseca está a serviço da dispersão. Ou como disse o personagem Mandrake: “Minha cara é uma colagem de várias caras, isso começou aos dezoito anos; até então o meu rosto tinha unidade e simetria, eu era um só. Depois tornei-me muitos” (Figueiredo, 2016, p. 155).

Cada “eu”, nesse sentido, implica a existência de muitos: muitos “sem dentes”, referidos pelo personagem-escritor em “Intestino Grosso”, que acabam por perder tudo pela culpa dos poderosos, como o desempregado em “O anão”; muitos “Josés” impacientes com a vida transitória e tediosa, que cometem violência sem sentir culpa, como o personagem José Roberto em “Idiotas que falam outra língua”; e muitos iludidos pelo reconhecimento atingido devido ao disfarce proporcionado pelo dinheiro, sem perceberem que toda a metrópole é pautada por “jogo infinito de simulações” (Figueiredo, 2016, p. 154), a exemplo do novo-rico em “Artes e ofícios”.

Distinta do subjetivismo romântico, nos contos de *O Buraco na Parede* (1995) a narrativa mostra pouca agitação psicológica ou emocional dos personagens. Trata-se de um subjetivismo “brutalista”. De um lado, a narração é limitada estritamente pelo horizonte do narrador-protagonista, informando meramente as “verdades” subjetivas, pelo que se aproxima do subjetivismo. Na obra em questão, por isso, encontram-se narrações abertas, fragmentadas e às vezes ilógicas. “O buraco na parede”, por exemplo, apesar de contar uma história de assassinato, esclarece apenas o motivo direto do narrador-protagonista cometer o crime, mas deixa em dúvida a motivação da filha da morta que o provoca, bem como a punição possível

da lei, pois o narrador não pretende sabê-las.

Ao mesmo tempo, contudo, a subjetividade não tem qualquer relação com idealização ou imaginação. A brevidade e a concisão da linguagem narrativa manifestam apenas uma indiferença forte de quem testemunha e conta as ocorrências e, conseqüentemente, fazem aumentar a capacidade do texto de desvelar a brutalidade que se implanta profundamente na alma dos personagens. Através do olhar do narrador, marcado pela subjetividade narrativa, a paisagem retratada não é mais a imagem do mundo exterior, mas uma abertura na concha que cobre a alma do próprio narrador, assim como um buraco na parede entre quartos vizinhos, que permite ao leitor olhar para dentro do outro. Com o tamanho limitado da narrativa, o autor chega diretamente ao auge dos conflitos, captura o momento em que a transgressão instantânea desafia os valores que possivelmente existem na mente do leitor.

As almas dos personagens principais parecem ser destituídas de valores. Não se enxergam valores humanos na brutalidade. O protagonista lembra o personagem principal em “Gato Preto”, de Edgar Allen Poe: mata a sua mulher sem razão explicável, sem piedade, sem sentido de culpa. Aos personagens em *O Buraco na Parede*, para além disso, ainda falta o receio de serem punidos. Na visão deles, a agonia de valores já dá cabo da justiça. Como em “Artes e ofícios”, que termina com uma declaração do próprio narrador: “Sucesso, eu entendo isso.” (Fonseca, 1995, p. 98). O chamado “sucesso” dele, como sabemos, resulta de falsidades e acaba em *kitsch* – característica que, além de constituir a motivação principal do personagem, marca tanto o sucesso da sociedade de consumo em se implantar na alma das massas quanto da modernização, em desfigurar a cultura do Terceiro Mundo, como aponta Calinescu (1987). E o que é que o discurso narrativo faz com tudo isso? A repetição persistente da sua autojustificativa pode significar um “não” implícito, uma incredulidade obscura na fé própria no sonho de ascensão social. Seja afirmado pelo narrador-protagonista ou não, isso permite uma leitura segundo a qual o discurso justificativo do ato do personagem é questionado por si.

Em meio à ruína de valores, os personagens brutais parecem impulsionados pela preocupação de serem reconhecidos e integrados. Trata-se do desejo de escapar da impotência sexual, em “Placebo” e “Idiotas que falam outra língua”, ou da busca da aceitação e do respeito de uma personagem feminina, em “O buraco na parede” e “Balão fantasma”, entre outros, e do receio de ser expulso ou desrespeitado, em “Artes e ofícios” e “Orgulho”. É a cidade grande, onde

se congregam tantas pessoas, que impõe aos personagens tais necessidades e preocupações de convívio e integração, e que lhes impossibilita alcançar o que são obrigados a procurar. Desta maneira, os indivíduos, assim como o narrador em “A carne e os ossos”, são atraídos a participar da festa infinita da cidade. São espíritos parasitas à vida urbana: tudo que resta são opressões da vida urbana, que fomenta a preocupação de convívio, a integração à grande congregação de populações e o isolamento dos indivíduos que a vivenciam. A busca de integração no convívio urbano, nesse sentido, é apenas um “sim” falsificado, que não permite a defesa do “não” contra a justificativa existente do ato. Sem possibilitarem um novo valor que substitua os já destituídos, as obras em questão chegam a descobrir uma paisagem vazia no interior dos próprios narradores.

Considerações finais: órfãos da cidade

A impunidade do crime, implicada nos contos em questão, desvela um desespero amplo no mundo urbano criado por Rubem Fonseca: todos são abandonados, quer os criminosos, quer as vítimas. Quem os abandona é a própria cidade que lhes envolve. Desde o início, a cidade nasce da perspectiva de convívio urbano, mas a ficção do autor retrata a paisagem de uma cidade que renega tal promessa.

Os narradores dos contos de *O Buraco na Parede* (1995) são indivíduos atraídos e simultaneamente abandonados pela própria cidade. Se consideramos a escrita de Rubem Fonseca denunciadora das realidades violentas e brutais que o governo militar pretende disfarçar pela censura, a obra publicada em 1995 revela a crise que a metrópole brasileira influenciada e deformada pelo mercado internacional pode causar no interior de indivíduos que fisicamente convivem no mesmo espaço.

A eliminação da pintura que cobre o buraco na parede, como o narrador faz no conto que dá nome à coletânea, possibilita ao leitor olhar para o interior do espírito dos órfãos da cidade. Para além do momento em que focaliza a narração, no auge dos conflitos observados nas experiências urbanas visando ao convívio e à integração, o que se observa é uma paisagem simplesmente vazia no interior dos personagens.

Será possível uma outra narrativa? Em *O Buraco na Parede*, o autor não responde. A partir da leitura acima, porém, podemos chegar a uma conclusão

possível. Sujeitos sem crença e verdades sem fundamentos, reveladas por Figueiredo (2016), e cenas que envolvem a paródia de promessas da modernização, como prostitutas lavando os corpos em meio aos clientes, para mostrarem a sua limpeza, conforme focaliza uma das pesquisas de Silva (2014), constituem a paisagem da condição humana no espaço metropolitano. Em tal paisagem se vê a capacidade deformadora da mercantilização de elementos sociais, a par da expansão do mercado capitalista internacional. Na perspectiva narrativa, por sua vez, os textos em questão implicam o carácter questionável da ideologia predominante no mundo ficcional, no qual, como Jean-François Lyotard (1984) observa na sociedade na época de globalização capitalista, a metanarrativa moderna – as grandes narrativas – está perdendo sua capacidade de legitimação. É nesse sentido que os oito contos de *O Buraco na Parede* tematicamente se aproximam e, sem que se percam as particularidades de Rubem Fonseca, distinguem-se na produção contista dele, devido ao estratagema do autor de capturar a paisagem interior dos personagens no próprio momento em que a alteridade descobre “o buraco na parede”.

Referências

BOSI, Alfredo. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.

CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

CORONEL, Luciana Paiva. A Representação da Violência na Ficção de Rubem Fonseca dos anos 70: o brutalismo em questão. *Revista Literatura em Debate*, v. 7, n. 12, pp. 183-192, jul. 2013.

FERNANDES, Juliana Pires. Rubem Fonseca: violência e dualidade nas vozes narrativas. Dissertação (Mestrado em Letras) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2018.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. Cotidiano e anonimato nas cidades: a enunciação peregrina de Rubem Fonseca. *Scripta*, v. 20, n. 39, pp. 147-161, 2016.

FONSECA, Rubem. *O Buraco na Parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. *Revista Iberoromania*, n. 38, pp. 70-84, 1993.

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Traduzido por Geoff Bennington e Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

PRYTHON, Ângela. Rubem Fonseca e o Pós-modernismo Literário Brasileiro. *Signótica*, Goiânia, v. 11, n. 1, pp. 9-28, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Emília Rafaelly Soares. *Ressonâncias da pós-modernidade na representação da corporeidade feminina em contos (década de 1990) de Rubem Fonseca*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, Universidade Estadual do Piauí. Teresina, 2014.

Modernização e temporalidades conflitantes no Brasil contemporâneo: uma leitura de Luiz Ruffato

Alyson Gonçalves Carvalho¹

“Conhecia apenas uma lei: as pessoas pobres só podem contar com suas forças para viver. O dia em que perderem essa força será o seu fim.” (Ling, 1956, p. 41).

“Estamos cruzando o inferno, Gesualdo brincou, engasgado com a fumaça que penetrava pelas frestas, Estamos cruzando o inferno, Gilmar repetia, baixinho, Cataguases ficou para trás, Nunca mais, jurou, Nunca mais [...]” (Ruffato, 2005, p. 31).

Obras cinematográficas nos oferecem parâmetros de reflexão produtivos sobre a realidade nacional. Em 1964, o diretor Eduardo Coutinho, na tentativa de dar a conhecer as Ligas Camponesas nordestinas, iniciou as filmagens do documentário *Cabra marcado para morrer*, mas as gravações tiveram que ser interrompidas pelo golpe militar daquele ano. Um esforço daquele teor seria uma afronta ao autoritarismo recém-inaugurado. O projeto, então, só foi retomado, finalizado e lançado vinte anos depois, em 1984, como um dos

¹ Universidade de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil.
E-mail: agcalyson27@gmail.com

prenúncios da abertura “democrática”. Na verdade, uma caravana de jovens militantes da União Nacional dos Estudantes (UNE), numa clara tentativa de levar uma presumível “cultura popular” à região, tinham se dirigido ao Nordeste para registrar a situação de esquecimento, miséria e abandono dos povos interioranos, mas quando tomaram conhecimento do assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, morto a tiros por latifundiários das redondezas, Coutinho decidiu incluir o fato no trabalho, investigando e documentando o ocorrido. Essas informações foram colhidas por meio do depoimento da viúva do líder camponês, Elizabeth Teixeira, que, depois do golpe, teve que se reduzir à clandestinidade, tendo fugido para o interior do Rio Grande do Norte e também assumido uma falsa identidade, tudo para se manter a salvo da violência institucional.

De fato, apenas pelo título já se antevê um fatalismo escancarado, como se o que está dado – um destino difícil, no qual a pobreza assume matizes quase fantasmagóricos – fosse tido como resposta inexorável, característica que dialoga muito com *Inferno Provisório* (2016), a pentalogia literária do escritor mineiro Luiz Ruffato, também foco deste artigo. Como elo que une as duas produções, o que julgo merecer nossa atenção é uma canção tocada logo no início do documentário, chamada “Canção do Subdesenvolvido”, cujo refrão insiste numa afirmação repetida à exaustão: “Era um país subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido” (Lyra, 2000). Composta por Carlos Lyra, a música, em tom bastante crítico, mas também irreverente, como se a melodia tirasse sarro de nós mesmos, aponta e ressalta nossos problemas nacionais crônicos. Qualifica o país como “gigante” (ironicamente, claro, de modo a parafrasear o termo utilizado pelo hino nacional, em ode outrora enaltecida), caracteriza-o como deitado (“gigante deitado”, a inércia de que somos acusados tão insistentemente), rememora o fatídico passado colonial (e os espólios daqueles séculos que persistem até hoje como marcas indeléveis) e o lugar dependente ocupado/relegado, ainda, pelo Brasil no cenário internacional, expresso pela postura servil diante do domínio das nações ricas. É esse mesmo capitalismo dependente, agroexportador, que se curva aos interesses externos, e à hegemonia de uma autocracia burguesa, de base ilusório-patriótica, que nos serve de diretriz para pensarmos as políticas econômicas e sua produção cultural que atravessam nossa realidade material desde sempre. No início da década de 1990, Darcy Ribeiro constata:

Não nos esqueçamos de que o Brasil foi formado e feito para produzir pau-de-tinta para o luxo europeu. Depois, açúcar para adoçar as bocas dos brancos e ouro para enriquecê-los. Após a independência, nos estruturamos para produzir algodão e café. Hoje, produzimos soja e minério de exportação. Para isso é que existimos como nação e como governo, sempre infiéis ao povo engajado no trabalho, sofrendo fome crônica, sempre servis às exigências do mercado internacional (Ribeiro, 2015, p. 47).

Mas, posto isto, o que realmente merece destaque, para os fins que aqui pretendo, é a persistência do adjetivo “subdesenvolvido”. O Brasil é um país subdesenvolvido? Se é, o que define um país subdesenvolvido? Se não, por que ele não o é? O que caracteriza essa palavra? Significa “não-desenvolvimento”? Ou, quem sabe, um suposto “desenvolvimento distorcido, anacrônico”? Seja qual for a acepção da palavra, é fato que um certo sentido e uma certa concepção de desenvolvimento foram e continuam pautados por aquilo que se deu histórico-economicamente nas nações ricas, nas quais, em alguma medida, o capitalismo se desenvolveu de modo gradual, respeitando o alargamento das exigências de mercado, sem um modelo pré-definido que obrigasse tais regiões a se adequarem perante os interesses geopolíticos alheios. Inglaterra e o continente europeu, simultaneamente, e Estado Unidos, logo depois, são tidos como os espaços geográficos em que as benesses do capitalismo tiveram maior êxito, embora tal ideia reflita, muitas vezes, uma visão equivocada, pois desconsidera nuances próprias da luta e de conflitos de classe que coexistem com tais benefícios (que foram conseguidos, vale lembrar, por meio de sangue e suor da classe trabalhadora, em qualquer parte do mundo). Por conseguinte, as demais nações, “atrasadas”, devem “correr” para corrigir o prejuízo e atingir, algum dia, esse idílio desenvolvimentista, adequando, dentro de seus territórios, modelos de crescimento variados, distantes das reais necessidades desses povos. O que favorece, portanto, a supressão da identidade nacional em nome de interesses capitalistas inalcançáveis.

No caso brasileiro, no qual uma sociedade de matriz agrária foi, rapidamente, forçada a industrializar-se, a combinação do senso desenvolvimentista com um forte sentimento de nacionalismo motivou nossos anseios de

modernização, sobretudo com a crise institucional desencadeada desde 2018 com a chegada de Jair Bolsonaro ao poder, quando 57 milhões de pessoas acreditaram que uma guinada à direita, com suas proposições inacreditáveis de retirada de direitos, ódio e desmonte sociocultural, representaria o fim dos problemas crônicos e a chegada do país, enfim, a um seleto grupo de países em que este mesmo capitalismo, neoliberal, renderia frutos. Ilusão regada a fake news, à rasura da herança histórica e ao esquecimento de nosso patrimônio de lutas por direitos.

Embora nosso ideal de país tenha sido modificado ao longo do tempo, é fato que a vida material, em certo sentido, “melhorou”, do ponto de vista do consumo e do acesso a bens materiais de curta duração. Tal aumento da renda e do bem estar, frutificados pelo progresso e pela luta libertária, impactaram a classe trabalhadora de que maneira? E a produção cultural? Quando pensamos nas relações entre literatura e desenvolvimento socioeconômico podemos questionar se a figuração do trabalhador, sua mimese representativa, se transformou nestes últimos cinquenta anos. A resposta é positiva, já que, como afirmei, a condição material também se transformou. Ao experimentar as possibilidades da linguagem, Ruffato consegue captar a mudança desse perfil socioeconômico através da própria interioridade de suas personagens, ao retratar a classe operária junto ao sistema produtivo que a enforma e exclui, paradoxalmente. O escritor mineiro empreendeu (re)contar a história do proletariado brasileiro em estilo panorâmico desde a sua maturação como força social nos anos 1950 até meados dos anos 1990, valendo-se da pentalogia *Inferno Provisório*, escrita na primeira década do século XXI: *Mamma, son tanto felice* (2005) retrata o êxodo rural nas décadas de 50 e 60 tendo como pano de fundo a pequena cidade de Rodeiro; *O mundo inimigo* (2005) e *Vista parcial da noite* (2006) nos apresentam os primeiros contornos da vida proletária em Cataguases, já expondo os conflitos entre o campo e a cidade durante as décadas de 1960 e 1970; no quarto volume, *O livro das impossibilidades* (2008), as metrópoles nacionais emergem decisivamente embebidas de uma visão desesperançada das modificações sociais e culturais, abalando-se as dimensões afetivas de São Paulo e do Rio de Janeiro; e *Domingos sem Deus* (2011), por fim, volta à idílica Cataguases de outrora, mas muito transformada (leia-se “modernizada”), saída estilística que se repete em *O verão tardio* (2019). De natureza fragmentária e desagregadora, cada livro

acompanha, em resumo, as famílias e os personagens que vivem no interior de Minas Gerais, nos arredores do Beco do Zé Pinto, do bairro Paraíso, da Ilha e, também, de capitais distantes e idealizadas, como a São Paulo de *Eles eram muitos cavalos* (2001), o romance que consagrou Ruffato como uma das vozes contemporâneas mais influentes no cenário literário. Nas palavras dele, em discurso de abertura na Feira do Livro em Frankfurt, em 2013:

Infelizmente, no entanto, apesar de todos os esforços, é imenso o peso do nosso legado de 500 anos de desmandos. Continuamos a ser um país onde moradia, educação, saúde, cultura e lazer não são direitos de todos, e sim privilégios de alguns. Em que a faculdade de ir e vir, a qualquer tempo e a qualquer hora, não pode ser exercida, porque faltam condições de segurança pública. Em que mesmo a necessidade de trabalhar, em troca de um salário mínimo equivalente a cerca de 300 dólares mensais, esbarra em dificuldades elementares como a falta de transporte adequado. Em que o respeito ao meio-ambiente inexistente. Em que nos acostumamos todos a burlar as leis (Ruffato, 2021).

Há, portanto, um forte desejo de retratar a classe média baixa a partir das transformações macroeconômicas que definiram a vida no país nas últimas décadas. E, por extensão, como decisões do alto escalão político afetaram diretamente os habitantes dos rincões mais distantes, enformando uma socialidade específica. Para isto, cabe enfatizar o lugar ocupado por esta classe dentro das disputas históricas de apreensão de sua realidade. Neste sentido, o proletariado, dados seus contornos de classe, organizou para si mesmo, ainda que de maneira involuntária, uma cultura para chamar de sua, embora Williams (2015), definindo cultura como “todo um modo de vida”, diga que não é possível falar numa dita cultura operária “pura”, pois ela sempre se vê contaminada pela ideologia dominante que, buscando controlá-la, forja seu inconsciente. Trótski e Gramsci, na mesma linha, ao apontarem a impossibilidade de se refazer/remontar uma dita História das classes subalternas, também alertam para os desafios impostos por este justificado caráter de descontinuidade.

A saída estilística ruffatiana, dadas tais impossibilidades advindas de estruturas sociais antagônicas, então, seria organizar os fragmentos da história a partir de um ajustamento formal que refletisse os contornos da classe. Isso porque apenas quando a própria realização material da classe adentrasse o tecido literário seria possível dizer que o texto apreendia fidedignamente tal classe. No fundo, trata-se de um embate ideológico envolvendo hegemonia cultural, com o qual Ruffato busca contribuir. A própria forma² refletiria nossa modernização tardia, nossa perda de ordenação temporal, uma vez que os fragmentos que compõem este inferno, ora desconexos, ora lineares, misturam modos e visões, desejos e comportamentos de décadas distintas, como se a vivência das personagens trouxesse heranças do período anterior e, ao mesmo tempo, adiantasse o progresso enfurecido. Ruffato consegue pintar um quadro característico desses estímulos por meio do espaço e de como os indivíduos agem segundo as imposições e os desafios de suas existências, rememorando o que poderia ter sido e não foi, num claro sentimento de frustração e abandono, migrando de uma cidade para outra, de maneira a buscar o mínimo de ânimo, ou mesmo a permanecer, aceitando a vida torpe do lugar, com a opção de ressignificar o sentido de sobrevivência e dignidade que não refletem o crescimento acelerado do país. Podemos ver, por exemplo, os efeitos aqui sentidos da guerra fria, a ideia de que os habitantes destes brasis esquecidos possuiriam do comunismo, a chegada da televisão aos lares proletários, a invasão das propagandas e do consumo exacerbado, o futebol, o automóvel, as tentativas de organização sindical e o impacto de variadas políticas desenvolvimentistas, como o progresso jucelista, a ditadura militar, o milagre econômico e a década perdida. As ações dos romances servem como espelho das medidas e dos pacotes econômicos, conforme a mudança das diretrizes desenvolvimentistas, a depender da cartilha partidária que se alça ao poder.

A origem humilde do autor serve como justificativa de motivação para a escrita de seu projeto literário, como ele mesmo afirma em entrevistas. Também, segundo ele, não há quase nada na literatura brasileira produzi-

² “Forma” e “cultura operária” assumem configurações associativas importantes. Conforme postula Fredric Jameson (1985, p. 290): “[...] a obra de arte ou o fato cultural certamente reflete alguma coisa, mas o que ele reflete não é tanto a classe em si mesma como uma configuração cultural autônoma, mas sim a situação dessa classe ou, em resumo, o conflito de classes.”.

do realmente por gente pobre, na acepção mais lata do termo. Por isso há uma lacuna persistente em nossa produção literária produzida por escritores realmente pertencentes a tais camadas sociais, o que acaba, também, excluindo possíveis leitores, que veriam a si mesmos representados nesses artefatos artísticos. Mas neste artigo não há espaço para que eu me debruce nos desdobramentos de tais problemas (de ordem biográfica, de recepção, de autoria, de inserção literária etc.), pois mobilizar um aparato de reflexão para isto fugiria do que pretendo neste momento. Contudo, seria interessante considerarmos Ruffato, tal como a crítica literária o legitimou, como uma das vozes contemporâneas que mais se destacam na representação/figuração das classes pobres, trabalhadoras, operárias, já que seus romances, em sua grande maioria, possuem protagonistas, coadjuvantes e demais personagens provindos de camadas marginalizadas, desprivilegiadas ou oprimidas economicamente. Claro, o simples fato de possuir tais personagens não se traduziria em preocupação e nem significaria consciência social³, mas a própria forma como a pentalogia se organiza, disforme e sinuosa, reflete os contornos de classe, seus ganhos e perdas, sua inteligência fundamental.

Se olharmos com cuidado a história da literatura brasileira, vamos perceber que todos os estratos sociais (rurais e urbanos) estão desde sempre bem representados na literatura brasileira, menos o proletariado, entendido aqui como o trabalhador urbano que não detém os meios de produção (insisto nisto porque há uma confusão conceitual, e alguns autores compreendem no proletariado o camponês, o lumpen, etc...). O máximo que houve, em termos de representação na prosa de ficção brasileira, foi o operário como sindicalista, representando uma idéia, um símbolo. Mas o proletariado, com seus sonhos e desejos, só foi retratado, de maneira mais complexa, por Roniwalter Jatobá, na década de

³ Sobre isto, Marcuse (2016, p. 26) bem afirma: “O facto de o artista pertencer a um grupo privilegiado não nega nem a verdade nem a qualidade estética da sua obra. [...] O carácter progressista da arte, a sua contribuição para a luta pela libertação não se pode medir a partir das origens do artista nem pelo horizonte ideológico da sua classe. Tão-pouco pode ser determinado pela presença (ou ausência) da classe oprimida nas suas obras. Os critérios do carácter progressista da arte são dados apenas na própria obra como um todo: no que diz e no modo como diz.”.

70/80, e depois por mim. Acho que dando uma contribuição literária para compreensão da complexa sociedade brasileira, mas é apenas e tão somente isso... (Jucá, 2011).

Todo o seu projeto literário serviria de análise para entendermos a formação de um país marcado pela desigualdade e endossaria, deste modo, uma provável resposta à letra da música que abre o documentário. Porém, por uma escolha que julgo produtiva, é o último romance, *Domingos sem Deus* (2011), que me serve de apoio analítico. O livro encerra a epopeia proletária e abre um caminho produtivo para a reflexão, personificado por um ponto de interrogação que nos questiona sobre a configuração da classe trabalhadora hoje, época de trocas globalizadas, diálogos mundializados e economias interdependentes. Sua ação se concentra entre o fim da década de 1990 e o início do século XXI. Há, assim, uma nova ordem global, lá fora, embora o país permaneça, ainda, alicerçado em modelos de crescimento alheios, impostos por esta mesma geopolítica. A primeira história narra a vida do operário Valdomiro, que, hoje já aposentado e morando em Diadema, na Grande São Paulo, lembra dos tempos de infância e juventude em Rodeiro. Ele chega a visitar a cidade, já idoso, para matar a saudade dos velhos tempos, mas percebe que tudo ali mudara de maneira cruel: o espaço se modernizou, colocando em xeque os velhos resquícios de uma ordem passada, da qual sente falta. O segundo fragmento coloca a dona de casa Ana Elisa de frente com suas próprias escolhas. Ela também veio de Minas Gerais e atualmente mora em Osasco, na grande São Paulo. Certo dia, na rua, ela passa mal, desmaia e é levada para o hospital. Em uma série de lembranças abruptas, tomamos conhecimento de como sua própria existência fracassou: vivendo de tranquilizantes, lembra de sua difícil trajetória, cheia de percalços relacionados ao casamento e à criação dos filhos. Similar a Ana Elisa é Dona Nica, que, ao sair de uma loja de materiais para costura, percebe que a cidade havia mudado. O centro, lugar que lhe era tão familiar, agora era um espaço desconhecido, repleto de elementos novos. Pega um ônibus para voltar à sua casa e, ao olhar para a paisagem que margeava as avenidas, sente saudade de outros tempos.

Suspensa, a cidade, dividida em duas, vigiava impaciente a passagem do interminável carregamento. [...] Findo o comboio, caminhões, carros, motos e bicicletas avançaram atabalhoados e só então a vaga atravessou às pressas, esbarrando-se, em direção ao passeio contrário. [...] Outros tempos, talvez avivasse uma conversação com algum conhecido, mas, antiga, já a ninguém distingue. Raras as vezes que emite algum juízo. Muda e surda, assim a exigem – e esquiva faz-se invisível.

[...]

Os olhos da mulher esquadriavam a monótona sucessão de casas operárias e comércio suburbano, botequins, açougues, padarias, mercadinhos. Quantas histórias por detrás de cada uma daquelas paredes! A Pracinha, o Centro Espírita Bezerra de Menezes, o Beco do Zé Pinto, a Mercearia Brasil, a entrada da Ilha, que nem existe mais, o Paredão, e indomável sua imaginação desprende-se, galgando paragens outras, distantes, remotas, longínquas...

[...]

Veloz, o trem perseguia a tarde de dezembro, entre montanhas, antecipando a alegria do reencontro com a parentalha. Às vezes coriscava se havia sido mesmo apropriada a mudança para Cataguases, roía-lhe tanto a saudade da barroca onde se criara, ganhara corpo e feição... o melancólico mugido dos bois, o cheio de bosta do curral, os domingos de missa em Rodeiro... Mas apartava rapidamente essas dúvidas [...]" (Ruffato, 2011, pp. 40-41).

A memória se firma como pulsão catalisadora das frustrações presentes, pois resgata, na profundidade subjetiva de cada indivíduo, um último sonho ainda vivo, aquele desejo recôndito que as intempéries vividas o impediram de realizar. Nesta busca por reconhecimento social, Sandra, a protagonista da quarta história, também moradora de Cataguases, nunca aceitara sua condição de pobreza e jurava para todos que seria bem-sucedida bem longe de todo aquele atraso que a atormentava. Ela, então, aceita a proposta de Dona Diana, uma senhora rica da cidade, para trabalhar em sua casa, no Rio de Janeiro. Aquela velha história do favor classista: lá, Sandra teria seu próprio "cantinho", o puxadinho-quarto de empregada escondido nos

fundos da casa. Deslumbrada com a cidade grande, acaba engravidando e se vê forçada a voltar para Cataguases. Depois que Kauê cresce, volta ao Rio de Janeiro, deixando-o aos cuidados da irmã. Acaba se envolvendo com mais um homem, engravida novamente e volta, mais uma vez, para sua cidade natal. Termina com AIDS e aposentada pela previdência. A quinta e penúltima história é uma viagem de Nilo pelo interior de Minas. Ele, representante comercial, viaja de férias com a família, até que o pneu fura e eles param num posto na beira da estrada. O borracheiro, Cabeludo, conta-lhe sua história: nasceu e cresceu em Rodeiro e deixou a cidade às pressas depois de supostamente ter engravidado uma mulher. No Rio de Janeiro, passa todos os tipos de dificuldades e parte para uma vida nômade, vagando pelo estado, até fincar raízes naquele lugar. Cabeludo confessa que ainda pensava em voltar a Rodeiro, mas, por covardia, foi adiando seu retorno, até que conseguiu emprego ali no posto. Como Nico também é de Rodeiro, Cabeludo pede que, caso ele encontre alguém dos Finetto, a família de Cabeludo, diga que ele está bem. Mas o borracheiro logo se arrepende e pede que Nilo não diga nada, com medo de remexer no passado e abrir feridas adormecidas. A última história se concentra no jornalista Guto, morador de São Paulo. Divorciado de sua primeira relação, fazia cerca de 30 anos que havia chegado de Cataguases para tentar a vida em São Paulo. Lá, no interior de Minas, vendia salgadinhos com a mãe para ajudar nas contas da casa. Quando chega na grande cidade, se vê assustado com a velocidade do modo de vida, se instala numa pensão e sente receio de desapontar seus familiares, que depositaram nele tantas expectativas de sucesso por ter sido o único com coragem de desafiar a metrópole. Até que conhece Milene, sua atual namorada, com quem vive uma relação morna.

Podemos identificar um sentimento comum em todas essas histórias: são vidas em trânsito, que anseiam por sua própria salvação. Já longe da vivência estagnada que representava permanecer em Rodeiro ou Cataguases, homens e mulheres lutam pela dignidade nas duas metrópoles brasileiras: São Paulo e Rio. Antevemos, por isso, por meio das memórias que irrompem indefinidamente, certo saudosimo do passado rural, da escassez que se traduzia em felicidade ou mesmo do arrependimento que a dúvida impunha diante de escolhas já fadadas ao insucesso. A modernização transformara o espaço e levava consigo os últimos resquícios sentimentais de uma ordem antiga que, apesar de passada, permanece se repetindo, se não no ambiente, no interior

dos habitantes. Valdomiro, Ana Elisa, Dona Nica, Sandra, Nilo, Guto e a grande maioria nômade dos livros anteriores são os órfãos da cidade, eles não têm lugar. Ou, se têm, a cidade não oferece condições suficientes de bem estar e dignidade. Que tipo de realidade urbana renderia melhores frutos? A interiorana ou a metrópole? A volta ao passado rural, com sua síndrome pacata, ou as ilusões persistentes dos arranha-céus? Se eles são órfãos da cidade, como existem tantas crianças esperando por adoção em lares e abrigos? A quais orfanatos esses órfãos das histórias poderiam recorrer? A quais orfanatos cabe este tipo de gente? Se compararmos tais personagens com as dos volumes anteriores, logo perceberemos que não se trata mais da ralé insuportável que contaminava barracos periféricos e se via exposta às mais cruéis opressões e que, quase sempre, preferiria a morte do que suportar o sistema. Agora, as vidas já encontram certas possibilidades de ascensão, mas isto não configura inserção social: o fragmento que encerra a pentalogia mostra um jornalista com curso superior, mas desempregado, vivendo de bicos. Bem diferente da família Micheletto do primeiro livro, que, guiada pelos instintos mais animais, cavouca uma terra inóspita, desabitada, constrói a própria casa e vive à espera de uma dignidade quase inexistente.

Ruffato, assim, conclui sua epopeia proletária num mundo de ruínas, frágil e desordenado (lembramos dos “restos da história” de Walter Benjamin), em que as soluções de teor modernizantes não conseguiram se sobrepôr à conjuntura de desigualdade, tão caracteristicamente brasileira. Ainda que tenham acesso a um círculo de consumo e serviço considerável, o lugar que ainda lhes cabe historicamente é o da marginalização. O que me leva a dizer, então, que este último romance pode ser encarado como resultado das políticas desenvolvimentistas neoliberais da década de 1990 e, em certa medida, das anteriores também, já que o período histórico presente carrega, em si mesmo, a maturação do passado. A escrita ruffatiana subverte a noção de tempo linear tão caracteristicamente cristã. Com a inexistência de um projeto de país definido, que não conhece seu verdadeiro passado, a classe operária fica à mercê de políticas econômicas, protecionistas, de crescimento e progresso desajustadas ou anacronicamente insuficientes, que não correspondem às realidades efetivas das pessoas do chão da fábrica. Daí a também decorrerem diferentes materializações do moderno, temporalidades opostas, seja nas praças, nas ruas, na própria expressão do nacional. No Brasil, o moderno se manifesta tardiamente. Talvez essa seja

uma das razões de sermos encarados como subdesenvolvidos? A palavra designa realmente nossos caminhos de construção nacional?

É complicado responder à pergunta, pois nossa própria ideia de “moderno” está atrelada a uma espécie de melhoria permanente, progresso definitivo, algo que não precisa mais de manutenção ou ajuste. Aquilo que corresponde ao tempo atual, sem anacronismo, segundo o qual o passado encontra sua emergência e o presente guarda seu esplendor. Ao ter em vista essa concepção, o processo de modernização brasileiro nega a herança histórica voluntária, não se configura como uma marcha etapista, mas aos solavancos. À medida que diferentes projetos sócio-partidários alcançam o poder, a determinação ideológica, que serve de construto governamental, se sobrepõe aos interesses do povo-nação. Ruffato critica exatamente esta organização de país: ao colocar diante de nossos olhos existências tão frágeis procurando pelo mínimo de dignidade, o autor encena o destino que cabe à população gestada por um Estado que a renega à própria sorte. Sem estrutura mínima ou um respaldo básico que coloque a massa em condições de se autorregular, o país se reduz à desconformidade de uma construção rachada, em que os alicerces, ocios desde a sua fundação, não mais o sustentam, pois sua qualidade demonstra-se ultrapassada ou mesmo inapta para o equilíbrio mínimo.

Referências

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria nem patrão: memória operária, cultura e literatura no Brasil*. 3ª Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

JUCÁ, Marcelo. “Domingos sem Deus” explora dia cristão na vida de proletários. 09 nov. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/1002752-domingos-sem-deus-explora-dia-cristao-na-vida-de-proletariados.shtml>. Acesso em: 28 fev. 2022.

LING, Ting. *Sol sobre o Rio Sangkan*. Rio de Janeiro: Editorial Vitória Ltda, 1956.

LYRA, Carlos. *Canção do subdesenvolvido*. In: _____. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: Selo SESC SP, 2000. Faixa 14.

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2016.

MÜLLER, Adalberto; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Sobre o conceito de história, de Walter Benjamin*. Edição Crítica. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2020.

RIBEIRO, Darcy. *O Brasil como problema*. São Paulo: Global, 2015.

RUFFATO, Luiz. *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Domingos sem Deus*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. *O verão tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. Discurso em Frankfurt. Rascunho: o jornal de literatura do Brasil. 01 out. 2021. Disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/discurso-em-frankfurt/>. Acesso em 28 fev. 2022.

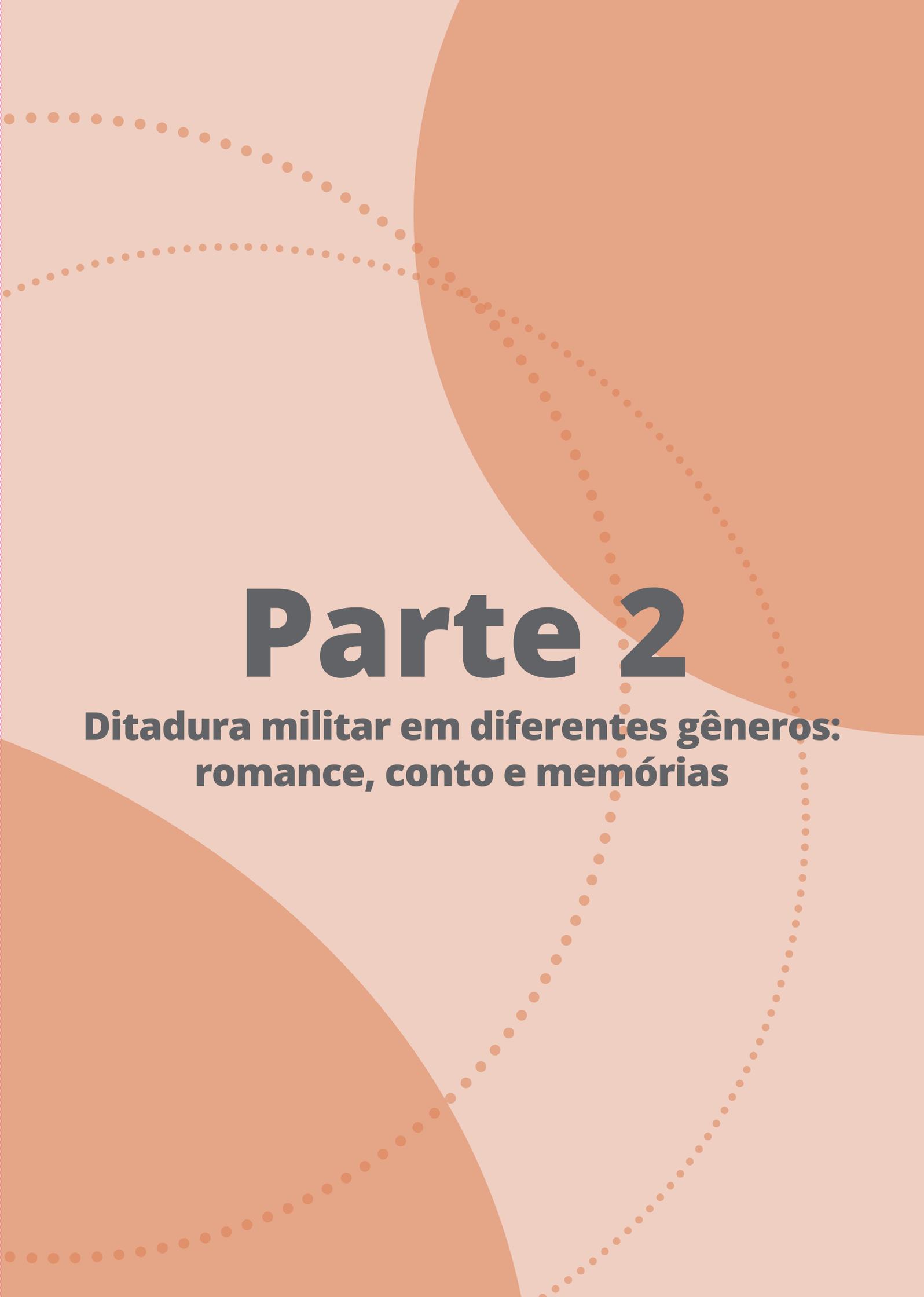
SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

TRÓTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Recursos de esperança: cultura, democracia, socialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

Filmografia

Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, CPC – Centro Popular de Cultura da UNE; MPC – Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, 1984). 119 minutos.



Parte 2

**Ditadura militar em diferentes gêneros:
romance, conto e memórias**

Desarquivando a barbárie: uma releitura do conto “J. P. Barcas e os demais”, de Haroldo Maranhão

Sueli Funari¹

O presente texto tem como escopo o conto “J. B. Barcas e os demais”, pertencente ao livro *As peles frias*, do autor paraense Haroldo Maranhão. A nossa proposta de discussão se atrela à perspectiva da literatura como construção da memória social, que perpassa o vínculo imanente entre História e ficção. Em paralelo, dialogamos com Eurídice Figueiredo, autora que parte do legado de Jaques Derrida no que tange ao conceito de arquivo, e, deste modo, lança luzes ao poder da literatura de “desarquivar” as arbitrariedades que regeram o conturbado contexto dos “anos de chumbo” no Brasil. Partindo, então, da premissa de que ficção e experiência histórica nunca foram desvinculadas, iniciamos com uma questão mobilizadora: qual é a pertinência de se pensar história e literatura a partir da noção de realidade?

O conto “J. B. Barcas e os demais” tem como núcleo as “estranhas mortes”, suspeitas, associadas e sucessivas, que acometem as figuras que compõem o círculo social do narrador, identificado pelo nome de Furquín. A sequência delas, a exemplo das mortes das personagens J. P. Barcas, Fileto Lopes, Dona-aurora Góes, Ivens Rhossard, primo Ernesto e Senhora Bastos, é permeada

¹ Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil.
E-mail: funari.sueli2019@gmail.com

por circunstâncias que nos fazem deparar com o absurdo. O lúdico e o inusitado são os dispositivos que enredam o leitor numa atmosfera que remete ao jogo de eliminações, presente nas narrativas policiais, e os conduzem a espreitar, impassível, a desventura da “próxima vítima”. Deparamo-nos, também, com outros traços que aludem ao gênero policial, como a demonstração de estranheza em relação às mortes, que ferem a razão natural da ordem social, como o medo, a inquietação, o espanto e o processo de elucidação do mistério, cuja solução deveria estar evidente desde o início, para que, numa releitura, o leitor possa perceber o quanto ele fora desatento. O absurdo é instaurado na mesma proporção em que é denunciada a arbitrariedade que circunda as mortes, de modo que o cinismo e a mordacidade irão gradativamente minar toda a narrativa, instaurando, assim, um logos em que a ironia desempenhará um papel-chave. Sob este logos, o narrador irá contaminar toda a narrativa, por meio de seu tom cínico e mordaz. Desta forma, podemos suspeitar de muitas referências camufladas nas entrelinhas. Segundo Lélia Parreira Duarte, “a ironia é um fenômeno nebuloso e fluido, que desaparece assim que alguém se aproxima” (Duarte, 2016 [1989], p. 95). Desta forma, no referido conto iremos encontrar sedutoras manobras retóricas, que embaralham significante e significado, cuja volatilidade, por meio de jogos de enganos, cria códigos que, por sua própria natureza, postergam a decifração. A ironia aqui desempenha, então, um potente recurso para escamotear, fazendo com que nos deparemos com mais um estranhamento: por que tanta distância do referencial?

O presente conto tem uma arquitetura alegórica, que se sustenta sobre a areia movediça de um discurso irônico, cujo narrador encena todo o tempo uma perturbação gerada pela dificuldade em decifrar a teia que envolve as mortes. O que estaria por trás? Qual é a lógica que a rege? Observe-se que as seis mortes e uma iminente são rodeadas por circunstâncias regidas, aparentemente, pelo acaso. Ao menos numa leitura preliminar, é o que se pode depreender do discurso do narrador, que vai se desvelando ao longo da narrativa e nos permite interpretar uma denúncia velada: a aleatoriedade, que parece ser a questão nuclear.

Assim é anunciada a primeira morte: “quem era J. P. Barcas?”. Inicialmente, a personagem é apresentada como o nome de uma rua: “falara-me calorosamente na rua J. P. Barcas”, mas, por meio de uma diluição temporal, “J. P. Barcas, dois dias depois morreu quando dormia (Maranhão, 1983, p. 41). O

narrador confessa o quanto era alheio ao defunto: “[...] ora, J. P. Barcas nada significava para mim, jamais nos visitamos, nem sei em que tipo de ocupação se detinha, que espécie de flauta soprava. Jorge, José, Jerônimo P. Barcas (Maranhão, 1983, p. 41).

Já na primeira palavra do conto, “coincidência, foi o que logo imaginei, quando seguidamente e por duas vezes, o fato sucedeu”, o termo “coincidência” instaura suspeitas e trepida a estabilidade do discurso, na medida em que significante e significado parecem descompassados. Assim, o sentido parece provisório, ocupando lugar de outro e abrindo fendas, que vão minando a narrativa e abrindo a possibilidade de pensarmos ao contrário. Ainda segundo Duarte,

[...] na obra irônica o significado não é o resultado do discurso, pois cada sentido compreendido diretamente e depois irônica e sutilmente, reenvia ao significante para lhe dar o único valor possível, o de ato estético, isso porque a ironia não permite jamais concluir: ela forma um ciclo de sentidos contraditórios e se coloca como perpétuo desafio ao princípio de não contradição (Duarte, 2016, p. 110).

Na sequência, com pitadas de chiste, é anunciada a segunda morte:

Fileto Lopes, “o cirurgião-dentista, entrou a impacientarme quando, mesuroso, me pediu um copo d’água, que lhe servi de má vontade [...] dias depois, leria no jornal o convite fúnebre: Fileto Baptista Lopes [...] (Maranhão, 1983, p. 42).

À medida que o obituário vai crescendo, as repetições vão adquirindo uma conotação no texto que, de certa forma, alude a um elemento trágico: repetir os nomes para não os esquecer, como, por exemplo, o da personagem anunciada na terceira morte:

[...] Donaurora Góes sentira logo depois da meia-noite umas palpitações, frios, suores e crescente palidez, a que sobreviria

o colapso mortal, devo dizer que meu coração também desgovernou, e precisei mesmo sentar, pedir água e café, e nas mãos retive as de Augusta, a ela apoiando-me para não gritar. Devo ter estado nas imediações da demência. Donaurora Goes despedira-se de mim duas horas antes [...] com ela conversara bom tempo. Donaurora deixou correrem soltas as lembranças [...] despediu-se com afeto, convidou-me a ir vê-la na quinta-feira [...] (Maranhão, 1983, p. 44-45).

O anúncio da quinta morte é regado por desdém e mordacidade. A vítima, desta vez, coincidentemente, pertencia à família do narrador. Seria obra do acaso ou de forças sobrenaturais?

