

A CONTEMPORÂNEA LITERATURA BRASILEIRA: poéticas do século XXI em debate

Camila Morgana Lourenço
Marcio Markendorf
(Orgs.)



Literatual | UFSC
2020

Núcleo Literatual
Universidade Federal de Santa Catarina
Rosana Cássia dos Santos
Simone Pereira Schmidt
Marcio Markendorf
Jair Zandoná

Conselho Editorial
Rosana Cássia dos Santos (UFSC)
Simone Pereira Schmidt (UFSC/UFRJ)
Renata Farias de Felipe (UFMS)
Geovana Quinalha de Oliveira (UFMS)
Leila Assumpção Harris (UERJ)
Liane Schneider (UEPB)
Marcia Almeida (UFJF)

Revisão do original
Camila do Nascimento
Camila Morgana Lourenço

Revisão do inglês
Jorge Ubiratã da Silva

Diagramação
Juliano Adrian

Imagem de capa
OkBoks

Realização
Universidade Federal de Santa Catarina
Núcleo Literatual

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina

C761

A contemporânea literatura brasileira [recurso eletrônico]: poéticas do século XXI em debate / Camila Morgana Lourenço, Marcio Markendorf, organizadores. – Dados eletrônicos. – Florianópolis : Literatual/UFSC, 2020.
194 p. : il. E- book.

ISBN: 978-65-87206-00-4 .

1. Literatura brasileira. 2. Literatura comparada. 3.
Poética. I. Lourenço, Camila Morgana. II. Markendorf, Marcio.

CDU 869.0 (81)

Elaborada pela bibliotecária Suélen Andrade – CRB-14/1666

Camila Morgana Lourenço
Marcio Markendorf
(organizadores)

A contemporânea literatura brasileira

– poéticas do século XXI em debate –

1ª edição



Florianópolis
Literatual | UFSC
2020

PREFÁCIO

Os textos reunidos neste e-book são resultantes de discussões promovidas durante o XVI Congresso Internacional da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada, ocorrido em Brasília de 15 a 19 de julho de 2019. Na ocasião nos preocupamos em pensar a literatura brasileira da atualidade frente ao paredão da crítica e ao martelo do cânone. Uma pergunta fundamental deveria nos guiar: o que seria literatura brasileira contemporânea?

Ora, ao problematizar o estatuto do contemporâneo, Giorgio Agamben (2009) lança uma questão provocadora, enquadrando-o como um qualificativo móvel no espaço-tempo e de natureza intempestiva. Complementarmente, apoiando-se em uma leitura de Nietzsche via Roland Barthes, pondera que a contemporaneidade deveria ser percebida, em relação ao presente, por meio de um duplo movimento, o de desconexão e o de dissociação. Desse modo, estaria, no cerne da noção de contemporâneo, uma paradoxal condição de não coincidência com o próprio tempo social, bem como certo traço anacrônico/discrônico.

De forma sumarizada, Agamben postula que a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59), ao entender que coincidir plenamente com a época e seus referentes impede a contemporaneidade justamente por impossibilitar que ela seja percebida. Nesse sentido, o teórico parece dar à categoria algum aspecto disruptivo muito similar àquilo que se atribui com frequência à modernidade. Acaso seja tomada essa posição como postulado para o contemporâneo, logo se vê que não se trata de um qualificativo adequado para o espectro mais recente da produção literária — isto é, não se pode dizer literatura contemporânea sem incorrer em alguma *crise* teórica.

Por outro lado, Leyla Perrone-Moisés observa que a literatura contemporânea é um olhar para o passado que se configura como “citação, reescritura, fragmentação, colagem, metaliteratura”

(PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 149), não podendo, nesta perspectiva, ser concebida como de vanguarda, mas, sim, ao modo de narrativa tardia. Para a autora, a partir da espectrologia de Derrida, a contemporaneidade é explicada pelos fantasmas do passado, enterrados cedo demais. “A literatura atual, assim como seu contexto social, filosófico e político, se ressent de uma situação desajustada e potencialmente terminal” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 168).

Além disso, nos estudos de Karl Erik Schollhammer (2009), há uma revisitação da conceituação de Agamben, algo que direciona para outra interpretação possível: ao contrário da descontinuidade/obliquidade em relação ao presente, conforme argumenta o pensador italiano, a autoria contemporânea brasileira possuiria urgência em se relacionar com a realidade histórica (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10), para quem é condizente entender “que a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua ‘realidade’ mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11).

Com semelhante perspectiva, Beatriz Resende (2008) assinala que tal espectro da produção literária evidencia fortes traços de presentificação, de retorno do trágico e do tema da violência. No que diz respeito à primeira característica, haveria certa tendência para uma dupla negação, a do passado historicista e a de uma exploração utópica do futuro, condições que privilegiam o tempo-hoje, seja na força dada a espaços sociais marginalizados/periféricos, seja no trabalho com a velocidade narrativa a partir do crescimento da produção de histórias breves.

Nessa esfera, vale lembrar Regina Dalcastanè (2012), que assinala fissuras no cânone, ao circunscrever obras da ficção brasileira contemporânea que reivindicam o “acesso à voz” e organizam-se estética e eticamente a partir das pautas do lugar de fala, o que colabora para a ampliação de uma “limitada fauna de personagens” na cena brasileira e para o desenvolvimento de estratégias de resistência das minorias.

Longe de desejar demarcar novos limites para um debate conceitual ainda bastante divergente, fragmentado e provisório, opta-se pelo uso do qualificativo “contemporâneo” para se referir à produção ficcional do século XXI.

O intuito deste volume, portanto, foi agregar estudos teóricos e analíticos debruçados em narrativas da contemporaneidade ou em suas fronteiras, sinalizando a diversidade e a multiplicidade de obras, tendências e abordagens.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

DALCASTANÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea – um território contestado*. Vinhedo: Editora Belo Horizonte, 2012.

MOISES, Leyla-Perrone. Espectros da modernidade literária. In: MOISES, Leyla-Perrone. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.149-169.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos – Expressões da Literatura Brasileira no Século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Sumário

<i>A contemporaneidade de Carolina Maria de Jesus</i> André Natã Mello Botton	9
<i>Amontoados de cantos fazem ninhos: uma leitura da obra de Maria Valéria Rezende</i> Camila Torres e Ricardo Bulhões	27
<i>A poética insólita de Verônica Stigger em Gran Cabaret Demenzial</i> Camila Morgana Lourenço e Caio Henrique Leivas Borges	49
<i>Literatura contemporânea e tradição: relações intertextuais entre contos de Cíntia Moscovich e Clarice Lispector</i> Eduarda Cristina Lima	64
<i>A poética de Carola Saavedra: memória e decolonialidade em Com armas sonolentas (2018)</i> Ilse Maria da Rosa Vivian	81
<i>A (re)existência da memória no romance brasileiro contemporâneo</i> Josiele Kaminski Corso Ozelame	99
<i>A composição do método: a poesia de Affonso Ávila</i> Kaio Carvalho Carmona	116
<i>Agregação e dispersão: o passado e a memória em Mamma, son tanto felice, de Luiz Ruffato</i> Luiz Fernando Etelvino Benevenuto	134
<i>Reflexões sobre representatividade e sexualidade em Pai, Pai, de João Silvério Trevisan</i> Carolina Damasceno de Andrade e Marcio Markendorf	159

A Contemporânea Literatura Brasileira
Poéticas do século XXI em debate

A contemporaneidade de Carolina Maria de Jesus

André Natã Mello Botton
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul — PUC-RS

Resumo: Com base nas elaborações de Agamben (2009), Schollhammer (2009) relativiza o conceito de “contemporâneo” de modo que o termo não estaria voltado apenas para uma delimitação temporal, mas para a percepção espacial. Com isso, o escritor deve estar relacionado com o seu tempo e deve tomar distâncias dele para perceber as trevas e não apenas as luzes. Nesse sentido, pode-se afirmar que Carolina Maria de Jesus, por mais que tenha sido publicada nos anos 1960, retratando a favela de seu tempo, ainda permanece contemporânea, pois é a capacidade de ver o escuro do seu presente e denunciar os problemas sociais nos textos que mobiliza a crítica. Em vista disso, os objetivos deste trabalho voltam-se para a análise do único romance publicado de Carolina Maria de Jesus, *Pedaços da fome* (1963). Por mais que haja um espaço temporal entre Carolina e autores mais “atuais”, o que os une é justamente o modo com que olham para o seu tempo e a forma estética da literatura marginal-periférica em si. Desse modo, a escritora desterritorializa o seu espaço e centraliza dentro de sua produção um local marginalizado, movimento esse que outros autores farão ao longo do tempo.

Palavras-chave: contemporaneidade; Carolina Maria de Jesus; *Pedaços da fome*.

Abstract: Schollhammer (2009) relativizes the concept of “contemporary”, based on Agamben (2009), the term would not be focused only on a temporal delimitation, but on local perception. With this, the writer must be related to his time and must take distances from it to perceive the darkness and not just the lights. In this sense, it can be stated that Carolina Maria de Jesus, as much as it was published in the 1960s, depicting the favela of its time, still remains contemporary, because is the ability to see the dark of its present and denounce the social problems in texts that mobilizes criticism. In view of this, the objectives of this work turn to the analysis of Carolina Maria de Jesus' only published novel, *Pedaços da fome* (1963). As much as there is a timeline between Carolina and more “current” authors, what unites them is precisely the way they look at their time and the aesthetic form of marginal-peripheral literature itself. Thus, the writer deterritorializes her space and centralizes within her production a marginalized place, a movement that other authors will make over time.

Keywords: contemporaneity; Carolina Maria de Jesus; *Pedaços da fome*.