[...] olhei para o meu primo Ernesto e logo cuidava de afastar-me acionado por pressentimento que vagamente atribuía à mala sorte minha, sem contestar-lhe a saudação, quase escapando apressado. E devo mesmo ter causado tal espécie em Ernesto, que por certo morreu (na seguinte manhã), ignorando afinal por que o evitara, se mal nenhum me fizera, por que, por quê? [...] Foi no velório que me varou a cabeça, como seta de luz, a revelação e a compacta lucidez: meu olhar. Seria o meu olhar. Seria e era o meu olhar, raio letal vazando os olhos com que cruzassem e que o mirassem (Maranhão, 1983, pp. 44-45).

Furquín, ao atender a um chamado, ergue a cabeça e assim anuncia a sexta vítima: “[...] busquei-lhe os olhos, achei-os. Calados nos olhamos, e então os penetrei com a perícia da faca adentrando a manteiga. Discretamente informei-me em seguida: de quem se trata? A senhora Bastos. Mulher de Laureano Bastos” (Maranhão, 1983, p. 45).

Sarcasticamente, o narrador sugere a próxima vítima:

[...] já em relação ao corretor de fundos públicos Lívio Nóbrega, cidadão aparentemente digno [...] pessoa muito séria, corretor de fundos públicos, [...] pai correto, marido cor-

reto e alegre [...]. Porém [...] julguei insensato e inadequado utilizar-se da mão esquerda para escrever. Canhoto! (Maranhão, 1983, p. 46).

“J. P. Barcas e os demais” e a representação dos anos de chumbo: quando o arbítrio não era exceção, mas a própria lógica do sistema

O Ato Institucional N. 5 (AI-5) representou o mais alto grau do recrudescimento da repressão política no Brasil, que reverberaria em toda a sociedade e impactaria nas formas de expressão. Na imprensa, por exemplo, o jornal *O Estado de São Paulo* revelou valiosos ourives, expertises em técnicas de fazer denúncias veladas, por meio de mensagens subliminares, no sentido de escamotear o referencial e provocar o estranhamento nos leitores, ao substituírem as matérias que tinham sido extirpadas pelos censores. Essas lacunas eram preenchidas por textos inusitados, fora de contexto, como receitas culinárias, por exemplo. Driblar a censura, então, tornou-se mister a vários tipos de discursos.

Flora Sussekind (1985) nos dá pistas para compreendermos a presença da alegoria na literatura brasileira pós-64, que teria sido uma espécie de “rua de mão única” (Sussekind, 1985, p. 10), devido ao determinante papel da censura. Assim, o realismo mágico, as alegorias e as parábolas seriam os recursos formais utilizados pelos autores deste peculiar tipo de literatura, que imprime um considerável teor teórico para fugir do cerco do aparelho repressivo do Estado brasileiro.

Haroldo Maranhão (1927-2004) é um autor nascido em Belém do Pará, cuja estreia nas letras ocorre juntamente com o crítico Benedito Nunes, em 1946, como colaboradores do jornal *Folha do Norte* (cf. Albuquerque, 2017). O livro *As peles frias* foi premiado em 1981, pelo Instituto Nacional do Livro, e reúne contos permeados por fantasmagoria e *nonsense*. No entanto, há que se notar o narcisismo do “sul maravilha”, responsável pela não circulação desse autor.

Retornamos às questões iniciais a que nos propusemos, de que ficção e experiência nunca foram desvinculadas. Neste sentido, qual seria a pertinência de se pensar História e Literatura a partir da noção de realidade? Ademais, seria possível dissociar ficção e verdade?

Embora a literatura se inscreva numa instância diferente da verdade histórica, por mais engenhoso que possa parecer o plano de fuga, é impossível

desconsiderar o peso do contexto histórico dos “anos de chumbo” em que esses contos foram escritos.

Marcelo Godoy pode nos fornecer alguns vetores, sob uma perspectiva mais intimista, com os agentes da repressão. Na obra *A casa da vovó: uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), o centro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar*, este símbolo dos arbítrios e crimes do regime que foi o Destacamento de Operações de Informações (DOI), responsável por operações de informações, ganhou de seus integrantes um codinome: “Casa da Vovó”. Ali, militares e policiais trabalharam lado a lado durante os anos que muitos deles consideram memoráveis. Oficiais transformavam-se em “doutores” e delegados em “capitães”. Havia outros códigos naquele lugar: “clínica-geral”, “clientes”, “pacientes”, “paqueras”, “cachorros” e, dependendo de que lado se estava do muro, torturadores e terroristas. Centenas de agentes frequentaram-na e alguns chegaram mesmo a lhe dar outro apelido: “Açougue”. Criado em São Paulo, seu modelo se espalhou pelo país.

Marcelo Godoy, em suas primeiras palavras sobre o livro *A casa da vovó*, a considera “símbolo do arbítrio e dos crimes de um regime” (Godoy, 2014, p. 18). Coincidência ou não, tal termo é empregado reiteradas vezes no conto “J. P. Barcas e os demais”, repetido insistentemente, remetendo, de certa forma, à função estética do coro nas tragédias gregas, que anunciam o *ágon* – termo oriundo do grego que significa luta, disputa, conflito, combate, jogo. Segundo Godoy, a aleatoriedade e o arbítrio imperaram, sendo que “as pessoas marcadas para morrer passam a sumir, sem exceção e explicações” (Godoy, 2014, p. 123).

No contexto do AI-5, o arbítrio não era a exceção, mas a própria lógica do sistema, tanto que, entre 1969 e 1977, 876 denúncias de tortura foram catalogadas pelo projeto *Brasil Nunca Mais* contra o DOI do 2º Exército. Ainda segundo o autor:

Até 1970, as mortes sob tortura eram quase sempre um acidente de trabalho. Só a partir de 1971 é que a eliminação física se tornou sistemática por meio de encenações de atropelamentos ou tiroteios. Mais tarde as mortes nem mesmo seriam contabilizadas, pois, a partir de 74, predominaram os desaparecimentos (Godoy, 2014, p. 208).

Literatura, experiência histórica e alteridade

Para a crítica literária Eurídice Figueiredo, a perspectiva da Literatura como arquivo da ditadura brasileira vislumbra a possibilidade de a literatura representar uma relação dialética entre presente e passado por meio da ficção, que “não é sinônimo de fantasia e de imaginação: trata-se antes, de uma estratégia ordenadora da linguagem, a fim de criar uma narrativa legível, compreensível [...]” (Figueiredo, 2017, p. 56). Ao analisar o filósofo francês Jacques Rancière, a autora observa que a ficção

definiu modelos de conexão entre a apresentação dos fatos e a forma de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre a razão dos fatos e a razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da “realidade social”, de modo que não haveria uma fronteira rígida entre a História e a Literatura (Figueiredo, 2017, p. 56).

Ainda segundo a autora,

a literatura, ao recriar o ambiente de tensão e de horror, provoca a identificação do leitor, suscita a emoção e a compreensão ao mesmo tempo. A literatura desconcerta e incomoda, mais do que os discursos filosóficos. Em suma, só a literatura é capaz de suscitar a figuração do outro, do diferente, aquele que não podemos conhecer se não saímos de dentro de nós mesmos. Só através da literatura podemos vislumbrar o Outro que nos habita, porque a identidade se perfaz no encontro com a alteridade, inclusive nossa própria alteridade (Figueiredo, 2017, p. 39).

Figueiredo (2017) parte do conceito de literatura como arquivo, proveniente do filósofo Jacques Derrida (2001), para quem o escritor deve trabalhar a partir dos vestígios do passado, como um palimpsesto a ser decifrado, recomposto e ressignificado. Para a autora,

A literatura sobre a ditadura se constrói a partir desse palimpsesto e cumpre o papel de suplemento aos arquivos que, ainda quando abertos à população como consulta, são áridos e de difícil leitura (Figueiredo, 2017, p. 29).

Ao contrário do arquivista e do historiador, o autor literário, quando se relaciona com a memória e o arquivo, constrói, por meio de suas narrativas, o seu testemunho sobre a história, no sentido de reconstrução dessas memórias.

Quem são as vozes que estão por trás do narrador?

Segundo Julio Pimentel, “nesse dilema entre literatura e verdade não se pode esquecer de que existe a diferença entre autoria e narração; autor e narrador são coisas diferentes, porque a literatura trabalha com a representação e pressupõe um narrador.”².

Stuart Hall, em sua obra “A identidade cultural na pós-modernidade”, ratifica esta perspectiva, na medida em que aponta para o fato de que as identidades estão sendo descentradas, apesar de este ser um processo complexo ainda pouco compreendido. Ressalte-se que ele desenvolve sua reflexão considerando a fragmentação nas sociedades modernas.

O narrador de “J. P. Barcas e os demais”, em constantes diásporas e dilaceramentos, ecoou uma profusão de vozes que poderiam nos remeter a referências ligadas ao contexto político da ditadura militar no Brasil. E, arvorados por esse logos, podemos propor uma chave de leitura: a mimetização da perspectiva de um agente da repressão diante de suas vítimas.

Com o intuito de validar esta possibilidade, escolhemos um excerto de *A casa da vovó* que traz o depoimento de um agente do DOI-CODI de São Paulo:

O motivo de eu ir pra lá foi o seguinte: tinha um colega que foi pra lá, um terceiro-sargento. Ficou um mês lá e ficou apavorado e aí, como ele era peixinho do Raul, ele voltou.

² Conferir a palestra “História e ficção: olhares ao revés”, proferida pelo Prof. Julio Cesar Pimentel Pinto Filho, em 18 nov. 2020, no âmbito do XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e do V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano; eventos promovidos pelo Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual do Oeste do Paraná de 16 a 27 de novembro de 2020.

Tinha não sei quantos sargentos na companhia, uns 15 ou 20 e [o subtenente Raul] consultou todos eles e nenhum quis ir pra lá. Consultou os outros; pra mim, ele determinou. Um belo dia eu cheguei lá e o estafeta me deu um memorando dizendo que eu devia me apresentar. Aí eu falei: “Chegou a salvação, porque eu não gosto de ficar aqui mesmo” [...] — O sargento voltou apavorado por quê? — Porque a barra era pesada, o negócio lá não era moleza, não. Ele voltou apavorado e, como nenhum (sargento) quis ir pra lá, eu fui determinado e fui com muito prazer. Fiquei lá 10 anos e seis meses (Godoy, 2014, p. 138).

Em outro fragmento, também flagramos a banalização da barbárie em outro agente do DOI-CODI:

Sou uma pessoa muito equilibrada. Não me deixou trauma [o ferimento], nada, nunca deixei de trabalhar [...]. Se eu falar pro senhor que deu tremedeira eu tô mentindo. Não é que eu sou herói, não sou nada. Pra mim foi um serviço normal (Godoy, 2014, p. 180).

A obra *Memórias de uma guerra suja*, de Rogério Medeiros e Marcelo Netto, publicada em 2012, tem como foco os depoimentos do ex-delegado do DOPS Cláudio Guerra. Atualmente pastor evangélico da Assembleia de Deus, Guerra narra aos jornalistas como foi a sua passagem como agente da repressão durante a ditadura brasileira, entre os anos de 1970 e início dos anos 80, e lança luzes sobre os fatos históricos daquela época e sobre como ele desapareceu com os corpos de vítimas assassinadas nessas dependências – principalmente por meio de incineração. Há que se notar a indiferença e o cinismo do pastor Cláudio ao se referir às vítimas que a sua memória sequencia.

Em 2019, seria lançado o filme *Pastor Cláudio*, cujos episódios são repugnantes, a exemplo da resposta que o ex-delegado proferiu quando perguntado por um jornalista por que abria os sacos negros de cadáveres que chegavam desfigurados pela tortura antes de os incinerar. Em suas palavras: “apenas curiosidade”.

Na mimetização de Haroldo Maranhão, o narrador, a certa altura, parece ter conseguido estabelecer um pacto com a sua consciência: “compreendi que havia amadurecido e sarado quando deixei de ceder às minhas ocasionais impaciências.” (Maranhão, 1983, p. 46), ou, em outro excerto:

Cada vez mais raramente rememorava J. P. Barcas, Fileto Lopes, Donaurora Goes, Ivens Rhossard, a Senhora Laureano Bastos, mesmo até meu primo Ernesto e perguntava-me quantos mais seriam, quantos impossível agora enumerá-los (Maranhão, 1983, p. 46).

Em decorrência das pesquisas da Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos e dos grupos *Tortura Nunca Mais* foram encontrados vários laudos de necropsia e fotografia de perícias que mostram claramente as torturas sofridas pelos militantes assassinados. Os documentos desmentem versões oficiais de que esses militantes teriam sido mortos em tiroteios, atropelamentos ou que cometeram suicídio. Essas versões inverídicas, entretanto, foram confirmadas nos laudos de necropsia, realizados por médicos-legistas que omitiram as marcas de tortura. Segundo Godoy (2014), “a partir de 1974, o órgão consolidou o método chamado teatro, ou encenação de tiroteios nas ruas para justificar a morte de presos, mas também armou emboscadas que vitimaram muitos guerrilheiros urbanos” (Godoy, 2014, p. 123). Então, à guisa dos paralelismos, retornemos ao excerto do conto “J. P. Barcas e os demais”, sobre o “atropelamento” de Ivens Rhossard:

[...] o jovem camarada de minhas filhas agitara sua mão cumprimentando-me e já prosseguia meu caminho quando fui sacudido por surda pancada às minhas costas, ao mesmo tempo em que rangiam no asfalto pneus. Rápido, olhei, logo me afastando: Ivens Rhossard no chão decomposto, o sangue vazando-lhe em abundância (Maranhão, 1983, p. 44).

A substituição da palavra *descomposto* por *decomposto* revela mais um hábil recurso estético que sutilmente instaura o inusitado, na medida em que seria impossível um cadáver em estado de putrefação jorrar sangue em

abundância. Esta manobra estética nos permite estabelecer um possível diálogo do excerto acima com o *Dossiê Mortos e Desaparecidos Políticos* (2009), que materializa o incessante esforço da sociedade brasileira para vencer as barreiras da história oficial e reivindicar o direito à memória e à verdade sobre os mortos e desaparecidos políticos.

Considerações finais

Voltando às questões iniciais, concernentes à pertinência de se pensar História e Literatura a partir da noção de realidade e à possibilidade de se dissociar ficção e verdade, inferimos que o conto “J. P. Barcas e os demais” apresenta uma alegoria política, aludindo ao contexto político brasileiro durante o qual vigorou o AI-5. No entanto, nota-se que a literatura de Haroldo Maranhão tem se recusado a permanecer refém das amarras da verdade histórica. Ressalte-se que o discurso da História refere-se ao que aconteceu, enquanto que a literatura mimetiza o que poderia ter acontecido. E, sobre este vínculo imanente, Euridice Figueiredo enfatiza o poder da literatura de provocar a identificação do leitor, de suscitar a sua emoção e a sua compreensão ao mesmo tempo. Segundo a autora, a literatura tem maior poder de penetração na psique humana e se sobrepõe aos discursos filosófico e histórico. Em suma, segundo a autora, apenas a literatura é capaz de suscitar a figuração do outro e, assim, promover a alteridade.

E para finalizar, no que tange à emblemática questão: ficcionistas e historiadores caminham juntos? Segundo Júlio Pimentel, caminham, sim, até certo ponto. Depois, cada um segue o seu rumo, pois literatura é representação, reconstrução e, por isso mesmo, o seu discurso se apoia em recursos estéticos. Daí o determinante papel da ironia no conto “J. P. Barcas e os demais”, somado a outras estratégias utilizadas com o intuito de se camuflar referências nas entrelinhas; recursos criados pela artesanaria literária, e não reproduzidos ou “refletidos” por fatos históricos.

Referências

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. *Poesia e ficção na Amazônia Brasileira*. Campinas: Pontes Editores, 2017.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2001.

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

DOSSIÊ DITADURA: mortos e desaparecidos políticos no Brasil (1964-1985) 2. Ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Instituto de Estudos sobre a Violência do Estado (IEVE), 2009.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, revolução e literatura. *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, n. 22-24, pp. 92-113, 2016 [1989].

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

GODOY, Marcelo. *A casa da vovó: uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), o centro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar*. São Paulo: Alameda, 2014.

MARANHÃO, Haroldo. *As Peles frias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

NASCIMENTO, Maria de Fátima de. Benedito Nunes: Itinerário Crítico de Obras de Haroldo Maranhão. In: ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. *Poesia e ficção na Amazônia Brasileira*. Campinas: Pontes Editores, 2017.

NETTO, Marcelo; MEDEIROS, Rogério. *Memórias de uma Guerra Suja*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

Espectros da violência: 1964 e seus fantasmas na obra *A resistência*, de Julián Fuks

Felício Laurindo Dias¹

No que concerne à Ditadura Militar brasileira, hoje, após um longo período de produções acadêmicas, pesquisas, resgates de documentos e testemunhos de sobreviventes e familiares, é possível estabelecermos algumas reflexões mais contundentes a respeito das memórias individual e coletiva desse período e de suas relações com a produção literária atual.

No contexto mais geral da América Latina, Josefina Ludmer (2013) traz ao debate a modernização dos países latinos durante o período de 1960, em que a ditadura militar promoveu cortes e rasuras incontornáveis na política e nas formações dos Estados-nações no Cone Sul. Porém, é a partir da análise de obras produzidas nos anos de 2000 que a autora aponta um vazio como experiência de tempo, o qual também é tributário desse contexto que se estende desde a ditadura militar na América Latina. Os saltos modernizadores provocaram uma espécie de corte de tempo como regime histórico que faz emergir a sensação de que há sempre um atraso nesse processo de modernização, ou algo fora de órbita. Tal suposto avanço se desdobra, na verdade, em repetições e retornos de eventos que foram apagados para que

¹ Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil.
E-mail: felicio-dias@hotmail.com
Bolsista CAPES/CNPq.

houvesse um lugar da história do capitalismo global nas narrativas latino-americanas. A estratégia é capturar parte do tempo histórico e devolver um sentido de progresso. Assim, progresso e modernização, nos âmbitos de países como Brasil, Chile e Argentina, tiveram impactos incontornáveis com as administrações dos militares e as heranças de leis que ficam e sustentam a forma como esses países lideram seus cidadãos. Isso está diretamente relacionado a uma administração advinda da ditadura militar, que promove uma experiência íntima do tempo.

Esse recorte que Ludmer apresenta pode nos oferecer uma perspectiva importante no que diz respeito às modificações nas vidas das pessoas no continente, e como a experiência pessoal e o acontecimento histórico estão imbricados. A ditadura e a modernização forçada penetram na vida das pessoas e influenciam também as temporalidades e os trajetos narrativos que são tomados por cortes, lapsos, pegadas, retornos, retalhos, aparições, lacunas e repetições temporais. Aqui, temos palavras-chaves que voltam de maneira incisiva na produção de obras literárias. Algumas obras de ficção, por exemplo, tratam desta condição de progresso, que de certa forma é contaminada por um atraso temporal de tudo o que se preservou da ditadura – de suas políticas, das formas de violências –, e que agora é institucionalizada e incide também nas maneiras de se contar esse passado.

A condição de um passado de violência e muito acometido por uma censura incisiva e um cenário de perseguições às narrativas que se propunham a denunciar o horror político instaurado na época não desapareceu. Aliás, não somente não desapareceu como se instaurou e se preservou. Na verdade, esse tempo reaparece com muito mais vigor e insistência nessas ficções dos anos 2000, por meio de textos memorialísticos, autoficções, diários, testemunhos e romances epistolares. Não é difícil encontrar textos nos quais, em algum momento da narrativa, uma cena ou uma lembrança girem em torno de um trauma político e histórico, que está dado como um referente de 1964, ainda que não necessariamente esse seja o eixo norteador da obra.

Algumas obras de literatura produzidas na última década, por exemplo, se mostram preocupadas com o que diz respeito às múltiplas maneiras de se estabelecerem relações sociais que são assombradas pela impossibilidade do luto, pela memória da violência de Estado e pela nossa ideia de justiça, que, contraditoriamente, se constitui em meio a um golpe militar, uma vez que muitas das leis advindas desse contexto são preservadas até hoje. Na

esteira de outras tantas obras de autores brasileiros, podemos pensar como as questões do tempo, das identidades e dos deslocamentos incidem também nas tramas pessoais e históricas que essas obras articulam. Um romance expoente dessas e de outras questões em que poderíamos concentrar nossos esforços investigativos é *A resistência*, de Julián Fuks (2015).

A resistência se mostra como motor central para a nossa discussão, pela reflexão direta e muito política que essa obra nos permite ao longo de sua leitura: como é viver sob o poder de uma constituição assombrada por todos esses espectros de 1964? Espectros que, na verdade, ultrapassam o sentido metafórico da palavra e, de fato, passam a nos assombrar por meio das injustiças que, hoje, em 2022, são ainda cometidas por apoiadores do golpe militar, e principalmente pelos discursos de violência do atual presidente da república, Jair Messias Bolsonaro, que venera e cultua imagens de assassinos do período ditatorial.

No interior dessas questões, podemos dizer que se trata de lançar algumas perguntas formuladas após a leitura de obras que precedem o contexto político e cultural entre e após a ditadura, e que nos respinga ainda hoje: como é viver nessa contemporaneidade totalmente estrangeira ao presente, uma vez que ela responde a uma autoridade e a uma legalidade fruto da ditadura? Essa é a pergunta que algumas obras contemporâneas as quais hoje se lançam no tema da ditadura fazem operar em suas estruturas narrativas e em seus estratagemas ficcionais. Este, portanto, é o caso exímio da obra *A resistência*. A partir deste pequeno e breve recorte contextual, faremos uma concisa análise de uma cena da obra, cuja personagem Marta Breta, vítima dos crimes da ditadura militar brasileira, representa a vida com e a partir dos fantasmas da ditadura.

A resistência: às sombras da ditadura e com seus fantasmas

Viver às sombras dos anos de ditadura militar e conviver com todos os seus fantasmas ainda parece uma tarefa árdua no Brasil atual. A vida após os anos que compreendem as perseguições políticas e os assassinatos durante a ditadura militar no Brasil só parece ser possível sob a condição de se viver um presente preso a muitos rastros de 1964. É importante dizer que esta data não define toda a complexidade do processo e muito menos reduz o que foi a ditadura; no entanto, é de fato uma das marcações

temporais que (re-)organizam nossas percepções de violência histórica no Brasil no que diz respeito a condições de regimes autoritários, perseguição, assassinato e censura. Com isso, o debate sobre a contemporaneidade e as suas produções literárias não deixa de ter sido interferido e marcado por esse contexto. Aliás, é na literatura que temos uma grande expressão cultural que permite certa elaboração dos traumas da ditadura, bem como uma possível leitura documental e historiográfica a contrapelo. Assim, a ideia de contemporaneidade passa a ser repensada sob esta marca irreparável e irretocável que é a da ditadura, trazendo uma rachadura temporal e simbólica no debate sobre o tempo histórico e a literatura.

Essa sensação de uma contemporaneidade estrangeira à sua própria condição de tempo presente, por exemplo, expõe algumas marcas importantes que estão também no núcleo da nossa constituição de sociedade. Arquivos históricos, cujas existências eram relevantes devido, primeiramente, ao valor documental – que agregaria legal e juridicamente nos processos congelados e apagados sobre a ditadura militar no Brasil –, são reintroduzidos na literatura como rastros do passado. Somam-se a essas tramas narradores e personagens que vivem dramas coletivos, mas principalmente individuais, carregando o fardo pesado dessas histórias de sobreviventes ou torturados, e mesmo de seus familiares, que são conhecidas de forma muito lacunar e insuficiente. Aqueles que lidam com as diferentes formas de rastros desse passado precisam descrevê-los de maneira que um processo que deveria ser parte de um problema público e coletivo acaba tendo um peso muito maior no âmbito privado e na individualidade desses personagens. Nesse movimento configura-se todo esse complexo tecido histórico e social que, conseqüentemente, faz reconstituir ações e movimentos os quais precisam partir das organizações individuais de cada sujeito que carrega esse luto político. É disso que tratam alguns dos excertos que apresentarei aqui, e é isso que podemos chamar de rastros.

O rastro tem o seu valor material, econômico, histórico e político. Ele nunca foi uma espécie de abstração da linguagem, como muitos interpretaram as heranças pós-estruturalistas, leituras que, por vezes, foram equivocadas a partir da noção de rastro apresentada em *Gramatologia*, de Jacques Derrida (1999). Em resumo, o rastro nada mais é do que aquilo que pode ser dito da coisa em si, mas cujo valor depende da relação de diferença com outros termos. Por isso, um rastro não necessariamente pode significar algo

sozinho; ele precisa, ao menos, de mais ou de outros. Um rastro dentro de um texto necessariamente solicita outros para criar uma rede de elementos e relações que possam fundar o sentido de um universo do texto, porém, a partir dos rastros que compõem a nossa história material. Dessa forma, o que pode ser dito sobre a ditadura no texto de um romance – a sua constituição, o seu apagamento e as suas consequências enquanto um arquivo – não é senão uma espécie de texto em torno de saberes articulados e, portanto, lemos apenas os rastros, dado que, como já dissemos, a própria estrutura do arquivo é inconsistente, suprindo a verdade ou um documento ao qual não temos acesso. Esses rastros se apagam e reaparecem na vida cotidiana das pessoas, criando uma malha de novos sentidos e explicações tácitas sobre encadeamentos históricos do quais ainda não conseguimos dar conta enquanto nação. O rastro é uma busca por aquilo que se manifestou, se dissipou e já não está mais acessível, e haveria aí algo de espectral, pois mesmo impalpável esse rastro não cessa de se inscrever e repercutir novas formas de violência.

Nesse sentido, algo que parece recorrente em algumas obras de ficção é a sensação de incompreensão de uma narrativa histórica ou familiar para cujo entendimento as perguntas são lançadas ou referidas a figuras ausentes, as quais chamaremos de espectros. Os espectros na obra *A resistência* aparecem como algo que toma corpo, mas que é esvaziado ontologicamente e que vai além das fronteiras entre vida e morte, no contexto dessas memórias de violência que não cessam de se inscrever no presente. Nesse ponto, gostaríamos de insistir aqui na noção de “espectro”, ou *hantologie*, de Jacques Derrida, em *Espectros de Marx* (1994), ainda que também possamos nos referir a fantasmas ou assombrações por uma questão lexical, que compreende parte da gramática que usamos para tratar dos espectros na literatura.

O resgate dos desaparecidos na ditadura insere um estranhamento a todo o reconhecimento de contemporaneidade de si, do presente e das separações com o passado. Todos esses elementos mencionados nunca deixaram de compor a noção de presente, ainda que sempre pela via de algo esquecido ou ausente. Nesse sentido, a figura do espectro não permite pensar na unidade e na heterogeneidade das questões temporais de formas redutíveis à unicidade da presença imediata do “agora”, mas, como veremos adiante, trata-se de uma experiência em que as memórias não conhecem mais as fronteiras e as limitações temporais. Por isso, Derrida nos diz que

“(...) por definição, elas atravessam paredes, essas aparições, dia e noite, elas enganam a consciência e saltam gerações” (Derrida, 1994, p. 49). Quero apontar neste ensaio um ponto da obra de Fuks que articula esses rastros do passado em que o presente, na verdade, aparece como um tempo fora do eixo e totalmente anacrônico. Vejamos:

Fuks, em *A resistência*, encontra na voz do seu narrador, Sebastián, manejos narrativos para empreender uma busca lateral por uma identidade perdida. A história de Sebastián é um dos pontos de partida para a reelaboração do passado a partir de tramas sobrepostas: a do narrador, a da herança familiar e a história da ditadura militar no Cone Sul. Alcançando as páginas finais do romance, uma pergunta específica chama a atenção por parecer guiar todas as outras, também ações e impasses da obra: “há quanto tempo as histórias não são as mesmas, os conflitos se dissolveram?” (Fuks, 2015, p. 133). A conclusão a que o narrador chega é a de que as histórias familiares, nas quais ele mesmo se coloca a pensar ao atravessar toda a sua novela histórico-familiar, não podem ser as mesmas que ele conhecia antes de se aventurar nas lacunas, nos detalhes e nas incompreensões que lhe foram transmitidos ao longo dos anos.

Ele parece estar contando a história de seu fracasso – “sei que escrevo meu fracasso” (Fuks, 2015, p. 95) –, mas afirma vacilar entre o que se apega da incompreensível realidade e seus artifícios e fabulações para falar do irmão na família. A ideia de Sebastián era escrever sobre o seu presente, e ele o faz. Contudo, surge a compreensão de que o presente é também uma dissimetria com o que acredita ser contemporâneo a si mesmo, e que a significação do que ele escreve está posta numa anacronia. O que ele pensava ser seu presente não é senão o que se preservou muito firmemente dos meandros do passado: “Queria tratar do presente, desta perda sensível de contato, desta distância que surgiu entre nós, e em vez disso me alongo nos meandros do passado, de um passado possível onde me distancio e me perco cada vez mais” (Fuks, 2015, p. 95). A história que conta sobre si perpassa a perda da propriedade que a escrita, tomada por fantasmas, imagens e rastros de outros, produz. O que o narrador tenta escrever sobre ele mesmo e sobre o irmão mostra como o texto é encharcado de fantasmas, e que principalmente a escrita de Sebastián é sobre fantasmas de lugares, situações e pessoas, pois as fronteiras entre passado e presente estão completamente desestabilizadas. Isto nos recorda o que Piero Eyben

(2020), ao tratar da escrita e do fantasma em Derrida, dirá sobre a escrita do outro nunca deixar de ser uma tentativa de apropriação que resulta numa expropriação de si.

A forma que Sebastián encontra para falar da vida em família é a da escrita da sua vida e a da rememoração do que restou de lembranças, sendo esse o presente cuja rotina se quer habitar e partilhar numa dimensão temporal impossível de acontecer. O presente de fato já é o momento da escrita, das incompreensões, das incongruências, das histórias que não são as mesmas e de tudo que se dissolveu. Portanto, pode-se dizer que, para o narrador, o presente só é possível na condição de ser contaminado por esses eventos e informações do passado. O que esse narrador experiencia do início ao fim do romance é um tempo que “[...] não está jamais presente enquanto tal” (Derrida, 1994, p. 11), conforme Derrida nos lembra em *Espectros de Marx*, sendo, assim, preciso pensar numa forma de se viver com tudo aquilo que retorna do passado, com os fantasmas, o que necessariamente quer dizer: “[...] aprender a viver com os fantasmas, no encontro, na companhia ou no corporativismo, no comércio sem comércio dos fantasmas” (Derrida, 1994, p. 11). É isso que coloca o relato de Sebastián nesta inadequação a si e ao presente familiar, não levando em conta que o passado, na verdade, não está antes do presente como origem; ele o excede e está, portanto, além de todo o presente vivo em geral na história de *A resistência*.

O teórico Uruguaio Hugo Achugar (2006) ressalta que, ao longo do século XX, no âmbito da criação artística que ele chama de “vinculada à alta modernidade” (Achugar, 2006, p. 142), algumas palavras foram ocupando cada vez mais o vernáculo da crítica história, literária e mesmo das produções literárias, a exemplo de “memória e esquecimento; tradição e ruptura; permanência e mudança; costume e transformação; a mutação e persistência” (Achugar, 2006, p. 143). Ora, esses termos compõem um idioma que carrega nele mesmo a marca da confusão do estabelecimento de uma divisão entre tempos, e nos parece que é nesse ponto que o debate entre, de um lado, a história em seu sentido historiográfico e cronológico, e, de outro, a história da vida privada, marcada por imaginações e intrigas familiares, contamina o manejo da criação ficcional e da reflexão sobre nosso espaço e tempo. Dizer que o presente é marcado por restos do passado, heranças confusas e especulações tácitas pode parecer uma afirmação simples e taxativa. Contudo, indicar como isso se produz de fato

na ficção requer discutir as formas de apagamentos históricos e a produção virtual de fantasmas que modulam esse presente a partir desses vestígios que estariam esquecidos, bem como o que restou do que foi apagado. A primeira hipótese que adiantamos a respeito desses textos é a tentativa de figurar simulacros de figuras ausentes.

Eyben (2020) parece ter compreendido bem esse idioma que condensa catástrofes, literaturas e apagamentos, uma vez que, para ele, a literatura nasce da própria condição da catástrofe e do apagamento. Ela estaria condenada a um assombro sem escolha, portanto incondicional, por uma destruição total, se valendo de operações como o trabalho de luto, o jogo memorialístico, a introjeção ou a idealização dos mortos e ausentes. E neste esquema estaria uma das questões que mais assombam a produção literária: o discurso sobre a origem (familiar, histórica, social e política). Esta questão de Eyben, ainda que diga respeito a uma literatura sem especificidade, ou que poderia ser chamada de universal, muito atende às questões que dizem respeito às literaturas produzidas na América Latina.

O romance de Fuks flagra um desses momentos. A cada uma das cenas iniciais, os mistérios envolvendo a violência dos militares e a história do irmão tomam cada vez mais conta do presente, ao mesmo tempo em que se torna cada vez mais distante a solução do caso. Essa reflexão sobre a relação dos vivos com os mortos, e que também toca nos temas herança, dívida e transmissão, incide sobre aqueles que voltam de um passado de tradição e fixam sua residência no presente. O presente dessas obras consiste numa intensa afirmação de um tempo encharcado de fantasmas do passado.

Neste caso, podemos entender, então, que a narrativa de Fuks está constantemente dizendo sim aos fantasmas, refutando-se a ideia de estar-presente efetivo em oposição a uma vida para além da vida, e para além do fechamento ontológico, material e empírico do sujeito: “[...] não em direção a uma morte, mas em direção a uma sobre-vida” (Derrida, 1994, p. 13). Essa sobrevida, marcada nas obras pelos personagens desaparecidos e apagados da história, promove um desajuste na identidade construída no presente. Aqui, será preciso compreender melhor o contexto em que esses personagens ausentes retornam nessas narrativas de apagamento.

Derrida, porém, não se contenta em discutir teoricamente o que seria o “ausente”, um referente “desaparecido”. Tampouco a questão do luto passou despercebida de seus impasses, ao ser trazido à luz o termo “sobrevida”,

mais um quase-conceito de difícil manuseio que distende as fronteiras entre morte e vida. O fato é que há algo que está na lógica do apagamento de sujeitos, nomes, documentos e objetos na história, que nos coloca a pensar um paradigma para esse rastro que fica: um resto que nem apaga a vida e nem destitui a morte. Com fins de nos determos mais cuidadosamente sobre esse ponto, retomo um trecho da entrevista que fiz com Fuks, em que o autor reafirma massivamente a sua tentativa de captar esses momentos indecíveis entre ausência e presença, vida e morte, quanto a essas figuras apagadas pela história:

Eu tento capturar da maneira mais cuidadosa possível o passado e essas figuras do passado, como a existência de um irmão, do pai etc. Eu busco capturar figuras que não estão lá, e existem de outra maneira no presente [...]. O que eu sei é que há o caráter impalpável dessas existências, tudo o que essas pessoas foram já não é mais acessível e assimilável. Então, toda tentativa de contemplá-las vai ser uma construção de simulacro [...]. Quando você fala de fantasma, eu penso em Marta Brea, que no meu livro é a figura do desaparecido tal como se manifestava dentro de casa. Ela nunca deixa de estar presente, sendo uma figura que representa algo, e há essa associação de um Holocausto interno, um Holocausto que se dá na esfera particular e que, naquele contexto, tem o nome de Marta Brea, essa desaparecida [...]. São formas em que esses fenômenos mais amplos se singularizam na existência e na obra literária também. Acho muito interessante essa leitura que você está fazendo, a existência de fantasmas muito mais vastos e amplos do que as figuras específicas que desapareceram ou a figura específica que sofreu ou trauma ou os meus bisavós que morreram em Auschwitz (Dias, 2018, p. 285).

Primeiramente, é imprescindível observar que Fuks diz tentar capturar figuras que não estão presentes na obra, o que talvez nos faça pensar que seja algo da ordem da “presença metafísica”, ou mesmo numa essencialidade e numa substancialidade na noção de presença. Isso não lança luz sobre o problema como todo, mas há ali uma reflexão sobre a dimensão de um

caráter impalpável e inacessível da existência, que produz seus rastros incontornáveis e que incidem em qualquer tentativa de se pensar o passado. A dificuldade passa a ser a compreensão de que esses sujeitos desaparecidos retornam como rastros que perturbam as identificações e apropriações do outro, produzindo um efeito de deformação e distorção na descrição desses ausentes que impede uma apropriação das predicabilidades desses sujeitos.

É digno de nota que Fuks cite o caso de Marta Brea. Essa personagem foi umas das desaparecidas da ditadura militar e que retorna, nas palavras do próprio narrador no capítulo 25, dedicado à figura dela, como “[...] casos que não habitam a superfície da memória e que, no entanto, não se deixam esquecer, não se deixam recalcar” (Fuks, 2015, p. 75). No caso de Marta Brea, Fuks traz à cena a figura do desaparecido durante o regime militar na América Latina, especificamente na Argentina:

Foi por algum comentário eventual da minha irmã, emulando decerto um tom mais carregado, que descobri que ela não era uma amiga como as outras, distanciada pelo tempo, pelo exílio, pelo espaçamento gradual das cartas até que não restasse nenhum contato. Sem precisão aprendi que daquela amiga não havia cartas, que nunca houve cartas, que um rótulo se imprimia em vermelho sobre seu nome: Marta Brea, desaparecida (Fuks, 2015, p. 77).

Para o narrador, Marta Brea, colega de sua mãe e vítima do terrorismo de Estado da ditadura civil-militar, é um dos casos de extermínio da ditadura pouco contados, os quais “[...] não habitam a superfície da memória e que, no entanto, não se deixam esquecer, não se deixam recalcar” (Fuks, 2015, p. 75). Marta Brea assombra a história da família do narrador e representa as atrocidades de um regime que também aniquila qualquer resquício ou rastro de memória das vítimas.

Seu nome apareceu, num primeiro momento, segundo à memória precária de nosso narrador, nos relatos de sua mãe sobre as lutas antimanicomiais que travavam no hospital de Lanús, onde ela trabalhava. Lá também foi a última vez em que sua mãe teve contato com Marta Brea, em uma reunião do conselho diretivo. Nas palavras de Sebastián, naquele momento Marta Brea teria sido colocada em um carro sem placa, que deu partida súbita e havia

deixado apenas rastros dos pneus no asfalto. Sua mãe teria testemunhado este carro em um arranque drástico e as marcas que haviam ficado ali. Ao tentar ir à delegacia com fins de conseguir alguma pista de onde poderia estar sua amiga desaparecida, a mãe do narrador se encontrou em uma situação de sigilo, não podendo revelar, de fato, a sua proximidade política com Marta Brea, por conta de possíveis represálias por parte dos militares. Segundo Sebastián, sugeriu-se que a mãe esquecesse esse nome e nunca mais tocasse neste assunto. No entanto, ela jamais conseguiu esquecê-lo. Na verdade, este nome, Marta Brea, foi transmitido a outras gerações de sua família, como o caso de nosso narrador, que lida com este fantasma:

Minha mãe não aceitou a sua falta, apegando-se a qualquer notícia vaga que alcançasse, uma mulher que estivera na mesma cela que Marta, que destacava sua bravura, sua solidariedade, uma mulher que existia e estava viva e tinha respostas. Minha mãe não deixou de perguntar, mas o silêncio foi se tornando mais frequente que as palavras e aos poucos aquela ausência ocupou o espaço que a amiga ocupara, roubando-lhe o nome, deformando a memória de seus traços. Mais tarde, mais ou menos trinta e quatro anos depois, ela recebe uma carta que reconhece, Martha María Brea, com uma grafia diferente da que ela era conhecida, como vítima de terrorismo de Estado da ditadura civil-militar. Seus restos foram identificados e ratificavam seu assassinato em junho de 1977 (Fuks, 2015, p. 77).

Este nome retorna como um fantasma por excelência. Seus traços físicos deram lugar ao disforme da ausência. Seu nome não corresponde mais a uma imagem carnal e reconhecível. Sebastián dá continuidade ao luto silencioso iniciado por sua mãe anos atrás; entretanto, seu luto é reconhecer que a vida não vem sem a morte e a ausência. Ele ratifica que a ausência de Marta “mora em círculos infinitos de outras casas ignoradas – a ausência de muitas Martas, diferentes nos restos desconstruídos, nos traços deformados e nas ruínas silenciosas” (Fuks, 2015, p. 78). A ausência de Marta está inscrita na vida a partir do que retorna como um outro que precisa ser acolhido no interior da diferença e da não-unicidade, pois há muitas Martas que podem assombrar

a partir destes restos e traços deformados. O assombro que a personagem causa na mãe de Sebastián é diferente do assombro que ele tem de Marta.

Se retornarmos ao que o narrador diz de sua relação com este fantasma veremos que a ausência dela não era uma espécie de propriedade que o habitava, que seria um espectro ou fantasma exclusivo dele. Essa ausência habitava a casa e aquele tempo específico, uma vez que a espectralidade de Marta diz respeito a uma experiência de tempo que faz com que as existências de Sebastián, de sua mãe e da casa sejam determinadas por uma relação ao tempo que, por sua vez, não seria possível sem os seus restos. Esta personagem faz com que haja sempre um sentido fora do lugar no tempo presente, que pese, taxe e endivide o sujeito com uma dívida histórica cujo luto deve ser coletivo. Derrida nos ajudaria a pensar esta cena a partir do entendimento de que o tempo que se diz presente e contemporâneo não seria possível sem a sobrevivência e o retorno, uma vez que, nesta perspectiva teórica, o presente nunca se autofundaria, mas seria algo sempre atravessado por restos de outros tempos. Daí a ser necessário estar “out of joint”², pois é esta condição que “desloca a presença a si do presente vivo e instaura por meio disso a relação com o outro” (Derrida, 1994, p. 206).

O tempo presente, vale ressaltar, não acontece e se desenrola por si só. Além de pertencer a uma cadeia de eventos não-lineares que vão espalhando rastros incompreendidos de outros tempos, o tempo é do campo das fantasmagorias. Marta Brea, que finda uma sensação de ausência presente, que lembra que alguém e muitos outros faltam àquele tempo por terem sofrido torturas, mortes e desaparecimentos, ela, como tantos outros, não comparece espontaneamente. Ela e outros tantos espectros nunca deixaram de estar presentes, ainda que desaparecidos. O que acontece é que seu nome começa a aparecer com frequência quando se tenta exorcizar um evento que causa sofrimento e que supostamente explicaria muitas angústias do presente. É neste processo que Sebastián encontra a intempestividade de seu tempo presente e o estar “out of joint”, pois o seu tempo de narrar e contar é sempre um retorno.

Marta Brea remete ao caráter impalpável dessas existências, ou seja, pessoas que foram e já não são mais acessíveis e assimiláveis; nem alma,

² É a ideia de estar disjunto, fora dos tempos; termo de Jacques Derrida que designa uma temporalidade que não se limita à marcação do passado, presente e futuro como tempos separados.

nem corpo, pois o espectro possui uma forma estranha de aparição e desaparecimento, sob o jogo da aporia derridiana num momento de indecisão. Por exemplo, logo no início de *Espectros de Marx*, especificamente chamado de “Exórdio”, ao indagar sobre as formas de se aprender a viver, numa linguagem estritamente própria de Derrida, lançando ao leitor pergunta atrás de pergunta, vislumbramos uma primeira aparição do que seria a ideia de justiça com e para os espectros. Nesse caso, aprender a viver com os espectros, dentro da categoria de justiça, é pensar essa justiça a partir de uma censura da vida, em que somente na ausência da vida é que se pode pensar a justiça:

Se me apresto a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, ou seja, de certos outros que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem para nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça. Da justiça onde ela ainda não está, ainda não está presente; aí onde ela não está mais, entenda-se, aí onde ela não está mais presente, aí onde ela nunca será, não mais do que a lei, redutível ao direito. É preciso falar do fantasma, até mesmo ao fantasma e com ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e justa, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, presentemente vivos, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido (Derrida, 1994, p. 11).

A partir deste excerto, podemos interpretar que nosso narrador, Sebastián, lança uma questão ética entre vida e morte em relação à convivência com o espectro de Marta Brea, conforme descrevemos anteriormente. Espectro que, por sua vez, envolve diretamente uma política da memória, da herança e da geração. É essa a forma a qual Sebastián encontra para lidar com a história de violência que ronda a sua família, fora de um caráter metafísico do conceito de história que não é somente atrelado à linearidade e à continuidade cronológica, mas também se liga a um sistema de explicações teleológicas e escatológicas que leva a um certo conceito de continuidade e de verdade.

O espectro entra em cena e põe em xeque um possível contínuo da história contada pelos militares que, por muito tempo, se fixa na memória do país. Essa personagem, portanto, é a figura do desaparecido, tal como se manifestava dentro da casa do narrador, e é quem provoca a necessidade de um compromisso impossível e necessário com a morte. Vejamos que Sebastián coloca Marta Brea como um daqueles casos que não se deixam recalcar com o tempo, o que nos faz retornar ao excerto final do capítulo, no qual dizer não ter conhecido Marta Brea pessoalmente não anula o fato de que a sua ausência mora em círculos infinitos de muitas outras casas, com casos de extermínio e apagamento parecidos com o dela. O seu caso, portanto, é um exemplo de que o espectro é sempre mais de um, e que, por isso mesmo, essa personagem não se fecha em uma via imaginativa e projetiva do narrador. A sua figura é múltipla, esvaziada de apropriações, como um fantasma precisa ser.

Na entrevista, Fuks diz que Marta Brea nunca deixou de representar algo ou de estar presente-ausente. Talvez mesmo sem o peso de seu nome próprio, ela está em outros lugares e tempos como uma espécie de “[...] restos desencontrados, nos traços deformados, nas ruínas silenciosas” (Fuks, 2015, p. 78), como constatamos na escrita do romance. Parte-se de um jogo contraditório, centrado na aporia, que introduz a diferença no interior da relação entre presente/ausente, corroborando numa dissimetria dessa presença descarnada que, para Derrida, “[...] só se deve possibilitar essa presença a partir do movimento de algum desajuntamento, disjunção, ou desproporção na inadequação a si” (Derrida, 1994, p. 12). Há, nessa dinâmica, uma desestabilização do valor de discernibilidade entre o sujeito presente e o sujeito ausente, para se pensar uma nova política da memória, que, para Derrida, só se aprende numa “[...] heterodidática entre vida e morte” (Derrida, 1994, p. 10).