A vida é como um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra.
Carolina Maria de Jesus

A contemporaneidade de Carolina Maria de Jesus vai muito além de uma simples concepção temporal de sua obra. Ficarmos preso ao tempo e às questões sociais em seus textos é ainda uma simplificação que pode nos levar à superficialidade e ao não aprofundamento das suas produções. Mais do que perceber a sua relação com outros autores ou textos que foram lançados a partir dos anos 2000 e que possuem uma direta relação com a escritora do Canindé – tais como Conceição Evaristo, Ferréz, Sacolinha, Dinha, entre tantos e tantas –, voltar-se para a escritora Carolina torna-se tarefa urgente dentro dos estudos literários, uma vez que boa parte da crítica ainda se debruça exclusivamente nas questões sociais representadas em *Quarto de despejo*, *Diário de Bitita*, *Casa de Alvenaria* ou, em raros casos, para o único romance publicado pela autora, *Pedaços da fome*.

A título de exemplo, Conceição Evaristo, Sacolinha e Ferréz, autores que estão produzindo literatura desde o fim dos anos 1990 e início do século XXI, explicitam a sua relação e influência com os textos de Carolina. Em uma entrevista concedida ao portal “Literafro”, Conceição Evaristo afirma que “Minha mãe leu e se identificou tanto com o *Quarto de Despejo*, de Carolina, que igualmente escreveu um diário, anos mais tarde. Guardo comigo esses escritos e tenho como provar em alguma pesquisa futura que a favelada do Canindé criou uma tradição literária”. Além disso, Conceição, no livro *Poemas da recordação e outros movimentos*,

relaciona Carolina com Clarice no poema “Carolina na hora da estrela”:

No meio da noite Carolina corta a hora da estrela.
 Nos laços de sua família um nó
 – a fome. José Carlos masca chicletes.
 No aniversário, Vera Eunice desiste
 do par de sapatos, quer um par de óculos escuros.
 João José na via-crúcis do corpo,
 um sopro de vida no instante-quase
 a extinguir seus jovens dias.
 E lá se vai Carolina com os olhos fundos,
 macabeando todas as dores do mundo...
 Na hora da estrela, Clarice nem sabe
 que uma mulher cata letras e escreve
 “De dia tenho sono e de noite poesia”
 (EVARISTO, 2017, p. 96).

A relação é clara e direta, Carolina Maria de Jesus seria a expressão concreta da Macabéa de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Além dessa obra, há ainda no texto lírico a referência ao livro de contos de Clarice, *A via crucis do corpo*, de 1974, o que nos remete ao sofrimento sentido no corpo de Carolina e no de sua prole. Ainda no poema, o que une a família de Carolina é o nó da fome, seus três filhos, João José, José Carlos e Vera Eunice, são testemunhas do macabear da mãe. Em outras palavras, Conceição transforma o substantivo “Macabéa” em verbo e faz com que as ações da personagem de Clarice sejam associadas às de Carolina. Contudo, a hora da estrela de Carolina não é a morte, como no romance clariciano, mas se dá no momento da escrita, na capacidade de catar letras e de escrever poesia. Além disso, na entrevista ao trazer o conceito de “tradição”, Conceição Evaristo nos permite refletir sobre o papel “fundador” que a escritora do Canindé teve ao se preocupar em representar na ficção a realidade vista a

partir do seu *locus* social, abrindo caminho para que outros também pudessem escrever sobre seus contextos periféricos. O escritor Sacolinha, pseudônimo de Ademiro Alves, da cidade de Suzano, São Paulo, em entrevista concedida a mim, em maio de 2019, também afirma que a sua produção é marcada pela influência e pela força literária dos escritos de Carolina:

Tem dois escritores que me inspiraram e me inspiram todos os dias. A primeira é uma mulher que fez com que eu me transformasse em escritor, logo depois que eu li o livro dela, que antes eu escrevia para desabafar e quando eu li o livro dela, eu comecei a escrever de uma forma mais séria. Eu tô falando de Carolina Maria de Jesus que eu conheci em 2002, aliás 2003, que eu comecei a ler em 2002, mas foi em 2003 que eu conheci o livro *Diário de uma favelada*, o *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, da Carolina Maria de Jesus. Depois disso eu fui lendo outros livros dela como *Diário de Bitita*, entre outros, e falei “eu quero ser igual a Carolina Maria de Jesus! Eu quero escrever sobre a minha favela, sobre o meu povo, sobre o meu dia a dia!”

Basta ler os contos ou algum dos romances de Sacolinha para perceber a relação que o autor possui com Carolina, seja na forma de seus textos, na linguagem ou na estética voltada para as relações internas da favela, confirmando a seriedade que o escritor dá em seus escritos e também a influência que ele destaca ter recebido após a leitura das obras carolinianas. Além desses dois, em entrevista concedida a antropóloga Érica Peçanha do Nascimento, publicada no livro *Vozes marginais na literatura*, Ferréz afirma: “pra mim, a primeira autora marginal foi a Carolina de Jesus. Ela era negra, favelada e catava papelão. Escreveu o livro *Quarto de despejo*, que foi publicado em quarenta países, ganhou dinheiro, mas cometeu o erro de ‘entrar para a sociedade’” (NASCIMENTO, 2009, p. 236). Em outras palavras, poderíamos dizer que Carolina,

dentro da produção de literatura marginal-periférica “encabeçaria” um cânone dessa produção literária, apesar das diferenças com que ela olha para a favela, diferentemente de outros escritores do século XXI. Um outro exemplo é nos apresentado por Gilmar Penteado, no texto “A árvore Carolina Maria de Jesus: uma literatura vista de longe”. Nesse trabalho, o autor faz um levantamento e estudo acerca do possível desencadeamento que a produção da autora possibilitou a partir da publicação de *Quarto de despejo*, em 1960.

O que importa é que Carolina não está sozinha. Vem bem acompanhada por Zeli, Vera, Dora, Francisca, Herzer, Lins, Vaz, Esmeralda, Buzo, Jocenir, Mendes, Laura e Ferréz e outros tantos de uma ramificação, um galho de uma árvore nascido a partir de Carolina. Todos, como ela, são sujeitos da narrativa, esse é o grande legado da catadora de papel que ainda precisa ser reconhecido. Talvez Carolina não tivesse consciência disso, mas devemos a ela o momento em que o morador da periferia deixa de ser objeto, rejeita o mediador letrado e passa a falar por si mesmo. (PENTEADO, 2016, p. 29)

Ao utilizar do termo “galho” dentro dessa genealogia, ou ramificação, Penteado evoca o prefácio da primeira edição de *A formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, em que consta sobre o lugar da literatura brasileira, “como galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no Jardim das Musas” (CANDIDO, 2000, p. 9). Nessa concepção, poderíamos dizer, de acordo com Penteado, que Carolina Maria de Jesus é a árvore que engendra a produção literária marginal-periférica brasileira que, ao longo do século XXI, está mais do que nunca frondosa e cheia de ramificações. Contudo, nosso intuito neste trabalho não é fazer um levantamento de autores e das autoras que

“atualizam” ou citam Carolina, ou ainda um trabalho historiográfico acerca da literatura marginal-periférica, buscando origens e “ramificações”, antes, o que pretendemos é refletir sobre o conceito de “contemporâneo”, a partir do texto fundamental de Agamben, e perceber que, apesar dos mais de 50 anos que nos distanciam da publicação do livro *Pedaços da fome*, impresso por conta própria no ano de 1963, esse romance permanece atual e necessita de um estudo que verse sobre a estrutura literária que a autora desenvolve, bem como a própria concepção de literatura que fica evidenciada durante a história da personagem Maria Clara.

Apesar de “contemporâneo” nos remeter diretamente a uma questão temporal, Agamben, em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, afirma que esse conceito ultrapassa a temporalidade que ele logicamente implica. Ou seja, “contemporâneo” diz respeito ao tempo, mas essa clara associação revela um anacronismo, pois “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Em outras palavras, o que faz um autor ser contemporâneo é a capacidade de revelar nos textos uma crítica fundamental ao seu momento histórico, ser capaz de ver as luzes, sem se ofuscar por elas, mas, no momento da escrita, revelar as sombras de sua época. Para Agamben, o que torna um texto literário contemporâneo é a capacidade que ele possui de revelar as sombras que aquele determinado momento histórico possui, de modo que a própria história seria iluminada por “aquela invisível luz, que é o escuro do

presente, [e, assim,] projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (AGAMBEN, 2009, p. 72). Nessa quase disputa entre luz e sombra, o autor contemporâneo, a despeito da época em que publicou, é aquele que “percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64). Por isso, pode-se dizer que *Pedaços da fome* é contemporâneo a nós, em 2019, pois Carolina foi capaz de perceber as trevas de seu tempo – a pobreza, a distância social, as relações humanas baseadas em interesses e ficcionalizadas em seu romance, mas que também foram experienciadas pela autora durante praticamente toda a sua vida – e, diferentemente do que estava sendo produzido na época, destacou em toda a sua obra as sombras (as críticas) e não as luzes do seu momento histórico e, por extensão, os problemas sociais que atualmente persistem de forma sistemática. A estética que criada ao ultrapassar os limites das normas – sejam gramaticais ou mesmo daquelas impostas por uma literatura hegemônica – é também representativa de alguém que vai contra todo um sistema literário estabelecido e imposto. Por mais que haja um esforço em seus textos em respeitar uma norma padrão culta de escrita — para, talvez, se impor enquanto escritora e tentar ganhar espaço dentro do campo literário de sua época —, Carolina acaba por escrever muito próxima de um tom oral e que cria, nesse âmbito, uma poética própria que se desdobrará, mais tarde, no que temos hoje de produção literária marginal-periférica.

Por essa mesma tradição de pensar o contemporâneo para além de uma simplificação temporal, Karl Erik Schollhammer define, a partir de Agamben e de Barthes, que

O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9-10).