Uma saída temática encontrada em *A resistência* parece ter sido pelo reconhecimento de alguma coisa que sobra e volta para (des)juntar a história montada e sustentada pelos militares. É engenhoso e consciente um enredo narrativo sobre algo que foi constantemente apagado, e que está a todo tempo insistindo que apagar os restos também era parte do projeto de extermínio. Essa força do que resta, mesmo do espectro em que estamos insistindo, pode ser encontrada, por exemplo, em toda a discussão

filosófica de Derrida³, principalmente em *Cinders* (1997), em que o paradigma do rastro é levado ao seu extremo ao ser denominado “cinzas”, operando a partir de metaforicidade do que uma cinza pode produzir enquanto efeito de sentido, como algo que desajusta toda a identidade fixa e determinada de um presente vivo. Esse apagamento é também identificado pela força narrativa de Sebastian e pela insistência de sua ação ética de compreender a ditadura como um campo de aniquilação e apagamento que torturou e matou pessoas e foi além, tentando matar a própria morte dos assassinados. Nas próprias palavras de Sebastián: “[...] a atrocidade de um regime que mata também a morte dos assassinados” (Fuks, 2015, p. 79).

Vejamos que não é possível dar conta desses estratégias textuais e dessa escolha idiomática de Fuks através de uma revisão historiográfica ou de uma leitura cerrada, sendo esse texto um movimento que dissemina a história que conhecemos da ditadura, ou melhor, que leva à radicalidade da ambivalência e à polissemia da história da ditadura ao colocar em questão a morte de um assassinato e a morte de um apagamento. O estranhamento de se “assassinar uma morte” e “matar um apagamento” permite condensar, nestas duas sentenças, parte do mecanismo da ditadura, que é difícil ilustrar ou descrever sem atravessar uma descrição quase documental das articulações dos militares. Podemos dizer, inclusive, que esta afirmação estranha, tomada numa esfera mais material do assunto, remete aos esforços feitos para dificultar a abertura dos documentos sobre os desaparecidos e os arquivos dos que foram assassinados. Certamente, nosso narrador leva às últimas consequências de sentido a ideia de apagar um apagamento e, portanto, ao citarmos esse excerto específico, estamos chamando a atenção para os múltiplos sentidos aos quais o apagamento pode estar atrelado, no que diz respeito a uma política de esquecimento sobre a ditadura. Analisaremos essas questões com mais precisão e cuidado em um capítulo específico de nossa tese de doutorado em produção⁴, em que retornaremos a esse curto

³ A força que condensa o espectro pode também ser entendida a partir de outros termos, que Derrida chama de “quase-conceitos”, como rastro, diferença, aqui-escritura, brisura, prótese, pharmakón e suplemento.

⁴ O tema de nosso artigo é parte do trabalho que vem sendo produzido nesses quatro anos no programa de pós-graduação em Teoria e História Literária da Unicamp. A questão dos espectros, bem como a sua análise cerrada e apontada detidamente no texto de Fuks, poderão ser acessadas com mais precisão com a publicação da tese de doutorado.

e brevíssimo capítulo de três páginas sobre Marta Brea para uma discussão muito mais extensa. Por enquanto, ficamos com uma condensação de ideias pela imagem que Derrida atribui às cinzas, a esse “queima-tudo”:

[...] as cinzas não são, não são o que é. Restam do que não é, para recordar no fundo delicado e carbonizado de si mesmo apenas o não-ser ou a não-presença. O ser sem presença não esteve e não estará mais lá onde está a cinza e onde essa memória de ordem falaria. Lá, onde as cinzas significam a diferença entre o que resta e o que é. Será que ela vai alcançá-lo, lá? (Derrida, 1997, p. 23. Traduzimos)⁵.

As cinzas são o que dispersa e nunca retorna o mesmo. Elas inserem outros rastros que estão em relação com o referente que foi queimado. Marta Brea pode ser pensada como essas cinzas que pairam no presente, e o ponto de partida para compreendê-las é do que as suas cinzas não são mais, de todos os outros sentidos que a figura de Marta Brea pode produzir ao ser retomada no presente. No presente, apesar de chamá-la pelo nome, Sebastián já deixa claro que não sabia exatamente quem era essa figura espectral, pois mesmo tendo ali uma espécie de quase-materialização dessa personagem, há algo que é esparsamente visível e legível e, portanto, a cada retomada ela perde mais traços e são adicionados mais rastros em sua deformação. Tal personagem que Sebastián resgata, com efeito, é parte do desajuste e da anacronia do presente. Derrida dá a isso o nome de “trilha do assombro” (Derrida, 1997, p. 25), um sulcamento no sentido, de maneira que aquilo que denominou “cinzas” é essa figura espectral que permanece sem permanecer, que Fuks, em entrevista, Sebastián, na narrativa, e Derrida, em *Cinders*, vão chamar de “Holocausto”. Fuks refere-se, no trecho citado da entrevista, a um holocausto interno, algo que resta ali e permanece, enquanto seu personagem afirma ter, em sua casa, “[...] o holocausto, outro holocausto, mais um entre muitos

⁵ “[...] the cinders is not, is not what is. It remains from what is not, in order to recall at the delicate, charred bottom of itself only nonbeing or nonpresence. Being without presence has not been and will not longer be there where the cinder is and where this order memory would speak. There, where cinders mean the difference between what remains and what is. Will she ever reach it, there?”.

holocaustos, e tão familiar e tão próximo” (Fuks, 2015, p. 78).

Derrida vislumbra uma radicalidade das cinzas como a única possibilidade que resta de um holocausto e toda a sua incineração. Nem mesmo os rastros serão passíveis de identificação, mas apenas as suas cinzas, que lembram que ali houve fogo, incineração e que algo foi terrivelmente apagado, persistindo, ainda, como o único rastro inapagável.

A *resistência* opera com fatores que não foram contemplados e compreendidos: algo que assombra e nos leva a continuamente lidar com uma ditadura durante a qual houve mais de 400 desaparecidos, assim como desconsideramos as vítimas camponesas e indígenas na nossa história. Ao contrário de uma narrativa que poderia se propor a certo exame da história da ditadura militar e das suas consequências, Sebastián se concentra nas incompreensões da história e nos alicerces de opressão que se estabeleceram e se preservaram. A sua busca lateral por uma identidade familiar acaba sendo um percurso que, por exemplo, não encontra a Marta Brea conhecida pelos membros de sua família, mas sim uma figura disforme que desliza para outros sujeitos desaparecidos. Essa articulação faz repensar essas formas de apagamento que foram naturalizadas na história e cuja origem, como já afirmamos, é, na verdade, irrecuperável. As maneiras de se eliminar, aniquilar e apagar mesmo as mortes não é algo advindo apenas da ditadura militar e de outros regimes ditatoriais, autoritários ou totalitários, e todas as diferenças que esses termos podem acarretar. Essa reflexão pouco interessa a Sebastián, pois o ponto mais próximo e originário desse apagamento e desses alicerces de opressão aos quais ele consegue chegar é, na verdade, um rastro que fica de algo da noção de holocausto. Afinal, o que emerge, nesse caso, é um movimento espectral dos mais variados holocaustos, Marta Breas, desaparecidos e incinerados na história, e não, portanto, um passado restituído em totalidade. Como o próprio narrador nos relata em *A resistência*, “[...] isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência da linguagem [...]” (Fuks, 2015, p. 23).

O fantasma figura uma morte que nunca terminou de acontecer e faz pensar uma vida que exceda a mera ideia de presença carnal. Dessa maneira, conseguimos ver Marta Brea como essa figura que permanece inapropriável, que ganha um referente nominativo ao “holocausto”, e que aparece como uma anterioridade inalcançável. Independentemente do que se conte, a

figura descarnada dessa personagem representa a dívida impagável de todos aqueles que não tiveram a possibilidade de sobreviver, de existir ou mesmo de nascer diante das consequências extremas da ditadura militar. Esta personagem é uma marca silenciosa e espectral da narrativa que aponta um indecifrável de sua história, convocando, contraditoriamente, à decifração da estrutura histórica por detrás de seu apagamento. O seu nome assombra o narrador, e, conforme indica a narrativa, também toda a família. Sendo assim, a única possibilidade de viver e continuar ali é a partir dos espectros. Nisso podemos também entender aquela noção bastante explorada de Derrida de que a vida começa a partir da herança, de que seria preciso “[...] pensar a vida a partir da herança, e não o contrário” (Derrida, 2004, p. 13).

É sempre reafirmando a herança que se pode evitar a morte, assertiva a qual aqui tem o sentido da apropriação que se faz do morto para guardá-lo e esquecê-lo. Esse é um dos próprios funcionamentos do luto e da memória. Pensar a vida, portanto, significa pensar a melancolia e a disjunção temporal que a experiência de conviver com os rastros, e não com o sujeito introjetado, pode causar. A angústia e a melancolia que Sebastián sente ao falar dos desaparecidos é a condição básica de não se matar o morto. A presença desta personagem espectral faz com que lembrar da morte do outro não seja apenas a introjeção do objeto perdido, mas o reconhecimento de que o único acesso que se tem desse outro que antecede é por meio de uma espécie de prótese ou de uma artificialidade radical com que chamamos de origem. Esta, claro, inacessível, sempre faz mover a busca por algo indecifrável. Por isso, conviver com os espectros, como o de Marta Brea e tantos outros, é, na verdade, carregar os rastros dos outros e consentir com a impossibilidade de introjetá-los para guardá-los e lhes dar algum sentido. Esse sentido que mencionamos diz respeito também a uma temporalidade na qual se tenta encaixar a figura do morto enlutado, colocá-lo nas gavetas do passado. O narrador de Fuks, ao contrário de qualquer pretensão de querer guardar o outro e esquecê-lo, lida com a condição do presente entendida como uma certa dívida impossível de ser paga.

Referências

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2ª Ed. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; Editora da USP, 1999 (Coleção Estudos).

_____. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. *Cinders*. Tradução de Ned Lukacher. Londres: University of Nebraska Press, 1997.

DIAS, Felício Laurindo. A situação da narrativa contemporânea hoje Entrevista com Julián Fuks. *Revista Soletras*, Rio de Janeiro, n. 36, pp. 273-285, jul./dez. 2018.

EYBEN, Piero. *Origem da escrita*. Brasília: C14 Casa de Edição, 2020.

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

LUDMER, Josefina. *Aqui, América latina: uma especulação*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

As representações do corpo em Marcelo Rubens Paiva

Caroline Peres Martins¹

“sem lápide; sem corpo, nem vela.” (Brum, 2012, p. 127).

Olhares sobre o corpo: entre a presença e a ausência

Em *Espaços da recordação*, a crítica literária Aleida Assmann (2011) relaciona memória e corpo. Para isso, recupera as contribuições do etnólogo francês Pierre Clastres, a fim de demonstrar que o corpo traz em si marcas as quais impedem que o evento traumático seja apagado.

Esse conceito torna-se chave para examinarmos a produção do escritor brasileiro Marcelo Rubens Paiva, na qual as representações e apresentações do corpo, entre a presença e a ausência, são um importante fio narrativo, em que se inscrevem os traumas do autor. Sobretudo em seus textos de memória *Feliz ano velho* (1982) e *Ainda estou aqui* (2015), lançados com um distanciamento temporal de mais de trinta anos². Desde sua estreia literária isso é desenvolvido sob diferentes nuances, relacionadas à paralisia do próprio corpo do narrador e ao desaparecimento forçado do pai, o ex-deputado federal Rubens Paiva, que aparece como um plano de fundo do texto.

¹ Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil.
E-mail: cperesmartins96@gmail.com

² Questões previamente discutidas na dissertação de mestrado intitulada *Memória, história e trauma: percursos do memorialista em Feliz ano velho* (1982) e *Ainda estou aqui* (2015) (Martins, 2021).

Nesse sentido, *Feliz ano velho* (1982) já se abre expondo o motivo pelo qual o ano de 1979 é significativo na vida dos Paiva. Mais uma vez, a memória histórica se cruza com a familiar. Meses depois da publicação da anistia, um mergulho malsucedido em uma lagoa rasa na cidade de Campinas – Marcelo cursava a faculdade de Engenharia na Unicamp – deixou-lhe como seqüela a tetraplegia.

Esse evento traumático é rememorado pelo autor também para expor a dubiedade experimentada no pós-acidente: embora estivesse consciente, não conseguia se movimentar (Paiva, 1984). Com isso, mesmo que seu corpo continuasse ali, não era possível sentir sua presença física, ante à falta de mobilidade – aspecto que instaura o limiar entre a ausência e a presença, no qual se situa a autorrepresentação de seu corpo. Para exemplificarmos, retomamos um dos trechos centrais de *Feliz ano velho*, ao qual o título faz alusão. Sozinho, na passagem do ano de 79, e sem movimento, o narrador autodiegético afirma: “tão só, que até meu corpo me abandonara. Comigo só estavam um par de olhos, nariz, ouvido e boca” (Paiva, 1982, p. 46). À vista disso, observamos que ele desatrela seus sentidos, em funcionamento, do restante do corpo; apartado e desaparecido de si.

O sentimento de deslocamento persiste ao longo da narrativa memorialista e fragmenta sua própria identidade. Em vias de conclusão, ao fazer um balanço de sua vida às vésperas do aniversário de um ano do acidente, Paiva (1984, p. 232) afirma: “Sou um outro Marcelo, não mais Paiva, e sim Rodas [...]. Ganhei algumas cicatrizes pelo corpo [...] me pergunto se preferiria estar morto. Não sei”.

De fato, percebemos que a seqüela, bem como as cicatrizes por ele carregadas, impedem que o acidente seja esquecido, justamente porque o trauma é a “escrita duradoura do corpo” (Assmann, 2011, p. 265). Isso também fica evidente pelo caráter cíclico de *Feliz ano velho* (1984), que se fecha com a lembrança do momento do acidente. Ou seja, o “BIIIIIIIN”, o som que ouvia enquanto quase se afogava, sem movimento, continua a ressoar em sua mente (Paiva, 1984, p. 232). Por essa razão, mesmo que o livro tenha sido recebido tanto pela crítica quanto pelo público leitor quase como uma espécie de “autoajuda”, defendemos que não se trata disso. Ao contrário, sua escrita é permeada por espectros traumáticos: ora o desaparecimento do pai, ora seu acidente.

Assim, o próprio escritor busca se afastar de uma imagem heroicizada ou de superação. Por isso, pontua imperativamente: “não estou a fim de passar lição nenhuma. Não quero que as pessoas me encarem como um rapaz que apesar de tudo transmite muita força” (Paiva, 1984, p. 232). Nesse “apesar de tudo” é possível identificarmos também a tentativa de elaboração de um segundo trauma, relacionado ao assassinato (sob tortura) e ao desaparecimento dos restos mortais de seu pai, o ex-deputado federal Rubens Paiva – momento no qual as ausências se somam: a falta do seu corpo, assim como do corpo de seu pai, porque um se encontrava paralisado e tetraplégico, embora estivesse presente; e outro, desaparecido, mas insepulto, como se estivesse vivo, já que sem os restos mortais permanecia a sensação de materialidade de vida.

Oito anos antes, em 20 de janeiro de 1971, em pleno feriado no Rio de Janeiro, Rubens Paiva tivera a casa invadida por agentes da Aeronáutica à paisana. No dia seguinte à sua prisão, Eunice Paiva (sua esposa) e uma de suas filhas, de apenas 15 anos, também foram presas – depois de terem sido mantidas em cárcere privado em sua própria residência. Foram necessárias mais de quatro décadas para que a família Paiva pudesse obter a confirmação de que a prisão do deputado cassado estava atrelada a cartas remetidas do Chile e endereçadas a ele, que, ao menos diretamente, não tinha vínculos com a esquerda armada. Graças à conclusão das investigações da Comissão Nacional da Verdade, do Ministério Público Federal e da Procuradoria da República do Estado, em 2014, desmantelou-se, finalmente, a versão oficial, difundida, à época, por diferentes órgãos do Estado, de uma fuga estapafúrdia arquitetada por “subversivos”.

Isso evidencia a violência e a perversidade do crime de desaparecimento forçado, que submete os familiares a um longo calvário, impedidos até de saber se o ente querido está vivo ou morto. Como sintetiza Liniane Haag Brum (2012, p. 127), sobrinha do também desaparecido político Cilon Brum, “prenderam, torturaram, mataram — só que ninguém vai dizer como, quando ou onde.”.

Assim, até mesmo a certidão de óbito, emitida somente depois de dez anos do retorno democrático, graças à Lei de Mortos e Desaparecidos Políticos, é lacunar: assegura apenas que a vítima se encontra desaparecida, sem preencher dados basilares como o dia da morte e as causas, visto que o corpo segue sem localização. Por conta disso, a data de morte é elegida pela família de forma arbitrária, geralmente vinculada à prisão ou à perda de informações

sobre o paradeiro do familiar. Rubens Paiva, por exemplo, foi assassinato provavelmente um dia depois de sua detenção, o que foi desvelado mais de quarenta anos depois de seu desaparecimento. Mas, para a família, o aniversário de sua morte segue sendo o dia 20 de janeiro (Paiva, 2015).

Com relação ao contexto de publicação do relato de estreia de Paiva, salientamos que, apesar de ter ocorrido na esteira da publicação da anistia, período em que muitos “clássicos” literários sobre a ditadura foram impressos, *Feliz ano velho* esteve à margem desses textos de cunho político, definidos por Flamarion Maués (2013; 2014) como “literatura de oposição”. A partir dos critérios estabelecidos por Maués, ele não pode ser classificado como tal uma vez que, por exemplo, teve pretensões comerciais e não repercutiu em meios políticos.

Distintivamente de outras obras de memória e testemunho, assinadas por ex-militantes e vítimas diretas, como Fernando Gabeira, Reinaldo Guarany e Alfredo Sirkis, *Feliz ano velho* aborda o regime militar no Brasil (1964-1985) ligado a um segundo plano: o “sumiço” do pai, haja vista que, até aquele momento, devido à ditadura e à sombra dos militares, as razões da detenção de Rubens Paiva eram pouco conhecidas, bem como não se sabia de sua morte sob tortura.

Defendemos, contudo, a proposta de um novo modo de ler Marcelo Rubens Paiva, inserindo-o ao lado de narrativas que integram a chamada “literatura de oposição”. Com isso, prevemos a ampliação do acervo de textos acerca da repressão política a partir de outras perspectivas, como o testemunho de uma vítima indireta, que acompanhou a angústia que se abateu sobre si e sua família.

Além disso, *Feliz ano velho* deve ser aproximado desses livros não apenas pela semelhança temática, mas também pela adoção de um mesmo estilo de linguagem; isto é, a aposta no português mais próximo ao oralizado e no tom irônico, até na abordagem de acontecimentos trágicos. Ademais, a obra foi apontada pela CNV (Comissão Nacional da Verdade) como uma fonte documental sobre a morte de Rubens Paiva, o que reforça sua relevância quanto ao contexto histórico e à atuação repressiva do Estado (cf. Brasil, 2014).

Paiva e a escrita às voltas da história

Depois do sucesso editorial obtido com suas memórias, Marcelo Rubens Paiva dedicou-se à escrita ficcional, não deixando, todavia, de apresentar

novas abordagens para lidar com o corpo. Essa questão central pode ser observada em *Ua-brari* (1990) e *Não és tu, Brasil* (1996), nas quais ele traz à tona, a partir de outras nuances, o desaparecimento.

Isso que chamamos de “repetição literária”, mais do que um esforço para tentar elaborar a morte do pai, é uma tentativa de esgotar as fontes que emergiram a respeito do desaparecimento de Rubens Paiva. É por essa razão que suas edições acompanham iniciativas importantes tanto da sociedade civil quanto do Estado, no que toca à memória e à investigação dos crimes da ditadura. São elas: *Brasil: Nunca mais* (1985), Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (1995-) e Comissão Nacional da Verdade (2012-2014).

Nesse sentido, no ano seguinte ao encerramento dos trabalhos da CNV, que coincidiu com a finalização de outras duas investigações importantes sobre o caso Rubens Paiva – as do Ministério Público Federal e da Procuradoria da República do Estado –, o filho adquire fôlego para recuperar o passado de desaparecimento do pai novamente em um texto memorialista, intitulado *Ainda estou aqui* (2015). Dessa vez, num registro muito mais visceral, quando comparamos a obra a *Feliz ano velho*, escrito mais de trinta anos antes. Isso se justifica pelos avanços históricos ocorridos entre 2012-2014, no que tange à morte do ex-deputado federal, como a descoberta de documentos que asseguravam a entrada de Rubens Paiva no DOI-Codi³ e a conclusão de investigações judiciais que recolheram elementos suficientes para reconstruir a sua prisão, tortura e morte – investigação que culminou na denúncia contra cinco ex-militares, acusados de envolvimento na morte e na ocultação do cadáver.

Por esse motivo, Marcelo Rubens Paiva (2015) apoia-se em chaves narrativas diversas, a fim de embasar seu discurso de memória e inscrever na história os capítulos que envolvem o sequestro do pai. Inclusive, no que diz respeito aos desdobramentos judiciais do caso, incorporando às memórias fragmentos da denúncia do Ministério Público e da Procuradoria. Com isso, depois de décadas de espera, a família enfim se aproximava do que teria acontecido com o deputado cassado.

O esforço de tais iniciativas, entretanto, não trouxe a localização de seus restos mortais, tampouco justiça, já que o Supremo Tribunal Judiciário (STJ)

³ Com a morte do ex-coronel Júlio Molinas em 2012, a CNV teve acesso a documentos que estavam sob sua posse e que constituíram algumas das únicas provas materiais a apontarem para a passagem de Rubens Paiva no DOI-Codi do Rio de Janeiro (cf. Brasil, 2014).

manteve a suspensão da ação contra os ex-militares envolvidos no caso Paiva, como fizera o Supremo Tribunal Federal (STF) anteriormente. Por conta disso, recuperar a morte do pai em sua criação literária, de tempos em tempos, em textos de memória ou de ficção, também é uma maneira de cobrar justiça pelo assassinato de Rubens Paiva e de outras vítimas do regime militar, pois os acusados de violações de direitos humanos seguem envelhecendo impunes. O que recorda o diagnóstico de Regina Dalcastagnè (1996) em *Espaços da recordação*, no que concerne ao apagamento coletivo da nossa memória, ainda poucos anos depois do final do regime. Sobre o “sorriso dos canalhas”, a crítica afirma:

Cada vez que um deles se olha no espelho, preparando-se para aparecer em público, uma súbita alegria o invade. É um homem impune, e sempre que se lembra disso ele sorri. Sorri diante do nosso esquecimento [...]. Sorri por todos os sorrisos que roubou (Dalcastagnè, 1996, p. 15).

Sem punição, esses crimes se perpetuam nas periferias brasileiras, onde se verifica a violência policial e a continuidade da prática de fazer “sumir”. Sendo assim, mais de quarenta anos depois da morte de seu pai, o narrador recupera o desaparecimento do pedreiro Amarildo, ocorrido em plena democracia, no Rio de Janeiro:

14 de julho de 2013. Rocinha, Zona Sul carioca. Amarildo Dias de Souza, pedreiro, foi preso por policiais militares, levado até a sua casa e depois para a Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) instalada na Rocinha.

No Leblon, Zona Sul carioca, meu pai, engenheiro, foi preso por militares em casa e levado a unidades da Aeronáutica e depois do Exército.

Amarildo era casado com a dona de casa Elizabeth Gomes da Silva e pai de seis filhos.

Meu pai era casado com Eunice Paiva, dona de casa, e tinha cinco filhos.

Não se tem notícias de ambos (Paiva, 2015, p. 110).

Transcorridos sete anos do lançamento de *Ainda estou aqui* (2015), ainda não se tem notícias do paradeiro de ambos. Além de se ligarem pelo desaparecimento, essas mortes corroboram o sentimento de falta de justiça, o que não é garantido nem mesmo pela condenação dos responsáveis. Enquanto os militares não foram sequer julgados no caso Paiva, o policial condenado pela morte de Amarildo foi reintegrado à polícia (cf. Schmidt; Gimenez, 2021) – uma prática que revela mais um dos resquícios do regime militar.

Com a privação dos principais rituais fúnebres e a impunidade dos algozes de Rubens Paiva, o filho faz do antigo endereço dos Paiva (no Rio) um lugar de memória, nos termos do historiador Pierre Nora (1993), para que ele não seja esquecido. Dessa forma, o local possibilita não apenas reviver as lembranças felizes junto do pai, tornando-se o jazigo que lhe fora negado.

Em *Ainda estou aqui* (2015), o autor retoma também a história do engajamento político de sua mãe, Eunice Paiva, frente à sua progressiva perda de memória, causada pelo Mal de Alzheimer – doença que provoca o apagamento de suas lembranças ainda em vida. Contraditoriamente, a mulher que foi o rosto da luta contra a ditadura, tanto em busca da localização do corpo do marido quanto como advogada defensora das causas indígenas, perdia as próprias recordações – um outro trauma que se assomava à história da família Paiva, mais uma vez ligado ao corpo. Tendo em vista esse acúmulo de tragédias, Paiva (2015, p. 230-231) desabafa:

Não é possível, minha mãe tem uma demência? Depois de tudo que passou? [...] Como Deus pode ser tão imprudente e imputar tanto sofrimento a uma pessoa só? Essa doença não era para acontecer, não nela! Por que provação mais a minha família devia passar? Por que nos testavam até o limite? Chega! Queremos um descanso.

Descanso que não viria. Mesmo depois do desaparecimento do seu pai e da paralisia, ainda haveria uma batalha de dez anos contra o Alzheimer, até o falecimento de Eunice Paiva em 2018. Um processo que ocorre junto ao avanço da desmemória da sociedade brasileira, ocasionado por um outro tipo de “Alzheimer”, como discute o escritor Bernardo Kucinski em uma série de obras, nas quais se volta, em especial, ao desapareci-

mento da irmã Ana Rosa Kucinski – como verificamos, também, no caso de Paiva, com relação ao “sumiço” do pai. Recordamos que esse pacto pelo esquecimento fora firmado em plena ditadura, por meio da anistia, culminando, no mesmo ano da morte de Eunice, na eleição de um presidente que faz apologias ao golpe de 64.

Ao retornar às memórias depois de mais de trinta anos de sua estreia como escritor, Marcelo Rubens Paiva faz de Eunice Paiva sua protagonista em *Ainda estou aqui* (2015). Nessa espécie de biografia dedicada à mãe, ela é mencionada no passado, mesmo estando viva. Até o próprio narrador chama a atenção para esse fato: “Falei no passado, reparou?” (Paiva, 2015, p. 44).

Uma adoção que não tinha pretensões estilísticas ou literárias e que demonstra a dicotomia enfrentada pelos parentes de doentes de Alzheimer. O indivíduo que se encontra ali é e não é aquele que ele havia sido, como afirma Paiva (2015, p. 48): “Quem tem Alzheimer em estado avançado está lá, mas não está, é a pessoa, mas não é”. Mesmo que esse lapso seja recorrente no cotidiano de pessoas que convivem com doentes de Alzheimer, há um sentimento de culpabilização, que é descrito por Paiva (2015, p. 48) como “um golpe do inconsciente”, por sepultar, ao menos na conjugação verbal, alguém que se encontra vivo.

Essa antecipação da linguagem do luto pode ser colocada ao lado tanto da dubiedade já experimentada por Paiva em seu pós-acidente – período em que seu corpo também se encontrava sob um estado de (não) estar – quanto no desaparecimento de Rubens Paiva. Assim, com Alzheimer, Eunice está, mas parece ausente. No desaparecimento, sabe-se que Rubens está morto, mas não há corpo. Além de tardar a elaboração do luto, isso estabelece uma inversão: o narrador consegue enxergar, nos lapsos de memória da mãe, a companhia da morte, pois, mesmo que haja a materialidade da vida, ela está apartada de si. Quanto ao “sumiço” do pai, ao contrário, Paiva não consegue se defrontar com a presença de sua morte, uma vez que não há corpo, tampouco lápide.

Nesse âmbito, como que para reafirmar sua existência frente à doença, Eunice Paiva passou a usar a assertiva que dá nome à biografia assinada pelo filho: “Ainda estou aqui” (Paiva, 2015, p. 262). À época de publicação, ela ainda não havia atingido o estado mais crítico da doença, o IV. Por isso, o filho-memorialista encerra o livro com as seguintes considerações: “Sua vida tem muitos atos. Teremos mais um. Enquanto a morte do meu pai não tem fim” (Paiva, 2015, p. 263).

As considerações de Paiva reiteram a noção de que ele não consegue encontrar-se com a presença da morte do pai, graças a uma série de impossibilidades colocadas pela repressão e que não foram dissolvidas em sua totalidade – como apresentamos – com o retorno democrático. Diferentemente do caso de Eunice Paiva, cujo ato final da vida já era esperado. Três anos depois da impressão de *Ainda estou aqui* (2015), ela viria a falecer na cidade de São Paulo. Teve rituais fúnebres, pôde ser enterrada e teve direito à lápide, o que não se concretizou com Rubens Paiva. No caso do pai de Marcelo, ainda não foi possível fechar as cortinas de um ato que se estende por cinquenta e um anos. Caberia, então, à família Paiva seguir recordando que “ainda continua aqui”, a fim de manter vivos os legados de Eunice e Rubens Paiva, como expõe Marcelo Rubens Paiva desde seu grande sucesso editorial, *Feliz ano velho* (1982).

Assim sendo, consideramos *Feliz ano velho* (1982) e *Ainda estou aqui* (2015) uma duologia de memórias do autor. Nesta última obra, ele revisa e destrincha os acontecimentos trazidos em seu livro de estreia, com mais ciência do que, de fato, teria acontecido com o pai, devido a novas informações que vieram à tona ao longo dos anos. Ambas as obras também se associam em virtude da representação e da apresentação do corpo, sob diferentes perspectivas, articuladas ao trauma como uma escrita permanente no corpo – sobretudo no que concerne ao desaparecimento dos restos do pai e à falta de punição aos violadores de direitos humanos, questões que ilustram os limiares entre a ausência e a presença que permeiam a escrita do autor.

À guisa de conclusão, salientamos que essas memórias individuais e coletivas, além de indicarem como as ditaduras militares dos países do Cone Sul também atingiram as vítimas indiretas, também se constituem como uma fonte documental importante a respeito de um passado que tem sido negado. Por fim, demonstram que, sob os cuidados do Estado, brasileiros continuam sendo torturados, mortos e desaparecidos.

Referências

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

BRASIL: *Comissão Nacional da Verdade. Mortos e desaparecidos políticos*. Brasília: CNV, 2014. (Relatório da Comissão da Verdade; v. 3).

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

BRUM, Liniane Haag. *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

MARTINS, Caroline Peres. *Memória, trauma e história: percursos do memorialista em Feliz ano velho (1982) e Ainda estou aqui (2015), de Marcelo Nunes Paiva*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2021.

MAUÉS, Flamarion. Livros, editoras e oposição à ditadura. *Estudos avançados*, v. 28, n. 80, pp. 91-104, 2014.

_____. *Livros contra a ditadura: editoras de oposição no Brasil, 1964-1984*. São Paulo: Publisher Brasil, 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Houry. *Proj. história*, v. 10, pp. 7-28, dez. 1993.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz ano velho*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Não és tu, Brasil*. São Paulo: Mandarim, 1996.

_____. *Ua – brari: do outro lado do mundo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

SCHMIDT, Larissa; GIMENEZ, Elza. Major condenado por tortura e morte é reintegrado à Polícia Militar. 02 fev. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/02/02/major-condenado-por-tortura-e-morte-do-pedreiro-amarildo-e-reintegrado-a-policia-militar.ghtml>. Acesso em: 20 fev. 2022.

As mulheres na literatura sobre a ditadura militar brasileira

Ana Julia Saviolli Prado¹

“Para viver, temos de nos narrar; somos um produto da nossa imaginação. Nossa memória é, na verdade, um invento, uma história que reescrevemos a cada dia (o que lembro hoje da minha infância não é o que eu lembrava há vinte anos); o que significa que nossa identidade também é fictícia, já que se baseia na memória.” (Montero, 2019, p. 104).

A literatura como espaço de resgate da memória e do trauma das mulheres

O silêncio brasileiro que se estabeleceu sobre a ditadura militar é conhecido pela comunidade acadêmica. Faltam arquivos, faltam políticas governamentais sérias de resgate memorialístico, faltam também corpos para serem enterrados em lápides que permanecem vazias. No entanto, após o fim da ditadura militar, existe um esforço por parte de familiares, vítimas, artistas

¹ Universidade de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, Brasil.
E-mail: anajulia.sp@gmail.com

e acadêmicos de tentar preencher as lacunas desse período. Esse esforço se estende para incluir nas narrativas sobre essa época alguns personagens que foram essenciais na luta de resistência, mas que, muitas vezes, não são popularmente reconhecidos, o que é o caso de muitas mulheres que participaram ativamente da luta contra a ditadura.

Apesar de terem sido, durante muito tempo, “esquecidas” pela história – “como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento”, como afirmado pela historiadora Michelle Perrot (2005, p. 09) –, durante o século XX o silêncio em torno da imagem das mulheres e o silenciamento da voz feminina passa a ser problematizado. Diversas autoras começaram a escrever suas experiências e a participar da publicação de ensaios, textos jornalísticos, romances, poemas e outros gêneros literários. Essa nova visibilidade das obras de autoria feminina foi responsável por criar debates sobre o papel social das mulheres, redefinindo-as como parte ativa da história, mostrando que as mulheres não respeitavam de forma passiva o lugar de silêncio designado a elas. A noção de ausência das mulheres na literatura é questionada por Virgínia Woolf, que coloca em suas obras a necessidade de busca de um espaço de expressão por parte do gênero feminino. A partir da morte do “Anjo do Lar”, a romancista defende a superação de um passado permeado por silêncios e a necessidade de “que todas as atividades mentais sejam incentivadas para que sempre exista um núcleo de mulheres que pensem, inventem, imaginem e criem com a mesma liberdade dos homens e, como eles, não precisem recear o ridículo e a condescendência” (Woolf, 2013, p. 23).

No caso brasileiro, durante o século XX, o país passava pelo mesmo processo de compreensão da mulher como sujeito histórico. A história do feminismo no país sugere uma participação constante das mulheres nos trabalhos das fábricas e tecelagens em 1930 e as coloca como parte da luta de emancipação da classe trabalhadora desde os fins de 1920. Segundo a historiadora Glaucia Fraccaro,

A história da luta por direitos das mulheres no Brasil pode contribuir para se compreender que a agitação promovida por elas no chão de fábrica brasileiro influenciou partidos e movimentos sociais, bem como a formulação das leis, e ainda

criou um repertório de ações praticadas pelo empresariado brasileiro na medida em que implementavam benefícios a compartilhar a maternidade e o cuidados com as crianças (Fraccaro, 2018, p. 33).

Desse modo, as reivindicações trabalhistas, de espaço social da mulher e sobre os seus corpos ganham mais destaque conforme elas vão ocupando os espaços públicos, antes dominados por homens. Com a literatura, as autoras têm – não de maneira homogênea – mostrado diferentes visões e realidades de mulheres, de modo que os silêncios e as ausências em torno da figura das mulheres vêm sendo questionados, problematizados e, em parte, supridos com uma produção literária contemporânea.

Durante a ditadura militar brasileira, algumas das reivindicações feitas pelas mulheres – principalmente ligadas a um processo de emancipação do corpo feminino – passaram por um processo de censura, devido à base patriarcal que sustentava o regime. Com o contexto de crise social – como foi o caso da ditadura brasileira –, a situação de dominação-exploração das mulheres pelos homens se intensificou, reforçando pensamentos conservadores (Joffily, 2005, p. 44). A historiadora Joana Maria Pedro pontua que:

Estas ditaduras, além de serem antidemocráticas e de definirem formas de apropriação de riquezas que ampliaram as diferenças de classe, foram antifeministas. Desta maneira, as movimentações que se puderam observar em países onde a democracia prevalecia, não existiram nestes países. A maneira como as idéias feministas circularam, nos países mencionados, foi, evidentemente, resultado de disputas e apropriações. Disputas, no sentido de questionar o próprio sentido de feminismo, face aos embates políticos e às questões econômicas, sociais e culturais. Ao mesmo tempo, significou apropriações porque, em cada país, as mulheres adaptaram às suas realidades, às suas culturas e conflitos, as palavras de ordem, os objetivos e o próprio significado de feminismo (Pedro, 2010, p. 117).

No entanto, apesar do clima de repressão e da ditadura no Brasil, com a articulação do movimento feminista, a partir da década de 1960, em diversos países da Europa, da América Latina, além dos EUA, o movimento feminista se desenvolveu durante a década de 1970 (Joffily, 2005, p. 97), influenciando os trabalhos de escritoras brasileiras. Assim, entre o meio e o fim da ditadura, autoras como Lygia Fagundes Telles, com *As meninas* (1973), Cassandra Rios, com *A Santa Vaca* (1978), Heloneida Studart, com *O pardal é um pássaro azul* (1975), *O estandarte da agonia* (1981) e *O torturador em romaria* (1986), e Ana Maria Machado, com *Tropical Sol da Liberdade* (1988), começam a publicar seus livros dando ênfase a questões do cotidiano feminino, adentrando as casas, os corpos e a sexualidade de mulheres plurais que foram elemento central e, ao mesmo tempo, marginalizado do período ditatorial brasileiro. Em suas obras elas se apropriam da disputa sobre o que é o feminino e o papel das mulheres, passando a ocupar um espaço literário que antes era, majoritariamente, reservado aos homens. Essas narrativas ajudam a quebrar o estigma do silêncio, inserindo a voz da mulher dentro das obras.

Como se sabe, o direito à fala – questionado com a ajuda dessas autoras – é historicamente atrelado à figura do homem branco, de classe média-alta. É esse sujeito que ocupa os espaços do discurso dominante, silenciando outras vozes, tais quais as femininas – mas também as homossexuais, operárias, indígenas, negras e não-católicas (Zolin, 2009, p. 106):

A considerável produção literária de autoria feminina, publicada à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar, surge imbuída da missão de “contaminar” os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas. O resultado, sinalizado pelas muitas pesquisas realizadas no âmbito da Crítica Feminista desde os anos 1980 no Brasil, aponta para a re-escritura de trajetórias, imagens e desejos femininos. A noção de representação, nesse sentido afasta-se de sua concepção hegemônica, para significar o ato de conferir representatividade à diversidade de percepções sociais, mais especificamente, de identidades femininas patriarcais (Zolin, 2009, p. 106).

Por ser a literatura um artefato humano que, assim como os outros, participa de jogos de força e poder na sociedade, o silenciamento encontrado no campo literário, assim como a invisibilização de alguns tipos de personagens, são relevantes, já que é através deles que podemos obter uma indicação do que é excluído dentro da sociedade e, conseqüentemente, dentro do campo literário (Dalcastagnè, 2012, p. 149). Dessa maneira, a memória e o esquecimento se tornam objetos de estudos primordiais, especialmente quando são atrelados a traumas – sejam eles individuais ou coletivos. Sendo a memória um dever de justiça à lembrança do outro (Ricœur, 2007, p. 101), a literatura, tanto quanto a história, serve como um espaço importante de rememoração e ressignificação.

A crítica literária e pesquisadora Eurídice Figueiredo coloca o espaço literário como um local capaz de se tornar uma complementação dos arquivos: “ao criar personagens, ao simular situações, o escritor é capaz de levar o leitor a imaginar aquilo que foi efetivamente vivido por homens e mulheres” (Figueiredo, 2017, p. 29). Assim, o espaço literário permite, através da ficção, mostrar uma representação dos momentos de barbárie.

As obras de Ana Maria Machado, Beatriz Leal e Claudia Lage

Tendo em vista como o tema “mulheres na literatura” pode ser amplamente abrangente, foi delimitado para essa publicação a análise de três obras contemporâneas de autoria feminina que possuem como fundo sócio-histórico a ditadura militar brasileira e argentina. A primeira obra, *Tropical Sol da Liberdade*, de Ana Maria Machado, publicada em 1988, é temporalmente mais próxima da redemocratização e trata principalmente da tensão entre a memória coletiva e a memória individual do período ditatorial brasileiro. Será, pois, a partir da casa materna da protagonista que ela entrará em contato com os seus próprios traumas, traçando-se paralelos entre as feridas psicológicas da narradora e do país.

Helena Maria, ou Lena, é uma jornalista que, após voltar do exílio, sofre de uma doença que afeta o seu equilíbrio e a sua relação com as palavras². Tão

² A personagem de Lena possui uma vida muito parecida com a da própria escritora, Ana Maria Machado. Ambas são cariocas, jornalistas e precisaram se exilar do país em Paris durante a ditadura militar brasileira. A autora relembra, em uma entrevista que fez para a TV Brasil, que, quando foi presa, ela não foi torturada e foi liberada rapidamente, o que indica-

acostumada com o trabalho com a língua, ela percebe que já não consegue mais escrever ou redigir textos devido à sua nova condição física. Percebendo-se como uma mulher ferida, Lena se refugia na casa da mãe, Amália, uma mulher que vive sozinha em uma cidade litorânea. As duas juntas, já em um período democrático, são forçadas – graças ao convívio constante dentro da mesma casa – a estabelecerem diálogos, e as lembranças sobre a época traumática da ditadura surgem como um assunto comum entre elas.

Como Lena tem dificuldades em se locomover fisicamente por conta de um dedão quebrado, ela passa seu tempo pensando sobre o seu passado e sobre sua nova identidade no tempo presente. A protagonista pretende, com esse movimento de rememoração, conseguir escrever uma peça de teatro que conte a sua história no exílio. A necessidade de exposição da sua memória para outras personagens é um dilema constante ao longo da obra. Ao mesmo tempo em que Lena não quer se lembrar do tempo que passou exilada na França, é frequentemente pressionada por amigos a falar sobre esses dias, recontar suas experiências e transformar o seu sofrimento em algum material a que outras pessoas possam ter acesso. Essa cobrança em expor sua vida se dá, em partes, porque a personagem entende que o passado da nação é tão tempestuoso quanto o seu passado pessoal, e ter suas experiências retratadas de maneira pública pode ser um modo de resistir ao esquecimento dos anos da ditadura.

Já o segundo livro, *Mulheres que mordem*, de Beatriz Leal, lançado em 2015, com um distanciamento de cerca de três décadas do fim da ditadura militar no Brasil e na Argentina, trata, principalmente, da transmissão do trauma entre diferentes gerações de mulheres. Será revelada a história de quatro mulheres vivendo em tempos e lugares distintos. O volume é dividido em capítulos curtos, apresentados por um narrador onisciente. Cada capítulo se dedica à história de uma personagem.

A primeira personagem com a qual o leitor tem contato é Elena. Mulher de Ramiro, um militar argentino, ela tem compulsão por contar suas próprias mordidas quando consome alimentos. Após ter seu útero removido, devido a um câncer, ela recebe a notícia de que ela e o marido adotarão uma menina recém-nascida. Laura, sua filha adotiva, cresceu em Brasília após a morte

ria que havia sido solta para servir de isca. Quando começou a ser perseguida em todos os lugares, inclusive dentro da sala de aula, resolveu ir embora para a França. Lena passa por uma situação muito semelhante no livro. Ver mais em Britto (2014).

da mãe, esforçando-se para manter um relacionamento cortês com o pai adotivo, Ramiro García de Los Ríos, agora ex-militar, e sua nova família. Ao longo de sua vida adulta, ela se mantém ocupada preenchendo o tempo com atividades que considera banais. Além disso, Laura destrói todas as escovas de dente que possui, por mania de mordê-las forte demais. A terceira personagem do livro, Rosa, é uma avó militante da Praça de Maio que perdeu a filha para a ditadura argentina. Clara, a quarta personagem, é o elo que liga todas essas mulheres, embora não tenhamos nenhum capítulo só sobre ela ou mesmo focado em grande parte nela, diferente do que ocorre no caso das outras protagonistas. Ela é a mãe sanguínea de Laura e filha de Rosa. Como descobriremos, ela havia sido torturada e morta por Ramiro, pai adotivo de Laura que atuava como militar argentino durante a ditadura no país.

Assim como a memória não se organiza de modo linear, o livro é escrito de forma que uma versão curta e distinta da vida de cada personagem seja apresentada por vez. Embaralhados, os capítulos nunca seguem uma ordem exata, o que faz com que o leitor transite entre a vida das personagens e o tempo dos acontecimentos – que não é igual, já que cada personagem se situa em uma linha temporal diferente.

Focado no tema da ausência e constituído por capítulos que, muitas vezes, terminam no meio de uma lembrança ou sem uma resposta precisa para as dúvidas das personagens, o livro propicia ao leitor a experiência dos lapsos de memória. A apresentação da narrativa em fragmentos pode ser interpretada como a representação das próprias personagens, que têm suas memórias fragmentadas graças ao trauma. Essa lacuna não é indiferente aos personagens. Em sua relação com o pai, Laura sente o tempo todo que “faltava a peça do quebra-cabeça, a liga” (Leal, 2015, p. 21). Já quando via pessoas de fora da sua família, alimentava a ilusão de que esses sim eram quebra-cabeças completos.

A personagem Rosa é bastante importante na narrativa, representando a busca incessante pela verdade. Sem nunca ter prestado muita atenção na vida de Clara como militante, seu desaparecimento a choca. Em suas procuras pela filha, acaba descobrindo que ela esteve grávida e que este bebê foi dado para adoção³. Quando faz o reconhecimento dos os-

³ As crianças de militantes de esquerda que nasciam na Argentina e ficavam órfãs durante o regime eram frequentemente doadas para os próprios militares. Ao expor as questões das violações do Direitos Humanos direcionadas às crianças e aos adolescentes, as autoras Ana

sos da filha, comprovando a sua morte, Rosa para temporariamente de buscá-la. Ao saber da possível maternidade de Clara, ela volta a buscar não mais a filha e sim sua neta.

O terceiro livro, *O corpo interminável*, de Claudia Lage, publicado em 2019, constitui obra fundamental para a análise da tortura dos corpos femininos. O romance permite que entremos em contato com as violências da ditadura militar brasileira tanto na esfera pública quanto na esfera privada, adentrando a vida e os pensamentos íntimos das personagens. Essa história é contada através do relacionamento de duas pessoas que têm suas vidas atravessadas pelo fantasma da ditadura e das câmaras de tortura, Danilo e Melina.