A contemporaneidade de um autor está na demanda de presença que ele suscita na obra, na capacidade de representar na literatura dois aspectos do real que se tornam concomitantes: a reinvenção do realismo e a aproximação do cotidiano, autobiográfico, a vida cotidiana. Nessa lógica, tanto Carolina quanto outros autores mais recentes evidenciam esses dois traços da literatura. O ângulo que a autora cria para si e vê a realidade é a partir do seu contexto social, enquanto moradora da favela do Canindé – um sujeito posto à margem social e, que, em seus textos, revela a inadequação com o seu tempo histórico, em relação a outros escritores e escritoras, mas que ao mesmo tempo revela uma adequação com a sua conjuntura discursiva, não mediada —, e desde essa visão volta-se para a realidade dos anos 1960. No entanto, é possível perceber que o cotidiano de Carolina ainda se faz

presente no Brasil. Por outro lado, diferentemente dos autores e das autoras mais recentes da literatura marginal-periférica, Carolina não positiva a situação em que se encontra, pelo contrário, a sua obra é repleta de críticas aos favelados e à vida que levam, “Alguém lhe reconheceu. Alguém sem importância que não sabia quem era. Ali não existia classe. Todos eram iguais. Não havia preconceitos” (JESUS, 1963, p. 185).

Pedaços da fome, publicada em 1963, narrada em terceira pessoa, possui uma narradora extradiegética, externa às ações das personagens, contudo, o foco narrativo é plurifocalizado, uma vez que há a intromissão de outras vozes na narração. Considerando-se que o romance foi escrito após a saída de Carolina da favela, ele não obteve o mesmo apreço pelo público por ter uma estrutura narrativa mais “tradicional”, sem grandes mudanças na forma geral do texto e por não tratar daquela “realidade” da mesma forma que há em *Quarto de despejo*. É preciso lembrar que em 1963 Carolina não morava mais na favela do Canindé e já tinha conseguido dinheiro suficiente para mudar de vida. Ou seja, nesse ano, ela não era mais a escritora favelada e o olhar exótico de seus leitores e críticos muda, uma vez que agora ela era apenas “escritora”, revelando, assim, a perversidade discursiva em que o sujeito deveria ocupar apenas o seu *locus* dentro do discurso.

A diegese gira em torno da vida de Maria Clara, filha do Coronel Pedro Fagundes e de Dona Virgínia. Os três moram em uma fazenda no interior (provavelmente no meio rural de São Paulo) e possuem respeito e reconhecimento da maioria das pessoas; no entanto, essa consideração se dá mais por uma questão de *status*

social do que por gosto pessoal. A filha sonha em casar-se, e todo o início da história focaliza o desejo de Maria Clara em conhecer o homem de sua vida. Na outra casa da família, que fica na cidade, surge Paulo Lemes, um sujeito desconhecido por todos e que foi tirar uns dias de férias longe da Grande São Paulo. Como ele não a conhecia, diferentemente de todos os outros homens, aproxima-se dela, e ambos se apaixonam. Paulo conta a Maria Clara que é um dentista bem-sucedido de São Paulo. Por ser da cidade grande, há uma admiração por parte da jovem: “Fala-me de São Paulo! Ouço dizer que é uma cidade empolgante, a princesa do Brasil, que o paulista é um bom filantrópico, é laborioso e amigo do progresso” (JESUS, 1963, p. 34). Esse comentário revela, em certa medida, a visão acerca da cidade que vive, naquele momento, um acelerado crescimento econômico causado pela engrenagem produtiva na cidade de São Paulo e em toda a região metropolitana, atraindo migrantes de todo o Brasil e, como não havia soluções urbanas para acolher quem se mudava, resultou no crescimento das favelas e na marginalização desses sujeitos.

Ao perceber que os pais de Maria Clara não aprovariam a união, e, pela astúcia de Paulo, os dois traçam um plano de fuga para São Paulo. Quando chegam à capital, Maria Clara percebe que a história de Paulo não reproduz a verdade: seu marido mora em um cortiço em Guarulhos que pertence a sua tia, Dona Raquel. A moça se arrepende, e os vizinhos falam a verdade sobre o seu esposo: que é um preguiçoso, que não trabalha e que deve dinheiro para todo mundo. Depois de um tempo, a tia de Paulo, Dona Raquel, chama os dois para morarem com ela, seu marido e seu filho,

Renato. Maria Clara começa a trabalhar como faxineira na casa em troca de viverem ali. Logo após descobrir que está grávida, Maria Clara e o marido voltam para o cortiço, fugidos, mais uma vez, porque não aguentam as reclamações de Renato e de Dona Raquel. Renato sofre um acidente de carro após descobrir que Maria Clara e Paulo tinham ido embora. Dona Raquel culpa os dois pela morte do filho.

Nesse momento da narrativa, há um corte temporal que apresenta o coronel procurando pela filha desde a morte de sua esposa. Com a ajuda de um investigador e de um taxista, há pelo menos seis anos, ele transita pela cidade de São Paulo atrás de Maria Clara.

A tia de Renato resolve vender a vila, e o novo dono pretende demolir tudo. Os dois saem de lá e ficam por uma noite na rua. Enquanto Maria Clara procura lugar para ficar, as crianças e Paulo são levados para um abrigo da prefeitura. Maria acorda em uma igreja e vai buscar os filhos. Quando chegam à prefeitura, eles são mandados para a favela. Vivem lá até que o pai de Maria Clara encontra a filha e os netos nas escadarias de um viaduto. Nesse meio tempo, Paulo morre, e, por fim, Maria Clara volta com seus filhos para a casa do Coronel.

A narrativa está dividida nas quatro partes conforme a vida de Maria Clara: a convivência com os pais, a ida para o cortiço – na Vila Galvão, em Guarulhos –, o cotidiano na favela e o retorno à casa paterna. Em todo o tempo a condição de vida nas margens da cidade é apresentada ao leitor, tanto no cortiço quanto na favela:

“Os nossos filhos não hão de ser favelados profissionais. Estes tipos que preferem viver numa favela do que se esforçar para progredir na vida” (JESUS, 1963, p. 189). Nesses pontos críticos da narrativa há claramente duas visões em relação ao espaço onde as personagens estão inseridas: a de dentro e a de fora da periferia. A personagem Maria Clara, por ser filha de um coronel, compara constantemente a sua vida na casa dos pais à que leva junto ao seu marido e, desse modo, não relativiza em nenhum momento o que experiencia. Pelo contrário, os dois olhares realizam um julgamento do social nas periferias por onde passam:

Todos estavam conformados com a ironia do destino. Não viviam preocupados com o fantasma do aluguel. Cada um trajava como podia. Paulo infiltrando-se naquele núcleo, tinha a impressão que estava andando no espaço, tinha a impressão que estava habitando outro planeta. Sentia-se bem plenamente ajustado àquela matilha de infelizes e desocupados. Não havia espionagem. Não lhe interrogavam para saber onde ele trabalhava. Bebia e cantava com os novos amigos. Ficou espantado quando amanheceu e estava no seu leito. Mas, quem será que conduziu-lhe ao seu barracão? (JESUS, 1963, p. 185).

Nesse trecho, a visão da autora em relação à favela é muito clara. As pessoas são animalizadas, e o conformismo geral em relação à condição social parece ser a situação de todos. Conforme a conceituação apresentada, podemos dizer que a obra de Carolina evoca ao mesmo tempo as luzes e as sombras do tempo: a visão da narrador é claramente a da luz do seu tempo, cheia de preconceitos e de olhares desconfiados para aqueles habitantes das margens da cidade; contudo, a realidade vivenciada por Maria Clara e Paulo no contexto periférico caracteriza as sombras de seu — de nosso —

tempo, pois muitos moradores viviam nessas condições, criando, desse modo, deslocamentos temporais. “Isto aqui é o inferno. Concluiu Maria Clara consigo mesma” (JESUS, 1963, p. 184).

A relação entre a narradora, a personagem Maria Clara e Carolina Maria de Jesus em relação à favela é sempre de crítica, de tentativa de mudança e de distanciamento do tipo de vida que a periferia pode incutir nas pessoas. “Ouvia as gargalhadas, pensou: – parece que na favela ninguém se preocupa com o futuro. Se tem ambição ou projetos não revela. Vamos ver como vai ser a minha vida neste núcleo” (JESUS, 1963, p. 182). Ela não se enquadra ao modelo social existente, do modo como a violência sistêmica é imposta a todos que ali estão. No entanto, uns se acostumam e outros não. Os trechos destacados do romance revelam o modo como o discurso indireto livre se mistura às vozes da narradora, de algumas personagens e também da própria autora. Essas três instâncias estão imbricadas em todo o texto e nos permitem perceber uma “autora-criadora” (BAKHTIN, 2018) que se coloca fora daquele discurso — o uso constante do pronome demonstrativo “aqueles” — e ao mesmo tempo dentro, pois vivencia as mesmas realidades ficcionalizadas em *Pedaços da fome*. A voz narrativa de Carolina não tenta mudar o olhar do leitor para a realidade da favela. Do mesmo modo, o “eu” de cada personagem —mas, sobretudo, o de Maria Clara — simboliza, em alguma medida, a própria voz de Carolina que interfere na voz narrativa e mediadora do narrador, criando, com isso, um movimento similar distópico ao da autora, ao tentar quebrar com as distâncias impostas por uma cultura letrada. Essa característica nos revela o deslocamento

próprio de uma estética marginal-periférica que outros autores desenvolverão ao longo do tempo. Questionando, assim, a postura de cada escritor e escritora frente à sua criação ficcional. Ainda sobre o trecho acima, há claramente uma denúncia social das condições humanas na periferia, com uma visão muito explícita sobre a vida na favela, com constantes comentários sobre o espaço direcionados para o interlocutor, demonstrando, por sua vez, que, “obra literária está voltada para fora de si para o ouvinte-leitor e em certa medida antecipa suas possíveis reações” (BAKHTIN, 2018, p. 235, grifos do autor).

A noção de classe e de distância social é amplamente discutida e apresentada em todas as obras de Carolina. Há sempre uma opinião sobre os deveres dos governos ou um comentário propositivo sobre o que deveriam fazer para os mais necessitados. A partir disso, a favela representada por Carolina Maria de Jesus é própria de seu tempo, e os índices ao longo de todo o romance auxiliam na representação de um espaço que atualmente possui diferenças significativas com a maioria das favelas urbanas brasileiras – haja vista a implementação de políticas públicas para esses espaços (como o projeto Favela-Bairro, no Rio de Janeiro), bem como a positivação do sujeito enquanto morador da periferia ou, ainda, o próprio crescimento econômico e o poder aquisitivo de bens de consumo –, mas que, no tempo de sua produção, tornam verossímeis as ações das personagens.

Acendeu o fogo e foi procurar água. Quando voltava com o balde cheio de água, Paulo observava os barracões, uns construídos com tábuas, outros com latas velhas e outros de papelões pintados com piche para não absorver as águas

pluviais. Para ele, a favela era um recanto paradisíaco. Um pedaço do mundo como um novo Éden. (JESUS:1963, p. 180-181).

É uma outra favela que está representada no romance, mas é a favela real do tempo de Carolina, na qual pessoas vivem na extrema miséria e precisam buscar água em torneiras disponibilizadas em pontos específicos pelo Estado. O narrador reivindica para si uma realidade social ao mesmo tempo em que aproxima ações banais e do cotidiano no decorrer da narrativa sem nenhuma ingenuidade (SCHOLLHAMMER, 2009). Além disso, a voz narrativa evidencia as ações das personagens com o espaço.

Vestiu o paletó e saiu. Foi até a esquina e pensou na recomendação de sua esposa: - “não deixe o barracão sozinho porque na favela os favelados não respeitam as leis sociais. As amizades não são sólidas. É um povo sem ideal. As mulheres falam só banalidades e palavras de baixo padrão. Só temiam a polícia. Um espancavam os filhos da outra. Se uma mulher adoecer não aparece outra para socorrê-la. Eram mulheres que não serviam para ser amigas de ninguém” (JESUS, 1963, p. 195-196).

Em *Pedaços da Fome*, Carolina mantém o seu tom narrativo presente em *Quarto de despejo*, “Os bons eu enalteço, os maus, eu critico. Devo reservar as palavras suaves para os operários, para os mendigos, que são escravos da miséria” (JESUS, 2016, p. 61). Embora no romance a autora construa uma voz narrativa que se coloca fora das ações das personagens, o eu, característico em seus diários, surge nos comentários de Maria Clara ao longo de todo o texto. Contudo, a posição dessa personagem (enquanto filha de um

coronel) a distancia em um primeiro momento da realidade da favela, mas a aproxima quando vai morar no cortiço, é despejada, mora na rua, vai para a periferia e, por fim, retorna para a casa paterna. Como referido, nas quatro partes em que o romance está dividido, as mudanças e os deslocamentos da personagem se associam ao modo com que é construída a linguagem deslocada do sistema, com destaque para a oralização. Contudo, as orações breves e os comentários evocam o acaso do discurso “fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado” (FOUCAULT, 1996, p. 25-26). Em outras palavras, discurso e vida das personagens se associam e não diferem, há um entrecruzamento entre forma e conteúdo, em que os pedaços da fome estão presentes: nas breves orações construídas, nos pedaços da vida de Maria Clara, nas imagens de corpos aos pedaços que estão presentes na primeira edição do livro e na associação entre realidade e ficção, em que esta é capaz de apresentar aquela ao interlocutor. De todo modo, Carolina Maria de Jesus é a escritora que “dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1996, p. 28) sem delimitar o seu texto a uma inscrição simples e determinista do tempo, mas possibilita que, mesmo depois de mais de 50 anos, a sua narrativa ainda seja contemporânea.

Ao seu tempo, Carolina Maria de Jesus estabelece uma nova estética, bem como um novo modo de ficcionalizar a sua realidade. Com isso, conforme apresenta o cotidiano de espaços marginalizados, abre caminho dentro da produção literária

brasileira para que outros autores também ficcionalizem a sua realidade, como Conceição Evaristo, Ferréz e Sacolinha. Por mais que haja um espaço temporal entre Carolina e esses autores, o que os une é justamente o modo com que olham para o seu contemporâneo — conforme o conceito de Agamben (2009) — e na forma estética da literatura marginal-periférica em si. Desse modo, mais que uma precursora, a autora da favela do Canindé desterritorializa o seu espaço, propicia uma nova tradição dentro da literatura brasileira e centraliza dentro de sua produção um local marginalizado, movimento esse que outros autores farão ao longo do tempo. Confirmando, assim, que não existe uma linha que delimita a sua época com o presente, pelo contrário, a crítica que Carolina Maria de Jesus faz em *Pedaços da fome* é potente e se estabelece na medida em que outros escritores voltam-se para ela — enquanto precursora —, mas também para o modo narrativo com que ela constrói o seu texto.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é ser contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 24, 2018.

CANDIDO, Antonio. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. Vol. I.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*. São Paulo: Editora Aquila, 1963.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2016.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

PENTEADO, Gilmar. A árvore Carolina Maria de Jesus: uma literatura vista de hoje. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 49, set./dez. 2016. p. 19-32. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n49/2316-4018-elbc-49-00019.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2019.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Amontoados de cantos fazem ninhos: uma leitura da obra de Maria Valéria Rezende

Camila Torres
Ricardo Bulhões

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul — UFMS/CPTL

Resumo: Entre leituras literárias, a poesia ficará para sempre, porque, como diria Derrida, a poesia é sentimento. E, como seres humanos, não se pode deixar de sentir. Assim, é partindo desse sentir que se dá a escrita do ensaio que segue, que terá como objeto de discussão o livro *Ninho de haicais* (2018), de Maria Valéria Rezende, bem como a própria concepção de haikai, realizando-se, desta forma, uma trajetória histórica da estética nipônica no Ocidente. Por se tratar de uma autora plural, em sua obra, a escrita poética também foi evidenciada, visto que é compreensível o diálogo construído entre as obras escritas por ela, configurando, assim, um projeto estético desenvolvido por ela. Para tanto, utilizaram-se como aporte teórico os pressupostos de Alfredo Bosi, Jacques Derrida, Eneida Maria de Souza, Italo Calvino, Paulo Franchetti, dentre outros que ajudaram a traçar um panorama do haikai no Brasil, a compreender tal poesia como forma de resistência no fazer literário, bem como a melhor ler a poesia rezendiana.

Palavras-chave: haikai; ninho; resistência; poesia.

Abstract: Between literary readings, poetry will be forever, because, as Derrida would say, poetry is feeling. And as human beings, one cannot help feeling. Thus, it is from this feeling that the writing of the following essay takes place, which will have as its object of discussion the book *Ninho de haikai* (2018), by Maria Valéria Rezende as well as the very conception of haiku, thus realizing a historical trajectory of Japanese aesthetics in the West. Being a plural author in her work, the poetic writing was also highlighted, since it is understandable the dialogue built between the works written by her, thus configuring an aesthetic project developed by her. For this purpose, the assumptions used as theoretical contribution were from Alfredo Bosi, Jacques Derrida, Eneida Maria de Souza, Italo Calvino, Paulo Franchetti, among others who helped to draw a panorama of haiku in Brazil, to understand such poetry as a form of resistance. in making literary as well as best read rezendian poetry.

Keywords: haiku; nest; resistance; poetry.

Para A.M.G., professora que me ensinou a amar a poesia.

O estado das coisas da nossa época não é favorável à arte.
BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. p.15.

A escrita deste texto se dá por dois vieses: o primeiro reflete uma dor tomada por tempos sombrios, em que a educação já não parecia ter serventia de nada. Essa dor que se revela dia a dia, em tempos tão sombrios como aqueles, aumenta e faz com que as esperanças pareçam se perder, traz à tona a reflexão sobre a frase extraída do prefácio do livro de Bosi, que inseri como epígrafe deste ensaio; por outro lado, saber que é pela arte que se pode fazer resistência como outrora fizeram exilados políticos na época da ditadura brasileira nos “anos de chumbo”, dá-me motivos para continuar escrevendo e pensando que há que resistir, configurando, assim, o segundo viés.

Bosi, na abertura do livro *O ser e o tempo da poesia* (2000), consegue incomodar o leitor ao explorar os motivos pelos quais ele ainda pensa na poesia. A fala do professor pontua o que expressa a frase escolhida como epígrafe e leva-nos a refletir de muitas formas, de maneira que o mais drástico seria pensar na ‘morte da arte’ em uma humanidade que teria ascendido, segundo o panlogismo do filósofo, graças à Autoconsciência da Ideia: então a pura Razão assumiria as funções milenarmente desempenhadas pela religião e pela arte.” (BOSI, 2000, p. 15). A reflexão, ainda que seja uma hipótese, talvez não consiga ser atingida de fato, visto os horizontes a que pode chegar a poesia. A arte sempre resistirá.

A proposta para este ensaio é que se possa refletir sobre a escrita dos haicais (e alguns romances) produzidos por Maria Valéria Rezende, voltando-me, assim, para meu objeto de estudo e a sua vinculação com a crítica literária e os estudos de poesia contemporânea, abrindo o debate sobre o estilo, consagrado no Brasil por Paulo Leminski, o significado cultural que os haicais têm trazido à cena brasileira, com o intuito de que esse diálogo iniciado em sala de aula não se restrinja apenas aos estudos de literatura, mas também alcance outras áreas das ciências humanas.

Pensa-se, desta forma, no bojo da discussão crítica proposta, enquanto poesia-resistência, que não há como realizar uma abordagem literária sem atingir interpretações culturais. Entendo que há leituras que privilegiam o estatuto do literário e a necessidade de privilegiá-lo; no entanto, acredito também que a literatura abre o leque de discussões para além do fazer literário. Assim, considerar a leitura estética como um estatuto autônomo seria contradizer aquilo que se compreende como poesia-resistência, bem contrária ao pensamento intelectual da autora em questão, que tem como ponto principal em suas narrativas lembrar-se daqueles que estão esquecidos.