Enquanto Danilo é filho de Julia e sofre com o fato de nunca ter conhecido a sua mãe, que havia sido presa e torturada nos porões da ditadura, Melina passa toda a sua adolescência acreditando que os pais tinham sido indiferentes aos anos ditatoriais brasileiros. É com o tempo que descobre que o pai havia sido fotógrafo de corpos na Casa da Morte de Petrópolis⁴. Outra protagonista marcante do romance é a própria Julia, mãe de Daniel. Ela é a primeira personagem com a qual temos contato na narrativa. O romance se inicia com a frase: “estou sozinha e levanto o braço” (Lage, 2019, p. 13) e, a partir de então, o seu corpo se torna central na narrativa. A autora constrói a narrativa de modo que o corpo de Julia seja fundamental para compreendermos o seu trauma. Seu corpo físico não se encerra em si mesmo, mas é passado adiante com a formação de um novo corpo a partir do seu – com o nascimento de Daniel. A relação entre os corpos de mãe e filho é retratada como uma intensa

Flávia Barreto e Heloísa Starling pontuam que: “No caso argentino, a maioria das crianças sequestradas tinha suas identidades omitidas e eram posteriormente adotadas ilegalmente por famílias ligadas direta ou indiretamente à repressão. Muitas crianças sequestradas junto com seus pais foram adotadas por oficiais da repressão” (Barreto; Starling, 2014, p. 47). A edição de *Mulheres que mordem* usada neste trabalho, da Editora Motor, possui uma nota da autora sobre as 500 crianças sequestradas e adotadas por famílias de militares na década de 1970, destacando a dimensão real deste dado, assim como a existência das avós da Praça de Maio.

⁴ A Casa da Morte, como ficou conhecido o imóvel, era uma residência situada na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro. Ela foi criada durante a década de 1970 com a função de torturar e executar presos políticos em todo o país. O reconhecimento do local da casa e das vítimas que passaram por lá foi pouco preciso, uma vez que somente duas pessoas conseguiram sair com vida do local. Atualmente, graças ao cruzamento de relatos, sabe-se que o local foi um “aparelho” importante para o governo ditatorial, sendo usado para torturar e eliminar militantes que eram considerados perigosos. Ver mais em Grossi e Schiffler Neto (2014).

solidão, na falta de acolhimento e de reconhecimento mútuo entre os dois, uma vez que a criança foi arrancada dela assim que nasceu.

Embora a gravidez de Julia não tenha sido fruto de um ato de violência sexual, o seu corpo no puerpério foi violado no espaço carcerário – através de torturas psicológicas e físicas. Foi durante um período de “quarentena” que passava com o seu companheiro, em um apartamento alugado pela organização de esquerda da qual faziam parte, que ela começou a sentir os primeiros sinais da gravidez, sozinha, sem contar para o futuro pai⁵ e escondendo os vômitos. A gravidez de uma militante não era muito bem aceita, e Julia chega a amaldiçoar o corpo por conseguir procriar nessas circunstâncias, por “reivindica(r) a sua própria luta sem considerar que estamos em outras” (Lega, 2019, p. 46).

Julia, mesmo após se enxergar dentro de seu corpo e reconhecê-lo, não guarda este corpo somente para si. Além da relação que estabelece com o próprio corpo durante a gravidez, a maneira como o seu corpo se relaciona com o do filho também é diferente e conflitante. O corpo da mãe mantém com o filho uma cumplicidade constante de trocas e de limites indefinidos, aprendendo a conhecer o outro enquanto ele ainda é parte física de si mesma. Já o corpo do pai sempre atinge um limite e uma barreira – tanto física, no caso da penetração, enquanto o bebê ainda está na barriga, quanto emocional, uma vez que o trauma da separação entre Daniel e Julia se mostra mais definidor da personalidade do menino do que a falta de uma relação dele com o pai, ainda vivo.

A maneira como Daniel e Melina lidam com a memória de seus pais e do país pode ser entendida como uma forma de memória herdada, termo criado por Michel Pollak. Essa memória se vincula a uma lembrança – seja de

⁵ A relação que se estabelece entre homens e mulheres de esquerda gera diversos questionamentos, não só na narrativa de Claudia Lage – na qual Julia e seu companheiro passam por momentos conflituos, permeados de violência –, mas em testemunhos de guerrilheiras brasileiras que denunciam um machismo latente existente em movimentos que almejavam a liberdade. A militante Maria Amélia de Almeida Teles comenta isso em artigos sobre o período: “Naquela época, a maioria da esquerda não compreendia a ‘questão das mulheres’ e não dava importância às suas lutas específicas. Havia mulheres militantes políticas de esquerda, mas não se proclamavam feministas, expressão que significava ‘mulheres burguesas ou quase’, mulheres consideradas despolitizadas ou alienadas. Portanto, a ausência de organizações de mulheres de esquerda não foi sequer considerada como algo grave e não chegou a ser objeto de preocupação por parte de lideranças políticas num momento de ascensão dos movimentos populares” (Teles, 2015, p. 1003).

fatos, personagens, lugares – que as pessoas que lembram não conheceram porque não pertenceram ao mesmo espaço-tempo. Assim, tais lembranças acabam sendo transferências ou projeções. Isso acontece porque a memória individual e a coletiva se embaralham quando estão sendo articuladas e as novas gerações acabam se apropriando e ressignificando eventos que aconteceram na época das gerações anteriores. Isso acontece, por exemplo, com jovens latino-americanos quando se confrontam com grupos apoiadores de ditaduras e tomam para si a missão de rememoração das vítimas (Pollak, 1992, pp. 200-212 apud Rovai, 2015, p. 229).

Assim, toda a existência de Melina e de Daniel se pauta, de alguma forma, pela ausência. Por não terem vivido no período em que seus traumas pessoais tiveram origem, eles se deparam com muitas lacunas ao tentarem reconstruir os personagens que viveram os anos anteriores – seus pais.

Os romances e a memória

Os três romances escolhidos falam de maneira clara sobre memória. Em alguns casos, como em *Tropical Sol da Liberdade*, a memória se torna algo subjetivo. Tanto Lena quanto Amália buscam suas lembranças na esfera individual, para tentarem, a partir de então, traçar um paralelo com o passado do país. Nesse caso, por terem vivido na pele as mudanças do país, os traumas nacionais se tornam também pessoais. Assim, muitos dos acontecimentos históricos do país ganham vida no passado de Lena – como a referência à morte do estudante Edson Luís de Lima Souto no restaurante Calabouço, em março de 1968, ou o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick –, e a personagem se sente responsável pela perpetuação dessa memória. Lena, ao assistir, em 1970, à chegada de um grupo de prisioneiros políticos à Argélia, após o sequestro do embaixador alemão Ehrenfried von Holleben, comenta que:

A televisão mostrou, rapidamente, em poucos segundos, o estado físico dos que foram libertados. E Lena, sentadinha na sala de seu apartamento em Paris, viu o que o Brasil não estava vendo e se recusava a ver. Viu a moça descer do avião carregada por um companheiro, porque não podia mais andar. Viu as cicatrizes no corpo de Honório, em close. Viu as pernas

e os antebraços de Rodrigo, atrofiados, subitamente finos, de ficarem pendurados no pau de arara. Viu as gengivas de Gabriel em carne viva, uma chaga só, de tanto levar choque elétrico. As lágrimas queriam impedi-la de ver mais. Mas ela tinha que ver tudo, era o mínimo que podia fazer. *Ver para contar. Ver por ela mesma e por Roberta*, que a essa altura, em algum ponto do Brasil, já clandestina, devia estar festejando a libertação do irmão. *E por Teca. E por Julinho*, irmão de Rodrigo, tão menino ainda em seus treze ou quatorze anos e já preso também, na solitária, e passando por todos os horrores que causavam os resultados que ela agora via através das lágrimas, na tela da televisão francesa. *E pela mãe deles. E dos outros. E por todas as mães e irmãs, e pais, e irmãos, e filhos, e amigos, e conhecidos, e desconhecidos*, por todos os que tinham tido a desgraça de nascer no Brasil nessa geração tão abandonada por Deus e esmagada por um punhado de homens a serviço de interesses estratégicos de outro país (Machado, 2012, p. 289. Grifo meu).

A autora Rosani Umbach enfatiza a importância da memória e da identidade para o campo da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais. Ao examinar o processo de escrita de si, Umbach conclui que “o sujeito da rememoração deve considerar se sua experiência individual é relevante para outras pessoas, se ocorreu alguma mudança fundamental em sua vida que torne sua narrativa autobiográfica importante para a comunidade, para o espaço público” (Umbach, 2013, p. 477). Algo importante para a protagonista do livro, que está tentando transformar suas experiências traumáticas em algo útil para a sua comunidade. Desse modo, as esferas da memória começam a se mesclar e o espaço de rememoração individual não se separa inteiramente da história e do passado coletivo. O que acontece em situações traumáticas é que, muitas vezes, os autores não conseguem escrever sobre as suas experiências em autobiografias, o que torna a ficção uma via importante de rememoração por meio dos personagens da obra (Umbach, 2013, p. 477). Em *Tropical sol da liberdade*, Lena precisa se recuperar da doença que a impossibilita de escrever e que lhe embaralha a fala. É, então, através da rememoração que ela busca artifícios para a cura de si mesma.

No caso de *Mulheres que mordem*, a avó, Rosa, após saber da possibilidade de que sua neta tenha sobrevivido ao cárcere da mãe, demonstra crescente

interesse nas reuniões e no grupo das avós da Praça de Maio, principalmente porque esse grupo se mostra aberto a um tipo de verdade que o regime ditatorial se nega a mostrar. Assim, tal grupo busca informações onde faltam os arquivos e as Comissões de Verdade. Segundo a cientista social Olívia Rangel Joffily, esse tipo de violência instaurada pela ocultação das mortes cometidas pelos aparelhos repressivos tinha principal impacto em mulheres: filhas, mães e esposas que sentiam que tinham falhado em seus papéis sociais (Joffily, 2005, p. 137).

Quanto às personagens masculinas, Roberto, que também se muda para o Brasil para fugir do regime autoritário, tenta esquecer Clara. Ele só volta a falar sobre ela e a Argentina em 2007 – data em que envia uma carta para Rosa, respondendo algumas perguntas da personagem, com vinte e dois anos de atraso –, pois se “sentia pequeno e impotente escrevendo sobre ela cada vez que tentava. Insistir em terminar essa carta me desnorteou, e por isso mudei de endereço, de telefone” (Leal, 2015, p. 113). Ramiro busca, através de consultas com uma psiquiatra, resgatar conscientemente as memórias do período em que atuou nos porões do regime como torturador. No entanto, esse resgate não se origina na procura por um alívio de consciência, mas tem como principal objetivo “ajudar a reduzir a pena no caso de julgamento” (Leal, 2015, p. 23). Assim, a função de guardião da memória de Clara é ocupada majoritariamente por Rosa. Elena e Laura estão constantemente pensando em suas próprias identidades em face dos acontecimentos, enquanto os personagens masculinos tentam esquecer o passado.

Em *O corpo interminável*, a ode à memória está em quase todas as páginas do livro. Daniel tenta desde pequeno criar uma memória da mãe que nunca conheceu e se esforça repetidamente para tentar captar qualquer traço das lembranças que ela deixou na casa do pai – desde o livro quase despedaçado até os arranhões na cama de madeira. Já a relação que Julia mantém com o seu corpo muda completamente depois da tortura e, conseqüentemente, a maneira como ela lida com os vazios deixados por essa experiência – principalmente o vazio da retirada de um filho de seu ventre. Esse vazio ocupa um espaço tão grande e se vincula com o trauma de maneira tão emaranhada que a própria lembrança da gravidez e do parto se extinguem. Segundo a socióloga Danielle Tega, a formação identitária do sujeito após a tortura passa muitas vezes pela violação do corpo físico, já que:

É pelo corpo que o sujeito conecta sua construção psíquica e sua experiência vital através das condições materiais e dos regimes de poder institucional e discursivo que o atravessam. Lugar das identificações primárias que nos distingue uns dos outros, o corpo está imerso em um campo político que expressa as relações de poder que o envolvem. Numa cultura patriarcal, os corpos das mulheres são encarados como propriedade dos homens, um território sobre o qual eles marcam as condições para seu acesso e seu próprio prazer. O verdugo aciona essa relação de poder e a integra às técnicas de destruição psicológica e perda de identidade política que caracterizam a tortura, e esta se concretiza com uma forte conotação sexual, expressando-se de modo distinto nos corpos vitimados (Tega, 2019, p. 181).

Desse modo, o livro de Claudia Lage traz para o centro da narrativa a questão do corpo e do ocupar corpóreo, mesmo na ausência. Não há dúvidas de que o romance trata dessas lacunas, mas os modos como os personagens se reorganizam e se reescrevem mostram também a constante tentativa de rememoração do período ditatorial brasileiro e dos corpos daqueles que fizeram parte desse momento trágico da história do país.

Considerações finais

A memória no caso das ditaduras latino-americanas não pode ser dissociada do trauma e, no caso das obras analisadas aqui, não pode ser dissociada também da maternidade. Os livros de autoria feminina analisados neste trabalho lançam questões para as problemáticas de gênero, denunciam omissões e são exemplos da mudança da representação das mulheres na ficção sobre a ditadura militar brasileira. Ao representarem mães, militantes desaparecidas e exiladas políticas, Ana Maria Machado, Beatriz Leal e Claudia Lage corroboram o quanto a luta contra a barbaridade também foi travada por pessoas comuns, que não ocupavam os principais planos do cenário político do país. Esses embates são travados por mães que escondiam panfletos políticos, buscavam por familiares desaparecidos ou por jovens recém-torturadas que perdiam toda a referência da realidade. Os exemplos citados aqui e as histórias das obras analisadas nos mostram somente parte

da resistência da qual as mulheres fizeram parte.

Além disso, os corpos dessas mulheres entram em campo de disputa. As mulheres ganham forma, pensamentos, sentimentos, propósitos, sonhos, traumas e medos que são reflexos do tempo em que viveram. A maternidade, nas obras estudadas, deixa de ser sinônimo de algo exclusivo do universo feminino e passa a colaborar para reconfigurar as personagens como parte atuante da luta contra a repressão. Lutam também porque são mães.

A literatura ficcional de autoria feminina sobre a ditadura militar brasileira e os diferentes papéis exercidos pelas mulheres nesse país constitui uma forma de resistência e de demarcação do lugar que as mulheres ocuparam na luta contra a repressão. Para Dalcastagnè:

Esses romances [que falam sobre a ditadura] são obras engajadas porque se pretendem, sim, denúncia social; porque são contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombram o país a partir de 1964; porque se propõem mesmo a ser um documento do horror. Um documento que se estabelece não como análise dos jogos do poder ou descrição de torturas, mas como acolhida à dor de suas vítimas, como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras (Dalcastagnè, 1996, p. 25).

Quando examinamos os papéis representados pelas mulheres na luta contra o regime militar, percebemos como elas não podem ser entendidas como agentes passivos, e concluímos que as questões relativas à ditadura militar brasileira não estão de modo algum esgotadas. Mais firmemente a partir do século passado as mulheres passaram a reivindicar os lugares de fala e de existência. E, por meio da literatura, elas reivindicam um espaço dentro das narrativas, de modo que esquecê-las no futuro se torna uma tarefa muito mais difícil. Walter Benjamin pontua como pesquisar a história dos vencidos é importante nos momentos de perigo. Ele reitera a necessidade da produção de uma história a contrapelo que tire do silêncio as lutas que ficaram esquecidas (Benjamin, 2020). Assim, com o avanço do conservadorismo político e com as constantes tentativas de excluir da história

as atrocidades cometidas durante os anos ditatoriais brasileiros, lembrar o passado torna-se uma missão ainda mais importante.

Referências

BARRETO, Ana Flávia Arruda Lana; STARLING, Heloísa Maria Murgel. Fundo Clamor: Memórias e histórias de violações dos direitos humanos. *Historiæ*, Rio Grande, v. 5, n. 2, pp. 44-66, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história*. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.

BRITTO, Sérgio. Ana Maria Machado e suas memórias do exílio. TV Brasil. 2014 (26 min.). Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/exilio-e-cancoes/episodio/ana-maria-machado-e-suas-memorias-do-exilio>. Acesso em: 31 mar. 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. 1ª Ed. 4ª Reimpressão. Rio de Janeiro; Vinhedo: Editora da UERJ; Horizonte, 2012.

_____. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2017.

FRACCARO, Glaucia. *Os direitos das mulheres: feminismo e trabalho no Brasil (1917-1937)*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2018.

GROSSI, Diego; SCHIFFLER NETO, Roberto. A casa da morte de Petrópolis: a importância da (re)construção de uma memória além da “Cidade Imperial” para a consolidação democrática. *Acesso Livre: Revista da Associação dos Servidores do Arquivo Nacional*, n. 2, pp. 5-19, jul./dez. 2014.

JOFFILY, Olivia Rangel. *Esperança equilibrada: Resistência feminina à ditadura militar no Brasil (1964-1985)*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais Aplicadas) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2005.

LAGE, Claudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2019.

LEAL, Beatriz. *Mulheres que mordem*. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2015.

MACHADO, Ana Maria. *Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Editora Alfabeta, 2012.

MONTERO, Rosa. *A ridícula ideia de nunca mais te ver*. São Paulo: Editora Todavia, 2019.

PEDRO, Joana Maria. *Narrativas do feminismo em países do Cone Sul (1960-*

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

1989). In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (Orgs.). *Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul*. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2010. pp. 115-137.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Riberio. Bauru: Editora Edusc, 2005.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, pp. 200-212, 1992.

RIOS, Cassandra. *A santa vaca*. [S.l.]: Editora Gama, 1978.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROVAI, Maria Gouveia de Oliveira. A “memória herdada”: as comissões da verdade e os “escrachos” promovidos pela juventude em países da América Latina, como Argentina, Chile e Brasil. *Revista eletrônica da ANPHLAC*, n. 18, pp. 223-250, jan.-jul. 2015.

STUDART, Heloneida. *O estandarte da agonia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

_____. *O pardal é um pássaro azul*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.

_____. *O torturador em romaria*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

TEGA, Danielle. *Tempos de dizer, tempos de escutar: testemunhos de mulheres no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Editora Intermeios, 2019.

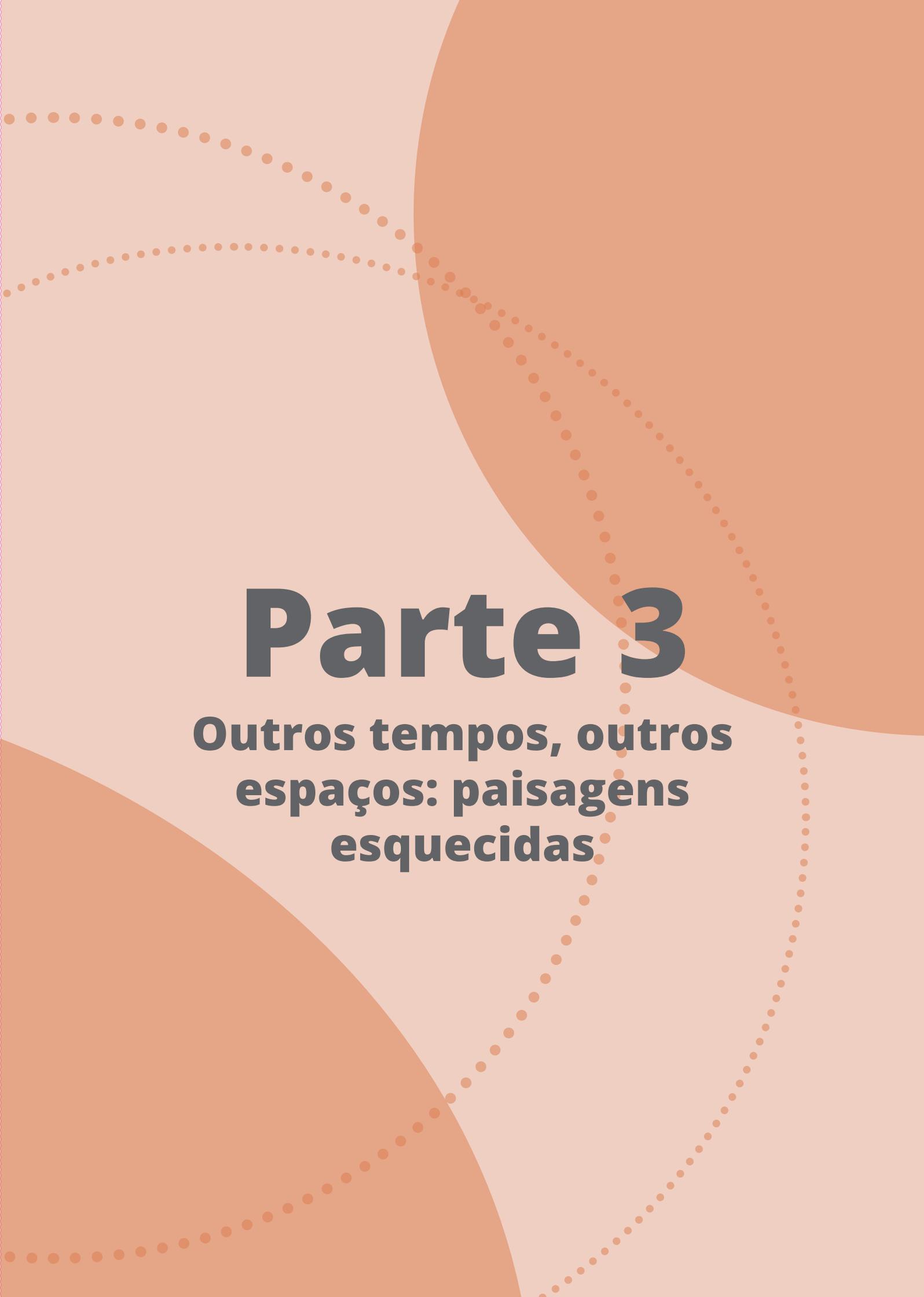
TELES, Maria Amélia de Almeida. Violação dos Direitos Humanos das Mulheres na ditadura. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 23, n. 3, pp. 1001-1022, set./dez. 2015.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. 5. Ed. Editora José Olympio, 1974.

WOOLF, Virgínia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: Editora L&PM, 2013.

UMBACH, Rosani Úrsula Ketzer. Memórias autobiográficas em narrativas pós-ditatoriais. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, pp. 476-483, out./dez. 2013.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, pp. 105-116, 2009.



Parte 3

**Outros tempos, outros
espaços: paisagens
esquecidas.**

Astrid Cabral e os fantasmas de um Oriente poético

Fadul Moura¹

Este texto é dedicado a um conjunto de poemas oriundo da época em que a poeta manauara Astrid Cabral (1935-) morou no Líbano (entre 1970 e 1972) a serviço do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. *Torna-viagem* (1981) é produto de uma viagem. Todavia, não se configura como diário nem obedece ao registro datável de experiências. A escritora reinventa poeticamente espaços e circunstâncias, conferindo uma leitura própria ao mundo conhecido. Destaca-se de seu trabalho o uso da memória como chave simbólica, a qual funciona menos como arquivamento de traços das culturas conhecidas e mais como meio para produção de sentidos, por vezes ainda questionados.

Poderia dizer que seu livro está inserido em um contexto. Ele condiz com um momento da trajetória da figura do viajante no interior de sua poesia, e o seu posicionamento em um novo lugar na moderna poesia amazonense. Essa

¹ Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil.

E-mail: faduldm@gmail.com

Este texto é oriundo de estudos financiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Processo 2018/07075-0; bolsa de Doutorado no país. Estas considerações fazem parte de um estudo maior acerca da viagem na poesia de Luiz Bacellar e Astrid Cabral.

figura tem início dentro do espaço de intimidade com *Ponto de cruz* (1979). Percorre, ainda nesse livro, espaços da cidade de Manaus (no Amazonas) e dela sai em viagem. Alencar e Silva compreende que “a obra de Astrid Cabral constitui como que um vasto memorial de seu périplo planetário de cidadã do universo, iniciado nos chãos de sua cidade natal” (2011, p. 52). Suas observações o levam à imagem com a qual enfeixa a referida viagem. A poeta seria aquela que, além da memória, “calçou sandálias andarilhas” (2011, p. 52). Tal imagem traduz as duas dinâmicas principais que avalio em sua obra: um *avançar* e um *retroceder* no espaço e no tempo. Com o livro de 1981, Astrid Cabral acrescenta um caso novo, pois seu viajante irá para fora não só do território amazônico, mas também do espaço brasileiro. A peculiaridade dessa viagem diz respeito ao encontro, no século XX, com os despojos do mundo clássico romano no interior de territórios do Líbano, da Síria e do Egito, por exemplo. Tal encontro não propõe a manutenção de identidades, mas a elaboração criativa de uma zona de contato. Isso não equivaleria, no entanto, a um apaziguamento de tensões. Pensar em contato não plasma nem harmoniza narrativas históricas. Em movimento contrário, delineia-se uma geografia imprecisa, a qual sofreu profundas transformações. A poeta ainda se afasta da ideia de um mapa rígido sobre o que são ou foram aqueles territórios, inclinando-se a uma cartografia afetiva, composta pelas afinidades eleitas e temporalidades em conflito.

O livro é encabeçado pela epígrafe do historiador do mundo árabe Bishr Farès: “What remains is the secret of what is gone” (Cabral, 1998, p. 87). Como ponto de partida, o excerto instala um truncamento de ideias opostas, à medida que dinamiza permanência e ausência. A existência desse *segredo* expõe uma realidade opaca. Sua inteireza está fora do campo de legibilidade por ser algo que escapa ao momento presente. As palavras de Fàres introduzem uma camada temporal, a qual sugere ação e incompletude. Em tal escopo, prevalece o inacabamento, aliado à latência do que não se dá a ler. Consequentemente, tudo que será visto a partir dali estará nesse campo difuso. A apresentação do mar no poema I confere uma forma ao segredo. Lançando mão da metáfora-conceito do poema como urdidura, o texto entrecruza som e tecido e contextualiza uma rede imaginária com o “tempo morto”. A dimensão extinta, então, ainda se faz *sentir*, como sugere o calor que paira sobre o espaço.

Em Tiro o mar é morno
e entre conchas e ondas
moram mates mosaicos
de um tempo morto.

Garotos faturam a História
cunhando moedas falsas
entre antigas crateras
de vidro cor de cobalto.

Colunas e capitéis
decapitados de tronos
de frágil glória
repousam reles na relva.

Sarcófagos estuprados
embalam fantasmas
nos sinistros berços.

Folhas de acanto
fósseis florescem
em verde vivo solo.

Em Tiro o mar é eterno:
fenício e romano
mas também anônimo
de um tempo antes
e depois de Cristo
aquém e além do homem
e seus impérios (Cabral, 1998, p. 89).

De início, duas são as imagens que se destacam: a praia libanesa da cidade de Tiro é o espaço onde a História é convertida em mercadoria e, ao mesmo tempo, onde o mar é eternizado. A princípio, elas parecem não combinar entre si. Entretanto, tais imagens correspondem às direções para as quais o livro aponta.

O poema apresenta ao leitor a violação do sentido de objetos sagrados e artefatos históricos. A memória do tempo evocado por “conchas” e

“mosaicos” é escamoteada em função da relação econômica do momento presente. Resultam disso duas consequências: a presença de falsos artefatos subsumidos no rol dos valores eternos e a alteração do fundamento do que fará parte da História, pautado no que é ilusório. O sujeito poético mostra estar distante do olhar encantado de um turista e voltado à acuidade de quem percebe a deturpação dos materiais culturais com que a História seria escrita.

Nos versos seguintes, a poeta esquadrinha a cidade. Arrolados na cadeia significativa de uma destruição incontornável estão “**capitéis / decapitados**”, “**frágil glória**”, “**Sarcófagos estuprados**”, todos em direção aos “**sinistros berços**”. Trata-se de um quadro catastrófico, que atingiu ordens diversas e encaminhou-se à produção de algo a partir dos despojos. O que se inicia sob o signo da navegação cruza-se com o da escavação, de sorte que o leitor conheça as camadas da paisagem: elas sugerem um caminho que se inicia na materialidade dos artefatos, atravessa os sussurros dos mortos – como marcam as aliterações – e chega à fantasmagoria. Assim, estabelece-se um paralelo entre a presença dos restos de uma era e o nascedouro de seus fantasmas.

A última estrofe leva o leitor ao território “anônimo”, isto é, sem uma identidade que o fixe no espaço e no tempo. Com isso, oferece outro vetor do interior do livro. A ideia de eternidade do mar encontra nas culturas que a cidade recebeu a sua contraface. Elas correspondem à transformação dos territórios aludidos (“fenício” e “romano”). Se o Mediterrâneo é o signo de perenidade, a cidade será do que é passageiro. A viagem por esses espaços, portanto, não é apenas geográfica, mas principalmente temporal. A poeta viajante rastreia os começos e os fins de épocas, além do que se estende de uma para outra, seja por meio da materialidade arquitetônica de uma ruína, seja pelo transporte de bens culturais.

Extraio das imagens do poema de abertura também as relações entre os artefatos e o tempo. O modo como o sujeito poético se posiciona diante dele resulta na produção de outro emblema que aqui desejo assinalar. Trata-se de uma máscara – a de viajante – com que o sujeito poético investiga as camadas dos tempos como quem procura o que se perdeu. A escavação poética de Astrid Cabral particulariza-se à medida que produz novas ponderações sobre seus achados. Sua poesia assume uma atitude meditativa, e o interesse de sua escavação coaduna-se com a investigação sobre a deturpação daqueles

artefatos. Com efeito, eles não são retomados como quem saúda o passado em tom de reverência, mas em balanço crítico sobre a origem e sobre a formação do presente.

Em Tiro, eis a necrópole
de sarcófagos violados.
Não mais o testemunho
último dos ossos nem
o sal do arqueopranto.
(Os *vetri scavi* das tumbas
em vitrines de antiquários).
Eis a doméstica e espúria
montanha de findos moluscos
– o lixo do ex-luxo –
Extinta a tinta da púrpura
seco o sangue de ontem-homens.
Dura lex, oh mortos, oh murex (Cabral, 1998, p. 92).

A história como mercadoria é um tema que retorna no poema IV, em que são observadas as implicações entre economia e fetichismo. Astrid Cabral problematiza a relação entre sua escavação e os interesses de mercado pela necrópole de Tiro. Desfazem-se as linhas de uma narrativa histórica a ser composta pelos testemunhos daqueles materiais à medida que são substituídos por um valor de exposição. Assim como a fatura da história com “moedas falsas” do poema I, depositar os “*vetri scavi*” em “vitrines de antiquários” equivale a aquilatá-los por meio de um efeito metonímico. A poeta lança luz sobre a contiguidade engendradora para enlaçar fragmento e cultura perdida. No poema, o fetichismo reside no transporte de objetos para a circunstância do que está *naquela* coleção².

² De acordo com Giorgio Agamben, “o fetichista revela muitas analogias com uma figura que, em geral, não se costuma incluir na lista dos perversos, a saber, o colecionador. O que o colecionador procura no objeto é algo absolutamente impalpável para o não colecionador, embora também use ou possua o objeto, assim como o fetiche não coincide de modo algum com o objeto em sua materialidade” (2012, p. 65). A relação inusitada proposta por Agamben explicita a presença fantasmal que motivaria as figuras do fetichista e do colecionador.

Em sua análise sobre o fetichismo, Giorgio Agamben rastreia a relação dele com o fantasma na cultura ocidental. Para o filósofo,

[...] o fetiche leva-nos ao confronto com o paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz uma necessidade humana precisamente através do seu ser tal. Como presença, o objeto-fetiche é, sem dúvida, algo concreto e até tangível; mas como presença de uma ausência, é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente (Agamben, 2012, pp. 61-62).

O fetichismo põe em causa a ambiguidade do que é tangível e simultaneamente intangível. A posse é alimentada a despeito da ausência do objeto, ou seja, é pautada em seu estatuto fantasmagórico. Por sua vez, esse será o ponto axial do raciocínio que conduzirá Agamben à reconstituição do pensamento de Marx:

[...] assim como o fetichista nunca consegue possuir integralmente o seu fetiche, por ser o signo de duas realidades contraditórias, assim o possuidor da mercadoria nunca poderá gozar dela contemporaneamente enquanto objeto de uso e enquanto valor; ele poderá manipular de todas as maneiras possíveis o corpo material em que ela se manifesta, poderá até alterá-lo materialmente chegando a destruí-lo, mas, nesse desaparecimento, a mercadoria voltará a afirmar mais uma vez a sua inapreensibilidade (Agamben, 2012, p. 68).

Agamben assume a comparação como ferramenta para fazer o deslizamento proposto. O paralelo entre fetiche e mercadoria traduz a compreensão sobre a tangibilidade do que não obedece à esfera da materialidade. O estatuto fantasmagórico da mercadoria relaciona-se à realidade contraditória (de presença-ausência) do fetiche; não unicamente ao corpo material que o fetichista tem sob sua posse.

O pequeno excursus aqui realizado permite delimitar a atuação do fantasma no Oriente poético de Astrid Cabral. Trata-se de uma compreensão que se depreende de seus poemas, segundo a qual objetos figuram com *aquele* estatuto fantasmagórico. Chega-se, desse modo, à presença do objeto inapreensível. A poeta observa que há um gozo atravessado pela qualidade que conferiria aos produtos um valor histórico. Essa qualidade está imbricada na valorização monetária do que não se pode ter em mãos: o tempo. Dele restam os despojos. Ossos e tumbas são tomados como arquivos, como relíquias de uma história sobre a qual não pousam dúvidas. Tradicionalmente, “o interesse por relíquias de antiquário servia à validação de tradições relevantes para a formação identitária, a prova crítica de fontes tinha lugar na luta por uma recordação que assegurasse a identidade” (Assmann, 2011, pp. 57-58). Essa crença é subsumida à lógica da mercadoria, a qual demanda que novos objetos de mesmo estatuto sejam produzidos para retroalimentar esse sistema discursivo.

O deslocamento denunciado no poema corresponde a essa transformação. Se o poema declara que foram abolidas as dores da *arkhê*, foram igualmente obliteradas as designações de “começo” e de “comando” que formariam as bases daquele arquivo³. Astrid Cabral demonstra como o domicílio do “antiquário” expropria o valor histórico do que deveria salvaguardar. Com isso, há um questionamento ao acumulador, pois o que migrou para o âmbito “doméstico” equivale não apenas ao que foi extirpado de seu valor cultural como ao que foi tragado pelo estatuto fantasmagórico da mercadoria. A poeta denuncia a inscrição desse valor sobre as coisas, considerando-o ilegítimo ou, ainda, adulterante. O jogo verbal entre “lixo” e “ex-luxo” situa, então, a corrosão do significado referencial.

Os últimos versos jogam ironicamente com o ditado latino *Dura lex, sed lex*⁴, o qual demonstra que até o molusco mais comum (“oh, murex”) encontrado nas margens do Mediterrâneo será tragado pela mesma lógica fantasmagórica. Sobre ele será atribuída nova carga simbólica, de modo

³ Jacques Derrida destaca que a palavra grega *arkhê* designava concomitantemente o princípio da natureza ou da história, indicando onde as coisas começavam; e também o princípio da lei, indicando o espaço onde as autoridades comandavam. Consequentemente, o arquivo era o lugar duplo ontológico e nomológico (Derrida, 2001, p. 13).

⁴ “A lei é dura, mas é a lei”.

que se torne produto. A reflexão geral do poema põe em jogo a acumulação acrítica de bens culturais, a qual acarretaria na alienação de processos em que se furtaria a própria historicidade.

Além das considerações já mencionadas de Alencar e Silva, outro crítico indicou um traço dinâmico do livro, em que se ressalta a força do tempo sobre o espaço. Ivan Junqueira é quem primeiro tece observações detalhadas a respeito do trabalho estético produzido por Astrid Cabral e notabiliza a relação entre o livro e a escrita de impressões de viagem⁵. Desse modo, palavras dele oferecem subsídios para traçar a máscara do viajante nessa poesia.

Temos que o “segredo” mais secreto desse *Torna-viagem* reside muito especialmente na circunstância de que a autora haja aqui invertido os polos de seu relato, isto é, todo o incidentalismo geográfico – vale dizer, espacial – que o informa jamais está a serviço do complexo geonímico, por mais pitoresco que ele seja, mas sim do tempo, de um tempo ancestral que, capturado em seu trajeto subterrâneo, emerge das ruínas e as resgata do imobilismo estatuário (Junqueira, 1998, p. 406).

A inversão indicada por Ivan Junqueira explicita o estatuto do tempo recolhido. O exercício investigativo que o sujeito poético faz sobre a ruína, os objetos e o espaço corroboram esse movimento. A poeta dinamiza o polo geográfico, o qual abarca essas três dimensões do livro, ao fazê-lo sofrer transformações. Da mesma maneira, o rastreamento de traços do passado no presente demonstra como e o que pode perdurar. É em função disso que Ivan Junqueira qualifica o estilo de Astrid Cabral como um “discurso

⁵ “O que mais me surpreende em *Torna-viagem* é o agenciamento lírico de suas matrizes incidentais, copiosamente aproveitadas pelos *travellers* afeitos àquela prosa algo difusa e displicente das impressões de viagem, mas a que só de quando em raro recorrem os poetas, cujo tácito compromisso com a concretude do enunciado verbal e com as exigências gestálticas da urdidura poemática parece indispor os às características descritivo-picturais desse gênero de discurso, em que um simples descuido de ritmo, de dicção ou de intemperança toponímica pode ser fatal à poesia” (Junqueira, 1998, p. 406). Para o crítico, Astrid Cabral teria alcançado o equilíbrio a que apenas poucos poetas teriam chegado, sem submeter o poema formal e imagetivamente a certo paisagismo meramente descritivo.

andarilho” (Junqueira, 1998, p. 409). Para ele, essas são as características latentes de *Torna-viagem*. Depreende-se desse raciocínio que o viajante retroage e avança constantemente, escapando da espacialidade rígida e – acrescento agora – da narrativa linear. Cada poema apresenta sobreposições de histórias instauradas sobre as cidades visitadas, de modo que o Oriente de Astrid Cabral seja construído como um palimpsesto.

No interior do livro, o *traveller* avança paulatinamente por camadas cujos limites são impossíveis de firmar. Das várias metáforas da memória, a do palimpsesto ilustra um modo como o próprio sujeito poético lê o mundo diante de si. Acerca dessa metáfora da escrita, Aleida Assmann escreve: “camada por camada, deposita-se uma escrita sobre a outra, em um misterioso palimpsesto do espírito humano que faz do novo a sepultura do velho” (2011, p. 167). Ora, essa é a mesma postura encontrada no Poema VIII, quando no livro de Astrid Cabral é apresentada a cidade de Biblos.

Porto, coração anfíbio:
sístole e diástole
de carros e barcos.
Biblos, coração exausto
lerdas velas ao largo
ante a deserta estrada.

Os votivos obeliscos
dão adeuses de pedra
junto ao túmulo do mar:
tumulto e glória fenícios
ora em livros e arquivos.
Já se foram sem retorno
as proas no rumo do Nilo
e os lastros com resinas
lenhos, linhos, vinhos
vasos de raro alabastro.
Já se foram sem regresso
os ancestrais papéis
dos efêmeros papiros.
Até as ilustres muralhas
arquitetura de deuses

são minas em ruínas.
Já os louros francos cruzados
(ambição e fé mancomunados
à sombra de cruz e espada)
dispersam-se em outros sangues.
Deles, a calcária lembrança
na igreja e no castelo
tintos pela mão do tempo.
Já se foram os genoveses
mais suas frotas, os sultões
mamelucos e suas hordas.
E aqui neste chão rastro
de tanta comprida história
estamos agora apenas:
os pescadores de sempre
e eu com a minha pena (Cabral, 1998, pp. 96-97).

O poema contém três grupos simbólicos: a embarcação, a cidade e a escrita. A progressão que ocorre de um para outro suplementa o raciocínio que só será fechado nos últimos versos, quando a poeta investe a máscara de um pescador da memória.

A embarcação é construída por meio de fragmentos, de modo que seja sugerida sua totalidade. As “lerdas velas” (5º verso) somam-se às “proas” (13º verso) e aos “lastros” (14º verso). Esse efeito metonímico reatualiza o tema da viagem com imagens de embarcações subjacentes ao livro. Elas são marcadas como uma impressão, a qual remete ao que não está mais palpável nos “livros e arquivos”. O jogo feito pelas negativas ilumina o que foi perdido, dizendo-o pela sua ausência. Há uma mudança de tom, se considerada uma comparação com o poema sobre as ruínas de Tiro. A viajante mostra-se mais dura ao demarcar a impossibilidade do retorno das rotas de comércio para o Antigo Egito e dos fundamentos do alfabeto ocidental. Todos esses elementos estão decaídos no poema, enquanto a ruína agora concentra o seu maior potencial de derrelição.

Paradoxalmente, essa atmosfera compõe uma cidade povoada por ausências. A “deserta estrada” encaminha ao “túmulo do mar”, de um lado, e aos “ancestrais papéis”, de outro, pontuando aspectos e narrativas diferentes sobre a cidade. Essas novas metonímias adensam a paisagem e presentificam

outros mortos. É a partir delas que desdobro uma reflexão: se o poema é o texto onde são impressas todas essas imagens, ele apresenta o próprio palimpsesto sobre o qual é escrita a história do Oriente de Astrid Cabral. Nada nele é inteiro, mas lacunar, tal como também o é naquela metáfora da memória. Novamente para Aleida Assmann, “nesse retrilhar o caminho até o início é que consiste a arte mágica do filólogo, que logra inverter a cronologia e ler de modo retrocedente” (Assmann, 2011, p. 167). Também em Astrid Cabral o *retrilhar* pelas marcas das ausências consiste em gesto mágico. Por meio delas, viajar é *refazer escombros*, como exprime também o Poema XVIII⁶. No livro, o sujeito poético reconstitui poeticamente a cidade de Biblos, de sorte a restituir-lhe alguma vivacidade.

O último grupo simbólico do poema é o da escrita, tomado em duas acepções por Astrid Cabral. Se, no plano do passado, inverte-se a polaridade da potência da escrita com os “efêmeros papiros” – não mais duradoura, mas passível de destruição –, no plano do presente, o sujeito poético escreve seus poemas a contrapelo. A sugestão de um par imagético navegação-pesca instala um traço novo na viagem de Astrid Cabral. *Pescar memórias* demanda análise e escolha. Sua atitude é a de quem perscruta vagarosamente os restos do passado. Ela também demanda concentração e paciência. Valoriza-se a demora em detrimento da aceleração. É preciso alargar o tempo presente para ver nele estratificações e nuances mais profundas. Por fim, retornar a ele uma vez mais, a fim de preenchê-lo novamente com memórias.

A escrita, para Astrid Cabral, é assumidamente produto de uma operação meditativa. Seja a salvaguarda da cultura, seja a releitura crítica do passado, seu olhar recusa a prossecução temporal na medida em que quebra a narrativa linear para reativar a presença dos mortos. No poema anterior, pendendo entre um gesto e outro, observa-se um ponto comum em seus alvos: todos funcionam como documentos de cultura. Eles dão sinal da presença humana e da existência de seus confrontos bélicos. Em ambos os casos, são igualmente documentos de barbárie – tal como assevera a tese de Walter Benjamin⁷. As “muralhas”, as “ruínas” e os “castelos” corroboram

⁶ “Novamente engrinaldo os finos capitéis/ desfolhados por inclementes outonos/ e tomo por sacratíssimo compromisso/ replantar vinhas, oliveiras, álamos/ – canteiros que refaço dos escombros – /E eis que nesse espaço enfim me instalo.” (Cabral, 1998, p. 107).

⁷ “Não há um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da

tal fato porque são marcas impressas da violência com a qual histórias foram sobrepostas umas às outras. A “pena” da poeta não monumentaliza acriticamente a história, mas examina e rerepresenta seus conflitos.

As transformações ocorridas no espaço dinamizam uma atmosfera regida pelo poder da memória. No entanto, o processo traduzido pela ruína não se vincula a um conceito de memória como estocagem ou armazenamento. Embora parta do espaço, isto é, esteja pautada em uma produção de sentidos em que os *loci* sejam determinantes para sua compreensão, outra forma de ultrapassar esse *imobilismo estatutário* provém da apresentação de personagens históricas de um mundo antigo. Um exemplo disso é a presença de Zenóbia, rainha de Palmira, na então província da Síria, tematizada no poema XXXVII:

Ó Zenóbia, augusta rainha,
pergunto pelas caravanas
dos mercadores de tâmaras
seus lerdos tardos camelos
cargas de almíscar e sedas
entre montanhosas corcovas.
(Embalde caçar na areia
os traços desses rastros)
Ó Zenóbia, augusta rainha,
pergunto pelos exércitos
de aguerridos soldados
seus lépidos cavalos bravos
sustentando justas lutas
contra o império romano.
(A poeira apagou as pegadas
e manchas de muito sangue)
Ó Zenóbia, augusta rainha,
não mais correm as moedas
que um dia cunhaste em
atitude de sã rebeldia.
Neste deserto de Palmira
tão eixo e coração da Síria

barbárie”. Cf. Benjamin (2020, p. 74).

até a necrópole está vazia
Nas nobres torres funerárias
e hipogeus desertos sequer
os ossos testemunhos de gente.
Ó Zenóbia, augusta rainha,
os ovos que auguram a vida
em tantos baixos-relevos
jamais romperão das cascas.
Agora tudo o que em teu chão
pulsa e corre são as negras
veias de petróleo irrigando
remotos aglomerados de homens
onde carros mecânicos correm
em vez de camelos e cavalos.
O sangue contudo escorre
em outros corpos e guerras brutas
e novo comércio ora se faz
com moedas recém-cunhadas.
Ó Zenóbia, augusta rainha,
atores novos em cenário insólito
bisamos a velha História (Cabral, 1998, pp. 127-128).

A importância do governo de Zenóbia estava atrelada ao lugar estratégico do território de Palmira. A cidade encontrava-se entre o Mar Mediterrâneo e o Rio Eufrates (Intagliata, 2018, p. 1). Tratava-se, portanto, de um caminho importante para a expansão do Império Romano. Do ponto de vista militar, a ocupação da cidade fortalecia as defesas de fronteira (Intagliata, 2018, p. 7); já em relação ao comércio, tornava-se importante para a circulação de mercadorias pela geografia montanhosa (Intagliata, 2018, p. 7). Com a morte do rei Odenato, Zenóbia assume o trono e inicia um projeto de expansão de seu império, combatendo os antigos aliados romanos e formando um governo independente. Esse é o contexto reconstituído parcialmente pelo poema de Astrid Cabral quando menciona os “mercadores de tâmaras”, as “cargas de almíscar e sedas” e os “aguerridos soldados” “contra o império romano”. Além disso, o governo de Zenóbia é notavelmente lembrado pelas moedas cunhadas com seu rosto e pelos projetos arquitetônicos levantados

(dentre eles, santuários, jardins e templos)⁸.

A dinâmica interna do poema apresenta uma expectativa, seguida da esperança malograda. Orientada ao passado, a poeta procura os possíveis “rastros” daquele império com um estilo indagativo. A resposta devolvida pela paisagem presente porta o insucesso dessa investigação. Não existem mais as rotas de comércio, o poderio militar e econômico nem a robusta expressão cultural de uma cidade conservada. O que há é a ruína incontornável do império de Zenóbia. Astrid Cabral demonstra o peso do tempo sobre os trabalhos humanos. Mesmo gloriosas, construções humanas serão *apagadas* como “as pegadas/ e as manchas de muito sangue”, não restando nem “os ossos testemunhos de gente”. Portanto, desejos, grandezas e impérios igualmente deixam de existir.

O malogro no presente, porém, é o que produz nova atitude reflexiva diante da paisagem. Os elementos arrolados no texto correspondem a camadas de um passado investigado pelo sujeito poético, assemelhando sua atitude a uma escavação arqueológica. Aleida Assmann compreende que “a imagem da escavação arqueológica, tal como a do palimpsesto, introduz na teoria da memória a categoria da profundidade. Com profundidade associa-se um modelo espacial de memória, que vincula o espaço não com capacidade de armazenamento e ordenação, mas com inacessibilidade e indisponibilidade.” (2011, p. 175). A associação entre a terra e o palimpsesto inclina-me à estratificação da memória. Quando inserida a dimensão da *profundidade*, a memória afasta-se da contemplação do modelo arquitetônico e vai ao encontro de uma categoria que demanda uma postura ativa daquele que recorda. Ela exige que ele trabalhe sobre essa memória, selecionando os elementos disponíveis para exercer seu ofício. Ainda para Assmann, correspondendo a um “salto através do tempo”, “a atividade de cavar refere-se não só a camadas no solo. O filólogo torna-se cúmplice do arqueólogo, ambos se entendem como antagonistas do tempo e virtuosos da memória, ambos curam, nos monumentos e textos, as feridas que o tempo lhes infligiu” (2011, p. 186). Por esse prisma, quem escava tateia blocos de sentidos. Esses estão

⁸ Intagliata (2018, p. 10) ainda registra: “The settlements normally include walled enclosures, well-built shrines, and modest private residential buildings of various sizes that are structured around a major square inner courtyard. The chronology of these settlements was set to the first three centuries of the first millennium, mostly based on data from epigraphy, numismatic, sculpture, and architecture; only well-preserved pottery specimens were published, but no chronology for these was provided”.

dispersos e precisam ser recolhidos, a fim de que seja recomposta, mesmo que parcialmente, a matéria tratada. No poema, tais blocos aparecem paulatinamente cada vez que a poeta convoca anaforicamente a presença de Zenóbia, a “augusta rainha”. Seu nome se torna a insígnia de um tempo complexo, em que os elementos servem à poeta como conhecimento do mundo remoto e parâmetro para ler o presente.

Ao relacionar *escavação* e *recordação*, Walter Benjamin declara:

A língua tem indicado que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. [...] E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. [...] (1987, pp. 239-240).

A concepção de memória como *meio* transcende a dimensão do passado individual e cristalizado. Walter Benjamin desestabiliza a ideia de *fato* ao reconhecê-lo como **uma camada**. Revolvê-los, dispô-los sobre a mesa e inferir outros modos de operá-los corresponde à investigação crítica de quem trabalha com a história. Desse modo, a ideia de escavação contribui com a relativização da crença do valor do fato em si mesmo e abre espaço para a construção pela recordação. Como sugestão metodológica, a metáfora da escavação oferece as bases para se pensar “no terreno de hoje” aquilo que ficou de “conservado”. Essa postura sobre o “velho” ultrapassa o comportamento descritivo e inclina-se à reflexão sobre imagens, símbolos ou paradigmas de uma época que podem ser rastreados em outras. Abstrai-se, então, das palavras de Walter Benjamin um modo crítico para avaliar o presente.

À luz dessas considerações, nota-se que a presença dos mortos no primeiro poema do livro está atrelada à imagem cabal dos “sinistros berços”. Tal sintagma concentra dimensões sonoras e imagéticas poderosas, porque *aqueles* berços replicam seu efeito nos poemas seguintes. Tal é o caso dos “ovos que auguram a vida”. Eles são um ponto de virada no poema sobre Zenóbia, à medida que a poeta prediz o futuro. Os sinais de agouro daqueles que “jamais romperão das cascas” – porque já *nascem mortos* – são propostos pelo sujeito poético como prenúncios do embate bélico interminável.

Filólogo, arqueólogo e poeta são, dentro desse mesmo espectro, três figuras que trabalham com a memória. Essa proximidade permite ler o poema de Astrid Cabral por outra chave crítica. Feita a leitura do passado, o sujeito poético reposiciona-se diante do presente e nele reconhece “o sangue” de “outros corpos e guerras brutas”. Existe impotência diante das “veias de petróleo” e dos “carros mecânicos” assim como das “moedas recém-cunhadas”. O fantasma da mercadoria paira, então, mais uma vez e assume outras formas. Os novos avatares da disputa atualizam a dimensão do conflito por aquele território. A “velha História”, então, ilumina a consciência do presente e sedimenta suas bases. A repetição que o poema tematiza conduz o leitor à perplexidade diante dos episódios históricos. Entendidos sob essa ótica, revelam-se entrelaçamentos que levam à meditação sobre o presente, de modo que se poderia pensar que ele é assombrado pelos fantasmas do passado bélico. Os versos finais deságuam na proposta de releitura cruzada, em que tempos históricos não devem ser vistos isoladamente, mas em quadros comparativos, cuja repercussão se faz sentir uns nos outros. Por silepse, a poeta participa da reflexão crítica. Não se coloca como sujeito apartado, mas como quem também sente os efeitos da História.

O que se inicia no campo metafórico da navegação expande seu significado quando o sujeito poético aporta em novo território a ser investigado. Da água para a terra, engendra novo grupo de sentidos para o *topos* da viagem. A poeta demonstra progressivamente que uma postura classicizante incorreria em uma reprodução inócua e desprovida de atitude crítica. Desse modo, seus poemas propõem outra chave: sua escavação poética ultrapassa o olhar turístico quando rastreia no presente ocultações e transformações do passado. Arquitetura, espaço e memória cultural contribuem para a problematização desses itens como refugio, como forma crítica de restituição, conforme a sugestão do título do livro. Há nos alvos observados algo que

atravessa a força do tempo, o que, de um lado, pode trazer fascínio e, de outro, assombrações. Há, como no poema sobre Zenóbia, uma transformação da ideia de navegação para a assimilação da história da cultura. Trata-se de uma forma de aprender com aquela cultura, sem submetê-la à nova égide colonizadora. A escavação poética de Astrid Cabral assume, então, um caráter diferenciado. Mostra-se uma proposta reflexiva com a qual a poeta recoloca a relação entre poesia e tempo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução coordenada por Paulo Soethe. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas Vol. II).

_____. *Sobre o conceito de história*. Tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

CABRAL, Astrid. *De déu em déu: poemas reunidos (1979-1994)*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DICIONÁRIO PRIBERAM. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/dura+lex,+sed+lex>. Acesso em: 23 set. 2021.

INTAGLIATA, Emanuele E. *Palmyra after Zenobia 273-750: An Archaeological and Historical Reappraisal*. Oxford: Oxbow Books, 2018.

JUNQUEIRA, Ivan. Em torno de Torna-viagem. In: CABRAL, Astrid. *De déu em déu: poemas reunidos (1979-1994)*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998. pp. 405-411.

SILVA, Alencar e. Astrid Cabral: memória e sandálias andarilhas. In: _____. *Quadros da moderna poesia amazonense*. Manaus: Editora Valer, 2011. pp. 47-60.

Os Nordeste e a poesia popular nordestina: a criação poética no Sertão do Pajeú

Maria Vitória de Rezende Grisi¹

“Temos poesia que exalta o que é sentimento/ e a força do pensamento/ de quem sabe improvisar/ tem verso livre/ tem verso parnasiano/ e mesmo longe do oceano/ tem galope à beira-mar.” (Vitrolira, 2022).

Em 2021, o famoso canal do YouTube “Porta dos Fundos” lançou um *sketch* de comédia intitulado “Sudestino” (Porta dos Fundos, 2021). O vídeo, que já conta com quase 2 milhões de visualizações, satiriza os discursos sobre o Nordeste que costumam generalizar, simplificar e apagar as multiplicidades da região. Encenando uma reunião por *Zoom* de uma empresa com base em Recife, o *sketch* nos apresenta Júlia, uma funcionária recifense que dá boas-vindas a Bruno Buffoni, o novo colega de São Paulo (capital). Curiosa para conhecê-lo melhor, Júlia faz uma série de perguntas que satirizam e invertem falas que, na realidade, são comuns quando alguém do Sudeste (poderíamos dizer eixo Sul-Sudeste) encontra alguém do Nordeste. Perguntas como: “São Paulo é Sul ou Sudeste? É que eu sempre confundo”, “Agora, vem cá, por que tu viesse (sic) para cá e deixasse (sic) aquele paraíso? Veio tentar uma vida melhor? Foi?”, ou falas como: “Vai se acostumando, porque aqui,

¹ Ohio State University (OSU), Columbus, Ohio, Estados Unidos.
E-mail: derezendegrisi.1@osu.edu

desceu ali do Espírito Santo, é tudo um grande Sudeste, entendesse (sic)?" e "Tu acredita que ele é lá do Sudeste, que delícia!" ilustram essas interações comuns que costumam assumir o Nordeste como uma coisa só, uma grande área homogênea, famosa apenas pelas praias exuberantes, o carnaval, a comida ou, em muitos casos, a pobreza associada à seca e ao sertão.

O enorme sucesso do vídeo comprovou como o assunto é facilmente reconhecido pelo público, gerando debates nas redes sociais e abrindo caminho para que uma série de usuários colocassem seus próprios depoimentos e suas vivências enquanto pessoas do Nordeste. Entretanto, a maior contribuição do vídeo foi ilustrar a quantidade de falas ainda recorrentes que envolvem essa noção de Nordeste como essência, como um espaço único. São nove Estados resumidos em estereótipos do que é ser nordestino, como se houvesse apenas uma unidade homogênea. Longe de estarem restritas às conversas informais ou aos grupos de família, essas falas são proferidas inclusive por figuras públicas, como o presidente da república Jair Bolsonaro. Em um levantamento feito pelo jornal *O Povo*, foram apontadas pelo menos sete declarações preconceituosas do presidente. Entre elas destaca-se: "Daqueles governadores de 'paraíba', o pior é o do Maranhão" (Pereira, 2022). O termo "paraíba" é comum no Rio de Janeiro, para onde muitas pessoas do Estado da Paraíba migraram na década 1960. Atualmente, ele é usado de maneira pejorativa e ofensiva para se referir às pessoas do Nordeste como um todo, apagando completamente as pluralidades e origens de quem vem de lá.

O imaginário do que é o Nordeste está, de certa forma, intimamente ligado às ideias do que é o sertão, ambos sempre colocados no singular. Por trás deste imaginário, existem discursos de poder que têm suas raízes ainda antes da consolidação da região como tal, proferidos e defendidos tanto pelas oligarquias locais quanto por aquelas do eixo Sul-Sudeste, que se beneficiaram com a manutenção das estruturas da seca e da pobreza: "O Nordeste é uma rugosidade do espaço nacional, que surge a partir de uma aliança de forças, que busca barrar o processo de integração nacional, feita a partir do Centro-Sul." (Albuquerque Júnior, 2011, p. 94).

Portanto, a consolidação do Nordeste enquanto região está intimamente ligada aos contextos político, econômico e cultural do Brasil do início do século XX. Como este ensaio se dedica a explorar as multiplicidades dentro da poesia popular nordestina, focando naquela produzida no Sertão do Pajeú, é

importante mostrar como o processo de formação do que hoje conhecemos por Nordeste se baseou justamente no apagamento destas multiplicidades e na homogeneização da região. Portanto, a criação poética no Sertão do Pajeú servirá para refutar este discurso, sendo ela representativa de uma das muitas formas de se olhar para as diversas vozes e os diversos corpos e espaços presentes no Nordeste. Para isso, no momento inicial retomaremos as contribuições do professor e historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, o qual apresenta a discussão da formação da região e os discursos que permitiram e conduziram esse processo, para, a partir de então, no momento final, expandirmos suas contribuições e explorarmos as pluralidades de vozes e corpos dentro da poesia encontrada no Sertão do Pajeú, buscando ressaltar a diversidade que compõe as experiências dos poetas e suas poesias.

A consolidação do Nordeste

As primeiras décadas do século XX foram palco de intensos debates e inúmeras publicações acerca da identidade nacional brasileira. Passado um século da declaração de independência, os intelectuais buscavam entender o que era o brasileiro, o que abrangia a brasilidade e quais eram os elementos que nos tornavam uma nação. Segundo Antonio Candido, citado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011),

O nosso regionalismo foi antes forjado em posições regionalistas. Mas o regionalismo pré-modernista se mostrava, com seu “conto sertanejo”, artificial, pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, encarando com olhos europeus nossas realidades mais típicas. O homem do campo é visto como pitoresco, sentimental e jocoso (Candido, 1985, p. 113 apud Albuquerque Júnior, 2011, p. 65).

Os intelectuais regionalistas viraram seus olhares para dentro, buscando aquilo que consideravam mais puro, uma cultura típica e intocada que pudesse representar o espírito nacional. Portanto, o olhar voltado para o

meio passa a ser uma característica comum aos trabalhos da época, o que confere às produções um caráter naturalista.

De acordo com o Albuquerque Júnior, o modernismo, já na década de 1920, vai reelaborar o fato regional, condenando a estética do regionalismo naturalista e buscando integrar o elemento regional a uma estética nacional. Para o historiador, esse movimento está inserido em uma estratégia política, de uma unificação do espaço cultural do país, que parte de São Paulo e da linguagem e visão modernistas (Candido, 1985, p. 113 apud Albuquerque Júnior, 2011, pp. 68-69). Entretanto, é este regionalismo literário naturalista, que foi criticado pelo modernismo, e o sentimento regionalista que se intensificava no Norte e no Sul, que contribuem para o surgimento do recorte regional do Nordeste. Ele vai citar ainda, como uma forte influência desse pensamento dicotômico entre Norte e Sul, a obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, publicada em 1906. As dicotomias “o paulista *versus* o sertanejo”, o litoral e o sertão, inundarão o pensamento do início do século e, a partir daí, o sertão vai passar a servir de símbolo para uma crítica da cultura de importação que tanto ocupou os intelectuais da época (Candido, 1985, p. 113 apud Albuquerque Júnior, 2011, p. 66).

Para entendermos a relação entre o termo Nordeste e a imagem do sertão, é preciso localizar o momento em que ele foi inicialmente usado. Em 1919, o termo surge para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra a Seca (IFOCS). “O Nordeste é, em grande medida, filho das secas” (Candido, 1985, p. 113 apud Albuquerque Júnior, 2011, p. 81). Na ocasião, havia um discurso recorrente das oligarquias locais que utilizavam o problema da seca para atrair investimentos federais. Além disso, esse discurso também reforçava que o problema da seca era responsável por muitos outros, como o banditismo, a pobreza e que, por isso, havia uma dependência da ajuda das oligarquias regionais, assegurando uma forma de poder dessas elites sobre a população.

Portanto, a união das elites regionais em volta de um projeto de unificação se fortifica neste contexto da seca, mas também como reação à disputa dicotômica do Norte e Sul. Albuquerque Júnior vai apontar, então, que o Nordeste foi gestado a partir de práticas que já o delimitavam como um espaço regional de “1) o combate à seca; 2) o combate violento ao messianismo e ao cangaço; 3) os conchavos políticos das elites políticas para a manutenção de privilégios” (Candido, 1985, p. 113 apud Albuquerque

Júnior, 2011, p. 88). Para ele, a reação dos Estados do Norte quanto à criação e solidificação daquilo que hoje conhecemos por Nordeste pode ser vista a partir do medo que havia em relação ao crescimento constante do Sul, mas também do medo que havia de a região tornar-se imiscível. O medo de não ter um espaço numa nova ordem nacional, “de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo esvair, é que leva à ênfase na tradição, na construção deste Nordeste” (Candido, 1985, p. 113 apud Albuquerque Júnior, 2011, p. 90).

Antes que a unidade significativa chamada Nordeste se constituísse perante nossos olhos, foi necessário que inúmeras práticas e discursos “nordestinizadores” aflorassem de forma dispersa e fossem agrupados posteriormente. (...)

Existe uma realidade múltipla de vidas, histórias, práticas e costumes no que hoje chamamos de Nordeste. É o apagamento desta multiplicidade, no entanto, que permitiu se pensar nesta unidade imagético-discursiva (Candido, 1985, p. 113 apud Albuquerque Júnior, 2011, p. 79).

O que Albuquerque Júnior chama de apagamento foi um movimento que aconteceu a partir de diversas frentes, podendo ser visto no discurso político, na música, na literatura e noutras manifestações culturais que buscassem falar do e pelo Nordeste. É uma extensa e complexa junção de símbolos e imagens que buscavam atribuir um caráter de unidade homogênea à região. A poesia popular nordestina, em especial a Literatura de Cordel, é uma dessas produções vistas pelo discurso dominante como sendo puras, simples, primitivas, representantes de um povo pobre, condenado pelas secas e sem escolaridade, e que ocupam um lugar inferior àquele da literatura produzida no eixo Sul-Sudeste. Tomando como exemplo a criação poética no Sertão do Pajeú, a próxima sessão se ocupará em demonstrar como a multiplicidade de vozes e corpos apagada no processo de construção do Nordeste também existe na poesia popular nordestina até os dias de hoje, e como a própria criação poética em si apresenta uma diversidade de poetas, estilos, temas e formatos.

A poesia popular nordestina e a criação poética no Sertão do Pajeú

De certa forma, o Sertão de Pajeú aparece aqui como um microcosmo do universo poético do Nordeste, não de maneira metonímica, mas sim como palco de uma diversidade que permite olhar para as mais diversas criações poéticas em diferentes tempos e por meio de diferentes vozes. Três razões levaram à escolha do Sertão do Pajeú como objeto para análise neste ensaio: 1. Duas pesquisas de campo permitiram recolher um vasto material que inclui folhetos de cordel, gravações, livros teóricos e de poesia²; 2. O foco em uma região específica permite uma análise mais detalhada do contexto e do material recolhido; e 3. A efervescência poética na região faz com que as poesias criadas lá (ou por poetas e poetisas de lá) representem inúmeras vozes e experiências, inúmeros corpos e estilos.

Localizado no Estado de Pernambuco, o Sertão do Pajeú é apenas um dos sertões que compõem o mapa da região. Seu nome foi dado em homenagem ao rio homônimo e sazonal que cruza toda sua extensão, nascendo no município de Brejinho e se juntando ao famoso Riacho do Navio, no município de Floresta. O Rio Pajeú é uma potência imagética e simbólica, apesar de ficar praticamente seco durante grande parte do ano e, em tempos de seca extrema, quase desaparecer. Entretanto, a sazonalidade e a seca não impediram que ele se tornasse o principal elo do imaginário poético da região. Ele foi o responsável por atrair pessoas que exploravam a região em busca de terras férteis, e que encontraram às suas margens e na planície do vale do Pajeú o lugar ideal para se instalarem.

O maior influxo de pessoas chegou pela Serra do Teixeira na Paraíba, inclusive os primeiros poetas e cantadores da região. Descendo a partir da nascente do Rio Pajeú, na cidade de Brejinho, a tradição poética inundou as cidades da “cabeça do Pajeú”. Atualmente, os poetas se encontram espalhados por todo o território, apesar da presença mais marcante nas cidades próximas à divisa com o Estado da Paraíba.

² As pesquisas de campo resultaram em minha dissertação de mestrado *A criação poética no Sertão do Pajeú: uma análise a partir das relações entre identidade nacional brasileira, representação e estética* (2021), desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Foot Hardman.



Imagem 1: Mapa que ilustra o curso do Rio Pajeú e apresenta os municípios que compõem a região (Miltinho, 2013).

A poesia que chegou às mais diversas regiões do Nordeste tem suas raízes nas tradições árabes. Ela foi trazida, em grande parte, pelos cristãos-novos – judeus convertidos ao catolicismo, conhecidos também por sefarditas ou marranos –, que fugiam da perseguição religiosa na Europa e, no litoral brasileiro, acabaram encontrando também aparatos de repressão. Seguindo para os interiores em busca de terras, esses cristãos-novos trouxeram com eles uma bagagem não apenas das tradições ibéricas, mas também das tradições árabes.

Segundo o professor Marcos Roberto Nunes da Costa (2013), a historiadora Maria de Lourdes Nunes Ramalho, buscando retratar a origem de algumas famílias do Nordeste, mostrou que muitas delas “são descendentes de cristãos-novos vindos da Europa, especialmente da Península Ibérica, junto com os colonizadores.” (p. 30). Dentre essas famílias destaca-se a Nunes da Costa, que, longe de ser a única com antepassados poetas e repentistas, é conhecida pela forte presença nos Sertões da Paraíba e de Pernambuco, tendo como um de seus membros João Nunes da Costa – erradicado na Capitania de Pernambuco, mas fugido para a Paraíba, por perseguição do Tribunal do Santo Ofício por conta de sua religião. João Nunes da Costa é relevante porque, por meio da genealogia da sua família, é possível se traçarem os caminhos que a poesia percorreu para se instalar na região. Ele foi avô de Agostinho Nunes da Costa Filho – O Glosador, considerado o “pai da poesia popular nordestina” – e bisavô de três poetas: Nicodemos Nunes da Costa, Nicandro Nunes da Costa e Ugolino Nunes da Costa

(Costa, 2013, pp. 33-34). Esta e outras genealogias importam por demonstrarem que a poesia popular nordestina é composta por camadas – junção e sobreposição de diferentes bagagens –, e que, em solo brasileiro, essa tradição se desenvolveu a partir de diversas influências, trazendo a fusão da tradição árabe com a ibérica, depois encontrando-se com as africanas e indígenas.

De acordo com Lindoaldo Campos (2017, p. 130), em seu livro *ABC da Poesia: InspirARTividades com palavras*, “atualmente são utilizados pelo menos 50 gêneros poéticos”, ilustrando a pluralidade de formas que fazem parte do universo da poesia popular nordestina. Além das diversas formas, podemos destacar, hoje em dia, também os diversos temas, corpos e as diversas vozes que criam a poesia. Se, por muito tempo, espaços como as mesas de glosas³ e as cantorias eram predominantemente dominados por homens, atualmente as mulheres vêm conquistando cada vez mais espaço. Temas que antes eram narrados somente a partir da ótica masculina, como o corpo feminino e o sexo, hoje são narrados e ressignificados pelas mulheres.

O Sertão do Pajeú é palco dessa diversidade. Terra de poetas como Cancão⁴, que tem seu nome eternizado principalmente pela poesia escrita, e Severina Branca⁵, poetisa ainda viva que criou o mote “o silêncio da noite é que tem sido testemunha das minhas amarguras”, com o passar dos anos o Pajeú viu poetas e poetisas se consagrando a partir das mais diferentes intervenções poéticas. Estilos tradicionais, como folhetos de cordel informativos, atualmente abrangem temas antes considerados tabus, como *Não me*

³ “[A] Mesa de Glosas é um dos gêneros poéticos da arte oral de tradição presentes no Estado de Pernambuco que descende do repente. Essa modalidade consiste em um desafio, entre os poetas participantes da Mesa, para criar versos feitos de improviso a partir de um mote dado no exato momento da glosa, sem que ninguém tenha conhecimento prévio com relação aos temas.” (Lira, 2020, p. 87).

⁴ João Batista de Siqueira (1912-1982), conhecido como Cancão, foi um dos maiores poetas da região do Pajeú. Sua obra completa foi publicada pela editora CEPE em 2013, e seu nome foi eternizado pelas poesias que deixou escritas.

⁵ Mariana Teles, uma das organizadoras da antologia *O que é poesia?* (2018), escreve: “Severina Branca é uma dessas entidades da poesia vestida de gente. Achou pouco e se traduziu em motes e sextilhas. Mas Severina Branca não cabe nas palavras. É a personificação do verso e o raio-x da alma” (p. 304). A poetisa teve uma vida difícil, foi rejeitada por homens, mulheres e pela sociedade. Severina Branca foi eternizada não apenas pelo seu famoso mote, mas pela força dos seus versos, que carregam as dores e experiências de ser mulher em um mundo de homens.

toque!, da poetisa e professora Maria Farias, e *Gravidez na adolescência*, parceria dela com o poeta Luiz Esperantivo. Ambos os títulos têm conteúdos que se assemelham a um panfleto, trazendo informações a respeito do abuso infantil⁶ e da prevenção da gravidez na adolescência.

Além desses, outro folheto que circula na região é o de Dayane Rocha, inspirado no mote “Amor santo demais é sem sabor/ O gostoso é com gosto de pecado”, de Pedro Torres Filho. Desafiando não apenas a forma – apesar de ter oito páginas, ele tem apenas uma estrofe por página e não contém um título –, Dayane Rocha desafia também o que se espera que uma mulher fale na poesia, ou ainda aquilo que se espera que ela nunca fale. Abertamente explícito, esse não é o único trabalho da poetisa que vai desafiar seu público e convidá-lo a repensar o lugar da mulher na poesia popular nordestina e na sociedade como um todo. Ela escreveu também o poema “A insurreição da vagina”, publicado na antologia *Coletânea das flores: Poetisas do Pajeú* (2017):

Terei que me calar perante tudo?
Engolir sem querer a própria voz?
E deixar que outro alguém fale por nós?
Como assim, se o que sinto não é mudo?!

Terei que esconder que sou mulher?
Que me visto e que ando como quero?
Que eu só vou fazer o que eu quiser
E por ser desse jeito, eu sou um zero!

Tua boca, me encher de elogios
Mas tu querer meu peito em tua boca
Ter que retribuir aos assovios
Como se eu gostasse, coisa louca!

Terei mesmo que ser a recatada?
Escutar tudo o que for me dizer?
Pois, eu vou preferir ser desbocada
Mandar com todo gosto se FUDER!

⁶ O interessante deste título é que ele tem uma linguagem simples, pois foi feito justamente para as crianças e para que elas saibam reconhecer um ato de abuso e possam denunciar.

Dayane Rocha não está sozinha em sua luta. Nascido no Sertão do Pajeú, o projeto “Mulheres de Repente”⁷ é outro exemplo representativo de lutas espalhadas por todos os espaços onde a poesia popular pisa atualmente. Focado nas mesas de glosas e composto pelas únicas seis mulheres que hoje participam desse gênero de performance poética, o projeto busca refutar o lugar dado às mulheres na poesia popular e lutar contra o machismo que até hoje faz parte dessas práticas poéticas. Ele é representativo, pois mesmo sendo apenas composto por poetisas do Pajeú, diz respeito às demandas presentes em movimentos maiores, como o “Movimento das Mulheres Cordelistas contra o Machismo”, de 2020, que reuniu mais de 70 coletivos espalhados por todo o país contra o machismo que insulta, ameaça e diminui as cordelistas mulheres.

Para além da questão dos temas, que, como vimos, apresentam uma diversidade cada vez maior – impulsionada, muitas vezes, por demandas sociais –, é possível encontrar no Sertão do Pajeú muitas variações na forma que buscam representar outras tradições poéticas que não apenas as da poesia popular. O verso livre, tradicionalmente excluído das rígidas normas que regem a poesia popular, está cada vez mais presente, sendo encontrado inclusive na antologia regional *O que é poesia?* (2018), em que a maioria dos poemas selecionados é composta por versos metrificados:

O que é poesia?

Thiago Gomes

Poesia!
O que é?
O Q?... Da questão... Ou não... Poesia!
A poesia é o nada mais rebuscado;
É o tudo mais simples;
A inversão de valores...
Das dores ao amor.
Até o amor Das dores...
Que encanta.

⁷ Projeto idealizado pela poetisa e artista Luna Vitrolira, reúne todas as poetisas que atualmente participam de mesas de glosas. O projeto pretende levar essa modalidade poética para todo o território nacional, tendo participado em 2022 da FLUP-RJ.

Que quem canta ouve
De quem ouve
Que não houve, nem há
Que ouse saber,
Ou quem sabe, dizer
O que é poesia!
Esse mistério que ronda
Desde o balançar da onda
Ao vento que de se esconda
Parece brincar...
Não aparece, e aparece
Como a poesia...
Que, como o vento, existe e é sentida.
Só não aparece.
Mesmo que apareça. Inverso.
Talvez em um verso em sete
Ou sem dúvidas, talvez, num verso em dez
Quando a métrica dá resete
Em alguns pés quebrados ou só nos pés....
[...]

Encontrado também fora do Pajeú, o verso livre está presente nas poesias das capitais, nos *Slams* e principalmente criado pelas gerações novas, que são influenciadas pelos conteúdos que circulam na internet e pelas vivências fora do Pajeú. O resultado desse uso do verso livre é uma poesia que ainda assim carrega as marcas das tradições populares – no exemplo acima temos “Ou sem dúvidas, talvez, num verso em dez/ Quando a métrica dá resete/ Em alguns pés quebrados ou só nos pés...” –, mas que traz em si construções novas e não-tradicionais. Portanto, olhar para a criação poética popular atualmente é necessariamente olhar para esses diálogos, buscar evitar generalizações e compreender que a poesia popular nordestina tem se modificado com o passar do tempo e com suas incursões nos mais diversos espaços. É, acima de tudo, perceber que, apesar da denominação no singular – que se refere a uma tradição –, ela é, na prática, “poesias”, sendo compostas de espaços, corpos, vozes e vivências múltiplas.

Considerações finais

A ideia de olhar para o Sertão do Pajeú como um microcosmos do universo poético do Nordeste permitiu enxergar, através do local, uma pluralidade análoga àquela que muitas vezes é ignorada ao falarmos de Nordeste. Longe dos ambientes acadêmicos – porém, às vezes nem tanto –, quando se fala em poesia popular nordestina frequentemente se pensa apenas na Literatura de Cordel. Práticas como as mesas de glosas e o ensino da poesia popular nas escolas – encontrado no Sertão do Pajeú –, por exemplo, são faces deste universo desconhecidas ou pouco exploradas pelo público em geral, mas principalmente pelo eixo Sul-Sudeste.

A poesia popular nordestina está espalhada por todos os Estados do Nordeste, em alguns mais e, em outros, menos, e tem forte presença também em São Paulo e no Rio de Janeiro. Ela responde ao seu público e ao seu meio e, por isso, é tão diversa. A tarefa de tentar falar pelo conjunto inteiro da poesia popular nordestina seria ambiciosa e, ao mesmo tempo, assumiria o risco de falhar justamente por não conseguir olhar para todos os contextos simultaneamente. Da mesma forma, olhar para o Nordeste e tratá-lo como uma unidade homogênea incorre no erro da generalização, da simplificação e, ainda mais grave, do equívoco. Deve-se priorizar uma espécie de localismo que busque entender as mais diversas especificidades das diferentes regiões e dos diferentes Estados do Nordeste, mas também das múltiplas manifestações poéticas que surgem em cada um deles. Por muitos anos, os estudos da poesia popular nordestina tomaram como uniforme e harmonioso os termos “poesia popular” e “nordestina”, que compõem toda a gama de produção poética e artística de nove Estados diferentes. Repensar e questionar o apagamento das pluralidades e das multiplicidades do Nordeste permite também repensar e redirecionar os estudos da poesia popular nordestina e de qualquer outra manifestação artística produzida nos limites territoriais do Nordeste ou por artistas nordestinos. É um movimento que permite entender o Nordeste não como um fato dado, mas como uma construção política, e leva isso em consideração ao propor novas análises e novos estudos.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BARROS, Ademara; DUVIVIER, Gregório; PIMENTA, João. Sudestino. 19 jul. 2021 (4 min. 01 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1E9gAWSxjx4&t=115s>. Acesso em: 7 fev. 2022.

CAMPOS, Lindoaldo. *ABC da poesia: inspirARTividades com palavras*. Caicó: Edição do Autor, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 7. Ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

COSTA, Brás et al. *O que é poesia?* Teresina, PI: Halley, 2018.

COSTA, Marcos Roberto Nunes; PASSOS, Saulo Estevão da Silva. *Itapetim: “ventre imortal da poesia”*. 2. Ed. Recife, PE: Cepe, 2013.

ESPERANTIVO, Luiz; FARIAS, Maria. *Gravidez na adolescência*. [Folheto]. [s.n.], [s.l], [s.d].

FARIAS, Maria. *Não me toque!* [Folheto]. [s.n.], [s.l], [s.d].

LIRA, Gabrielle Vitoria de. *Pajeú: o rio encosta as margens/ no eco de nossa voz*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2020.

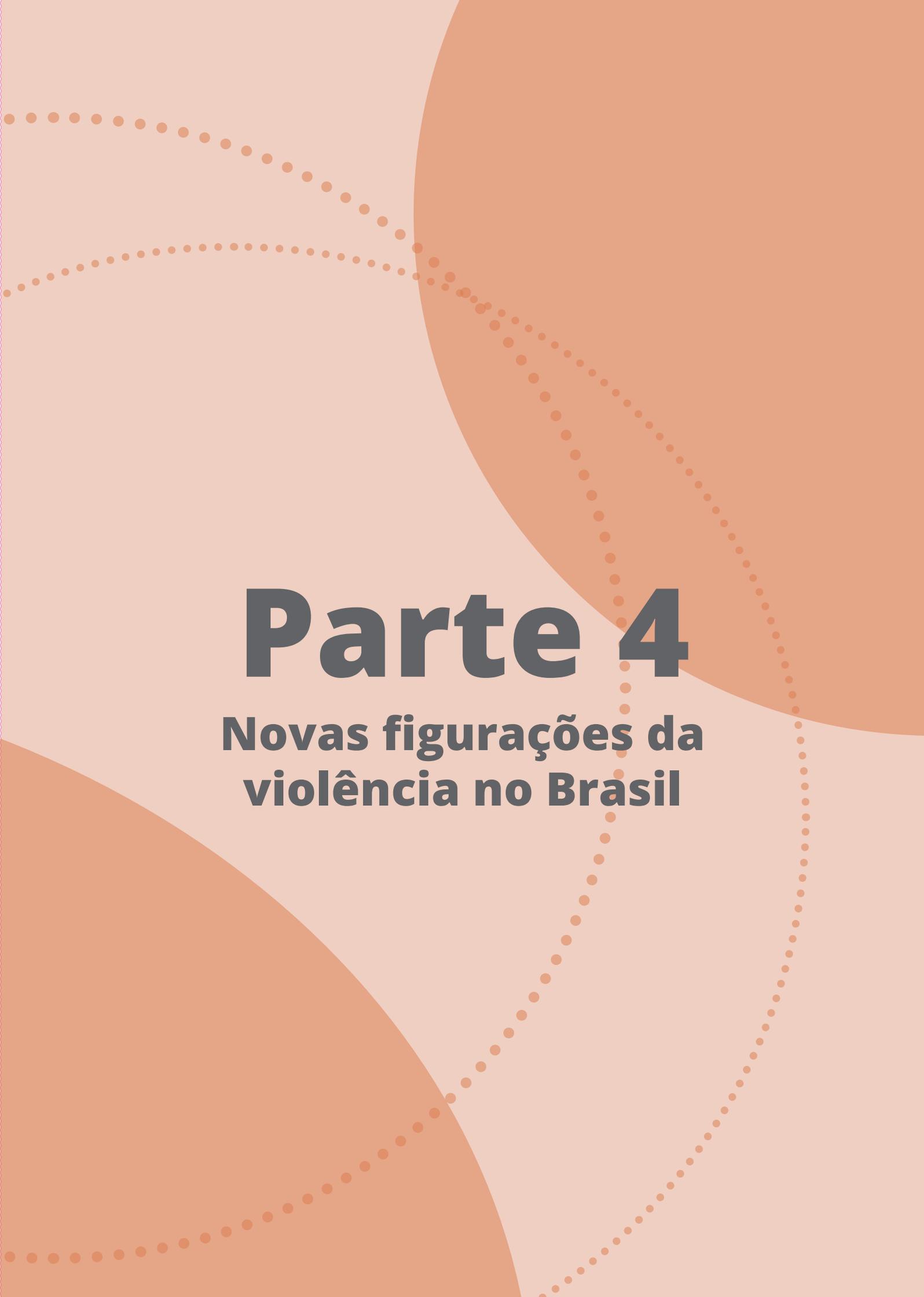
MILTINHO. O Rio Pajeú nasce na chapada de Borborema no maciço dos Cariris Velho Serra da Balança – entre (PE/PB). 8 jan. 2013. Disponível em: <http://blogmegasertao.blogspot.com/2013/01/o-rio-pajeu-nasce-na-chapada-de.html>. Acesso em: 15 fev. 2022.

PEREIRA, Filipe. “Paraíba” e “pau de arara”: Bolsonaro acumula preconceitos sobre o Nordeste. 5 fev. 2022. Disponível em: <https://mais.opovo.com.br/jornal/politica/2022/02/05/paraiba-e-pau-de-arara-bolsonaro-acumula-preconceitos-sobre-o-nordeste.html>. Acesso em: 7 fev. 2022.

ROCHA, Dayane. *Amor santo demais é sem sabor/O gostoso é com gosto de pecado*. [Folheto]. [s.n.], [s.l], [s.d].

TAVARES, Bruna; ROCHA, Dayane (Orgs.). *Coletânea das flores: poetisas do Pajeú*. Recife: Ed. dos Organizadores, 2017. 122 p.

VITROLIRA, Luna et al. FLUP 22 – Mesa de Glosas do Sertão do Pajeú. 14 fev. 2022 (75 min. 45 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=uhJEABdpdNg>. Acesso em: 17 fev. 2022.



Parte 4

**Novas figurações da
violência no Brasil**

Quando a periferia se torna centro: novas tendências na ficção brasileira contemporânea

Fan Xing¹

Em 2006, quando analisava a literatura de favelas no Brasil na virada do século XXI, João César de Castro Rocha (2006, pp. 23-70) sugeriu que a “dialética da malandragem” definida por Antonio Candido estava sendo substituída por uma “dialética da marginalidade”, cuja manifestação mais importante é a rejeição da reconciliação social e a apresentação explícita do antagonismo entre os diferentes grupos sociais através do retrato do sofrimento e da violência. Ao contrastar estas duas dialéticas, Castro Rocha destaca como a literatura marginal contemporânea – nomeadamente *Cidade de Deus* de Paulo Lins e *Capão Pecado* de Ferréz – apresenta e interpreta a sociedade brasileira, argumentando que os protagonistas dessas obras literárias começaram a ocupar o lugar do Bonidão de *Pagador das Promessas* e do Vadinho de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, tornando-se representativos da nova realidade brasileira.

¹ Universidade de Pequim (PKU), Pequim, China.

E-mail: fan.xing@pku.edu.cn

Este trabalho foi apoiado pelo projeto de pesquisa “Escritores Brasileiros de Esquerda da Geração de 30” (The National Social Science Fund of China: 19CWW018). Uma versão anterior deste artigo foi elaborada em inglês e publicada no *Journal of Foreign Languages and Cultures* (Fan, 2021).

Hoje em dia, 16 anos após a elaboração das ideias acima, estão consolidadas as vozes marginais na literatura brasileira. Premiada pelos *Excellence Award* da Feira do Livro de Londres em 2016 e *Prêmio Fomento à Leitura* do Jabuti em 2020, a Festa Literária das Periferias (Flup), um festival cuja história tem apenas dez anos, ficou reconhecida como um dos eventos literários de mais sucesso no Brasil, e sua influência cresceu além da mera literatura para chegar ao setor cultural e político. Além das vozes oriundas das periferias, na literatura brasileira contemporânea outras críticas e reflexões sociais também passaram por um período de fermentação e expansão, devido à situação sociopolítica dos últimos anos. Meio século depois do início da ditadura militar (1964-1988), enquanto a Comissão da Verdade preparou e entregou o relatório final sobre a investigação da violação dos direitos humanos naquela época, várias ficções abordaram o mesmo tema, entre as quais se destacam *K* (2013), de Bernardo Kucinski, e *A Resistência* (2015), de Julián Fuks. Em seguida, particularmente a partir do *impeachment* da presidente Dilma Rosseff, o Brasil foi obrigado a enfrentar uma série de crises econômicas e políticas, que incentivaram uma nova onda de denúncia social entre os escritores brasileiros. Um exemplo muito representativo é *Abaixo do Paraíso* (2016), de André de Leones, pois trata verossimilmente a corrupção geral dos políticos brasileiros.

No entanto, nos últimos três anos têm se observado algumas mudanças notáveis a respeito da criação literária brasileira, tanto em termos da literatura marginal quanto na escrita da denúncia social. Por um lado, com o agravamento dos problemas econômicos e políticos, o setor literário também entrou na crise. As editoras e livrarias encontraram dificuldades para sobreviver, enquanto os prêmios e eventos literários perderam apoio financeiro dos patronos. Um dos marcos desse fenômeno foi o fechamento da revista *Caros Amigos*, um proeminente periódico independente de esquerda que esteve na vanguarda da crítica social e cultural brasileira. Entre 2001 e 2004, *Caros Amigos* publicou três números consecutivos de “Literatura Marginal – A Cultura da Periferia”, organizados por Ferréz. Pode-se dizer que a revista desempenhou um papel importante na descoberta, no apoio e na divulgação dos escritores marginais. Em dezembro de 2017, por ocasião do 20º aniversário da revista, *Caros Amigos* publicou uma declaração do encerramento da revista impressa, na qual expressou claramente seu descontentamento com o governo brasileiro, demonstrando seu último

gesto de luta. Porém, quer fosse por causa da irresponsabilidade do governo, quer fosse devido à concorrência no mercado ou ao surgimento das novas tecnologias, o fim de *Caros Amigos* pode certamente ser visto como uma advertência, lembrando-nos de que a escrita simplesmente orientada para o protesto e a denúncia não estava atraindo leitores suficientes, e que uma transformação era iminente, tanto para a continuação da luta como para a obtenção de um maior impacto.

Por outro lado, muitos escritores tradicionalmente classificados como “escritores marginais” estão se tornando cada vez mais populares entre as grandes editoras brasileiras e até fazem sucesso no mercado internacional. Nos últimos anos, eles têm participado ativamente nas discussões públicas no Brasil, passando gradualmente das “margens” para o “centro” do palco cultural. Geovani Martins é um representante desta categoria. Morador de favela, Martins publicou, aos 26 anos, a sua obra de estreia, uma coletânea de contos intitulada *O sol na cabeça*, que o tornou um dos escritores mais aclamados em 2018. O livro atingiu 10.000 exemplares já na sua primeira impressão. Além de dominar os *rankings* do Brasil, também foi elogiado por escritores famosos, como Chico Buarque e Milton Hatoum. No mercado internacional, o livro foi igualmente reconhecido, com direitos autorais vendidos a nove países dentro de um ano após sua publicação, e recebeu cobertura significativa da mídia mundial, incluindo *The Guardian* e *The Irish Times*.

Convém salientar que, tanto no Brasil quanto no exterior, ao apresentar os contos de Martins, usam-se semelhantes palavras da descrição de *Cidade de Deus* e *Capão Pecado*, enfatizando a identidade do autor como favelado, o seu aproveitamento das gírias de periferia e a abordagem da violência e da discriminação racial na sua escrita. Entretanto, ao contrário da ironia de “Cidade de Deus” ou das intimidações de “Capão Pecado”, “O sol na cabeça” procura mostrar que, além da violência, da discriminação, das drogas e do crime, a vida nas favelas também tem momentos de alegria e paz, ou seja, o sol pode ser intenso e angustiante, mas também é capaz de trazer prazer nos banhos de sol, assim como se relata no primeiro conto do livro. Considerando-se que Martins participou na Flup e usufruiu das atividades literárias e culturais que ocorreram nos subúrbios do Rio, talvez se possa dizer que uma nova voz, diferente das vozes dos predecessores da literatura marginal, já está surgindo na literatura brasileira contemporânea.

Das Margens para o Centro

Ao estudar os livros de Sacolinha (Ademiro Alves de Sousa), Leila Lehnen está profundamente consciente da importância da representação da vida cotidiana na obra dos escritores marginais. De acordo com a análise de Lehnen (2016, pp. 79-104), o retrato da vida cotidiana nestas regiões empobrecidas pode servir a vários propósitos. O primeiro é liberar a região do estereótipo discriminatório como um lugar completamente marginal, criminoso, violento e socialmente inacessível. Ao remover tal “marginalidade”, a área não é mais um objeto de observação aos olhares curiosos. As pessoas que vivem ali não são essencialmente diferentes dos leitores da classe média, mesmo que suas vidas sejam ensombradas por uma variedade de dificuldades e dilemas. A partir desse ponto de vista, a literatura marginal pode refletir as condições de vida destes grupos favelados de forma mais realista, e é mais provável que ganhe a compreensão dos leitores e os conlame à luta pelo direito básico às comunidades desfavorecidas.