Maria Valéria tem o propósito de trazer ao bojo de sua leitura estética aqueles que são silenciados de muitas maneiras pela sociedade. Assim, em seus romances, a autora traz à baila a figura do analfabeto, da prostituta, do pobre, do sertão. O resgate dessas personagens, que em parte foram trazidas pelo regionalismo da década de 30, revela também parte da biografia da autora, símbolo

de resistência da época da ditadura militar no Brasil; a arte lhe foi, portanto, uma das alternativas para sobreviver ao momento sombrio do país.

Nasceu numa família de literatos, mas só iniciou a escrita literária em 2005. Nos anos sessenta, integrou a Juventude Estudantil Católica e entrou para a Congregação de Nossa Senhora, tornando-se freira. Em 1964 ajudou a esconder os opositores políticos e, depois de um tempo de militância, viu-se obrigada a sair do país, realizando missões em várias partes do mundo. De cunho político, a professora alfabetizadora revelou ousadia ao romper com as barreiras disciplinares e com as fronteiras do lugar-comum, por meio de leituras consagradas da literatura, um desafio da intelectual, que pensa a partir de um *locus* de enunciação migrante, que “na medida em que a identidade já se reveste como híbrida, ao falar e responder a partir de dois ou mais lugares, não conduz(indo), portanto, a sínteses fusões ou identidade estáveis” (SOUZA, 2002, p. 13).

O conceito de *locus* de enunciação migrante trazido por Eneida Maria de Souza ajuda a refletir sobre o papel intelectual da escritora, que busca reconhecer na alteridade uma maneira de reconhecer no outro parte integrante da articulação de saberes, colocando em questão as certezas estabelecidas que podem se configurar como inimigas do pensamento crítico.

Além disso, o *locus* de enunciação migrante, por ser um termo de caráter cultural em que se busca não privilegiar discursos de locais hegemônicos em detrimento de discursos de locais não

consagrados, pode auxiliar no que se compreende por haicai na contemporaneidade, visto que tal forma poética possui um percurso histórico de origem asiática, próxima ao percurso do migrante, colocando em contraponto as culturas ocidental e oriental, bem como a maneira que a cultura dominante, no caso a ocidental, apropriou-se de tal estética com vistas a renová-la, desconsiderando, assim, o local de produção e o contexto em que os japoneses buscavam trazer tal estética, aliada à filosofia de vida desse povo. Ainda pensando no conceito, vale destacar que este é importante para que se desfaçam, epistemologicamente, ideias binárias que buscam separar o fazer poético do fazer cultural, tal como pontuado acima. Dessa forma, a literatura não se sobrepõe à cultura, ou vice-versa.

Ao se abordar o teor cultural do haicai, há, e convém que se faça, uma trajetória histórica e cultural deste. Assim, tomando como aporte teórico o que assinala Paulo Franchetti, as primeiras manifestações da literatura japonesa no Ocidente apareceram em livros de viagem. Com o avanço do colonialismo europeu, esse tipo de literatura chegou ao seu apogeu por volta do final do século XIX. Vale lembrar que o Japão permaneceu longe dos olhares do Ocidente

A ética rigorosa que sustentava o serviço dos samurais, a etiqueta minuciosa da nobreza feudal, o refinado senso de decoração e o gosto pela vida em contato com a natureza fascinaram os viajantes. Bem como os costumes bizarros: o banho coletivo, os pratos e copos minúsculos, os grilos presos em gaiolas, a maquiagem e comportamento das gueixas, os hábitos alimentares. (FRANCHETTI, 2018, p. 257.)

Para aqueles que observavam tal cultura, o Japão era apenas um ambiente pitoresco, protegido dos avanços industriais e dos avanços progressistas do futuro capitalista que viriam a dominar o mundo. Nesse sentido, o haicai e as demais artes japonesas eram marcados, na visão ocidental, pela decadência de estilo, do gosto, da qualidade de vida. Um dos únicos que apresentou o haicai, fugindo por completo ao registro de tal arte como exótica e pitoresca, foi Wenceslau de Moraes (1854-1929). Aliás, pode-se dizer que, naquele momento, esse autor agiu de maneira solitária no Ocidente.

No Brasil, o haicai chega com Afrânio Peixoto, que o apresenta como uma “epigrama lírica”, de maneira que aquele não seria uma forma bizarra de escrita, mas sim um “encanto intraduzível”. Peixoto foi influenciado pelos estudos do francês Paul-Louis Couchoud. Este foi considerado o nome-chave no orientalismo, visto que morou no Japão a fim de obter contato com a literatura japonesa através de trabalhos de europeus que ali viviam. Assim, partindo dessas leituras, Couchoud resolveu publicar com mais dois amigos um poema inspirado nos haicais, contendo 72 tercetos. Posteriormente, o francês publica dois textos, apoiado em algumas monografias, a fim de definir o haicai, ressaltando sua singularidade. Em suas palavras, o haicai

é uma poesia japonesa em três versos, ou antes em três pequenas partes de frase, a primeira de cinco sílabas, a segunda de sete, a terceira de cinco: dezessete sílabas ao todo. É o mais elementar dos gêneros poéticos. [...] Um haicai não é comparável nem a um dístico grego ou latino, nem a um quarteto francês. Não é tampouco um “pensamento”, nem um “dito espirituoso”, nem um provérbio, nem um epigrama no sentido moderno, nem um epigrama no sentido antigo, isto é, uma inscrição, mas um

simples quadro em três pinceladas, uma vinheta, um esboço, às vezes um simples registro (*touché*), uma impressão. (COUCHOUD apud FRANCHETTI, 2008, p. 259).

A definição de Couchoud tornou-se uma das referências no assunto para os leitores de formação francesa, de maneira que no Brasil o autor foi a principal fonte de conhecimento sobre o haikai durante muito tempo. O fato é que toda essa “especulação” da arte japonesa só ganha forças de apropriação no Modernismo, com Guilherme de Almeida, tornando o haikai conhecido. Ocorre que a leitura proposta pelo autor era de cunho francês, já que a seu ver as 17 sílabas e os três versos originais não alcançavam um efeito rítmico consistente.

Logo, Guilherme inseriu na sua forma de fazer haikai duas rimas, unindo o primeiro ao último verso. Num primeiro momento tal abordagem não se tornou um problema, o que gera fracasso na escrita de Almeida é o fato de o autor rotular seus poemas retirando deles o enigma que continham. Ora, a leitura rotulada tornava o poema desinteressante, já que seria o leitor que atribuiria significado àquilo que estava sendo lido, e isso corroborava com a leitura da cultura japonesa que permite àquele que escuta estabelecer reflexões com a vida. Veja:

Um gosto de amora
Comida com sol. A vida
Chamava-se: “Agora”.
(ALMEIDA apud FRANCHETTI, 2008, p. 262).

O poema do autor, ao evocar o gosto de amora e da comida com gosto de sol, poderia conduzir o leitor, imaginariamente, à figura da

cidade do Rio de Janeiro, em que as pessoas, caminhando pelos calçadões de Copacabana, deixam evidentes a “agoridade” da vida. Todos parecem preocupar-se com o bem-estar pessoal. Ou poderia fazê-lo enlevar-se pelo poema, associando-o a nossa vida e pontuando a necessidade de se viver o agora, usufruir as coisas simples da vida como os piqueniques nos parques à luz do sol, colher amora sem preocupação com o futuro. No entanto, Guilherme, ao intitular o poema, quebra a leitura produzida pelo leitor.

INFÂNCIA

Um gosto de amora
Comida com sol. A vida
Chamava-se: “Agora”.

(ALMEIDA *apud* FRANCHETTI, 2008, p. 262)

Agora tudo o que se pontua aqui fica no passado, com ideia de nostalgia, como se o passado não tivesse sido aproveitado suficientemente, assim “amora não é mais um *kigo* (uma palavra de estação) que dispara uma determinada emoção. É antes o sentimento que recria a sensação como símbolo do bem perdido.” (FRANCHETTI, 2008, p. 262). O que se percebe é que, nessa primeira versão do haikai no Brasil, apesar de não ter sido apresentada na visão do inconsistente de estranhamento ou de maneira exótica, foi elevada a uma leitura “hegemônica” de um trabalho que culturalmente não se encaixava em padrões estéticos ocidentais. O que se percebe é que a leitura que se fazia até então, mesmo com Couchoud, era feita por outros europeus, de maneira que não se via o trato com a cultura japonesa.

Essa realidade muda com Ernest Fenollosa, um americano que viveu muitos anos no Japão e virou grande estudioso da literatura nipônica. Seu trabalho se tornou conhecido graças a Ezra Pound, que editou o texto de Fenollosa e acrescentou algumas notas autorais. No Brasil, essa estética passa a ganhar alguns destaques graças ao processo de imigração. A vinda dos japoneses para cá permitiu que melhor se compreendesse como se estruturava tal literatura. Desta forma, passou-se a enxergar na leitura oriental, tanto japonesa, como chinesa, uma composição lógica e eficaz diversa da ordenação ocidental.

Se na composição ocidental o que se via era que a soma de dois elementos gerava um terceiro, na cultura oriental, o elemento surge da relação fundamental entre eles. Os estudos de Pound, partindo dos pressupostos de Fenollosa, passam a valorizar o haicai como uma forma de discurso organizado de forma justaposta e de natureza metafórica, com base imagética.