Entretanto, vale a pena notar que, entre as duas obras de Sacolinha analisadas por Lehnen, o romance *Graduado em Marginalidade* ainda enfatiza principalmente o lado criminoso e violento das periferias. Comparando-se com obras anteriores como *Cidade de Deus*, o romance de Sacolinha deixa mais claro que, submetidos ao sistema social injusto e às autoridades corruptas, esses grupos vulneráveis estão sendo forçados a cometer crimes. Falando mais explicitamente, para muitos moradores de favela ser criminoso é apenas o resultado de ser vítima. Quanto à apresentação positiva da vida diária destas comunidades, os melhores exemplos estão em *Como a Água do Rio*, obra autobiográfica do próprio Sacolinha. A partir do ponto de vista do “eu”, Sacolinha descreve sua vida e seus estreitos laços emocionais com as áreas marginalizadas. Por meio de relatos autênticos e fotografias relevantes, a autobiografia de Sacolinha focaliza os grupos marginais de uma maneira mais simpática e evoca forte empatia nos leitores.

A novidade de *O Sol na Cabeça* é que a obra combina as duas tendências de Sacolinha. Nesta coleção de contos, os relatos de Martins vêm das suas próprias experiências de vida, bem como das suas observações dos outros ao seu redor. A voz narrativa também alterna frequentemente entre a primeira pessoa, a terceira pessoa e até a segunda pessoa. Mesmo que em “Rolézim”, a história que abre o livro, se encontrem bastantes referências

a crimes, drogas e outras coisas tradicionalmente associadas às favelas, a motivação da história é muito simples e desprovida de drama: nada mais do que o cotidiano dos jovens favelados. O enredo do conto é o seguinte: o protagonista acorda e se sente muito quente em casa, então quer ir à praia para brincar, mas encontra a polícia em patrulha. Embora não tenha cometido crime algum, ele tem que fugir da polícia porque ouviu dizer que “quem tivesse sem dinheiro de passagem ia pra delegacia, quem tivesse com muito mais que o da passagem ia pra delegacia, quem tivesse sem identidade ia pra delegacia” (Martins, 2018, p. 15).

Através do conflito entre os meninos de favela e a polícia, Martins captura com precisão as desigualdades sofridas pelos grupos marginalizados, que são privados até mesmo do gozo dos recursos naturais, tais como o mar e o sol, pois as chamadas autoridades governamentais não deixam. Porém, convém dizer que este confronto não é apresentado através de cenas de indiferença, brutalidade ou violência sangrenta, assim como nas obras-primas de Rubem Fonseca, mas é intercalado com o amor e a preocupação da família e dos amigos. Por exemplo, quando fala das drogas, embora o protagonista e os seus amigos próximos tenham sido expostos à maconha desde a infância, seu irmão mais velho o advertiu seriamente para não cheirar cocaína, fumar crack etc., porque um de seus amigos morreu em tenra idade devido à overdose. Por outro lado, sua mãe, como tantas outras mães, está sempre atenta para educar e disciplinar seus filhos. Entretanto, mesmo que seu irmão nunca tenha feito mal a ninguém, morreu nas ruas. E o narrador só conseguiu escapar da polícia por pura sorte. Através deste retrato, Martins conseguiu convencer os leitores a estarem ao seu lado, pois além das terríveis condições de vida, os moradores da favela não são muito diferentes das pessoas de classe média. Isto é particularmente importante para a sociedade brasileira nos últimos anos, considerando que as forças direitistas têm aumentado com a vitória de Bolsonaro nas eleições presidenciais, e as divisões ideológicas na sociedade se ampliaram. Posto isto, além de lançar acusações e fazer inimigos, as escritas marginais também precisam estimular a compreensão mútua e estabelecer novos aliados.

A mesma ideia se reflete em “A história do Periquito e do Macaco”, um dos contos mais cruéis neste livro. Apesar de o “Cara de Macaco” (apelido de um tenente da polícia) ser extremamente opressivo e violento em relação aos fracos e até mesmo às crianças das favelas, quando finalmente foi morto por

um bandido armado, o narrador lamenta ao ver os filhos do personagem chorando. Diz explicitamente: “Até eu que odeio polícia, na hora senti um pouco de pena, vendo as crianças naquela situação” (Martins, 2018, p. 43). Esta simpatia com os filhos da polícia ecoa a simpatia do narrador com as crianças moradoras de favelas nas páginas anteriores. Além de ser uma tentativa de dissolver o ódio entre os diferentes grupos sociais, também demonstra mais uma vez que todas as classes brasileiras sofrem de algum modo dor e crise, apelando assim para que todos trabalhem juntos para fazer a diferença.

Outra história de *O Sol na Cabeça* que chama a atenção é “Espiral”, que representa um novo tipo de narrativa marginal. Quando trata as questões de discriminação e injustiça sofridas pelos moradores de favelas, a história se concentra não apenas na estrutura social inerente ou na maldade de uma pessoa ou um grupo específico (como a polícia, em “Rolézim” e em “A história do Periquito e do Macaco”), mas também na ignorância e na covardia das pessoas comuns, assim como qualquer um de nós. Nesse conto, o narrador-protagonista afirma que, quando era criança, ele não compreendia por que as pessoas da rua o temiam, e o medo dos outros até lhe dava um lampejo de orgulho. Mas, à medida que foi crescendo, logo percebeu a grande divisão entre as favelas e os bairros ricos. Assim, quando alguém entrou em pânico por causa de sua presença, sentiu grande raiva. Entretanto, apesar de ter crescido nas favelas, ele não é uma pessoa violenta, portanto, sua única maneira de se vingar dessas pessoas é se aproximar deliberadamente e fazê-las sofrer por seus preconceitos. No final da história, o adolescente intensificou seus meios de vingança e começou a perseguir conscientemente um homem que, no seu primeiro encontro, tinha levantado as mãos e implorado por misericórdia. Assim, com uma intenção inquiridora, o adolescente da favela observa silenciosamente a vida de um cidadão de classe média, conhecendo pouco a pouco o nome do homem e os membros da sua família. Três meses depois, quando o homem percebeu que estava sendo perseguido, a primeira coisa que tentou fazer foi livrar-se dele, mas não teve sucesso. Eventualmente, o homem de família abastada deixou de se esconder e pegou uma arma para ameaçar. Diante disso, o adolescente simplesmente sorriu e terminou o jogo, porque sabia que: “Também precisarei de uma arma se quiser continuar” (Martins, 2018, p. 22).

Através da composição da trama acima, Martins consegue inverter a dicotomia “periferia versus centro” em vários níveis. Antes de tudo, vale notar a troca de posição entre observadores e observados. Normalmente, os grupos marginais são tratados como objetos de descrição. Mesmo nas obras cujos autores são moradores de favelas, o cenário permanece e a única diferença é que são observados por eles próprios. Em “Espiral”, porém, o adolescente da favela está sempre olhando para a classe média brasileira, descobrindo a covardia e a irracionalidade nos seus comportamentos. Por meio deste, Martins também consegue apresentar as complexidades e sensibilidades interiores dos moradores de favela, pois, mesmo que as pessoas de classe média não os prejudiquem física ou verbalmente, o mero medo subconsciente é suficiente para fazer os marginalizados se sentirem humilhados. E o mais surpreendente é que não foi o adolescente da favela, frequentemente visto como violento pelo público em geral, que pegou a arma, mas sim foi o homem rico assustado que iniciou a ameaça de violência. Dessa forma, Martins consegue uma inversão de status entre o agressor e a vítima. Embora, na opinião pública, as pessoas marginalizadas pareçam mais propensas a escolher um caminho violento e criminoso, na verdade são muitas vezes vítimas da violência e do crime.

Em *O avesso da pele*, publicado em 2020, Jeferson Tenório leva ainda mais longe esta inversão de status entre os que agredem e os que sofrem. Através de um estilo de escrita calorosa e pungente, o livro lança acusações penetrantes às injustiças que as crianças negras e mestiças podem sofrer no Brasil. Narrado em segunda pessoa, o romance pode ser lido como um monólogo que Pedro, um homem negro, confiou ao seu pai falecido. O pai de Pedro era um professor da escola pública que morreu acidentalmente numa abordagem policial. Após a tragédia, Pedro volta à casa onde seu pai morava, organizando os antigos pertences do pai e recuperando as lembranças do passado.

No início do romance, o narrador explica por que ele volta àquela casa: “Eu não queria apenas a sua ausência como legado. Eu queria um tipo de presença, ainda que dolorida e triste” (Tenório, 2020, p. 13), e é através dos objetos do apartamento que ele organiza sua memória. Juntando um ocutá, um orixá, umas canetas sem tinta, meias sem par, provas e redações dos alunos, Tenório esboça vividamente a imagem do pai em vida: um professor de línguas da escola pública com uma renda modesta e crente na religião afro-brasileira.

Em seguida, através das lembranças do narrador Pedro sobre seu pai, os leitores conhecem gradualmente a vida deste professor público, que havia sido interrogado pela polícia por várias vezes antes de ser morto por engano, sem dúvida por causa da cor de sua pele e da maneira como se vestia. Tudo começou desde a juventude do pai de Pedro: quando ele jogava futebol com seus colegas, quando ia à casa de um colega rico para jogar videogame, quando esperava por sua namorada em um bairro rico, ou mesmo quando lia no ônibus apareceria um policial e lhe perguntaria quem ele era, onde morava e por que estava lá. Este tipo de discriminação está em todas as partes e o segue como uma sombra. Se não fosse a tragédia que eventualmente lhe tirou a vida, podia não ter sido perceptível. No entanto, é o retrato dessas trivialidades do cotidiano que mais impressiona os leitores de *O avesso da Pele*. Apesar da ausência de qualquer catarse emocional ou conflito dramático, a escrita de Tenório convence o leitor de que ser negro significa ser obrigado a aceitar as abordagens policiais pouco razoáveis, os olhares desconfiados dos seguranças, o medo dos transeuntes próximos, etc. Isso porque, se não tiverem cuidado, podem ser tratados como criminosos e ser até mortos, assim como o pai de Pedro, assim como o protagonista e seu irmão em “Rolézim”.

Uma coletividade subjetivada

Embora *O Sol na Cabeça* e *O Avesso da Pele* sejam muito diferentes em tom narrativo e estilo linguístico, e haja poucas afinidades biográficas entre os meninos das favelas do Rio de Janeiro e os professores das escolas públicas do Rio Grande do Sul, as duas obras tratam temas semelhantes, tais como a discriminação e a opressão devido à cor da pele e à pobreza. Outra característica comum e bastante notável é que ambos os livros abandonam o narrador em terceira pessoa onisciente e combinam conscientemente a coletividade e a subjetividade, o que parece uma nova tendência dos romances brasileiros nos últimos anos. Um ano antes da publicação de *O Avesso da Pele*, *Marrom e Amarelo* (2019), de Paulo Scott, já discutiu as questões do racismo no Rio Grande do Sul. Enquanto em *O Avesso da Pele* é “você” (ou seja, o pai do narrador) que compartilha mais características e experiências com o autor Tenório, em *Marrom e Amarelo* é o narrador que tem mais semelhanças com a vida real do escritor Paulo Scott. Além disso, *Torto Arado* – vencedor

do Prêmio Jabuti na categoria de “Romances Literários” e do Prêmio Oceano – também se desdobra nesta tendência de narrativa em primeira pessoa. A singularidade desse livro é que o romancista Itamar Vieira Junior cria no total três narradores, responsáveis, respectivamente, pelas três partes do livro. Por meio das narrações de Bibiana, Belonísia e uma entidade do jarê, *Torto Arado* apresenta ao leitor a vida meio escravizada do povo baiano, abordando questões de pobreza, gênero e raça.

Vale notar que os quatro escritores mencionados acima – Martins, Tenório, Scott e Vieira Junior – são todos afrodescendentes. Quando se fala da literatura marginal, é comum se enfatizar a consciência coletiva e o seu potencial de fazer reforma política. *O Sol na Cabeça* e *O Averso da Pele* não são exceção neste sentido. Entretanto, a consciência coletiva não significa necessariamente a simplificação psicológica, embora na história da literatura brasileira pareçam distintas a “literatura social” e a “literatura intimista”. Ao tomar a posse na Academia Brasileira das Letras, Jorge Amado (1961) atribuiu as duas tradições a José de Alencar e Machado de Assis. E segundo Karl Eric Schøllhammer, os escritores brasileiros contemporâneos ainda parecem estar divididos em dois grupos. O primeiro grupo, representado por Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Nelson de Oliveira e Fernando Bonassi, se caracteriza por evidenciar a “perspectiva de uma reinvenção do realismo, à procura de um impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo” (Schøllhammer, 2009, p. 15). Outro grupo é representado por Rubens Figueiredo, Adriana Lisboa, Michel Laub e João Anzanello Carrascoza, para o qual “evocar e lidar com a presença torna-se sinônimo de consciência subjetiva e de uma aproximação literária ao mais cotidiano, autobiográfico e banal, o estofo material da vida ordinária em seus detalhes mínimos” (Schøllhammer, 2009, p. 15).

A partir de 2018, surgiu no Brasil um grande número de obras literárias que tentam tratar as questões sociais através das perspectivas subjetivas, muitas das quais foram bem recebidas tanto pelo público como pela crítica. Tal fenômeno merece ser analisado. E seria enganoso se considerar que a combinação da causa social com a subjetividade é uma técnica exclusivamente adotada pelos jovens escritores. Luiz Ruffato, por exemplo, mesmo que seja mencionado por Schøllhammer como um escritor socialmente engajado, publicou, em 2019, *Verão Tardio*, romance que mistura desentendimentos

familiares com conflitos sociais. Embora o escritor negue que seja uma obra autobiográfica, tanto a narrativa em primeira pessoa quanto o retrato da cidade de Cataguases (cidade natal de Ruffato) dão à obra um poder confessional e tocante. Ao mesmo tempo, a alegoria do livro é muito clara. Como os três irmãos pertencem a três classes sociais diferentes – a classe média, a classe baixa e a classe rica –, as discordâncias entre eles simbolizam as divisões entre os diferentes grupos sociais no Brasil.

Ao mesmo tempo, Michel Laub, que antes representava a escola da escrita psicológica, se dedica cada vez mais às questões sociais, sem abandonar a exploração da natureza complexa do coração humano. Na verdade, neste momento de confusão e conflito é necessário capturar as divergentes ideologias para revelar as causas subjacentes às clivagens sociais e imaginar possíveis soluções para elas. Esta foi uma importante motivação que o levou a escrever *Solução de Dois Estados* (2020). Neste novo romance, Laub também utiliza a hostilidade entre irmãos como uma metáfora da cisão de diferentes grupos sociais no Brasil. Entretanto, ao contrário de *Verão Tardio*, Laub não escolhe um único narrador para observar a questão e refletir sobre ela, mas dá a cada lado a oportunidade de falar e discutir diretamente.

Originalmente, “Solução de Dois Estados” refere-se à proposta política para a coexistência pacífica de Palestina e Israel, enquanto no romance é o título de uma série de documentários filmados pela diretora alemã Brenda. Alexandre e Raquel são dois irmãos que foram escolhidos para ser entrevistados, porque esta havia sido agredida publicamente por um conhecido daquele em um evento público em 2018, o que reacendeu os antigos conflitos entre os dois. A fim de poder mostrar os diferentes posicionamentos, os preconceitos e os confrontos existentes entre esses personagens, o romance de Laub faz uso de três tipos principais de materiais: material pré-editado, material bruto e material a inserir. O material pré-editado elimina as perguntas e orientações do entrevistador, deixando apenas as falas de Raquel ou Alexandre. No material bruto, o leitor é capaz de ver o diálogo entre o diretor e cada um dos dois entrevistados. O material a inserir ocupa poucas páginas e consiste principalmente em discursos públicos ou reportagens.

Pelo sumário, parece que *Solução de Dois Estados* desdobra sua narrativa na constante alternância das perspectivas dos dois personagens. Entretanto, mesmo no que diz respeito ao material pré-editado, a figura da diretora alemã não é completamente invisível, mas aparece como um interlocutor

na narrativa dos dois irmãos. Na verdade, na primeira metade do romance, na qual a maior parte do material já foi editada, ambos os irmãos estavam procurando ativamente o apoio da diretora, que desempenhava um papel mediador nos diálogos, orientando os irmãos a responder um ao outro e a apresentar novos argumentos. Na segunda metade do romance, a própria diretora tinha que enfrentar as perguntas e provocações dos dois entrevistados, e era forçada a explicar as suas opiniões. Como os três protagonistas têm ampla experiência na mídia e sabem a importância do discurso, suas perguntas e respostas são muito bem-feitas, cuidadosamente redigidas e com perspicácia aguda. Ao mesmo tempo, o fato de cada personagem não ser completamente livre na narrativa, mas sempre interceptado e interrompido por outros, também torna os tópicos discutidos neste livro mais amplos, estendendo-se do conflito familiar entre os irmãos a uma gama de debates sobre os problemas políticos e econômicos do Brasil, incluindo o sistema eleitoral, a cultura patriarcal, o crime, a violência e as questões mais recentes, tais como a ascensão do evangelismo e a manipulação de culturas estrangeiras.

Está claro no livro que a diretora e os dois entrevistados são personagens típicos e atuais. Brenda viveu no Brasil por oito anos, até que seu marido foi morto por assaltantes no Rio de Janeiro. Depois disso, ela começou a viajar a vários países para fazer documentários relacionados à violência. Raquel é uma artista performática que estudou e viveu na Europa por muitos anos. Antes de ir a Europa, tinha sido discriminada e intimidada por causa de sua obesidade. Em seus vídeos performáticos, ela aparece nua e espancada por atores masculinos para aumentar a conscientização sobre a violência. Alexandre, por outro lado, é o proprietário de uma cadeia de academias e é amigo de um pastor protestante. Em resumo, Raquel pode ser vista como uma artista igualitária radical de esquerda, Alexandre faz parte de um grupo evangélico de direita e a diretora Brenda representa, até certo ponto, uma intelectual que quer entender os problemas do Brasil. Numa entrevista, Miquel Laub confessou que, quando começou a escrever o livro, Brenda parecia um alter-ego dele, mas, à medida que a escrita avançava, ele gradualmente percebeu que a opinião de Brenda também não é imparcial. Com essa autocrítica, Laub reconheceu a importância de expor as diversas perspectivas, mostrando diretamente os conflitos sem fazer um julgamento de valor.

Embora o gatilho para esta entrevista seja que alguém relacionado com Alexandre agrediu Raquel, é difícil atribuir a culpa a uma só pessoa, pois o

conflito entre os dois começou na adolescência. Ambos têm seus próprios sofrimentos e sacrifícios, machucando-se um ao outro devido a mal-entendidos e impulsos. E Brenda, apesar de não apoiar nenhum deles, é incapaz de ser completamente neutra na questão, porque a violência tirou a vida de seu marido. Ao mesmo tempo, é uma das questões exploradas no romance se os artistas e jornalistas patrocinados pelas organizações estrangeiras podem apresentar o Brasil de forma autêntica. É devido à complexidade da própria questão que, ao final do romance, apesar de ter deixado claras as opiniões de cada personagem, nenhum deles é capaz de convencer os outros. Assim como na arena internacional a “Solução de Dois Estados” não resolveu o conflito israelense-palestino, Laub também não consegue oferecer um elixir para os problemas do país. Entretanto, ele ainda acredita no poder da literatura, como afirma numa entrevista:

O otimismo que consegui ter foi lançar um livro acreditando que alguém vai estar interessado nisso [...]. Acreditar na possibilidade de a arte ainda ser o espaço onde essas coisas podem ser discutidas de maneira não tão dogmática. O final feliz do livro talvez seja esse. Eu ter escrito (Porto, 2020).

Uma nova era de narrativa

Nos estudos realizados nos últimos anos sobre as narrativas em primeira pessoa, duas conclusões podem ser tiradas. A primeira se direciona para a literatura autobiográfica tradicional, na qual o protagonista narra suas próprias experiências, angústias ou delírios, a fim de consolidar a singularidade do eu-narrador. Neste caso, as narrativas em primeira pessoa nem sempre ganham mais credibilidade em comparação com as em terceira pessoa, à medida que os leitores entendem que o narrador tende a justificar suas ações, e seus relatos não são sempre verdadeiros (Lissa et al., 2016, pp. 43-63). A segunda se dedica a um novo tipo de narrativa, cujos leitores podem ter empatia ou até se identificar com o narrador, o que é mais comum nos filmes ou videogames, para que os espectadores ou jogadores possam ver através da perspectiva de um personagem, tendo assim uma experiência mais imersiva (Denisova; Cairns, 2015, pp. 145-148). Isto explica em parte essa mudança

na narrativa literária contemporânea, fenômeno ao qual o estudioso italiano Filippo Pennacchio (2020, pp. 21-42) se refere como “Enhanced ‘I’s” (“eu”s intensificados), argumentando que, nos últimos anos, as vozes narrativas em primeira pessoa incorporaram cada vez mais as características que antes se pensava serem oriundas apenas de narradores em terceira pessoa, tais como a descrição da psicologia alheia ou das cenas nas quais o narrador não estava presente. Hoje em dia, as pessoas que assistem a filmes e jogam videogames já estão acostumadas a essa perspectiva onisciente em primeira pessoa, o que possibilita o surgimento de um novo tipo de narrativa.

No que diz respeito às mudanças na produção literária no Brasil nos últimos anos, a popularidade da Internet, especialmente dos sites de vídeo (por exemplo, Youtube e Tik Tok), tem desempenhado um papel que não pode ser ignorado. Contar uma história não é mais privilégio do escritor ou jornalista, ou mesmo de alguém que sabe ler e escrever, pois até uma pessoa analfabeta é capaz de expressar seu ponto de vista diante de uma câmera. Sendo assim, mais e mais pessoas começam a contar suas próprias histórias, especialmente as que sofreram ou ainda estão sofrendo, porque sabem que há pessoas semelhantes a elas, como evidencia o movimento “Exposed”, no Brasil, em 2020. Tudo está na Internet, na qual uma história sobre a própria experiência de violência doméstica acabou dando a mais vítimas a coragem de falar e ganhando o apoio do público.

Recentemente, muitos livros de sucesso também possuem semelhantes características. Quem vivenciou essas histórias têm o direito de contar seus próprios sentimentos e construir as imagens dos outros como os viu. Estas imagens podem não ser exatas, mas não diminuem a sinceridade do narrador, porque é exatamente assim que cada um de nós entende o mundo. O mais importante é deixar os desfavoráveis falarem e expressarem seus sentimentos mais íntimos, assim como diz o protagonista de Michel Laub:

É diferente você falar em nome de um negro, de um índio, de uma mulher de cento e trinta quilos, sendo paga pelo Banco Pontes para fazer isso num hotel de luxo, em frente a pessoas que acham muito admiráveis essas boas intenções, e ser de fato um negro, um índio, uma mulher de cento e trinta quilos (Laub, 2020, p. 59).

É este sentido de deixar o “personagem” ser o “autor” que dá maior liberdade ao narrador em primeira pessoa, pois sua credibilidade não depende da imparcialidade objetiva, mas da sinceridade envolvente. Na nossa sociedade atual, as pessoas preferem ver as narrativas das pessoas que vivenciaram os acontecimentos a ler os textos jornalísticos neutros (e, de fato, a história de Brenda nos mostra que o jornalismo nem sempre é imparcial). Ao mesmo tempo em que dá mais voz a esses grupos anteriormente marginalizados, essa nova mudança também influencia outros escritores, para que eles combinem a causa social com a busca pessoal, expondo a intimidade para conseguir a solidariedade.

Referências

AMADO, Jorge. Discurso de Posse. 17 jul. 1961. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/jorge-amado/discurso-de-posse>. Acesso em: 7 fev. 2022.

_____. *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CASTRO ROCHA, João César de. A Guerra de Relatos no Brasil Contemporâneo. Ou: a “Dialética da Marginalidade.” *Letras*, n. 32, pp. 23-70, 2006.

DENISOVA, Alena; CAIRNS, Paul. First Person vs. Third Person Perspective in Digital Games: Do Player Preferences Affect Immersion?. In: *Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems*, pp. 145-148, 2015.

FAN, Xing. When the Periphery Becomes the Center: New Trends in Contemporary Brazilian Fiction. *Journal of Foreign Languages and Cultures*, v. 5, n. 2, pp. 65-73, Dec. 2021.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Planeta, 2017.

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

GOMES, Dias. *O Pagador de Promessas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

KUCINSKI, Bernardo. *K*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

JUNIOR, Itamar Vieira. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

LAUB, Michel. *Solução de Dois Estados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEHNEN, Leila. Literatura e Direitos Humanos na Obra de Sacolinha. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 49, pp. 79-104, 2016.

LEONES, André de. *Abaixo do Paraíso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta, 2018.

LISSA, Caspar J. Van et al. Difficult Empathy: The Effect of Narrative Perspective on Readers' Engagement with a First-Person Narrator. *Diegesis*, v. 5, n.1, pp. 43-63, 2016.

MARTINS, Geovani. *O Sol na Cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PORTO, Walter. Michel Laub Aponta o Dedo para Artista, Bolsonarista e Isenção em Livro Brutal. 2 nov. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/11/michel-laub-aponta-o-dedo-para-artista-bolsonarista-eisentao-em-livro-brutal.shtml>. Acesso em: 7 fev. 2022.

RUFFATO, Luiz. *Verão Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

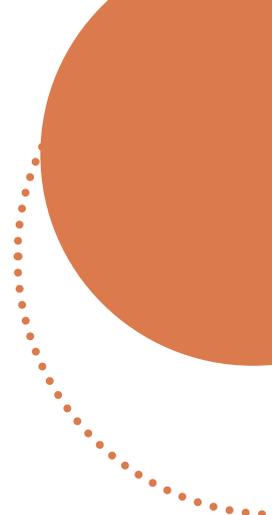
SACOLINHA. *Como a Água do Rio*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

_____. *Graduado em Marginalidade*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCOTT, Paulo. *Marrom e Amarelo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

TENÓRIO, Jeferson. *O Averso da Pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.



Autobiografia, autoficção e testemunho: artifícios na construção do “romance autobiográfico” *Pai, pai* (2017), de João Silvério Trevisan

Arthur Araujo¹

“[T]oda arte trabalha com um pé na mentira e na falsificação. A elaboração ficcional, no entanto, pode chegar mais perto do real do que supomos, porque o imaginário arrebenta as amarras da hegemonia de uma pretensa objetividade.” (Trevisan, 2017, p. 116).

João Silvério Trevisan (Ribeirão Bonito, 1944) é um importante ativista pelos direitos das pessoas LGBTQIA+ e um profícuo autor de romances, contos e ensaios. As duas atividades se misturam e se combinam uma à outra ao longo de sua trajetória. Em sua atividade como militante pelo “movimento

¹ Universidade de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, Brasil.

Email: 1araujo.arthur@gmail.com

Este texto é fruto de uma pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

homossexual”², destaca-se a edição, junto com o escritor e dramaturgo Agui-
naldo Silva, do jornal *Lampião da Esquina* (1978-1981), uma publicação feita
por sujeitos declaradamente homossexuais da chamada imprensa nanica,
sobre cultura e produções artísticas, principalmente dos círculos culturais
de São Paulo e Rio de Janeiro, além de críticas aos costumes conservadores
e moralistas da época; uma alternativa à imprensa hegemônica, inclusive
às publicações de esquerda, no período de enfrentamento à ditadura civil-
-militar (Quinalha, 2021, p. 149). No mesmo ano de criação do *Lampião da
Esquina*, Trevisan e seus colegas de redação, além de outros sujeitos interes-
sados por articular movimentos sociais, organizaram o SOMOS: Grupo de
Afirmação Homossexual, considerado o primeiro grupo no Brasil em defesa
dos direitos dos homossexuais (Facchini, 2003, p. 86).

Como escritor de ficção, Trevisan publicou, em 1976, seu primeiro livro
de contos, *Testamento de Jônatas deixado a David*, e desde o início dos anos
1980, com o lançamento de *Em nome do desejo* (1983), publicou romances
regularmente. Dentre eles estão *Vagas Notícias de Melinha Marchiotti* (1984),
em diálogo com o “desbunde” caro à contracultura da época; *Ana em Veneza*
(1994), uma ficcionalização da vida de Julia Mann, mãe de Thomas Mann, e
sua babá brasileira ex-escravizada Ana; e o mais recente, *A idade de ouro do
Brasil* (2019), uma sátira sobre o Brasil contemporâneo em que um grupo
de travestis e prostitutas sequestra e chantageia um grupo de políticos con-
servadores que tentam eleger um personagem muito semelhante a Jair Bol-
sonaro, atual presidente do Brasil. Além de ficcionista, como ensaísta Trevi-
san publicou o já clássico para a bibliografia da história LGBTQIA+ no Brasil
Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade
(primeira edição de 1986 e a mais recente e atualizada, a quarta, de 2018)
e *Seis balas num buraco só: A crise do masculino* (primeira edição de 1998 e
a mais recente e atualizada, a segunda, de 2021), além de inúmeros artigos
para jornais e intervenções na imprensa ao longo de toda sua carreira.

² Utilizamos o termo “movimento homossexual” por se referir à organização política em tor-
no da defesa dos direitos dos gays e lésbicas na época, e também porque é como Trevisan
e seus contemporâneos se referiam ao movimento. Posteriormente, o termo foi substituído
por uma sucessão de siglas até a que usamos aqui, LGBTQIA+, para nos referirmos ao mo-
vimento na sua atual configuração. Poder-se-ia fazer uma genealogia da transformação do
movimento apenas pela transformação de sua nomeação e de suas siglas: de uma origem
exclusivamente (e de forma segregacionista) masculina (masculinista) até a pluralidade de
identidades de gêneros e orientações/práticas sexuais de hoje.

Pai, pai (2017), o romance abordado neste trabalho, é narrado em primeira pessoa por um narrador homônimo, que conta a história de vida de seu autor ao mesmo tempo em que tenta reconstruir a história da vida de seu pai, José, buscando motivações e explicações para a conturbada relação entre pai e filho. O narrador nos conta que começou a escrever o livro que lemos para realizar um “ritual de cura” de uma depressão em sua velhice aos setenta anos; passa a escrever sobre o pai para fazer “um acerto de contas com a figura do meu pai e, por extensão, com meus demônios interiores ligados à sua imagem. [...] [Pois] é com o peso incalculável de sua ausência que a figura paterna tem marcado minha vida e minha literatura” (Trevisan, 2017, pp. 8-9). Para construir a argumentação de que toda sua obra literária foi produzida como uma tentativa de tentar elaborar a hostilidade e a ausência paterna³, o narrador coteja as cenas lembradas de sua vida com os textos que teriam sido motivados por elas: transcreve textos já publicados e outros inéditos, comenta a própria obra à luz de sua vida numa leitura autobiográfica de sua obra.

Pai, pai, desde sua ficha catalográfica, carrega a marca do hibridismo e da indefinição, ao ser categorizado como um “romance autobiográfico”. O gênero romance, desde sua origem e ao longo de sua história, é caracterizado por possibilitar a incorporação de diversos gêneros para a construção de um novo gênero fundamentalmente disforme e fragmentado, a serviço da construção de uma narrativa. Podemos imaginar que o segundo termo – “autobiográfico” – funcionaria como um adjetivo para o primeiro – “romance” –, portanto, segundo a ficha catalográfica, a obra que encontramos seria um romance cuja temática – para falarmos de maneira simplificada, por enquanto – é a história de vida do autor, escrita pelo próprio autor.

Os gêneros autobiográficos têm uma longa genealogia desde, pelo menos, as *Confissões*, de Santo Agostinho, considerado um marco inicial da literatura autobiográfica. Poderíamos pensar em rastros ainda mais antigos para a chamada escrita de si entre os gregos antigos, como nos lembra Michel Foucault (1992), a partir da escrita da correspondência e da escrita de anotações, não apenas para registro de acontecimentos do dia a dia, impressões subjetivas, mas também anotações de leituras e até como o “laboratório do escritor” (Gárate, 2019, p. 587), formas de escrita de si que

³ Assim como Franz Kafka escreveu na sua famosa *Carta ao pai*, híbrido entre correspondência íntima, nunca enviada, e texto literário: “Meus escritos tratavam de você, neles eu expunha as queixas que não podia fazer no seu peito” (Kafka, 1997, p. 52).

persistem até a contemporaneidade. Dentre os motivos para uma maior proliferação das escritas de si e da literatura autobiográfica, podemos apontar uma maior valorização da “esfera íntima” na “esfera pública”, um maior interesse pela intimidade e pela individualidade no debate público com o avanço do neoliberalismo – ou, de modo crítico, como alguns autores diriam, a valorização da intimidade individual em detrimento dos interesses comuns, um esfacelamento do espaço público.

Philippe Lejeune, pesquisador francês, é um autor fundamental para pensar os gêneros autobiográficos. A própria história da fundamentação e da legitimação do gênero autobiográfico na história recente da literatura se confunde com a trajetória do autor. No seu mais famoso texto sobre o assunto, *O pacto autobiográfico* (1975), Lejeune define a autobiografia como a

narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade (Lejeune, 2014, p. 16).

A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa [do livro]), o narrador e a pessoa de quem se fala (Lejeune, 2014, pp. 27-28).

Essa identidade entre autor, narrador e personagem seria produzida na autobiografia através do pacto de leitura entre autor (e editores) e o leitor, chamado por Lejeune de “pacto autobiográfico”: “O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade (entre o autor, o narrador e o personagem), remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (Lejeune, 2014, p. 30). De certa forma, a definição do gênero autobiográfico dependeria de elementos extratextuais (a capa do livro, a folha de rosto) para se configurar e se sustentar como coeso, como o relato verdadeiro de um autor sobre sua vida, não se bastando a uma coerência interna ao texto.

No mesmo texto, Lejeune traz uma definição para o gênero “romance autobiográfico”:

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo (Lejeune, 2014, p. 29).

O romance autobiográfico para Lejeune, portanto, seria uma obra de ficção cujo conteúdo se assemelha à vida do seu autor, mas cuja semelhança só é descoberta pelo leitor por motivos extratextuais, conhecendo-se a vida do autor, em entrevistas ou comentários do autor sobre a semelhança da obra com sua vida. *Em nome do desejo* (1983), o primeiro romance de Trevisan, poderia ser lido na chave de um romance autobiográfico: na forma de uma entrevista, o personagem principal conta a história de sua estadia num seminário religioso e a paixão vivida secretamente por um colega seminarista⁴. João Silvério Trevisan, assim como o personagem do romance, também passou parte de sua adolescência num seminário no interior de São Paulo para realizar sua formação como padre (abandonada incompleta no início da vida adulta), por isso a semelhança entre o enredo da obra e a vida de seu autor.

A autobiografia, diferente do romance autobiográfico, para Lejeune, se define pela promessa de identidade entre autor, narrador e personagem, feita pelo autor para o leitor ao longo do texto e garantida pela semelhança existente entre o nome do autor na capa da obra e o nome do narrador e do personagem. *Pai, pai* (2017) não se encaixaria no modelo de “romance autobiográfico” definido desta maneira por Lejeune, apesar da coincidência da terminologia na ficha catalográfica do livro. O romance de Trevisan se encaixaria na definição de autobiografia, pois há identidade entre autor

⁴ *Em nome do desejo* (1983) poderia ser lido também como a simulação, como um pastiche de um testemunho na sua primeira forma “etnográfica”, digamos assim, em que um intelectual entrevista um membro de uma minoria política, um sobrevivente de uma grande tragédia ou alguém que viveu algo extremo e então publica esse texto de dupla autoria para denunciar e publicizar um problema ou uma questão até então pouco conhecida.

(o nome na capa do livro), narrador e personagem. *Pai, pai* (2017) pode ser lido como autobiografia pois narra (o autor, João Silvério Trevisan, é o narrador e o protagonista de sua narrativa em primeira pessoa) de maneira majoritariamente linear a história de vida do autor. Enquanto narra, o narrador expõe seu processo de construção da obra, as trocas de e-mails com a irmã para descobrir mais a respeito da vida do pai, a transcrição de textos já publicados para comprovar a elaboração literária de um período vivido, o imperativo da sinceridade na escrita do livro, a motivação de escrever a obra para uma autocompreensão de si e de sua história, num processo de “cura” e “perdão”, como o narrador conta. Dessa forma, o livro se constrói como uma autobiografia ao narrar a história de sua vida, mas esgarça os limites do modelo tradicional do gênero autobiográfico ao exhibir sua composição (ou encenar sua composição) e não tomar a narrativa de sua vida como algo pronto a ser transcrito para o texto, ao mostrar a composição desta narrativa, sem tomar o texto como transparente e evidente que contaria uma vida simplificada e planificada, sem as surpresas e incoerências de todas as vidas vividas.

Ao longo da obra, o texto se abre para outras contradições internas em relação a uma “autobiografia canônica” ideal – para adaptar o termo “biografia canônica”, de Leonor Arfuch. Em certo trecho, Trevisan, o narrador, comenta:

Compreendi que escrever me era vital porque a literatura recria o real justamente para revelá-lo através da dimensão poética e ficcional. Esse era meu papel: trabalhar num parâmetro em que não existe um real absoluto, porque nós vemos e interpretamos a realidade com diferentes olhos, de diferentes ângulos, em diferentes apreensões da subjetividade. Daí, toda arte trabalha com um pé na mentira e na falsificação. A elaboração ficcional, no entanto, pode chegar mais perto do real do que supomos, porque o imaginário arrebenta as amarras da hegemonia de uma pretensa objetividade (Trevisan, 2017, p. 116).

Se no começo de *Pai, pai* Trevisan promete escrever seu livro com sinceridade e tomar o texto como uma confissão para produzir uma catarse em si mesmo, na metade do livro Trevisan supostamente se contradiz ao

dizer que “toda arte trabalha com um pé na mentira e na falsificação [...] [porque] pode chegar mais perto do real”. Ao afirmar que, através da ficção, do “imaginário”, é possível “chegar mais perto do real”, Trevisan admite, em seu procedimento narrativo de contar a própria vida, a elaboração ficcional, os elementos caros à ficção (a construção dos personagens, a dramatização dos episódios, para dizer alguns desses elementos). Não se trata de mentir deliberadamente – ainda que a aferição entre a verdade e a mentira seja impossível, é preciso confiar que tudo aquilo que o narrador da autobiografia narra aconteceu ou verificar extratextualmente, em arquivos, notícias, por meio de entrevistas com os “personagens” citados, comparando com outros relatos da época, numa leitura detetivesca infundável.

Há um outro gênero de teor autobiográfico que poderia contribuir para alargar o horizonte de possibilidades para a leitura de *Pai, pai*: a autoficção. Serge Doubrovsky, em 1977, a partir de um romance de sua própria autoria com elementos autobiográficos e ficcionais, cria o neologismo *autoficção* para caracterizá-lo. O termo tem sua história desde então, com suas polêmicas⁵ e indefinições, mas Diana Klinger, autora da tese *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006), trabalho referencial no que diz respeito ao tema discutido aqui, sintetiza a autoficção como

uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (Klinger, 2006, p. 65).

O gênero autoficção, portanto, seria uma narrativa em que o autor se autotempera como um personagem de sua narrativa, trazendo elementos (supostamente) autobiográficos para confundir e desorientar o leitor a respeito das supostas veracidade ou ficcionalização do que é narrado.

⁵ Para uma breve história do gênero autoficção e das polêmicas e disputas em torno dele, cf. Lejeune (2014).

No gênero, geralmente os elementos autobiográficos caracterizam um narrador em primeira pessoa ou um personagem (no caso de uma narrativa em terceira pessoa) com o mesmo nome do autor; em outros casos, a semelhança entre o autor (o nome da capa) e algum personagem ou narrador é percebida apenas por elementos extratextuais, se a biografia do autor é conhecida, por meio de entrevistas com o autor, por exemplo. O gênero obteve um grande sucesso editorial e de recepção crítica no Brasil: obras como o elogiado *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho, *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004), de João Gilberto Noll, e o polêmico *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, entre outros, foram lidos na chave da autoficção, com protagonistas que, em maior ou menor grau, trariam semelhanças com seus autores e certos acontecimentos de suas vidas.

Se o narrador de *Pai, pai* (2017) assume a “falsificação” e a ficcionalização como procedimentos para contar sua história e as informações contadas sobre a vida de Trevisan não são passíveis de verificação, mas são conhecidas pelo público, a obra então se abre para a possibilidade de ser lida como uma autoficção. No caso de *Pai, pai*, a “ficção de si” estaria a serviço de contar uma história que seria a história de vida de Trevisan, semelhante à vida “real” de Trevisan. O grau de veracidade ou ficcionalização não poderia ser mensurado, decidido. Não se trata, na verdade, de decidir ou pressupor, ou julgar, na leitura, o que é verídico e o que é “falsificação” – não se trata de fazer uma leitura detetivesca, como comentado antes. Trata-se de abrir a obra para a possibilidade de uma leitura que não depende unicamente do referencial com a vida “verdadeira” de uma pessoa “real”, cujo único valor se daria pela veracidade daquilo que é narrado (como na autobiografia tradicional): pensar *Pai, pai* como uma autoficção expandiria a leitura da obra para a possibilidade de avaliá-la segundo uma narrativa ficcional, ou seja, cujo valor estivesse na narrativa contada, nos elementos literários de sua composição – no caso de *Pai, pai*, com elementos autobiográficos para auxiliarem a narrar e a caracterizar a narrativa contada –, ou o que quer que seja levado em conta para se avaliar uma obra ficcional.

Uma outra perspectiva de leitura poderia contribuir para a análise do romance proposta aqui. Trata-se da literatura de testemunho, teorizada principalmente a partir dos testemunhos dos sobreviventes da Shoah, e posteriormente tendo seu interesse estendido para a elaboração narrativa de todos os grandes genocídios e perseguições políticas do século XX, assim

como o testemunho de vítimas de opressões sistêmicas, como pessoas negras vítimas de racismo, mulheres e pessoas LGBTQIA+ vítimas de violência de gênero e orientação sexual, pessoas pobres vítimas da miséria produzida pela exploração do capitalismo, entre outras violências. A literatura testemunhal é pensada a partir de textos que não têm a pretensão de contar um fato vivido com objetividade (por que teríamos outros gêneros para isso, como as notícias, os trabalhos históricos e as pesquisas sociológicas e antropológicas, pretensiosamente mais objetivos), mas sim a partir de uma perspectiva mais subjetiva, porque de uma perspectiva íntima poder-se-ia narrar e dar a conhecer outras faces dos grandes eventos traumáticos do século XX, conhecimentos julgados como menos importantes que a “história oficial”, mas que ajudariam a contar a história da cultura.

Por trabalhar com textos que elaboram na escrita uma experiência traumática, a experiência de diversos tipos de violência, física ou simbólica, textos que tentam transmitir uma experiência que “resiste à representação” (Seligmann-Silva, 2003, p. 373), não se trata de avaliar nos textos o que de fato aconteceu, mas sim as impressões e a forma como aquele evento é narrado. Não se trata de um novo gênero literário, apesar de o gênero testemunho existir, mas sim de uma forma de reler toda a literatura depois das desilusões do século XX com o positivismo da ciência, segundo as palavras de Márcio Seligmann-Silva, importante teórico do assunto:

A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”. [...] esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação (Seligmann-Silva, 2003, p. 373).

Toda a literatura, portanto, apresentaria certo “teor testemunhal”, é o que Seligmann-Silva argumenta. Isto é, toda a literatura, a que deliberadamente se compromete em “falar a verdade” ou a que explicita seu contrato ficcional,

diria algo sobre sua época, sobre suas condições de produção, deixaria ver algo do mundo em que a obra é produzida. Seligmann-Silva, entretanto, adverte que o “teor testemunhal” “[n]ão se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural” (Seligmann-Silva, 2008, p. 71).

A partir da contribuição da teoria testemunhal, não se trata, então, de decidir o grau de veracidade para com o “real” em uma obra. De volta ao nosso romance, não se trata, novamente, de decidir o que há de verídico em *Pai, pai*, mas de entender o que ele testemunha de algo comum sobre as pessoas LGBTQIA+ que foram hostilizadas por sua família e sofreram violência homofóbica ao longo da vida, sobre a perseguição aos artistas durante a ditadura civil militar, o sentimento de solidão na velhice, entre outras experiências que o livro testemunha sobre o mundo. Independentemente de qualquer intenção do texto ou do autor de elaborar a experiência vivida, todo texto portaria certo “teor testemunhal” de sua época, por se tratar de um procedimento de leitura que procuraria ver os “rastros do real” em qualquer gênero textual. *Pai, pai* (2017) pode ser lido na chave testemunhal, mas não se trata de um testemunho tradicional, porque é ambíguo quanto ao seu compromisso de falar exemplarmente sobre ser homossexual e as violências vividas por isso. Não se trata, mais uma vez, de tentar encaixar a obra nas convenções formais de um único gênero, ou de tentar ler a obra segundo uma única perspectiva, dessa vez da teoria testemunhal, mas sim de ampliar e contradizer as formas de se ler um texto.

Pai, pai (2017) explicita sua intenção confessional, mas também se recusa a ser lido unicamente como a narrativa da história de vida de um sujeito homossexual. Se, ao longo do livro, o narrador relata as diversas violências simbólicas e físicas pelas quais passou por ser um “menino maricas”, o boicote em sua carreira como cineasta e escritor por ser um sujeito abertamente homossexual, entre outras experiências de discriminação homofóbica, ao final da obra o narrador recusa o papel de “porta-voz” de sua experiência como homossexual, como se o escritor e ficcionista necessitasse ter como único tema a defesa dos direitos das pessoas LGBTQIA+, por sua postura militante na sociedade civil e por ser um sujeito publicamente homossexual:

Em diferentes circunstâncias, tenho sido desautorizado como escritor de literatura brasileira e relegado a um nicho – o de “escritor de viados”. Causa espanto que se dê à minha sexualidade tão extraordinária relevância até o ponto de suplantarem o interesse por minha literatura. Em outras palavras, faça eu que o que fizer, serei antes e acima de tudo “o viado”. Essa acusação é de longe a mais injusta, pois basta um esforço mínimo para comprovar que meu compromisso criativo sempre foi antes de tudo com a Poesia. Suspeito que o estigma de militante e proselitista seja uma tentativa bastante sórdida de neutralizar o incômodo provocado por minha inteligência – da qual estou ciente e não a negarei para agradar a ninguém, pretextando uma falsa modéstia (Trevisan, 2017, pp. 210-211).

Neste trecho é possível ler o compromisso do narrador com a “Poesia” – por ele grafada em letra maiúscula –, seu compromisso com a literatura, com as artes em geral, com a cultura e com a intelectualidade, compromisso também estabelecido e explicitado por Trevisan em diversos romances seus (*Ana em Veneza*, por exemplo, cujo outro protagonista, além da mãe de Thomas Mann e da babá, é um músico em busca de validação e reconhecimento do valor da arte no Brasil no século XIX), em seus textos ensaísticos publicados em jornais e em entrevistas de divulgação. Na citação acima, o narrador retoma a defesa que Trevisan faz, ao longo de sua vida, da autonomia de seu trabalho ficcional em relação à sua biografia, a defesa de que sua obra ficcional não se reduz a uma ilustração de sua vida, ao relato meramente autobiográfico.

Em resposta a uma crítica ao livro de contos *Troços & Destroços*, publicada no jornal *Zero Hora*, em 3 de julho de 1997, em que o jornalista Leandro Sarmatz afirma ser certo “confessionalismo homossexual” o único valor do livro, Trevisan escreve o artigo “Sobre espelhos, máscaras e camas”, publicado no mesmo jornal no dia 12 de julho de 1997:

Frequentemente, ao abordar meus livros, os críticos tendem a esquecer a obra, privilegiando a parte biográfica. Acho injusto com minha literatura, pois se esquecem de que sou escritor de ficção e não biógrafo de mim mesmo. Pior ainda: o que

certo tipo de crítica toma como sendo minha vida acaba se reduzindo à minha sexualidade (Trevisan, 2002 [1997], p. 103).

[C]omo o crítico tem certeza de que eu, discípulo confesso e tradutor entusiasta de Jorge Luís Borges, não estou usando a ficção para criar espelhos ilusórios de mim mesmo? (Trevisan, 2002, p. 104).

Não se pode negar que, em vários dos textos ficcionais de João Silvério Trevisan, há certa semelhança do enredo e dos temas abordados com sua biografia e com questões de sua vida. Mas Trevisan, o autor, ao longo de sua carreira e também como o narrador de *Pai, pai* (2017) (se é que ambas as figuras coincidem), se recusa a ter sua obra lida unicamente na chave autobiográfica, como se o único assunto que pudesse abordar fosse sua vida, em especial sua (homo)sexualidade. Leandro Soares da Silva, em sua tese de doutorado intitulada *A ficção do eu e o outro na literatura da homossexualidade* (2016), em que aborda textos sobre e de autoria de sujeitos homossexuais, afirma comumente interpretar-se que “[q]uando uma pessoa homossexual fala, é um homossexual quem fala, seu relato já se encara como um relato da homossexualidade em si mesma” (Silva, 2016, p. 12). Esta crítica tem se estendido sobre os relatos de outras minorias políticas: como se o único assunto sobre o qual um sujeito participante de uma minoria pudesse versar fosse sobre sua experiência íntima, sua própria vida, impossibilitado de participar de qualquer outro debate político, social e teórico, porque a única contribuição que poderia fazer ao debate público era o relato de sua particularidade, resumida a seu sofrimento enquanto minoria, em sua suposta particularidade enquanto minoria política.

Se Trevisan se recusa a ter sua obra lida e resumida à sua biografia e à sua homossexualidade, por que teria escrito obras ficcionais que se confundem com sua história de vida? E, especialmente, por que teria escrito um relato autobiográfico que aponta, nos episódios vividos, o conteúdo para a escrita de diversos de seus textos? Poderíamos pensar na hipótese de que, com *Pai, pai* (2017), Trevisan produziu uma resposta à crítica que sempre insistiu em ler suas obras na chave autobiográfica, ou seja, de que finalmente produziu uma obra autobiográfica que didaticamente relê as próprias obras e indica os pontos de inflexão com sua biografia, numa adesão completa

à leitura autobiográfica feita pela crítica. Mas não haveria algo de irônico e debochado (artifícios tão caros ao estilo literário de Trevisan) na adesão hiperbólica à leitura autobiográfica produzida pelo livro *Pai, pai?* Trevisan estaria concordando com a leitura autobiográfica de sua obra pelos críticos, apesar de tanto tentar refutá-la, e produzindo uma leitura ainda mais completa para corroborar a hipótese da crítica? Ou Trevisan, por outro lado, estaria fraudando sua obra e sua biografia para aderir ironicamente, como um pastiche, à leitura autobiográfica de sua obra? Nenhuma resposta é possível de ser dada a estas questões, tudo não passa de uma hipótese impossível de ser confirmada.

As interpretações e contradições presentes em *Pai, pai* (2017), à luz de toda a obra de João Silvério Trevisan, nos permitem pensar num projeto estético do autor que busca articular elementos de sua biografia para construir sua obra literária e confundir o leitor a respeito de uma possível leitura autobiográfica, justamente porque o suposto elemento autobiográfico é apenas mais um elemento para a construção das narrativas. Nas palavras de Trevisan, retomando sua citação, tratar-se-ia de “usar a ficção para criar espelhos ilusórios de mim mesmo” (Trevisan, 2002 [1997], p. 104).

É preciso, portanto, fazer a distinção entre o autor, o narrador e o protagonista da autobiografia (e qualquer texto supostamente autobiográfico). O narrador já é um artifício, a produção de uma voz a partir da decisão estética do autor; o protagonista também, suas características, os episódios de sua história que serão contados, é uma criação estética, uma escolha entre outras possibilidades. Não se pode crer ingenuamente na transparência do texto, que a relação entre o texto e a “realidade” é de representação objetiva sem escolhas e interferências do autor do texto. Não se trata, por outro lado, de conceder novamente a autoridade de interpretação ao autor, de dizer que as escolhas são feitas deliberadamente, nem de tentar recuperar a intenção do autor, porque o texto final sempre escapa das intenções do autor. É preciso desconfiar da suposta sinceridade do narrador e distingui-lo de seu autor, não porque este último mente para criar sua obra (mais uma vez, a distinção entre verdade e mentira é irrelevante para o valor da obra), mas porque pensar a elaboração da obra, os “bastidores” de sua escrita, ler a partir do texto sua construção, amplia a densidade da leitura do texto e adensa a própria constituição do texto. É preciso ler os artifícios utilizados para produzir a narrativa, ler os elementos da ficção que constituem a narrativa:

ler o “romanceamento” da história narrada, a elaboração dos “personagens” e seus vínculos e desafetos com outros personagens, os eventos construídos como intrigas que se resolverão mais tarde ao longo da obra, elementos caros à ficção articulados para construir a narrativa de *Pai, pai* (2017).

Não se trata, mais uma vez, de decidir se *Pai, pai* é uma autobiografia, uma autoficção ou um testemunho, mas de vislumbrar como a obra articula elementos destes gêneros tão caros à literatura contemporânea para se construir em diálogo com eles. Não se trata de decidir se o conteúdo narrado na obra é verídico e, portanto, trata-se de uma autobiografia, ou se é ficcional e trata-se de uma autoficção, pois é impossível avaliar o quanto de verídico ou ficcional está presente na obra – e toda obra porta o “teor testemunhal” de seu tempo. Se, para Luiz Costa Lima em *Sociedade e Discurso Ficcional* (1986), “entre a ficção e a autobiografia, o eu se impõe como barra separadora” (p. 302, apud Klinger, 2006, p. 43) – porque, para a ficção, o eu é suporte para a invenção, e, para a autobiografia, o eu é a origem e o agente da experiência transmitida (Costa Lima, 1986, p. 302, apud Klinger, 2006, p. 43) –, no “romance autobiográfico” de Trevisan as duas funções para o eu (de anteparo ou origem) são propositalmente confundidas para a criação de um texto híbrido – ou que ao menos o leitor deveria questionar, não para decidir o que é ficção ou “verdade”, mas para acompanhar o movimento de elaboração do texto, para vislumbrar os artifícios utilizados em sua construção.

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010 [2002].

COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

FACCHINI, Regina. Movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico. *Cadernos AEL*, v. 10, n. 18/19, pp. 83-123, 2003.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

GÁRATE, Miriam Viviana. Genealogias da escrita em Los diários de Emilio Renzi. Años de formación. *Remate de Males*, Campinas-SP, v. 39, n. 2, pp. 586-609, jul./dez. 2019.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico [1996 (1975)]. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: _____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Revista Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, pp. 65-82, 2008.

SILVA, Leandro Soares da. *A ficção do eu e o outro na literatura da homossexualidade*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada e Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

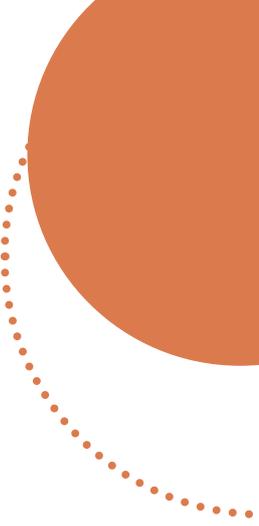
TREVISAN, João Silvério. Sobre espelhos, máscaras e camas. In: _____. *Pedaço de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Pai, Pai*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.



Parte 5

**Vozes femininas:
escrita e escuta de
mulheres**



O “retorno do autor” no *Slam das Minas-SP*: as produções literárias contemporâneas de minorias sociais

Heloísa Malta Buttini¹

Os slams de poesia são movimentos que surgiram nas grandes metrópoles brasileiras a partir dos anos 2000, em especial na cidade de São Paulo. Um de seus objetivos é projetar vozes historicamente excluídas do nosso campo literário ao possibilitar que diferentes sujeitos divulguem suas poesias. Atualmente, o país conta com mais de 200 grupos espalhados por todos os estados, segundo o último levantamento feito pelo *Slam BR*. Apesar das distinções entre os grupos, todos apresentam como características comuns a oralidade e a competitividade. Os poemas são apresentados por meio da fala e, a cada edição dos variados slams, é eleito um vencedor para competir posteriormente no torneio nacional.

Um dos grupos de slam com maior projeção nacional é o *Slam das Minas-SP*, criado em 2016 pelas poetas Luz Ribeiro, Pamella Araújo, Carolina Peixoto e Mel Duarte. Destinado exclusivamente à apresentação de mulheres cis e pessoas transgêneras, ele busca garantir a representatividade dessas

¹ Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil.

E-mail: heloisambuttini@gmail.com

Pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

minorias nos campeonatos. A iniciativa surgiu no Distrito Federal em 2015, a partir de um incômodo decorrente do fato de as competições serem majoritariamente vencidas por homens, e, com o passar do tempo, espalhou-se para diversos estados, como Bahia e Rio de Janeiro.

Midria Pereira e Ayo Lima são jovens poetisas frequentes na cena literária marginal contemporânea e que participaram de algumas das edições do *Slam das Minas-SP* em 2019, alcançando destaque e chegando à final do evento, que ocorreu em outubro daquele ano. Os poetas são moradores da periferia de São Paulo. Midria é uma mulher negra e Ayo um homem negro transgênero. Os marcadores sociais e identitários em questão estão intrinsecamente relacionados às suas poesias, que tematizam questões próprias de sujeitos multiplamente marginalizados na capital paulista. Por conta disso, não é possível descolar seus corpos de sua literatura, já que a cor da sua pele e os gêneros com os quais se identificam atuam como componentes de suas performances.

Ao reconhecer novos perfis de autores, abrindo espaços para que as periferias produzam seus próprios discursos, é colocada em cena na contemporaneidade a necessidade de se refletir sobre a figura do autor. Se, no século passado, Barthes decretava a “morte do autor” e Foucault trazia o conceito de “função autor”, a atualidade presencia o que chamaremos de “retorno do autor”. Para pensarmos a respeito desse retorno e suas implicações nos slams, e em especial nas trajetórias dos dois poetas em questão, faremos um pequeno panorama do contexto do século XX.

Em “A Morte do Autor”, de 1968, Barthes defende a leitura intrínseca de cada obra literária, ou seja, a figura daquele que escreve um texto nunca deve se sobrepor ao texto em si. Para Barthes, o contexto histórico, a intencionalidade e as experiências pessoais do autor não deveriam ser vistos como critérios para interpretar sua obra. Mais do que fruto de um tempo e da bagagem de um sujeito, as obras teriam uma existência própria, o objetivo de lê-las não seria tentar decifrar um sentido único e oculto, que teoricamente era detido apenas pelo autor.

[...] a literatura (seria melhor passar-se a dizer a escritura) recusando a designar um texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se possa chamar contrateológica, propriamente

revolucionária, pois a recusa de parar o sentido é finalmente a recusa de Deus e de suas hipóstases: a razão, a ciência, a lei (Barthes, 1988, pp. 69-70).

Esse posicionamento de Barthes implica a abertura da obra: passa a ser possível que um texto gere diversas interpretações em vez de ficar restrito àquilo que o autor quis transmitir durante seu processo de escrita. A pluralidade de sentidos e a negação da existência de um “Autor-Deus” dá espaço para que cresça a importância do papel do leitor, uma vez que Roland Barthes assinala que a unidade de uma escritura não se encontra em sua origem, mas sim em seu destino. O autor deixa então de ser aquele que detém a verdade absoluta de uma escritura – comparável a uma verdade teológica –, fazendo com que dar sentido à escrita seja responsabilidade da leitura. Segundo ele, “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (Barthes, 1988, p. 70). O que se anunciava naquela época era que as duas figuras, tal como se apresentavam até o momento, não poderiam coexistir.

Um ano após o texto de Barthes, Michel Foucault escreve o ensaio “O que é um autor?”, que sustenta a ideia de desaparecimento do autor já anunciada, ao mesmo tempo em que a expande, mostrando as consequências dessa tendência da literatura moderna identificada desde Mallarmé. Foucault assume que a morte do autor não deixa um espaço vazio, ele é preenchido pelo que define como “função autor” – para ele, o fim da influência do autor como indivíduo na interpretação de sua obra não é o mesmo que a ausência total de autoria, a destituição de seu papel dá lugar a outras funções, que devem ser estudadas.

A função autor não se resume apenas a reconstruir um sujeito por trás de seu texto – sujeito esse que não pode ser confundido com o escritor empírico, já que, para Foucault, a função autor consiste justamente na separação dos dois. “O que é um autor?” sustenta a hipótese de que em um texto provido de autoria existe uma diversidade de “eus”: o eu que inicia uma obra é diferente daquele que a conclui, eles se situam em um espaço-tempo diferente, têm objetivos diferentes, percalços diferentes, fazendo com que sua relação com a linguagem também seja outra. Essa função autor, que surgiu com o apagamento do autor real, traz consigo diversas vozes, responsáveis por preencher o que antes era encarado como uma única função, desempenhada por um sujeito uno e pontual.

É notável o fato de que, para Barthes e Foucault enunciarem a morte do autor e defenderem a leitura intrínseca de uma obra, foi preciso que ambos pertencessem a um contexto histórico específico. Segundo Diana Klinger, em sua tese *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, após a desconstrução do sujeito cartesiano iniciada por Nietzsche (que consiste em aceitar as consequências da morte de Deus e do Homem, além de questionar o conceito de verdade), o século XX deu sequência à crítica ao sujeito, o que culminou nas hipóteses dos dois teóricos e, conseqüentemente, na anúncia da morte do autor. Ou seja, para que pudessem valorizar os textos em detrimento de seus autores – que carregam influências de seus momentos históricos e de suas experiências de vida –, Barthes e Foucault precisaram estar inseridos na modernidade e ser influenciados por pensamentos anteriores aos deles.

Da mesma forma que a morte do autor só pôde surgir em um contexto específico, seu retorno também é fruto de um tempo. Desde o final do século XX, com a criação e a difusão de novas tecnologias, o modo como o autor de um texto se projeta no mundo está se transformando. Isso se deve ao fato de que o mundo como Barthes e Foucault o conheciam estava se modificando; com a popularização da televisão e, mais recentemente, da internet, o privado tornou-se cada vez mais público. Sendo assim, os programas televisivos, os *blogs* pessoais e, com maior relevância atualmente, as redes sociais, além de reforçarem o destaque a determinados sujeitos, foram fundamentais para que cada vez mais pessoas pudessem se autopromover.

A demanda dos leitores pela exposição dos autores, aliada à vontade dos sujeitos de difundirem sua imagem, fez com que a publicação de biografias, autobiografias e relatos de testemunho aumentasse. Essa via de mão dupla indica, de acordo com Diana Klinger, que “na atualidade já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático” (Klinger, 2006, p. 35). Dessa maneira, a morte do autor, que, para Foucault, havia sido substituída pela função autor, agora dá lugar ao seu retorno. Entretanto, o autor que reaparece não é o mesmo que havia desaparecido – esse novo autor sofre influência das mídias e cria um relacionamento até então inédito com o seu público.

A exemplo disso, a internet fez com que leitor e escritor estivessem em um mesmo nível, a hierarquia que a ideia de Autor-Deus pressupunha

desaparece na medida em que se torna concebível se comunicar com um escritor por meio de um e-mail ou mesmo por meio de uma mensagem nas redes sociais. Leitores e autores se encontram em feiras literárias, tiram fotos e interagem de uma maneira que o autor morto de Barthes jamais faria. Cada vez mais o interesse por quem escreve é fortalecido pela facilidade que o autor encontra de projetar *online* sua vida, suas experiências e suas ideias.

Deslocando essas tendências para o campo da literatura marginal, podemos ver, de forma muito clara, no *Slam das Minas-SP*, a inserção pessoal dos poetas nas performances e o papel do leitor-espectador na recepção dos poemas. A performance dos poemas cria uma relação direta entre corpo e palavra e entre produção e recepção. Dessa forma, a morte do autor do século XX dá lugar a uma midiaticização dos sujeitos que escrevem por conta da internet. No caso dos slams isso é ainda mais imediato, já que o intermédio entre a literatura e o público é facilitado.

O pesquisador de literatura brasileira contemporânea Carlos Henrique Vieira discute o retorno do autor nas autoficções, mas o raciocínio pode ser estendido aos poetas dos slams:

O “eu” dos textos autoficcionais implica uma nova noção de sujeito, completamente diferente daquela que sustentou os biografismos e as explicações das obras literárias a partir de suas relações com fatos exteriores a ela. Esta noção de sujeito que se constrói como produto de uma dramatização midiática, própria do presente, provavelmente não existiria sem a crise do sujeito postulada por Nietzsche, que resulta não apenas na desconstrução das antigas noções de sujeito, mas também implica a desconstrução da categoria de verdade. Além disso, estas desconstruções acabaram sendo aprofundadas, décadas depois, nas declarações da “morte do autor” (Vieira, 2019, p. 59).

A midiaticização apontada por Vieira não diz respeito, nesse caso, aos jogos de verdades e mentiras, realidades e ficções, próprios da autoficção, em que os autores nunca revelavam inteiramente que parcela de suas vidas era de fato retratada em suas obras. O interesse do público pelos poemas dos slams não se dá pela tentativa de descobrir até que ponto as narrativas

contadas nos poemas foram de fato vividas pelos poetas. Nesses espaços, tudo é assumido como verdadeiro e autobiográfico. Além de exporem suas experiências nos poemas, os poetas divulgam suas imagens e seus cotidianos nas redes sociais, construindo imaginários a seu respeito para além do momento pontual da performance, o que reforça o sentimento do público de não estar consumindo ficções.

Sendo assim, o chamado “retorno do autor” é explorado aqui para marcar falas periféricas. Para que a poesia se contraponha à violência de gênero, à transfobia, ao racismo e às suas intersecções, fazendo da literatura uma ferramenta para lutar pelas causas em que os poetas pessoalmente se inserem. A partir dessa perspectiva, não há a intenção de se cair em biografismos, justificando obras com a vida dos autores, nem mesmo de se usar o critério de não ficcionalidade para atribuir mais valor aos poemas e às denúncias dos poetas. Ao destacar novamente a figura do autor, buscamos que vozes não hegemônicas e historicamente excluídas do campo literário brasileiro adquiram reconhecimento como produtoras de literatura e façam da poesia uma possibilidade de resistência em um contexto histórico de retrocessos como o que vivemos.

Essas fronteiras difusas entre o real e o ficcional delineiam um novo autor, mais acessível e identificável, que cria novos pactos com seus leitores. Os poemas performados nos slams exigem um olhar atento para seus autores, cuja literatura é atravessada por suas identidades. Pensar em quem são esses sujeitos que performam suas poesias para uma plateia, que se arriscam e expõem vulnerabilidades, é um imperativo para se compreenderem os movimentos literários contemporâneos. Sabendo disso, esbarramos em um ponto de conflito, pois é preciso questionar que tipo de subjetividade é encontrada na literatura dos slams. Ao mesmo tempo em que a questão da autoria retorna à cena, há o perigo da homogeneização dos perfis e dos temas dos autores marginais, numa tentativa de categorizá-los como apenas representantes de um coletivo e não também de si mesmos.

No caso do *Slam das Minas-SP*, temos como regra a participação exclusiva de mulheres e de pessoas transgêneras, ou seja, é um espaço de intersecção de diversos marcadores sociais subalternizados com o objetivo de diversificar os pontos de vista pelos quais as narrativas vêm sendo contadas. Em “Pode o subalterno falar?”, Spivak chama a atenção para a

dupla subalternização do sujeito subalterno feminino:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (Spivak, 2010, pp. 66-67).

As mulheres periféricas sofrem com essa dupla subalternização, o que é evidenciado mesmo em espaços de teórica celebração da diversidade, como os slams. O próprio *Slam das Minas*, em suas diversas localidades, revela esse fato por meio da necessidade da criação de uma modalidade do campeonato em que apenas mulheres pudessem participar, objetivando que elas fossem ouvidas e pudessem ser representadas no torneio nacional. Sabendo disso, torna-se especialmente relevante chamar a atenção para as autoras que participam do *Slam das Minas-SP*. Essas mulheres lutam contra mais de um tipo de opressão, e, se Spivak conclui em 1985 que o subalterno não pode falar por não haver quem o escute, a literatura contemporânea tem como dever fazer com que a tendência do retorno do autor funcione como uma possibilidade de aberturas de escutas.

A escuta dos poemas vem acompanhada da corporeidade das performances. Ouvir e ver as poetisas que compartilham sua literatura nos slams cria uma figura de autoria que não se separa de seus corpos e de suas vozes. Para Paul Zumthor, “o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (Zumthor, 2007, p. 23). Essa materialização impacta diretamente nos poemas, de modo que ficcional e biográfico se misturam, e as temáticas tratadas se relacionam com as violências sofridas por aqueles corpos.

Conceição Evaristo trabalha com o termo “escrevivência” para falar da

contaminação de sua escrita por suas experiências de vida:

[A escrevivência] seria escrever a escrita dessa vivência de mulher negra na sociedade brasileira. Eu acho muito difícil a subjetividade de qualquer escritor ou escritora não contaminar a sua escrita. De certa forma, todos fazem uma escrevivência, a partir da escolha temática, do vocabulário que se usa, do enredo a partir de suas vivências e opções. A minha escrevivência e a escrevivência de autoria de mulheres negras se dá contaminada pela nossa condição de mulher negra na sociedade brasileira (Lima, 2017).

O termo é importante para refletir sobre o papel das autoras no *Slam das Minas-SP*. As autorrepresentações de mulheres marginalizadas proporcionam a tematização e a denúncia de preconceitos sob a perspectiva de quem os vivenciou. Dessa forma, a “escrevivência” dialoga com a retomada da figura do autor, fazendo com que ela seja fundamental para a construção do conjunto das performances e, mais do que isso, para a valorização da entrada de sujeitos subalternizados na literatura brasileira.

As vivências que atravessam os corpos das poetisas que se apresentaram nos *Slam das Minas-SP* perpassam por uma série de marcadores sociais. Spivak destacou a dupla opressão sofrida pelo corpo feminino marginalizado, mas é preciso fazer também um recorte de raça e sexualidade para compreender as questões que as autoras levantam quando vão para a frente do palco. Para tanto, usaremos o conceito de interseccionalidade do movimento feminista. Sobre ele, Kathy Davis, política norte-americana, assinala:

A interseccionalidade inicia um processo de descoberta, nos alertando para o fato de que o mundo à nossa volta é sempre mais complicado e contraditório do que nós poderíamos antecipar. [...] Ela não provê orientações estanques e fixas para fazer a investigação feminista [...]. Em vez disso, ela estimula nossa criatividade para olhar para novas e frequentemente não-ortodoxas formas de fazer análises feministas. A interseccionalidade não produz uma camisa-de-forças normativa para monitorar a investigação [...] na busca de uma

“linha correta”. Pelo contrário, ela encoraja cada acadêmica feminista a se envolver criticamente com suas próprias hipóteses seguindo os interesses de uma investigação feminista reflexiva, crítica e responsável² (Davis, 2008, p. 79).

Embora este conceito já estivesse em discussão anteriormente, o termo foi cunhado em 1989 por Kimberlé Crenshaw e consiste na resposta à crítica de um feminismo universal, que só atendia às demandas das mulheres brancas. A interseccionalidade implica uma articulação entre raça, gênero e classe, fazendo do reconhecimento dessas diferenças entre os indivíduos o primeiro passo para a resolução de desigualdades. Ainda é um campo de discussões e discordâncias, mas o propósito de trazê-lo para esta discussão é chamar a atenção para as complicações e contradições que a associação de classificações identitárias traz.

A análise das subjetividades presentes na literatura marginal é uma tarefa complexa, pois trabalha com os limites borrados entre o individual e o social. Ademais, ao nos determos num espaço de evidenciação do feminismo, como o *Slam das Minas-SP*, é preciso tomarmos cuidado para que o fio condutor do gênero não se sobreponha à multiplicidade das mulheres que o compõem. A condição feminina tematiza quase toda a literatura produzida naquele local. Paralelamente, lidamos também com questões como o classismo, o racismo e a homofobia. Todas essas temáticas ressoam em coletivos, mas são enunciadas a partir das vivências de indivíduos específicos. Nessa perspectiva, o retorno do autor pode ser a materialização corporal do cruzamento de identidades e do indivíduo com seu contexto social e histórico.

Margareth Rago, analisando as “escritas de si” sob o viés feminista, pontua:

² “Intersectionality initiates a process of discovery, alerting us to the fact that the world around us is always more complicated and contradictory than we ever could have anticipated. [...] It does not provide written-in-stone guidelines for doing feminist inquiry, a kind of feminist methodology [...]. Rather, it stimulates our creativity in looking for new and often unorthodox ways of doing feminist analysis. Intersectionality does not produce a normative straitjacket for monitoring feminist inquiry in search of the ‘correct line’. Instead it encourages each feminist scholar to engage critically with her own assumptions in the interests of reflexive, critical, and accountable feminist inquiry”. Tradução nossa.

[...] Se entendermos que os feminismos abrem outras possibilidades de subjetivação e de existência para as mulheres, é necessário que levemos em conta a linguagem e o discurso, meios pelos quais se organizam a dominação cultural e a resistência. Não se trata de negar a “realidade” e a “experiência”, reduzindo-as à existência linguística, nem a ação social, ao determinar a “morte do sujeito”, como atacam os críticos do pós-estruturalismo, mas de desconstruir essas noções consideradas pré-discursivas, apontando para a sua historicidade [...] (Rago, 2013, p. 31).

Para a autora, a linguagem e o discurso são fundamentais para compreender as aberturas que os feminismos, no plural, possibilitam, de forma que as vivências e as autorias não sejam deixadas de lado, mas sejam consideradas a partir de determinada historicidade. Pensando nisso, iremos, por fim, nos deter nas performances de Midria Pereira e Ayo Lima na edição de 2019 do *Slam das Minas-SP*.

A menina que nasceu sem cor

Midria é poeta, *slammer*, *slammaster*³ do *Slam USPerifa* – slam da Universidade de São Paulo, onde cursa Ciências Sociais – e membro do *Sarau do Vale*, coletivo da periferia do extremo da zona leste de São Paulo. Ela competiu no *Slam-SP* em 2018 como representante do *ZAP! Slam*, e em 2019, representando o *Slam das Minas-SP*. Em 2020, ela lançou seu primeiro livro de poesias, intitulado *A menina que nasceu sem cor*, no qual reúne os poemas performados nos slams em que compete desde 2018. Nele, ela tematiza os resquícios contemporâneos da escravidão, a solidão da mulher negra e a necessidade de se reconhecer como tal. Ela sintetiza o livro como sendo sobre a “menina que nasce sem cor e encontra arco-íris em cada morro de si” (Pereira, 2020, p. 8).

Midria performou nos eventos de abril, junho e outubro do *Slam das Minas-SP*. Em todos eles, ela iniciou sua participação com o poema “Nóis é Clitóris”, cujos primeiros versos são uma referência à canção “Homem”, de Caetano Veloso:

³ Apresentador das competições de slam.

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

Não tenho inveja da maternidade
Nem da lactação
Não tenho inveja da adiposidade
Nem da menstruação
Só tenho inveja da longevidade
Dos orgasmos múltiplos
E dos orgasmos múltiplos

Eu sou homem

A poeta reproduziu trechos da música nos oito primeiros versos do poema, fazendo deles a introdução de uma crítica que aparecerá nos versos seguintes. Não é possível desassociar “Nóis é clitóris” do atual contexto histórico, que deu voz a reivindicações feministas, possibilitando a elaboração de uma crítica dirigida a um dos maiores artistas brasileiros. Em “Homem”, Veloso faz uma série de depreciações ao gênero feminino e diz só ter inveja “da longevidade e dos orgasmos múltiplos”. Midria se opõe a essa visão e busca a “desnaturalização de muito conceito torto”, ao negar que o prazer feminino está associado unicamente aos homens, dando protagonismo às mulheres e tratando da masturbação feminina, tema ainda visto como tabu.

Eu acho tão bonito quando eu me toco
E com meu corpo eu gozo
Poesia
Mas a masturbação feminina por muito tempo foi e ainda é
colocada como uma grande
HERESIA
Si-ri-ri-ca
Ah!
Palavra pro-i-bi-da
Desde a caça às bruxas
Nossos autoconhecimento
E prazer feminino sendo sempre “endemonizados”
Enquanto meu avô ouvia desde menino
Que seu mundo era um cêntrico-falocêntrico-falo
Eu falo ao mundo que não!
O meu prazer só depende de mim, irmão

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

O uso da primeira pessoa do singular deixa evidente que ela se inclui na narrativa, explorando uma problemática que a afeta. Observamos, então, o corpo feminino associado ao texto e vice-versa, como material de sua experiência, dialogando com o que foi descrito por Zumthor a respeito do corpo ser a materialização da realidade vivida pelo sujeito e aquilo que determina sua relação com o mundo.

Já em “Bastarda”, segundo poema performado nas edições em que participou, o corpo-experiência de Midria denuncia o racismo no Brasil a partir do olhar de quem sofre diretamente suas consequências. No poema anterior era o corpo feminino que falava, já aqui é o corpo feminino negro, numa intersecção de marcadores identitários.

Bastarda!
Filha preta de uma pátria embranquecida
Bastardas!
Filhas pretas de uma pátria embranquecida

A pátria que pare, mas não cria
A pátria que chuta, cospe, aninha no colo e
E depois joga na labuta
A pátria
Que pátria?
A pátria que tem a ousadia de dizer que hoje mamamos na
teta de um suposto governo
Quando na verdade foram as nossas mamas as que
amamentaram
E as nossas ancas as que pariram
Todos esses que sequer nos olham na cara
[...]
Eu quero outro destino
Eu quero a Luiza, a Enedina, a Viviane, a Sônia, a Simone, a
Katemari, todas aquelas que desafiam o caminho prescrito

Todas as putas de luta que não se submeteram a essa pátria
que nos embute a ilusão de que poderemos ser filhas modelos
Quando, na verdade, seremos sempre ovelhas negras fadadas
ao desespero de nunca corresponder às expectativas

Esse poema nega um ideal nacionalista, constitutivo do início de nossa literatura. Longe de apresentar um local idílico, Midria fala sobre um Brasil que procura apagar sujeitos e culturas negros e do qual ela não se sente pertencente. Aqui, sua experiência individual é colocada em cena para se contrapor a séculos de escravidão, criticando o governo e a marginalização das mulheres negras, além de trazer várias referências. Pedro Dolabela Chagas trabalha com a hipótese da decadência de um projeto de produção de uma literatura nacionalista no Brasil, chamando a atenção para a tendência contemporânea de focalizar o indivíduo independente de seu pano de fundo local.

Hoje, quando as diferenças diminuem na homogeneização dos lugares e na universalização dos modos de vida, a literatura se encharca da experiência individual: o indivíduo singular – muitas vezes deslocado, vivendo momentos-limite –, se torna o seu foco mais recorrente. Não mais o painel ou a panorâmica, mas a pequena história individual toma a cena – história que se mostra circunstancialmente local, e não essencialmente local (Chagas, 2011, p. 57).

“Bastarda” nos recorda das inconsistências do projeto romântico de literatura e da impossibilidade de sua manutenção na contemporaneidade. No entanto, é importante ter em vista que falar de literatura marginal é falar de um recorte geográfico, uma vez que esse movimento nasceu na cidade de São Paulo e continua em grande medida vinculado a ela. As narrativas de Midria e de Ayo são individuais, mas não deixam de se referir a uma localidade delimitada e compartilhada por grande parte das poetisas que se apresentam no *Slam das Minas-SP*, cujos perfis majoritários são de mulheres negras, periféricas e paulistanas.

Essa ressalva é necessária para que essas vozes marginais em questão não sejam lidas como inteiramente representativas das periferias brasileiras, em um movimento parecido com a tentativa de universalização nacional do período romântico. Por outro lado, pontuar que muitos dos poetas têm a identidade paulistana em comum não significa a ausência de individualidade em seus poemas, já que cada um deles significa São Paulo a partir de suas próprias perspectivas, indo ao encontro do que foi apontado por Chagas.

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

Sobre a estrutura linguística do poema, a primeira pessoa do plural funciona como uma forma de representar uma coletividade da qual Midria faz parte. Mais adiante, ela faz a separação entre “nós” e “vocês”, distanciando-se da sua audiência e marcando que fala de um local social diverso daquele de seus interlocutores:

Não faço mais questão de ser filha dessa pátria
A filha bastarda, que dorme no quarto da empregada, cuida
dos quatro filhos da patroa, recebe um prato de comida como
se fosse uma dádiva
E ainda esperam que “diga muito obrigada”
Depois de ser chutada, escoraçada, desrespeitada, invadida

Eu tô falando, eu tô falando, eu quero que cês escutem sobre
o que é a nossa dor
Nossa dor é dívida histórica, pique epigenética que já faz
mulheres pretas propensas a tanta bosta que não cabe numa
lista
Mas listo, que é sobre aquilo que não é visto e dito
Sobre os estupros da colonização

Essa distância pode tanto ser entendida de forma literal quanto metafórica, pois parte do público dos slams é branca. Por outro lado, a poeta também pode estar se dirigindo a um ouvinte genérico. Midria é uma defensora da literatura como ferramenta de cura e de projeção de si mesma no mundo. Sua trajetória poética começou nos slams e nos saraus, a partir da fala, e agora também foi materializada em livros. Vemos, assim, que a oralidade tem o poder de destacar sujeitos que não alcançariam um público por outros meios, mas o registro escrito continua sendo um objetivo desses poetas marginais. Todas as organizadoras do *Slam das Minas-SP* têm livros publicados, bem como várias das poetas frequentes naquele espaço. A projeção no mundo, por mais que se inicie na fala, ainda busca legitimação como autora na escrita, que oferece obstáculos para muitos sujeitos.

A importância da autoria contemporânea, fruto da morte do autor do século XX, é representada aqui por uma poeta negra, jovem e ligada às redes sociais. A dimensão de sua literatura só é apreendida quando se considera quem ela é,

ou ao menos a maneira como ela se apresenta. Também é preciso considerar que ela deixa claro que está tematizando questões pessoais, especialmente aquela relacionada a finalmente se reconhecer como uma mulher negra, desvencilhando-se de tentativas racistas de embranquecimento.

O próprio título do livro a coloca como protagonista de suas narrativas, “a menina” é entendida primeiramente como a própria Midria, o que é reforçado pela ilustração de si mesma na capa. No entanto, toda a sua subjetividade é facilmente relacionada a um coletivo. Midria é “a menina que nasceu sem cor” que fala a respeito de todas “as meninas que nasceram sem cor” para um público que quer ouvir sobre isso. Ela termina a introdução do livro com a frase: “de nós mesmas, para o infinito”. O uso de “nós” indica claramente um grupo ao qual ela se vê pertencente e o qual representa. Sendo assim, a poeta evidencia os cruzamentos complexos entre realidade e performance e entre subjetivação e coletivização.

O príncipe do gueto

Ayo Lima nasceu na zona sul de São Paulo, é poeta marginal e divulga sua literatura com a venda de zines. Em seu perfil do Instagram, no qual se autointitula “prince of the guetto”, ele se apresenta da seguinte forma: “corpo trans masculino com orgulho”. A afirmação de sua identidade perpassa por sua literatura. Seus poemas abordam suas vivências na periferia e como homem trans. Em 2019, no *Slam das Minas-SP*, ele performou nos eventos de abril, maio e outubro.

Em “Eu sou poeta”, performado em todas as suas participações na edição, ele narra a experiência de ser negro periférico em São Paulo e sofrer uma vigilância policial constante, não como forma de segurança, mas de ameaça.

Eu sou poeta
Mas, antes de ser poeta, eu sou preto
Eu moro numa comunidade aonde eu chamo de gueto
Aonde eu tenho o máximo respeito
Porque as vivências ali me tornaram um bom sujeito
Ser preto entre vielas e becos
Quando passa a polícia dá um aperto no peito
Eles estão vindo apagados e devagar

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

Começaram a nos encarar
Se tem alguma coisa, agora é a hora de jogar
Porque eles vão nos enquadrar
Foi dito e feito
Fuzil na cara, encosta, vagabundos, e mãos pro ar
Os moleque da quebrada já tá cansado de apanhar
Eu peço a Deus pra eles não perreocar

Assim como nas apresentações de Midria, vemos na performance de Ayo a relação entre corpo e palavra. Seu poema é a autorrepresentação de um homem transgênero, negro e morador da periferia paulistana. O efeito de suas palavras se concretiza em grande medida por marcar a autoria de um sujeito que de fato vive aquilo que poetiza. Portanto, ao enunciar versos que remetem diretamente a seu corpo e contexto social, ele se afirma como poeta periférico, negro e transgênero.

Eu tenho que deixar registrado antes que eu seja morto pela
mão do Estado
É, eu sou novo, tô na metade da vida da expectativa de vida,
porque eu sou preto, trans, favelado
É, eu sou poeta, mas antes de ser poeta eu quero estar vivo
Sentir mesmo o ar que eu respiro e respire
Respire
Porque nos roubam até o ar e querem de qualquer jeito fazer
que nossos corpos pretos pirem
Nos mata, nos aprisiona, nos oprime,
Eu que fiquei calado, agora as palavras de dor meu corpo
define
É, a quebrada precisa de vozes que falam da vivência de quem
por lá habita
Eu sou poeta porque eu preciso falar

“Quando eu nasci” também retrata sua realidade como negro ao tematizar a dificuldade de se reconhecer como tal, tema comum à poesia de Midria, e se inicia de uma forma muito parecida com a do poema anterior:

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

Quando eu nasci
Eu nasci preto
Eu não sei
Eu só nasci
Cresci, por anos não me reconheci
Eu, que sou retinto, já afirmei ser pardo
Isso não é coisa pra se rir
Porque eu sei que tem uns moleques que não enxergam a
negritude dentro de si

As performances de Ayo sofreram muitas modificações ao longo de suas participações no *Slam das Minas-SP*. A mudança mais significativa é a reescrita dos versos finais do segundo poema. Na primeira versão temos:

Eu vou deixar esse papo de lado porque eles não merecem
meu tempo gastado
E, pros pretinhos, joga seus cabelos pro alto
Seja mais empoderado
Enxergue em você a realeza que eles têm tirado
Enxergue
Enxergue em você, preto, a beleza
Porque, como eu disse, a gente é realeza

Já nas performances posteriores, de maio e outubro, ele altera os versos para:

Eu vou deixar esse papo de lado porque eles não merecem
mais meu tempo gastado
O aviso já foi dado
E, se você pensa que eu ando só, meu corpo está bem
guardado, meus passos estão sendo guiados e, se você,
racista, transfóbico, entrar no meu caminho, toma cuidado
É, vocês querem guerra, terão, mas com a guerra vai vir a
revolução
Que os pretos não vão ser mais os trabalhadores
A gente vai ser é patrão

O poeta opta por não mais transmitir uma mensagem positiva aos meninos negros e passa a finalizar ameaçando a classe burguesa, o que traz um impacto maior pelo uso de uma nova entonação de voz, agressiva e contundente. Há também, em sua poesia, a separação entre “nós” e “vocês”, de forma que a sua identidade entre em clara oposição com a identidade de seus interlocutores. A revolta de Ayo se relaciona ao lugar a partir do qual ele enuncia, o lugar da múltipla opressão e de apagamentos históricos. Não separar sua autoria de sua obra é colocar em cena suas lutas, de modo que ele assuma o protagonismo e seja capaz de tematizar suas vivências e perspectivas.

Midria Pereira e Ayo Lima colocam no palco dos slams histórias quase nunca contadas. Por isso, as marcações identitárias de gênero, raça e sexualidade devem ser percebidas e valorizadas, em busca de uma academia que abarque diferentes sujeitos. As adjetivações e as categorizações desses poetas são importantes para se reconhecer a entrada de minorias em um meio excludente como a literatura, mas ressaltamos a necessidade de avançar para que elas não sejam limitantes e propaguem exclusões, o que seria grave e incontornável. Apesar disso, retomar o destaque das figuras de autoria é necessário para o reconhecimento de um novo autor, cuja voz não vem mais do centro e participa da construção de uma academia culturalmente diversa.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1988. pp. 65-70.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Após a nacionalidade: história do romance e produção romanesca no Brasil e na América Latina. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 38, pp. 41-59, 2011.

DAVIS, Kathy. Intersectionality as Buzzword, a Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful. *Feminist Theory*, v. 9, n. 1, pp. 67-85, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4. Ed. Lisboa: Vega: Passagens, 2000.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

LIMA, Juliana Domingos de. Entrevista: Conceição Evaristo: “minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra”. 26 mai. 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo>

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%20%99. Acesso em: 17 mai. 2021.

PEREIRA, Midria. *A menina que nasceu sem cor*. São Paulo: Grandir, 2020.

RAGO, Luiza Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Minas Gerais: Editora UFMG, 2010.

VIEIRA, Carlos Henrique. *Autoficção, performance e tensões na literatura brasileira contemporânea: as figuras autorais de Clara Averbuck e Santiago Nazarian*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2019.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Stella do Patrocínio: visibilidade e ausência de escuta na literatura brasileira

Anna Carolina Vicentini Zacharias¹

“Seus falatórios, registrados a partir de entrevistas, denotam a violência à qual ela foi submetida. A partir dessas entrevistas uma branquitude construiu livros, músicas desses falatórios, mas nunca se preocupou com Stella.” (Linn da Quebrada, 2021).

A história de Stella do Patrocínio e a sua formulação como sujeito e personalidade pública passam por uma série de atravessamentos institucionais. O primeiro deles foi a internação, de caráter involuntário, pela 4ª Delegacia de Polícia do Rio de Janeiro, em 1962. Aos 21 anos, Stella foi, então, encaminhada para o Hospício Pedro II, no Engenho de Dentro – recebendo o diagnóstico de esquizofrenia. Poucos anos depois, em 1966, ela foi transferida para a Colônia Juliano Moreira, lugar onde foi aprisionada até a sua morte, em 1992.

Como resultado dos trinta anos de internação em regime fechado, pouco sabemos a respeito de Stella do Patrocínio. A essas raras informações, contudo, se somaram narrativas que pretendiam compensar a falta e, muitas

¹ Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, Brasil.
E-mail: carolz.v@gmail.com

vezes, sem comprovação alguma, adicionavam a Stella do Patrocínio dados que chegavam ao ponto de contradizer o que ela afirmava em seu Falatório².

Tomo como exemplo um jornal não identificado³, por ocasião da divulgação do Falatório em 1991. O jornalista afirma: “Existem dúvidas sobre o motivo pelo qual ela foi parar na 4ª D. P., de onde foi encaminhada, em 1962, para o Centro Psiquiátrico Nacional. *Alcoolismo? Vadiagem?* Não se sabe. Stella se nega a falar [...] *é semianalfabeta e conta com a ajuda das assistentes sociais para anotar suas poesias instantâneas*”⁴ (Grifos meus).

Chamo a atenção para o fato de esse discurso ter sido formulado para apresentar uma mulher negra cuja internação teve caráter involuntário. O fato de ser mulher e de ser negra importa na medida mesma em que estamos situados em um território de produção de desigualdades e violências de gênero e raça.

O jornal corrobora a ideia da vadiagem como um defeito moral (Valença, 2014) e também apaga o discurso de Stella, transcrito por Mônica Ribeiro de Souza poucos meses antes da publicação da matéria. Ao relatar a ocasião de sua captura, Stella do Patrocínio afirma:

[...] aí veio uma dona, me botou pra dentro do Posto do Pronto Socorro perto da praia de Botafogo, e lá, eu dentro do Pronto Socorro, ela me aplicou uma injeção, me deu um remédio,

² A partir deste momento, utilizo o termo “Falatório” sempre que me referir à produção discursiva de Stella do Patrocínio, por se tratar do modo como ela denominou o seu poder de enunciação. A única exceção, contudo, são os momentos em que utilizo excertos produzidos por Viviane Mosé, responsável pela publicação de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2021). Este livro, catalogado como poesia brasileira, foi o resultado de um trabalho de transcrição do Falatório, bem como de seleção de trechos e da sua organização em formato versificado, como veremos adiante.

³ “A veia poética da interna Stella do Patrocínio”. Matéria de jornal sem assinatura, sem data, recortada por Mônica Ribeiro de Souza. Rio de Janeiro, 1º ago. 1991. Este material e essa discussão aprofundada podem ser consultados em minha dissertação de mestrado (cf. Zacharias, 2020).