Essas reflexões trazidas por Pound tiveram contribuição ímpar na literatura brasileira modernista no que diz respeito ao movimento concretista idealizado por Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, já que estes entenderam que a poesia partia de um princípio ideogramático de composição. Por reduzir então a poesia concreta ao imagismo, trazendo a construção visual como elemento principal, mais uma vez a literatura esquece que a arte busca revelar também o lado humano e cultural do homem, fazendo, assim, com que a estética haicai se ressentisse, pois desconsiderava nela o espírito Bashô, em que o manejo das

palavras contribui para construir um diálogo com o que não está dito. Mais uma vez a leitura feita dos haicais, assim como fez Guilherme de Almeida, vertia apenas para o lado estrutural, de modo que o propósito reflexivo da cultura nipônica foi deixado de lado.

Vai ser somente a partir dos anos 80 que o haikai ganha fôlego com Millôr Fernandes, que eleva seu conceito a uma “forma popular”, (ainda que realizado por alguém que não estivesse à margem, o haikai é elaborado por quem considera o poema como *popular*, que se mostra fundamentalmente marcado por uma epistemologia outra que não fosse realizar uma leitura francesa da estética japonesa); além disso, Millôr considera o haikai como uma forma humorística, uma forma direta e econômica de se expressar. Outro poeta importante para o haikai na literatura brasileira, ao finalizar esse percurso histórico, foi Paulo Leminski, que conseguiu juntar na sua escrita a abordagem tecnicista outrora proposta pelos irmãos Campos e Décio Pignatari com o zenismo¹ oriental tão presente na cultura do Japão.

Até este ponto não se fez nenhuma definição do termo haikai porque, sendo o texto de caráter cultural, o conceito poderia ser construído ao longo do texto em comunhão com o leitor; assim, é necessário fazer um recorte de minha leitura para que se possa compreender em que linha incorre Maria Valéria Rezende ao abordar a estética. José Lira, um dos pesquisadores do haikai de Emily Dickinson, aponta que

¹ A palavra oriunda da prática de um modo de vida “zen”.

De acordo com Blyth (1941, p. 71), "é possível distinguir quatro tipos de expressão poética: (a) o objeto tratado objetivamente; (b) o objeto tratado subjetivamente; (c) o sujeito tratado objetivamente; e (d) o sujeito tratado subjetivamente" (o sujeito, no caso é o poeta, e o objeto, o poema). As opções (a) e (c) são próprias da atitude zen e, por extensão, da poética japonesa, afirma o autor. Isto implica a consciente busca da supressão de sentimentos e emoções e do afastamento do poeta (do haicaísta) em relação ao objeto de seu discurso. O objetivo do haicaísta não é escrever "belos versos", inserir *purple patches* e floreios em seu discurso, voltado para a observação das coisas simples e dos eventos triviais (LIRA, 2004, p. 182-183).

Desse modo, pode-se ler o haicai como a poesia japonesa que contém três versos, sendo respectivamente de 5, 7 e 5 sílabas métricas, que busca trazer uma expressão momentânea com base na natureza e que vai contra a obtenção de um efeito calculado. Portanto, a leitura haicaísta segue uma vertente para desafiar as convenções, de maneira que, sendo um poema breve, é importante que o leitor se debruce nele.

O percurso feito até aqui se torna primordial, pois só se compreende a estética dos haicais quando se faz tal abordagem, principalmente se tomarmos como base os haicais de Maria Valéria Rezende, porque, como disse, a autora tem uma ligação muito especial com o momento vivido por ela e seus companheiros durante a ditadura. É graças a esse momento que Maria Valéria se vê cada vez mais conectada com a literatura brasileira produzida durante o período modernista, e podemos perceber que desse período vêm os autores que influenciaram a escrita contemporânea da autora. Alguns críticos, inclusive, apontam que Maria Valéria tem sido a

autora regionalista da contemporaneidade. Não aprecio esse termo, porque falar dos desvalidos no cenário nordestino não significa ser bairrista, a meu ver é apenas mais uma metáfora para dar voz aos silenciados no Brasil, tal como faz Paulo Lins em *Cidade de Deus* ao falar da realidade da favela carioca.

De volta à discussão, fica claro que a opção da autora por não escolher a escrita poética ocidental demonstra que bebe da fonte de Leminski, e, ao escolher a poesia como demonstração de sentimentos, Valéria também se coloca num lugar marcado pelo incomum, já que, ao adotar o haicai como estética poética, a autora elege um lugar epistemológico que segue contra os principados hegemônicos.

Deus escreve torto:
viro a cabeça de lado,
recupero as retas
(REZENDE. *Ninho de haicais*, p. 84.)

Quero começar a leitura deste livro que escolhi como objeto de estudos pelo título: *Ninho de haicais* (2018). A significância começa a tomar forma aí, porque, originalmente, o haicai é uma produção em que se traz a natureza como metáfora; neste sentido, escolher a palavra *ninho* nos leva a compreender que se trata não apenas de um amontoado de palavras, mas que seremos levados ao espaço da natureza, que, como se fosse um ninho, acolhe o ser humano, dá aconchego.

Além disso, o *ninho* é a casa dos pássaros. A autora tem uma ligação muito específica com a imagem dos pássaros, sempre presentes em suas obras, como em *Voo da guará-vermelha* (2014). A

guará é uma ave que, conforme vai atingindo maturidade, tem as cores de sua plumagem trocadas e é também uma ave que possui um canto triste.

Afora isso, na obra *Quarenta dias* (2016), a personagem Alice, ao se encontrar perdida em Porto Alegre no momento em que resolve fugir de casa, sempre consegue retornar à praça que se tornou um ponto de pouso, graças aos pássaros. Vale lembrar, sem querer adiantar-me, que, durante a leitura do livro, a figura das aves é constante em quase todas as páginas dos poemas. Feitas essas breves considerações sobre o título, passo à observação da estrutura do livro, bem como da dedicatória que a autora faz nele.

O livro tem formato de um bloco de notas, como uma pequena caderneta, possível de carregar no bolso. A ideia partiu da própria Maria Valéria Rezende. Ela sabe que haicais são devorados rapidinho, mas gostaria de ver os seus inspirando e acompanhando por mais tempo quem curtiu a leitura – seja na bolsa, mochila ou no bolso – em vez de logo abandonados numa estante. Além disso, o espaço em que ela escreve em cada página é pequeno, podendo o leitor, nas palavras dela, escrever ali.

Para você
 amo-te o que
 passar pela
 cabeça ou coração,
 de parceria com
 meus haicais.
 Um abraço da
 M. Valéria Regêdo
 2018

Figura 01: Dedicatória da autora
 Fonte: acervo pessoal

A dedicatória da autora já dá indícios de que a leitura dos poematos será feita em parceria, que o texto não será apenas ofertado, de maneira que, como num palimpsesto, as palavras se circunscrevam para que as histórias sejam transferenciais. O conceito de transferência de que me valho é o de Rosemary Arrojo, segundo a qual, ao ter um objeto de estudos, cria-se uma relação transferencial que só podemos denominar amor — “a transferência seria aqui um outro nome para esse ‘enamoramento’, essa ‘loucura’ que prende um sujeito a um objeto-texto. Como tão bem ilustram Menard e Quixote, ler é sempre uma forma de se estar apaixonado”. (ARROJO, 1993, p.158.)

Traduzo aqui em parte a ideia de objeto de estudo, pois ainda que componha o *bios* que escolhi estudar, a autora, ao escrever para seus leitores, talvez não o tenha posto como sob essa perspectiva, mas como objeto de amor. Ainda assim compreendo que é o gesto

transferencial que nos permite encontrar no outro aquilo que temos em nós mesmos.

Depois de observar inicialmente a estética estrutural e conceitual da obra, passo à leitura dos haicais. Alertado desde já que alguns haicais foram selecionados, escolhas movidas por razões do coração. É impossível realizar a leitura destes sem que me lembre da entrevista de Jacques Derrida, publicada na revista *Inimigo rumor*, intitulada *Che cos'è la poesia* (1992), na qual o mestre da memória, ao ser indagado sobre a poesia, responde poeticamente, ao dizer que duas palavras a definem: a memória e o coração; no que diz respeito à primeira, o autor sinaliza que um poema deve ser breve; quando fala do coração, comenta:

Chamo poema aquilo que ensina o coração, que inventa o coração, enfim *aquilo* que a palavra coração parece querer dizer e que na minha língua parece difícil distinguir da palavra coração. *Coração* no poema é “aprender de cor” (a ser aprendido de cor), já denomina apenas a pura interioridade, a espontaneidade independente, a liberdade de atingir-se ativamente, reproduzindo o rastro amado. A memória do “de cor” entrega-se como uma oração [...] (DERRIDA, 1992, p. 114 – 115 grifos do autor)

Pelo traço eletivo do coração, selecionei os breves poemas como um arconte a guardá-los como arquivos. Esses poemas, que já se fazem de cor em minha língua, denominam, como propusera Derrida, minha interioridade. Além disso, os haicais constroem cenas poéticas à medida que se caminha pelo livro. Os textos são posicionados a cada início das páginas esquerdas e final das páginas direitas, configuração programada a meu ver, visto que, ao construir a estética das páginas, criam-se três lacunas, tal como os versos,

sendo a primeira e a última da própria autora, e a terceira lacuna, que seria a relação entre as duas, cabe ao leitor preenchê-la, tal como se observa nesta imagem:

nas escuras grotas
brotam mil formas de vida
rasteiras, futuras

coral de passarinhos
já, já clareia o dia
eu me espreguiço

8

Figura 02: Página aberta do livro
Fonte: Acervo pessoal

Compreendo também que o haicai, por sua brevidade, é lido de maneira isolada; por outro lado, acredito que haja um diálogo entre eles na cena literária construída pela página.² Isso porque o primeiro haicai está disposto no início da página e tem no corpo do texto palavras que levam à ideia da noite — “escuras” —; já no poema à direita fala-se do coral de passarinhos para sinalizar o amanhecer, como se fosse construído na cena o nascer do sol.

² Ressalto que essa leitura não é uma leitura costumeira, porém, como se trata de uma das possíveis leituras, acredito que seja interessante apontá-las na escrita.

Em relação às sílabas métricas, vale destacar que nem todas seguem a sequência de tercetos 5, 7, 5. Na imagem acima, os versos estão assim estruturados:

na | s es | cu | ras | gro | tas — 5 sílabas métricas

bro | tam | mil | for | mas | de | vi | da — 7 sílabas métricas

ras | tei | ras, | fu | tu | ras — 5 sílabas métricas

Essa configuração estética corresponde exatamente ao padrão japonês; porém, no outro poema, percebe-se que não ocorre o mesmo padrão:

co | ral | de | pa | ssa | ri | nhos — 6 sílabas métricas

já | já | cla | rei | a o | di | a — 6 sílabas métricas

eu | me es | pre | gui | ço — 4 sílabas métricas

Percebemos, então, que a autora, ao utilizar a ideia do haicai, vale-se da forma, bem como do conteúdo, ainda que estes não caminhem juntos no mesmo haicai.

Tal como aponta Lira, é possível perceber que a natureza, as plantas, as flores, as pedras estão no centro das atenções da poesia que possui uma essência objetiva sem perder a parte mística ao estar correlata com os sonhos, com a escuridão, com a ideia imagética dos astros que compõem a cena lírica.

errei na medida:
fiz um sonho muito longo
pra uma noite muito curta
(REZENDE, 2018, p. 12-13)

Outro ponto a ser destacado refere-se aos animais de toda espécie (e entre eles os insetos), em especial as aves (como outrora

sinalizei), que compõem o universo poético do haicai rezendiano.

formiga carrega
folha maior do que ela –
sonho de ser poeta
(REZENDE, 2018, p. 12-13)

Há que se destacar também um espaço para figuras humanas que ganham sentido após entrar em contato com o universo natural, podendo associar-se a animais, galhos, uma formiga ou uma folha morta.

só o menino cego,
na loja cheia de flores,
vê cada perfume
(REZENDE, 2018, p. 21)

Também existe sempre uma palavra ou expressão, o *kigo*, que faz referência, direta ou indireta, a um fenômeno natural. Assim, é possível notar que aquele que faz o haicai almeja uma comunhão cósmica entre os seres humanos e todos os outros seres e coisas do universo.

Quanto ao leitor, este é convidado a apontar os sentidos a serem impressos no texto. Lembro-me da fala de Bosi, ao ler o capítulo “Poesia e resistência”, em que o autor designa o poeta como “doador de sentido.” (BOSI, 2000, p. 163). Isso porque, segundo ele, há no poeta uma vontade mitopoética – poder ordinário de nomear, de compreender a natureza e os homens, poder de suplência e de união. Dessa maneira, vê-se que, ao colocar os elementos naturais no haicai, tais símbolos tornam-se *kigo*, porque, na brevidade das palavras, estas adquirem sentidos outros que não aqueles considerados literais. Decorre desse ponto o dizer de Bosi acerca do

rumo que resta à poesia: estar condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender. (BOSI, 2000, p.165). Mesmo assim, a poesia faz resistência, porque tudo que é manipulado pelo coração é impossível mercantilizar.

Lembro-me do filme *Her* (2013), em que o personagem Theodor, escritor de cartas, por não conseguir lidar com as relações humanas, passa a envolver-se com o sistema operacional, gerando assim um grande fracasso emocional. São exemplos fantasiosos como esse que permitem que se veja a fragilidade do ser humano, ser que carece de poesia, e, se a poesia vem do coração, como cita Derrida, fica claro que ela é humana, porque “resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante [...] aferrando-se à memória viva do passado e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (BOSI, 2000, p. 169).

Ao longo do livro, a leitura vai-se tornando mais compreensível de modo que os conceitos de Ítalo Calvino nos ajudam a compreender o ritmo de tal poética. Isso porque, ao considerar a tríade estudada postulada por ele — leveza, rapidez e visibilidade —, percebe-se o trabalho meticuloso de Maria Valéria. Calvino assinala que a leveza se exemplifica por três acepções distintas, das quais duas nos interessam. A primeira diz que é necessário ter “um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência.” (CALVINO, 1990. p. 28).

sol, sal, maresia

rumor das ondas, areia:
meus cinco sentidos
(REZENDE, 2018, p. 23)

A linguagem atinge níveis significativos não só de análise linguística, mas, literariamente falando, leva o leitor a refletir também sobre valores humanos. A segunda acepção considerada por Calvino revela que a leveza está imbuída de um processo de “narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração”. (CALVINO, 1990. p. 29). Elementos que também ficam sinalizados na narrativa se considerarmos o fazer poético da autora. Na obra *O voo da guará vermelha*, é possível extrair de um trecho que ilustra essa escrita.

Das fomes e vontades do corpo há muitos jeitos de se cuidar porque, desde sempre, quase todo viver é isso, mas agora, crescentemente, é uma fome de alma que aperreia Rosálio, lá dentro, fome de palavras, de sentimentos e de gentes, fome que é assim uma sozinhez inteira, um escuro, um oco no peito, uma cegueira de olhos abertos e vendo tudo o que há para ver aqui, nenhum vivente, nem formiga, um cheiro de nada [...]. (REZENDE, 2014, p. 9)

Destaco nesse trecho o cuidado da autora ao escolher cada palavra para seu fazer poético. Ela não o restringe apenas a metáforas, também as figuras de som como aliterações e assonâncias regem o ritmo das frases, que, conceitualmente, estabelecem ainda um diálogo com o marginal, sem o caráter panfletário.

Quanto à rapidez e já relacionando à brevidade dos haicais, temos um impasse, porque, ao passo que o haicai é lido de maneira

rápida, as reflexões remontadas a partir deles parecem se desfazer. É como se construíssem narrativas eternas no interior dos tercetos articulados.

do Cabo Branco,
para lá do horizonte,
sonho Cabo Verde
(REZENDE, 2018, p. 75)

Na poesia acima, é possível não só construir a linha geográfica proposta pela linha imaginária entre os Cabos, como construir, nesse espaço imenso entre elas, os sonhos. Isso faz lembrar Heidegger e sua premissa de que o tempo é ser, e Kant, cuja premissa considera a vida como tempo, logo, como experiência, no sentido de marcar uma travessia.

Na leitura da obra de Maria Valéria, percebe-se que os haicais contêm uma imagem visual quase impensável, não só em termos de poesia, mas de realidade observável. As palavras, em estado bruto, situam-se num único espaço de memória, num só campo de visão. O poema diz, mas não revela o que diz e sim o que mostra, uma imagem do caminho das retas que parece ter sido captada em algum lugar do coração.

Referências

- ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia (1992). *Revista Inimigo Rumor*, n. 10, maio 2001.

FRANCHETTI, Paulo. O haicai no Brasil. *Alea*. Rio de Janeiro. v. 10, n. 2, jul./dez., p. 256-269, 2008.

LIRA, José. Emily Dickinson e a poética da brevidade: do haicai ao imagismo. *Leitura: a lírica em verso e em prosa*. n. 34, p. 175-193, jul./dez. 2004.

REZENDE, Maria Valéria. *Ninho de haicais*. Porto Alegre: Casa Verde, 2018.

REZENDE, Maria Valéria. *O voo da guará vermelha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

REZENDE, Maria Valéria. *Outros cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

A poética insólita de Verônica Stigger em *Gran Cabaret Demenzial*

Camila Morgana Lourenço
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Caio Henrique Leivas Borges
Universidade do Vale do Itajaí – Univali

Resumo: O realismo mágico é uma das categorias latino-americanas para tratar ficções que dilatam os limites da realidade e introduzem elementos fantásticos na narrativa. Ao contrário do fantástico clássico, no qual há oscilação entre uma explicação sobrenatural e outra lógica, sem resolução final, o realismo mágico faz do uso da ruptura das leis um dispositivo de crítica. Além disso, sugere fertilizar as reflexões sobre outra categoria analítica que vem se definindo e ganhando densidade no campo da teoria, o insólito — modo narrativo marcado pela ausência de exame intelectual da realidade diante da manifestação do estranho/absurdo/incoerente na narrativa. Nesse terreno, *Gran Cabaret Demenzial* (2007), de Verônica Stigger, atravessa a cena, ao exhibir uma seleta de contos impregnada pelo nonsense e por uma atmosfera lúdica de deformação da realidade. Ao mesmo tempo, estranha ou insólita também é a constituição do livro, com contos que extraviam a própria natureza estrutural do gênero. A partir disso, a pesquisa apresenta componentes narrativos que indicam a inserção de Verônica Stigger em uma poética contemporânea bastante inovadora, especialmente por desafiar a longa tradição realista da literatura brasileira.

Palavras-chave: Verônica Stigger; inovação narrativa; estética do insólito; poéticas contemporâneas.

Abstract: Magical realism is one of the Latin-American categories for treating fictions that expand the limits of reality and introduce fantastic elements into the narrative. Unlike the fantastic classic, in which there is an oscillation between a supernatural explanation and a logical one, with no final resolution, magical realism makes the use of breaking laws as a device of criticism. In addition, it suggests fertilizing the reflections about another analytical category that has been defining and gaining density in the field of theory, the insolite — narration mode marked by the absence of an intellectual examination of reality in front of strange/absurd/incoherent narrative

expression. In this field, *Gran Cabaret Demenzial* (2007), by Verônica Stigger, crosses the scene, exhibiting a selection of short stories impregnated by nonsense and a playful reality deformation of atmosphere. At the same time, the book's constitution is also strange or unusual, with short stories that stray even the structural nature of genre. From this, the research presents narrative components indicating the insertion of Verônica Stigger in a very innovative contemporary poetics, especially for defying the long realistic tradition of Brazilian literature.

Keywords: Verônica Stigger; narrative innovation; aesthetics of the insolite; contemporary poetics.