⁴ Em minha dissertação de mestrado levantei dados biográficos de Stella do Patrocínio. Assim, argumentei que as narrativas a seu respeito acabaram por produzir uma personagem. Isto porque muitas informações sobre Stella do Patrocínio que circulam em jornais e trabalhos acadêmicos não são verdadeiras, como, por exemplo, o fato de ela ter sido semianalfabeta, ou, ainda, de ela ter precisado de ajuda para que seus poemas fossem escritos. Para acessar integralmente essas discussões, conferir Zacharias (2020).

me fez um eletrochoque, me mandou tomar um banho de chuveiro [...] e aí chamou uma ambulância, uma ambulância assistência e disse: “carreguem ela”, mas não disse pra onde, “carreguem ela”, ela achou que tinha o direito de me governar na hora, né?, me viu sozinha [...] aí me trouxeram pra cá, mandou: “carreguem ela”, deu ordem, “carreguem ela”, na ambulância, “carreguem ela”, carregaram, me trouxeram pra cá como indigente, sem família, vim pra cá, estou aqui como indigente, sem ter família nenhuma, morando no hospital, estou aqui como indigente, sem ter ninguém por mim, sem ter família e morando no hospital⁵ (Souza, 1991, pp. 5-6. Grifos meus).

Em outro momento, ela adiciona uma informação bastante relevante para compreendermos o motivo de sua chegada à Colônia Juliano Moreira:

Foi quando a Ana me descobriu que eu tava na rua com o Luiz. Eu nega preta crioula, Luiz nego preto crioulo ao meu lado (Souza, 1991, pp. 5-6. Grifos meus).

O falatório de Stella do Patrocínio nos convida a refletir sobre as razões pelas quais alguns sujeitos são levados compulsória e involuntariamente para a internação psiquiátrica. Paulo Amarante (1995), um dos grandes expoentes da luta antimanicomial brasileira, afirmou, em relação aos hospícios:

A ligação intrínseca entre sociedade e loucura/sujeito que enlouquece é artificialmente separada e adjetivada com qualidades morais de periculosidade e marginalidade. Assim, institui-se correlação e identificação entre punição e terapêutica a fim de produzir ação pedagógica moral que possa restituir dimensões de razão e equilíbrio [...]. O mani-

⁵ *Versos, Reversos, Pensamentos e algo mais....* é um livro datilografado por Mônica Ribeiro de Souza, em 1991, entregue como relatório final de estágio em psicologia na Colônia Juliano Moreira. Esse foi o primeiro trabalho que nomeou Stella do Patrocínio como poeta, embora não oficialmente numa editora. Assim, o conteúdo desse livro também pode ser conferido nos anexos da minha dissertação (cf. Zacharias, 2020).

cômio concretiza a metáfora da exclusão que a modernidade produz na relação com a diferença (Amarante, 1995, p. 50).

Coloco Paulo Amarante em diálogo com Frantz Fanon (2020), que retomou a enunciação de um filósofo contemporâneo (que ele não identifica em seu texto): “Se você quiser se aprofundar na estrutura de determinado país, é preciso visitar seus hospitais psiquiátricos” (Fanon, 2020, p. 261).

De fato, se nos lembrarmos de que a maioria esmagadora de pacientes psiquiátricos em instituições públicas no Brasil foi, historicamente, mulheres negras e pobres, e se a loucura esteve atrelada ao aprisionamento (inclusive pela polícia, como no caso de Stella), à ideia de defeito moral, à punição e à terapeutização, que se justifica para que a razão dos sujeitos psiquiatrizados seja restituída, então podemos concluir que os manicômios são operadores de racismo genderizado⁶ e, então, também são um lugar que reflete profundamente a estrutura social, política e econômica de um determinado país.

Ouvindo Stella do Patrocínio⁷, percebi, de fato, que “se todo camburão tem um pouco de navio negreiro”⁸, os manicômios trazem consigo fundamentos de cativeiro. Talvez por esse motivo Stella do Patrocínio tenha dito que “o tempo não passa, quem passa somos nós”, depois de afirmar que é do mesmo tempo de sua bisavó, de sua avó, de sua mãe.

Desse modo, lembro-me da afirmação da professora Denise Ferreira da Silva:

O evento racial é necessariamente sem tempo devido ao modo como a diferença racial reconfigura o colonial ao compreender o nativo e o escravo, como ferramenta específica

⁶ A literatura sobre as relações entre raça, gênero e saúde mental tem crescido e ganhado espaço nas discussões acadêmicas e antimanicomiais brasileiras. Para o aprofundamento dessas relações, indico a leitura da série *Luta Antimanicomial e Feminismos*, composta por três volumes organizados por Melissa de Oliveira Pereira e Rachel Gouveia Passos.

⁷ Obtive acesso aos áudios que deram origem à publicação de *Reino* durante a realização de minha pesquisa de mestrado. À época, os áudios pertenciam ao acervo pessoal de Carla Guagliardi, interlocutora de Stella do Patrocínio entre 1986 e 1988. Hoje, ele pode ser consultado no repositório da UNILA a partir do trabalho de Ramos (2022).

⁸ Verso (s) de canção de O Rappa.

(biológica) que imprime seus traços mentais (morais e intelectuais) fora da história (Silva, 2018, p. 408).

Ela ainda nos diz que “O tempo não é a dimensão apropriada para ‘observar’ o evento racial” (p. 408). Sendo assim, os hospícios – aqui, especificamente, considerados como eventos raciais – não apenas acabam por projetar mulheres negras para fora da história, como adquirem o poder de verdade sobre as suas vidas, apagam as suas memórias, silenciam a partir do diagnóstico psiquiátrico, negligenciam sua saúde, aprisionam e torturam os seus corpos.

É a partir dessa perspectiva que este artigo se desenvolve: tento elaborar a minha capacidade de escuta de Stella do Patrocínio não para projetar questões que pretendam possuir algum poder de verdade sobre ela, mas para entender de que modo os discursos produzidos por duas instituições que a nomeiam – hospício e literatura – se estabelecem. É incontornável chegar à conclusão de que, além de manicomialistas, as instituições também operam segundo lógicas racistas, ainda que essas operacionalizações se manifestem na literatura e no hospício de diferentes maneiras.

Silvio Almeida (2020) analisa algumas transformações do racismo no Brasil que podem nos ajudar a identificar essas diferenças:

Em uma sociedade que se apresenta como globalizada, multicultural e constituída de mercados livres, “o racismo já não ousa se apresentar sem disfarces”. *É desse modo que o racismo passa da destruição das culturas e dos corpos com ele identificados para a domesticação de culturas e de corpos.* Por constituir-se da incerteza e da indeterminação, é certo que o racismo pode, a qualquer momento, descambar para a violência explícita, a tortura e o extermínio. *Porém, assim que a superioridade econômica e racial foi estabelecida pela desumanização, o momento posterior da dinâmica do racismo é o do enquadramento do grupo discriminado em uma versão de humanidade que possa ser controlada, na forma do que podemos denominar de um sujeito colonial. Em vez de destruir a cultura, é mais inteligente determinar qual o seu valor e seu significado* (Almeida, 2020, p. 46. Grifos meus).

Veremos, a partir de agora, como o livro de poesia intitulado *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, produzido por Viviane Mosé (Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2001), determina esse valor e significado do falatório de Stella do Patrocínio, ao inseri-la na literatura brasileira. Adiante, tentarei encontrar caminhos alternativos que se neguem a dar continuidade a perspectivas que violentam a memória de Stella.

Abordagens literárias em disputa

Em minha dissertação de mestrado, defendi que a literatura, ao produzir a imagem de Stella do Patrocínio como poeta, em 2001, permitiu que conhecêssemos Stella do Patrocínio, mas perguntei-me, arriscando algumas respostas, se a literatura realmente foi capaz ou pretendeu romper com os apagamentos que atravessaram a vida de Stella por mais de 30 anos, devido à sua condição de clausura no hospício. Perguntei-me, ainda, se a literatura, ao visibilizá-la, foi capaz de ouvi-la.

Visando expandir esses questionamentos e procurar aprofundar um pouco as possibilidades de resposta, busquei diálogo com Diane Lima, curadora brasileira independente, que afirmou que Stella do Patrocínio é a mulher que vemos, mas não ouvimos. Lima faz uma crítica racial em relação à institucionalização literária de Stella do Patrocínio e ao sucesso do livro. Ambos “precisaram da violência da institucionalização psiquiátrica para realizar seu ritual sádico de captura que no final constitui a vida humana como dependente da morte negra para a sua existência, coerência, valor e lucro eterno”⁹. De fato, essas pistas que nos permitem identificar que Stella do Patrocínio não foi ouvida por parte dos trabalhos desenvolvidos a seu respeito estão presentes em diversos momentos. Viviane Mosé, por exemplo, quando apresenta a poeta de *Reino*, registra a identificação racial de Stella como mera característica física, não como uma questão político-social da instituição manicomial que poderia ser investigada:

Stela [sic] do Patrocínio chamou atenção por sua singularidade, naquele lugar uniforme. Parecia uma rainha, não se

⁹ Indico fortemente a escuta do Lançamento do Programa do Museu Bispo do Rosário “Stella do Patrocínio: a história que fala”, com a curadoria de Diane Lima (cf. Lima, 2021).

portando como as outras, que se aglomeravam, pedindo sempre. Diferenciava, em um silêncio agudo, a sua forma própria de se colocar no espaço. Impossível era não vê-la: negra, alta, com muita dignidade no porte, algumas vezes enrolada em um cobertor com o rosto e os braços pintados de branco (Mosé, 2001, p. 20).

Afirmar que se trata de uma autora negra não garante que esses perfis de gênero e raça estejam sendo devidamente entendidos dentro dos mecanismos de estruturação dos manicômios, nem tampouco se propõe a levar a voz de Stella adiante. Como vimos, esses fatores são determinantes para explicar a sua presença naquele espaço que a adoeceu involuntariamente:

Eu estava com saúde
Adoeci
Eu não ia adoecer sozinha não
Mas eu estava com saúde
Estava com muita saúde
Me adoeceram
Me internaram no hospital
E me deixaram internada
E agora eu vivo no hospital como doente
O hospital parece uma casa
O hospital é um hospital (Mosé, 2001, p. 51).

O seu discurso a respeito das condições de sua internação não é apenas negligenciado pela reportagem recentemente citada, por *Reino* e por parte da crítica literária de Stella, como também é negado por eles. Refiro-me especificamente, neste caso, às explicações dadas por Stella que justificavam a sua internação involuntária, em que raça e gênero são condições centrais para que a polícia a sequestrasse nos anos 1960.

A omissão das condições de internação de Stella do Patrocínio fica ainda mais evidente quando notamos, no livro, a presença de um fragmento que sequer foi emitido pela poeta que estava ali, sendo apresentada. Esse fragmento foi replicado em diversos trabalhos que se basearam exclusivamente no livro de Mosé para o trato com o Falatório de Stella do

Patrocínio. Refiro-me ao seguinte poema¹⁰:

Nasci louca
Meus pais queriam que eu fosse louca
Os normais tinham inveja de mim
Que era louca (Mosé, 2001, p. 68).

Coincidentemente, pude assistir ao documentário “Strultifera navis”, dirigido por Clodoaldo Lino (1987), depois de ter notado que esse excerto não constava em nenhuma das fontes utilizadas por Viviane Mosé para a consolidação de *Reino*. Nesse documentário, uma paciente – cujo nome não pude confirmar – faz a seguinte afirmação:

Nasci louca, sabe? Meus pais queria que eu vivesse louca assim mesmo, sabe? Meus pais queria que eu vivesse louca [...] elas tem inveja de mim, elas toda normalidade, e eu louca e elas tem inveja de mim. Aí criava briga, né. Criava até briga. Os normais tinha inveja de uma louca, os normais tinha até inveja de mim que era louca”.

Sendo assim, o poema que compõe *Reino* e que faz um elogio à loucura é, ao que tudo indica, de outra autoria. A atribuição desse poema a Stella do Patrocínio produz o efeito de reificar a loucura como delírio, devido à produção de uma contradição nas narrativas de Stella. Além disso, a inserção do poema em *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* parece contradizer a importância da escuta de alguém que emerge no cenário literário – e, portanto, intelectual – brasileiro.

Também nesse sentido, a literatura precisou das condições manicomiais para produzir a imagem de uma poeta. Isto porque o Falatório, ainda que seja divulgado pela instituição literária, é dissimulado por ela e, portanto,

¹⁰ Optei por tratar o Falatório de Stella do Patrocínio como poema apenas quando me refiro aos excertos presentes em *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, por ter sido um livro de poesia que transcreveu o Falatório, organizou o seu conteúdo e o esquematizou em formato versificado.

silencia Stella, mais uma vez, tal como o hospício a silenciou. O livro, além de negligenciar o passado de Stella – pois sobre ela nada é dito além de sua condição de internação, filiação, data de nascimento e morte –, omitiu informações importantes e introduziu trechos que sequer foram enunciados por ela.

Fazendo um paralelo com discussões raciais contemporâneas, vale lembrar que Saidiya Hartman percebe que a contenção narrativa presente nos discursos a respeito da escravidão não intenta

[...] *dar voz* ao escravo, mas antes imaginar o que não pode ser verificado, um domínio de experiência que está situado entre duas zonas de morte – morte social e corporal – e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento [...]. A História dos projetos contra-Históricos negros é uma forma de fracasso, precisamente porque tais relatos nunca foram capazes de se instalarem como História, mas são antes narrativas insurgentes, perturbadoras, que são marginalizadas e descarrilhadas antes sequer de ganhar pé (Hartman, 2020, pp. 29-30).

O que aproxima o argumento de Hartman de Stella do Patrocínio é justamente o evento racial genderizado. Diane Lima, ao comentar a publicação do livro, está justamente nos levando a uma constatação bastante semelhante àquela de Hartman, a de que a fala de Stella do Patrocínio foi descarrilhada antes mesmo de ganhar pé:

O livro criou um imaginário crítico que situou o falatório dentro de um recorte de algum modo degenerativo e delirante, romantizando, de algum modo, a ideia de loucura; nunca ouvindo, realmente, a crítica racial, social e toda a história de como Stella foi levada até a Colônia, história essa que sempre esteve no seu falatório. Nesse sentido, o que acredito que o falatório nos permita como espaço de revisão crítica é exatamente o que sempre esteve lá, nos seus 30 anos de fala, que nunca foi devidamente ouvida. Como a subjugação e a expropriação que constituem a base do capital racial colonial fizeram com que os ex-escravizados não fossem apenas des-

pojados dos meios de produção e do valor total criado por seu trabalho e dos seus ancestrais, mas também foram enquadrados, nesse caso, por meio da institucionalização psiquiátrica através de um arsenal político-simbólico-biológico responsável por atribuir a sua expropriação econômica a um inerente defeito moral e intelectual (Lima, 2021, s.p.).

A perspectiva de Viviane Mosé influenciou os trabalhos de recepção teórico-crítica de Stella do Patrocínio e do Falatório. Alguns desses trabalhos também chegam a negar a autoridade discursiva de Stella do Patrocínio, afirmando tratar-se de um discurso delirante que nada comunica. Este é, mais uma vez, um movimento que apaga a sua memória e que retira de Stella a sua autoridade discursiva – autoridade esta que sempre lhe foi negada e que, no entanto, diz mais sobre quem a negou. Assim, Stella foi nomeada poeta com um reconhecimento bastante limitado, podendo ser entendido como um modo de exotização da produção intelectual negra brasileira. Silvio Almeida afirma que as manifestações culturais negras no Brasil são inseridas

[...] desde que seja possível tratá-las como “exóticas”. O exotismo confere valor à cultura, cujas manifestações serão integradas ao sistema na forma de mercadoria. Desse modo, o cinema, a literatura, a música e as artes plásticas não precisam negar a existência do racismo; pelo contrário, produções artísticas de grande repercussão tratam do racismo e do sofrimento por ele provocado de modo direto (Almeida, 2020, pp. 46-47).

Por estes e outros motivos, defendo a necessidade de voltarmos nossa escuta para o que Stella tem a nos dizer, propondo uma alteração metodológica e epistemológica nas abordagens dos estudos sobre o Falatório. Acredito que esse seja um passo importante para que a crítica e a recepção literária de Stella possam se desvencilhar de discursos que um dia construíram um imaginário de Stella pautado em perspectivas racistas e manicomialistas.

É preciso romper com o paradigma historiográfico que reifica essas perspectivas, pois

[...] quando a história é escrita pelos vitoriosos em detrimento das vítimas e dos sobreviventes, os espólios se tornam “tesouros culturais”. Apenas à parte vitoriosa é permitido reivindicar como seu aquilo que foi tomado dos outros. Essas pessoas foram privadas de sua liberdade e de seus direitos e continuam vivendo sob as condições institucionais que fazem suas queixas não serem ouvidas (Azoulay, 2022, s.p.).

Nesse sentido, novas possibilidades estão começando a surgir, a partir da publicação integral das conversas gravadas entre Carla Guagliardi e Stella do Patrocínio, no período entre 1986 e 1988. O falatório de Stella agora é de domínio e acesso públicos. Ele está depositado no repositório da UNILA desde fevereiro deste ano, com a dissertação da pesquisadora Sara Martins Ramos (2022). Os áudios foram anexados com a sua transcrição integral, realizada coletivamente por Sara Ramos, Natasha Felix e por mim. Para apresentar esse material, nós escrevemos uma nota das transcritoras, que reproduzo parcialmente:

Quando a pesquisadora e curadora independente Diane Lima afirma que Stella é “a mulher que vemos, mas não ouvimos”, ela nos convida a refletir não apenas sobre a construção escrita-visual feita a partir da vida e das palavras de Stella do Patrocínio, mas também, de certa forma, a uma postura intelectual enraizadamente ocidental em que, como versa Leda Martins, “tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes”. A mulher que não ouvimos também existe porque as vidas e memórias das mulheres negras brasileiras são, há muito tempo, pautadas por sequestros, supressões e mediações; e talvez, ao voltar-nos para nossas práticas de conhecimento, bastasse que reconheçamos isto: há, ainda, uma enorme resistência em se abandonar a posição altiva do olhar – na qual se escolhe a mirada – para a passividade imprevisível do ouvir. Com Stella, propomos o avesso (ou sabedorias cotidianas): fechar os olhos para ouvir melhor (Ramos, 2022, p. 146).

Propomos, então, que a escuta seja mais ativa em relação ao Falatório de Stella do Patrocínio, uma produção vocálica, não textual nem tampouco formatada em versos. Segundo Sara Ramos, “Existe uma diferença fundamental entre ser nomeado e nomear-se” (Ramos, 2022, p. 128). Essa afirmação necessariamente faz lembrar as reivindicações intelectuais pela demanda do *self*, ou seja, pela possibilidade de autorrepresentação de sujeitos historicamente subalternizados. A demanda pelo *self* se estabelece contra os processos que produzem o Outro – o que também pode ser entendido como uma perspectiva que visa romper o silenciamento desses sujeitos subalternizados ao longo dos nossos processos político-históricos.

O tempo não passa, porque o tempo ainda é o tempo do racismo. Ainda assim, o tempo também é um evento em disputa – assim como o campo literário.

Referências

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2020.

AMARANTE, Paulo. *Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil*. Rio de Janeiro: SDE/ENSP, 1995.

AZOULAY, Ariella. A fotografia cativa. Revista Zum. 25 jan. 2022. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/ensaios/a-fotografia-cativa/>>. Acesso em: 05 mar. 2022.

FANON, Frantz. *Alienação e liberdade: escritos psiquiátricos*. São Paulo: Ubu editora, 2020.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Eco-Pós* [Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação], Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, pp. 12-33, 2020.

LIMA, Diane. Lançamento do Programa “Stella do Patrocínio: a história que fala”. 18 mai. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ev10K_1JEmg&t=2424s&ab_channel=MuseuBispodoRosario. Acesso em: 01 mar. 2022.

MOSÉ, Viviane. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2001.

PASSOS, Rachel Gouveia; PEREIRA, Melissa de Oliveira (Orgs). *Luta antimanicomial e feminismos: discussões de gênero, raça e classe para a reforma psiquiátrica brasileira*. Rio de Janeiro: Autografia, 2017.

_____. *Luta antimanicomial e feminismos: Inquietações e resistências*. Rio de Janeiro: Autografia, 2017.

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

_____. *Luta antimanicomial e feminismos: Formação e Militâncias*. Rio de Janeiro: Autografia, 2020.

QUEBRADA, Linn da. Medrosa: ode à Stella do Patrocínio. 16 de jul. 2021. Revista Genius. Disponível em: <<https://genius.com/Linn-da-quebrada-medrosa-ode-a-stella-do-patrocínio-lyrics>>. Acesso em: 15 mai. 2022.

RAMOS, Sara Martins. *Stella do Patrocínio: entre a letra e a negra garganta de carne*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Foz do Iguaçu, 2022.

SILVA, Denise Ferreira da. O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. In: PEDROSA, Adriano et al. *Histórias Afro-Atlânticas* [Catálogo]. São Paulo: MASP, 2018. pp. 407-411.

SOUZA, Mônica Ribeiro de. VERSOS, REVERSOS, PENSAMENTOS e algo mais... Relatório final de Estágio em Psicologia – Colônia Juliano Moreira. Rio de Janeiro, 1991. Depositado no Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro.

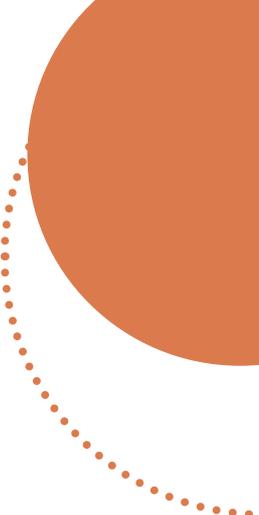
VALENÇA, Manuela Abath. A construção social da vadiagem nos discursos jurídicos do início da era republicana. *Revista Brasileira de Sociologia do Direito*, v. 1, n. 2, pp. 98-108, ago./dez. 2014.

ZACHARIAS, Anna Carolina Vicentini. *Stella do Patrocínio: da internação involuntária à poesia brasileira*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2020.

Filmografia

Stultifera navis (Clodoaldo Lino, Brasil, 1987) 38 min.

Sobre os autores



Alyson Gonçalves Carvalho é graduado em Letras-Inglês pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atualmente ele cursa, com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), o mestrado em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), no qual realiza pesquisa comparada envolvendo os projetos estético-políticos de Patrícia Galvão e Luiz Ruffato.

Ana Julia Saviolli Prado é historiadora formada pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas e cursa Estudos Literários na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Suas duas monografias envolveram pesquisas sobre a época da ditadura militar brasileira e sobre a imagem das mulheres durante esse período. Pretende seguir com as pesquisas neste campo durante seus estudos de pós-graduação.

Anna Carolina Vicentini Zacharias é doutoranda em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Possui interesse nas seguintes áreas: literatura brasileira, curadoria em museus, arte e saúde mental, luta antimanicomial, decolonialidade.

Arthur Araujo nasceu em Campinas em 1995. Formado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), atualmente cursa o mestrado em Teoria Literária na mesma instituição.

Caroline Peres Martins é mestra em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com projeto de pesquisa apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Trabalhou como professora substituta no IFPR – Campus Avançado Goioerê (2020-2022).

Fadul Moura é doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com bolsa de estudos concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Fan Xing é professora assistente do Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Pequim (PKU) e doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atua nas áreas de literatura brasileira, estudos culturais e tradução literária, com enfoque no romance brasileiro moderno e contemporâneo.

Felício Laurindo Dias é mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, cursa doutorado no programa de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob a orientação da professora Daniela Birman. Tem interesse nos temas: História e filosofia, Ditadura militar e romance contemporâneo brasileiro.

Heloísa Malta Buttini é formada em Estudos Literários e em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, é mestranda em Teoria e História Literária na mesma universidade e professora de Redação.

Lu Zhengqi é aluna do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), na qual cursa o mestrado sob orientação do Prof. Francisco Foot Hardman. Graduou-se em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade de Pequim (PKU) em 2020.

Maria Vitória de Rezende Grisi graduou-se em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 2018. Em 2021, obteve seu mestrado na mesma instituição com a dissertação *A criação poética no Sertão do Pajeú: uma análise a partir das relações entre identidade nacional brasileira, representação e estética*. Atualmente, é doutoranda na Ohio State University (OSU).

Sueli Funari é doutoranda do programa de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), no qual desenvolve pesquisa sobre literatura e testemunho da ditadura militar brasileira. É mestre pela

Literatura brasileira contemporânea – aproximações e divergências

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP), autora da dissertação *Caminhos da Educação de Adultos no município de São Paulo: o livro didático e a abordagem do texto literário* (2008).

Programação

II COLÓQUIO EXODUS:

Literatura Brasileira Contemporânea - Aproximações e Divergências

Coordenação de Daniela Birman e
Francisco Foot Hardman

27 e 28 de setembro de 2021

Programação II Colóquio Exodus

27 de Setembro de 2021

10h às 12h – MESA 1

A cidade e seus órfãos

Ma Lin, Lu Zhengqi, Alyson Carvalho e Francisco Foot Hardman (mediação)

14h às 16h – MESA 2

Ditadura militar em diferentes gêneros: romance, conto e memórias

Sueli Funari, Felício Laurindo Dias, Caroline Peres Martins, Ana Júlia Saviolli Prado e Mário Luiz Frungillo (mediação)

17h às 19h – MESA 3

Outros tempos, outros espaços: paisagens esquecidas

Fadul Moura, Maria Vitória de Rezende Grisi e Francisco Foot Hardman (comunicação e mediação)

28 de Setembro de 2021

10h às 12h – MESA 4

Novas figurações da violência no Brasil

Fan Xing, Arthur Araujo e Daniela Birman (comunicação e mediação)

14h às 16h – MESA 5

Vozes femininas: escrita e escuta de mulheres

Júlia Oblasser Paladino, Luciana Lima Silva, Heloísa Malta Buttini, Anna Carolina Vicentini Zacharias e Daniela Birman (mediação)

17h

Lançamento do livro:

Paisagens doces para bactérias festivas, de Luciana Lima Silva

Caderno de Resumos

II COLÓQUIO EXODUS:

Literatura Brasileira Contemporânea - Aproximações e Divergências

Coordenação de Daniela Birman e
Francisco Foot Hardman

27 e 28 de setembro de 2021

27 DE SETEMBRO

MESA 1: A CIDADE E SEUS ÓRFÃOS – 10h às 12h

Mediador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

Memórias Perdidas de um Eldorado em Ruínas:

***Dois Irmãos e Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum**

Expositora: Ma Lin (Universidade de Pequim)

Resumo: *Dois Irmãos* (2000) e *Órfãos do Eldorado* (2008) são obras bem recebidas do autor manauense Milton Hatoum. Enquanto o primeiro livro conta a história de uma família de origem libanesa, focalizando a relação conturbada entre os dois irmãos gêmeos Yaqub e Omar, o segundo, uma novela, trata da vida de Armindo Cordovil, homem de família rica que gasta toda a herança para se vingar da rejeição do pai e mora sozinho na pobreza, esperando a volta da única mulher que ama. Ambas as histórias têm como pano de fundo a cidade de Manaus. A novela situa-se no período do primeiro “ciclo da borracha”, enquanto o romance parte daí, mostrando o desenvolvimento de Manaus já em meados do século XX. As duas narrativas juntas nos permitem observar uma capital amazônica com suas aparências distintas transformando-se no tempo, cuja história se relaciona estreitamente com a história do Brasil, um Eldorado perdido com as pessoas que vivem na marginalidade, testemunhas que são ignoradas e esquecidas na história. Os sujeitos mais vivos dessas memórias são os pobres: nativos ou imigrantes nacionais e internacionais. Eles testemunham a mudança da cidade, mas têm sua presença apagada pela história oficial. Milton Hatoum consegue, ao mesmo tempo, guardar a verossimilhança da realidade externa da região e desconstruir as representações estereotipadas historicamente estabelecidas.

Leituras da cidade em *O Buraco na Parede* (1995), de Rubem Fonseca

Expositora: Lu Zhengqi (Mestrado THL, UNICAMP)

Resumo: O trabalho presente tem por objetivo esclarecer como o narrador se posiciona para manifestar relações do homem urbano com a metrópole e, a partir daí, estabelecer conexões entre os oito contos de *O Buraco na Parede* (1995), de Rubem Fonseca. Em *The City in Literature* (1998), Richard Lehan

declara que “reading the city is only another kind of textual reading” (p. 289). Veremos, pois, na obra em questão, que tanto o texto urbano como o seu leitor se encontram contemplados pela narrativa. Elaborados em primeira ou terceira pessoa, os contos compartilham o mesmo efeito de representação. Em tom neutro, o narrador – oculto no caso de narrativas em terceira pessoa – toma a voz do protagonista abjeto para demonstrar o buraco na parede que se ergue entre o interior do protagonista e o ambiente em torno dele. Nesse sentido, das oposições visíveis em “A Carne e os Ossos” à contradição íntima em “Orgulho”, do lirismo raro em “O Balão Fantasma” à opressão indiferente em “O Anão”, vê-se manifestar a condição de protagonistas abjetos na megalópole e, ao mesmo tempo, o vazio, que dá razão para a fragilidade da alma. Em vez de andar pelas ruas, que é um dos meios mais tradicionais de olhar a cidade, Rubem Fonseca chama a atenção para o meio secreto que recorre ao buraco na parede, como o narrador protagonista no conto que dá título ao livro. Ao focalizar o indivíduo que está espreitando a pequena abertura, enquanto indica a fraqueza íntima e a atração do outro lado, o autor enfatiza a limitação e a fragmentação da visão, descobrindo uma outra perspectiva a partir da qual contemplar e sentir a metrópole.

Modernização e temporalidades conflitantes no Brasil contemporâneo: uma leitura de Luiz Ruffato

Expositor: Alyson Carvalho (Mestrado THL, Unicamp)

Resumo: Quando refletimos sobre as relações que podem ser estabelecidas entre literatura e desenvolvimento socioeconômico, é fato que devemos considerar as espacialidades múltiplas que caracterizam o projeto frustrado de modernização brasileira das últimas décadas. Ao tentar apreender esteticamente tal processo, em sua pentalogia *Inferno Provisório*, Luiz Ruffato consegue magistralmente captar o entrelugar do trabalhador junto à (de)ilusão da modernização como promessa de ascensão social. A presente apresentação objetiva esmiuçar as agruras de tais ambivalências, se valendo do último volume, *Domingos sem Deus*, como objeto da exposição. Nessas histórias, já longe da vivência estagnada que representava permanecer em Rodeiro ou Cataguases, personagens deambulantes, ao remoerem o passado, lutam pela dignidade nas duas grandes metrópoles brasileiras: São Paulo e Rio. O autor, assim, conclui sua epopeia proletária num mundo de ruínas, frágil

e desordenado, em que as soluções de teor modernizantes não conseguiram se sobrepôr à conjuntura de desigualdade, tão caracteristicamente brasileira.

MESA 2: DITADURA MILITAR EM DIFERENTES GÊNEROS:
ROMANCE, CONTO E MEMÓRIAS – 14h às 16h

Mediador: Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo

Desarquivando a barbárie – uma releitura do conto “J. P. Barcas e os demais”, de Haroldo Maranhão

Expositora: Sueli Funari (Doutorado THL, UNICAMP)

Resumo: A presente comunicação propõe uma releitura do conto “J. P. Barcas e os demais”, do autor paraense Haroldo Maranhão, sob a perspectiva da literatura como construção da memória social e como um ato de resistência à cultura do esquecimento, no que tange à ditadura militar brasileira. A partir de uma arquitetura alegórica, essa narrativa remete a “estranhas mortes”, suspeitas e associadas, de figuras que compõem o círculo social do narrador, cujas circunstâncias transitam entre o improvável e o fantástico. Regado a chiste e ironia, o conto alude ainda ao jogo de eliminações presentes nas narrativas policiais. Destacamos, por fim, a alegoria política identificada no conto, possível referência ao contexto político brasileiro em que vigorou o AI-5. Utilizaremos, como aporte teórico de nossa leitura, Paul Ricoeur, Beatriz Sarlo e Eurídice Figueiredo.

Espectros da violência:

1964 e seus fantasmas na obra *A resistência*, de Julián Fuks

Expositor: Felício Laurindo Dias (Doutorado THL, UNICAMP)

Resumo: Esse trabalho parte da identificação de uma profusão de fantasmas que acompanham as demandas políticas, históricas e midiáticas da atualidade, em especial os espectros relacionados aos regimes totalitários e autoritários que modularam o século passado. Nesse contexto, propomos uma leitura da narrativa *A resistência* (2015), de Julián Fuks, destacando parte dos fantasmas que estão a nos rondar desde, pelo menos, o ciclo de ditaduras militares latino-americanas. A anacronia que a ditadura parece impor ao presente é a condição do espectro. Elegemos como suporte teórico as reflexões de Jacques

Derrida em torno da espectralidade, sobretudo em *Espectros de Marx* (1994), livro no qual o filósofo interpreta o passado sob o crivo da dívida e da herança.

As representações do corpo em Marcelo Rubens Paiva

Expositora: Caroline Peres Martins (Mestra em THL, UNICAMP)

Resumo: *Em Feliz ano velho* (1982) e *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, as representações e apresentações do corpo, entre a presença e a ausência, tornam-se um importante fio narrativo, no qual se inscrevem os traumas do autor. Já em sua estreia literária, na década de 80, por meio desse fio narrativo ele busca simbolizar, sobretudo, a paralisação do seu corpo (este, embora estivesse presente, ficara imóvel, como se não se encontrasse ali). Já nesse livro, contudo, podemos identificar o início da elaboração de um segundo trauma, relacionado ao assassinato e ao desaparecimento dos restos mortais do seu pai, o ex-deputado federal Rubens Paiva. O crime de desaparecimento forçado, praticado pela ditadura militar brasileira, é responsável por dificultar o luto e a elaboração simbólica dos familiares das vítimas. Nesse sentido, o escritor voltará a narrar, dessa vez com bem mais fôlego, o sequestro e a morte do seu pai em *Ainda estou aqui* (2015), livro no qual retomará ainda a história de engajamento político de sua mãe, frente à sua progressiva perda de memória, causada pela doença de Alzheimer.

A mulher na literatura sobre a ditadura militar brasileira

Expositora: Ana Julia Saviolli Prado (Graduação em Estudos Literários, UNICAMP)

Resumo: A literatura, assim como a história, tem representado a ditadura militar brasileira desde os anos 60, com obras que a denunciaram no calor da hora. A partir da reabertura política e, em especial, dos debates promovidos pela Comissão Nacional da Verdade, a literatura tem combatido as representações oficiais e o esquecimento nacional, tornando-se um espaço para a elaboração do luto. É possível identificar, nesse contexto de reelaboração simbólica, o lançamento recente de obras de autoria feminina que buscam representar a mulher no contexto ditatorial de forma mais plural e com maior protagonismo. Longe do silêncio e da invisibilidade, essas mulheres, agora à luz de uma memória, são mães, militantes, representantes da classe trabalhadora e da classe estudantil.

MESA 3: OUTROS TEMPOS, OUTROS ESPAÇOS:

PAISAGENS ESQUECIDAS – 17h às 19h

Mediador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

Astrid Cabral e os fantasmas de certo Oriente

Expositor: Fadul Moura (Doutorado THL, UNICAMP)

Resumo: O presente trabalho visa à apresentação de resultados parciais de pesquisa de doutorado sobre a poesia de Astrid Cabral, poeta manauara radicada no Rio de Janeiro. No presente recorte, analisam-se poemas de *Torna-viagem* (1981), escrito a partir das memórias da época em que a autora viveu no Oriente Próximo. Longe de compor um registro ou um diário de viagem, seus poemas demonstram o trabalho criativo sobre o tema da navegação. A poeta investe a máscara do viajante e problematiza a transformação de lugares às margens do Mediterrâneo. Desse modo, busca-se analisar como espaço e tempo se entrecruzam, evidenciando territórios sobrepostos e histórias entrelaçadas.

A criação poética no Sertão do Pajeú: os Nordestes e a poesia popular

Expositora: Maria Vitória de Rezende Grisi (Doutorado, Ohio State University)

Resumo: O Sertão do Pajeú foi batizado em homenagem ao rio homônimo e sazonal que cruza toda sua extensão, nascendo no município de Brejinho e se juntando ao famoso Riacho do Navio, no município de Floresta. O Rio Pajeú carrega uma potência imagética e simbólica muito maior do que a potência de suas águas, já que ele fica praticamente seco durante grande parte do ano e, em tempos de seca extrema, quase desaparece. Entretanto, a sazonalidade e a seca não impediram que ele se tornasse o principal elo do imaginário poético da região. Navegar em suas águas é a metáfora de banhar-se nessa vastidão poética. O presente trabalho busca apresentar brevemente as principais características da criação poética do Sertão do Pajeú e discutir como a formação do que conhecemos como região Nordeste se deu enquanto um conjunto de discursos de alteridade e dependência. A partir desta análise, o trabalho chega na poesia do Sertão do Pajeú já com a compreensão de que existem inúmeros discursos escondidos por trás da

crítica literária e que as relações de poder são uma constante nos projetos que se dizem em prol de toda a nação.

Marco Intemporal: guerras de extermínio nos sertões e construção da nacionalidade em *O Língua*, de Eromar Bomfim

Expositor: Francisco Foot Hardman (UNICAMP)

Resumo: Eromar Bomfim é um escritor baiano de Formosa do Rio Preto, no extremo noroeste do estado, o mais distante município de Salvador. Emigrou na adolescência para a cidade de São Paulo. Seus romances refletem esse trânsito radical entre experiências diversas. Se em *O olho da rua* (2007) é a condição do desemprego urbano que domina a cena, em *Coisas do diabo contra* (2013) é a violência de classe que prospera. Ambientado na metrópole paulistana, a tese do “crime compensa” (pelo menos para os poderosos) amplia-se aos extremos de uma história nacional marcada por genocídios, a qual não se afasta muito do cenário mundial contemporâneo de massacres e invasões que os EUA protagonizam. Bem ao contrário, uma linha sanguinolenta contínua acompanha essa saga demoníaca. Mas, será em *O Língua* (2018) que o autor radicaliza sua visão do passado colonial brasileiro, entre guerras de extermínio nos sertões da Bahia, entradas e bandeiras escravistas e etnocídio dos povos originários. E os fantasmas dos mortos ainda teimam em assombrar a nacionalidade fraturada. Haverá tempo e lugar para reconhecimentos? Pois “quem tem olhos e vê não se deixa guiar”.

28 DE SETEMBRO

MESA 4: NOVAS FIGURAÇÕES DA VIOLÊNCIA NO BRASIL – 10h-12h

Mediadora: Prof. Dra. Daniela Birman

Quando a periferia se torna centro – A “convivência conflituosa” em *O Sol na Cabeça*, de Geovani Martins

Expositora: Fan Xing (Universidade de Pequim)

Resumo: *O Sol na Cabeça* (2018), livro-estrela do jovem favelado Geovani Martins, é composto por treze contos criados a partir das experiências e memórias do autor. Mesmo que focalize a vida dos pobres nas metrópoles

brasileiras, Geovani Martins se livra do estereótipo de favelados sofridos e violentos, e quebra o paradigma da literatura marginal de hoje, porque em *O Sol na Cabeça* os moradores da favela não são meros objetos de observação ou vítimas agressivas, mas se tornam verdadeiros sujeitos ativos que sabem lutar contra a discriminação e a desigualdade por meios não violentos. Nesse sentido, pode-se dizer que ele não só mostra a “periferia” ao “centro”, mas consegue tornar a periferia o próprio centro.

Autobiografia, autoficção e testemunho como artifícios na construção do “romance autobiográfico” *Pai, pai* (2017), de João Silvério Trevisan
Expositor: Arthur Araujo (Mestrado THL, UNICAMP)

Resumo: Este trabalho busca pensar os (já disputados) conceitos de autobiografia, autoficção e testemunho na construção da narrativa de *Pai, pai* (2017), de João Silvério Trevisan, como técnicas narrativas para construir “espelhos ilusórios” no texto de ficção, como o autor afirma numa entrevista sobre uma obra escrita vinte anos atrás. A obra ficcional de João Silvério Trevisan é permeada de referências autobiográficas e talvez tenha alcançado seu ápice de autorreferência no “romance autobiográfico”, como é assinalado na ficha catalográfica da obra. Nela, o narrador, homônimo do autor, busca rememorar episódios de sua vida, ao mesmo tempo em que tenta recuperar a história de seu pai, num “processo de cura” – nas palavras do narrador – para a relação conturbada de ambos.

Território, trânsito e identidade em *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior
Expositora: Daniela Birman (UNICAMP)

Resumo: Bastante celebrado, o romance *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior, foi agraciado com três prêmios da literatura brasileira e lusófona (Jabuti e Oceanos, em 2020; Leya, em 2018). Nesse mergulho pelo universo rural do interior da Bahia, percorremos as violências existentes nas relações com a terra, trabalhistas e de gênero. Ao tratar do romance nessa comunicação, interessa-nos discutir seu diálogo com dois outros trabalhos do autor, de natureza diversa, porém, intimamente imbricados na produção literária: sua atuação como funcionário público do Incra, no Serviço de Regularização de Territórios Quilombolas, na Bahia; e o estudo que resultou em sua tese

de doutorado (defendida no Programa em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia), centrada no processo de regularização fundiária da comunidade quilombola de Luna, na Chapada Diamantina. Buscaremos ainda, ao ler o romance, examinar a construção identitária de comunidades quilombolas levando em consideração seu vínculo não apenas com a terra, mas também com os percursos de peregrinação e trânsito, idas e vindas – daquele território e/ou para aquele território – de trabalhadores livres e escravizados.

MESA 5: VOZES FEMININAS: ESCRITA E ESCUTA DE MULHERES – 14h-16h

Mediadora: Prof. Dra. Daniela Birman

“Mulheres bandidas”: a transgressão dos estereótipos femininos em *Cadeia: relatos sobre mulheres* (2019), de Debora Diniz

Expositora: Júlia Oblasser Paladino (Mestrado THL, UNICAMP)

Resumo: Este trabalho pretende analisar na obra *Cadeia: relatos sobre mulheres* (2019), da antropóloga Debora Diniz, a representação de corpos indóceis (Diniz, 2019, p. 14), retratados por mulheres que matam, traficam, rebelando-se contra a subestimação de sua capacidade de delinquir (Almeida, 2000, p. 135). Diniz narra sua experiência de escuta e observação na Penitenciária Feminina do Distrito Federal durante seis meses, figurando-se como mediadora de testemunhos de um espaço que abriga cerca de setecentas mulheres, “as grávidas, as doentes, as velhas ou as muito jovens, as estrangeiras, as loucas e as líderes” (Diniz, 2019, p. 10), negras, pobres e com filhos.

**Sete pragas de cortar o coração do país e amor:
as crônicas de Marilene Felinto**

Expositora: Luciana Lima Silva (Doutorado THL, UNICAMP)

Resumo: Marilene Felinto, pernambucana radicada em São Paulo, possui escrita versátil: é articulista, cronista, contista, ensaísta e romancista. Vencedora do Prêmio Jabuti Revelação de Autor com o livro *As mulheres de Tijucopapo*, em 1983, apresenta indiscutível qualidade técnica nos textos que produz, mas, apesar disso, viu-se sem espaço para publicações durante muitos anos. Mais recentemente, a partir de sua festejada participação na

FLIP 2019, em que criticou de maneira contundente Euclides da Cunha, o homenageado daquela edição, a autora foi redescoberta pelo público leitor e voltou a escrever para um jornal paulistano de grande circulação. Militante de causas sociais, além de crítica atuante do conservadorismo, Marilene Felinto não hesita em expor ideias de modo franco e mordaz. Partindo desses pressupostos, a ideia desta comunicação é celebrar a produção de Marilene Felinto, apresentando dados biográficos e expondo temas recorrentes no universo narrativo da autora por meio de algumas crônicas jornalísticas escritas por ela.

**Performatividades e autorias no *Slam das Minas-SP*:
a voz viva da literatura marginal contemporânea
Expositora: Heloísa Malta Buttini (Mestrado THL, UNICAMP)**

Resumo: A partir das performances documentadas na quarta edição do *Slam das Minas-SP*, realizada em 2019, refletiremos sobre como a atuação da performatividade e a reivindicação de autoria vêm alterando o campo literário brasileiro contemporâneo. Para tanto, serão analisadas as participações de dois poetas no evento, Midria Pereira e Ayo Lima, chamando a atenção para os temas e a linguagem explorados em seus poemas. Assim, colocaremos em cena a hipótese de um “retorno do autor”, o papel da oralidade na literatura marginal contemporânea e as diversas fronteiras estabelecidas nos slams.

**Título: *Stella do Patrocínio*: visibilidade não é escuta
Expositora: Anna Carolina Vicentini Zacharias (Doutorado THL, UNICAMP)**

Resumo: *Stella do Patrocínio* (1941-1992) foi uma mulher negra que teve a vida atravessada pela internação em instituições psiquiátricas. Aos 21 anos, a polícia a sequestrou no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, e a encaminhou para o Centro Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro. Poucos anos depois, ela foi transferida para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, onde morreu após mais de duas décadas de internação, sendo enterada como indigente. Nomeada poeta brasileira em 2001 com a publicação do livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, organizado por Viviane Mosé, ela e sua obra se tornaram desde então tema de pesquisa no campo dos estudos literários e em áreas afins. Esse trabalho pretende discutir e am-

Caderno de resumos

pliar discussões realizadas anteriormente no mestrado a respeito dos discursos produzidos no manicômio e no campo literário sobre Stella do Patrocínio, responsáveis por uma representação da autora que contradiz frontalmente o que ela afirmava sobre si. É nesse contexto, por exemplo, que a pesquisadora e curadora Diane Lima afirma que Stella do Patrocínio é a “mulher que vemos, mas não ouvimos”. Assim, neste trabalho mostraremos por que dar visibilidade a Stella do Patrocínio e nomeá-la poeta não garantiu que ela fosse recebida pela literatura como um sujeito que tem a verdade sobre si.