Ao primeiro olhar, *Gran Cabaret Demenzial* (Cosac Naify, 2007), de Veronica Stigger (1973-), já provoca estranheza — por alguns motivos. Em vez do costumeiro sumário, um programa se lança na arena para anunciar o conteúdo do livro ao leitor: uma seleta de 19 textos — ou o que se poderia chamar de *números de menor e números de maior extensão* se alternando propositalmente para compor um grande espetáculo; este que dá nome ao livro. Trata-se de escrituras pensadas como contos, mas que, de cara, tendem a extraviar a estrutura tradicional da narrativa breve grafada em meio a páginas ilustradas — a linguagem não-verbal naturalizada nas literaturas para a infância — em papel tingido com preto, cinza e lilás vibrante.

Ao migrar³ para o texto, a estranheza pulsante na constituição física, gráfica e estrutural do livro se reafirma nas linhas, avolumando-se, aparentemente sem freios, diante do leitor, como

³ O leitor também pode, na recepção do objeto, determinar a sua rota; pois *Gran Cabaret Demenzial* (2007) permite essa fissura no trânsito dele pelas histórias, ao lhe oferecer, talvez, um outro elemento desconcertante: a mobilidade pelo objeto, como se o participante do grande espetáculo italiano decidisse a que números lhe interessa [ou não] assistir.

neste trecho — representativo da inclinação autoral ao humor negro e do alargamento do real rumo ao fantástico, ao narrar a adoção do cu de um amigo como morada por um casal que, depois de se alojar numa lombriga, acaba recebendo a visita do próprio amigo no conforto do novo lar — extraído do conto **Cubículo** (STIGGER, 2007, p. 27):

quando se deram conta de que se tratava de um traseiro peludo, já era tarde. Não tinham mais como interromper o impulso que haviam dado para sair do encanamento e, como consequência, os dois e seus notebooks entraram com tudo no cu do amigo. Este sentiu uma ardência descomunal e um desconforto tremendo no reto. Seu intestino reiniciou imediatamente os movimentos peristálticos para expulsar os invasores, mas fracassou. O máximo que conseguiu foi provocar uma cólica horrenda. Ainda perplexo com o que estava se passando, o amigo finalmente se levantou e, ao olhar para o vaso e dar pela falta do casal, compreendeu tudo. Ele, então, preguiçoso mas solícito, berrava para sua barriga: ‘Aguentem firme que eu já tiro vocês daí’. E se pôs a peidar endoidecidamente. Ele peidava, peidava e peidava, mas eles não saíam; tinham ido parar no intestino delgado. Ele peidou até quase morrer, durante uma tarde e uma noite inteiras. Na manhã seguinte, exausto, desistiu. Não demorou muito para que o casal começasse a tomar gosto pelo novo ambiente.

De fato, ao longo de *Gran Cabaret Demenzial* (2007), a autora⁴ estica, sem temer, o nonsense, ao construir, no arranjo das peças, uma atmosfera lúdica de deformação e/ou suplementação da realidade contemporânea — o referencial comum a cada um dos

⁴ É jornalista, escritora e professora. Escreveu este livro com inúmeras referências colhidas do período de doutoramento na Itália, de onde “furtou”, por exemplo, o título do livro, que dava nome a uma festa em Roma. Outros referenciais originários desse período perpassam o livro, incluindo o idioma.

textos do seu projeto ficcional: seja pela apropriação inusitada de material banal veiculado em jornal (caso do anúncio **Luana**, de uma prostituta, e de **Legenda**, um texto-legenda a uma foto) ou pelas narrativas que repercutem, com acidez e exagero, os altos preços de imóveis na cidade de São Paulo (caso de **Cubículo**, do trecho recém-apresentado), que reconstroem, com sofisticada ironia, desastres oriundos da esfera tecnológica das grandes cidades europeias (caso de **Na escada rolante**, inspirado em uma notícia de jornal italiano) ou mesmo pelas que abordam, de forma tragicômica, neuroses humanas como a mutilação corporal em **Domitila**.

Trata-se, ao que parece, de operar, no manejo da escritura, elementos da realidade capazes de fazer o leitor migrar para outra realidade, a do plano ficcional, ao encontrar, nas narrativas, uma espécie de fuga, muito bem arquitetada, daquela realidade reconhecidamente familiar, por mais que esta lhe pareça, às vezes, tão irreal quanto um *fait divers*, tomado então na acepção propagada por Roland Barthes (2003), como aquela notícia completa si, imanente, portadora de um conteúdo explícito (como sequestros, acidentes, assassinatos, esquisitices) não estranho ao mundo nem ao homem — à sua cultura, historicidade e alienação e aos seus sonhos e medos —, embora detentora de desvios causais vinculados a determinados estereótipos e provocadora de espanto, perturbação, ao “preservar no seio da sociedade contemporânea a ambiguidade do racional e do irracional, do inteligível e do insondável” (BARTHES, 2003, p. 67). Afinal, como certa vez pontuou, em entrevista, Gabriel García Márquez (1982, p. 39):

A vida cotidiana na América Latina nos demonstra que a realidade está cheia de coisas extraordinárias. [...] Basta abrir os jornais para saber que entre nós acontecem coisas extraordinárias todos os dias. Conheço gente inculta que leu *Cem anos de solidão* com muito prazer e com muito cuidado, mas sem surpresa alguma, pois afinal não lhes conto nada que não pareça com a vida que eles vivem.

Dessa forma, Veronica Stigger (2007), ao tecer uma escritura ágil, perspicaz e inusitada — em que o cu (sim, o elemento anal) é presença recorrente, funcionando como eixo criativo ou mesmo estribilho de várias histórias —, faz com que narrador e personagem mostrem e/ou forjem uma realidade em que tudo o que é dito, feito ou mostrado parece natural, ainda que represente experiências outras, experiências que diferem daquelas de leitor e autor. Nessa prática de escritor — que se serve da realidade como pretexto para imprimir no texto a ampliação da sua própria ambiguidade (BARTHES, 2003) —, codifica o estranho e o submete às categorias intelectuais do interlocutor apto a decodificá-lo, aventurando-se no dilema de todo artefato literário: efetuar a representação para provocar um diálogo com o leitor (DALCASTAGNÉ, 2012).

Em *Marta e o Minhocão*, por exemplo, uma minhoca superdesenvolvida então adotada como mascote pela família de Marta passa a “se enfiar de supetão no cu de quem ousasse lhe dirigir uma palavra, um gesto ou mesmo um esboço de contrariedade.” (STIGGER, 2007, p. 39). A seguir, no conto *O velho*, um idoso cadeirante acaba sendo levado a ocupar o lugar de uma árvore de natal, com direito a bolas de vários tamanhos e cores e luzinhas piscantes pequenininhas percorrendo tubos de

alimentação, respiração e excreção do personagem — “debaixo das pernas, dos braços, presos ao elástico do pijama amarelo, atrás do saquinho de mijo e entre as pantufas peludas e o apoio para os pés na cadeira de rodas” (STIGGER, 2007, p. 57). Antes um pouco, em **Domitila**, um simples passeio de carro com o namorado pela cidade acelera o processo de automutilação corporal da personagem-título do conto, fato que também não gera qualquer reação de quem a acompanha na ficção, o namorado-motorista e a mãe que a espera para o jantar, diante do seu desmembramento escancarado:

Já são 15 horas e 19 minutos. O namorado continua a correr. Apesar da velocidade alta, eles seguem pela pista da direita. Com o olho bom, Domitila divisa um poste. Ela estende o braço para tentar tocá-lo. Seus dedos — com exceção do polegar — o atingem com tamanha intensidade que dois deles se desprendem e caem e outros dois viram para trás, formando um ângulo de 90 graus com o resto da mão. Domitila se vira e ainda consegue ver o fura-bolos e o pai-de-todos jogados na sarjeta. Ela se volta para a frente, segura com força os dois dedos que restaram — além do polegar — e, com um puxão, os coloca no lugar. O sangue escorre dos dois buracos de sua mão. O vestido começa a manchar. O tapete do automóvel também. O namorado dirige. (STIGGER, 2007, p. 10).

Notoriamente, há, na linha do texto, a intromissão violenta do inusitado na trama e, ao mesmo tempo, a falta de percepção e resposta dos personagens diante de uma realidade absurda e, não raramente, violenta, opressora — na qual se desenvolvem acontecimentos que não são explicados por leis naturais nem tacitamente reconhecidos pelo leitor à luz de referentes factuais ou normativos contemporâneos (TODOROV, 2008). Ao final do

percurso, no caso de **Domitila**, depois de tentar se jogar à frente de um ônibus e ter as pernas amassadas por um automóvel,

o namorado deposita Domitila à porta do prédio e vai embora. Domitila se arrasta pelas escadas que levam ao terceiro e último andar. 49 minutos depois, Domitila bate na porta do apartamento dos pais, onde mora. Sua mãe atende, abaixa para beijá-la na testa roxa e diz: ‘Vai tomar banho que o jantar está quase pronto’. (STIGGER, 2007, p. 13).

Neste contexto, Veronica Stigger (2007) parece compor ou postular uma estética do insólito — categoria presente em toda a obra referida como um dispositivo essencial ao desenvolvimento dos enredos e, de forma associada, como efeito derivado das estratégias narrativas adotadas pela autora naquele objeto —, sugerindo recuperar e/ou redimensionar, de alguma forma, o realismo mágico — categoria ficcional latino-americana que introduz algum elemento fantástico [e, por isso, provocador de uma “hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2008, p.148)] à realidade para, ao dilatar seus limites, acionar um dispositivo de crítica ao construto literário, demandando, tal qual prescreve Todorov (2008, p. 149-150), “a integração do leitor no mundo das personagens”; cuja percepção também se inscreve, ainda que implicitamente, no texto, atendendo aos procedimentos poéticos do autor, convocatórios da atuação do leitor.

Além disso, convém situar a existência do estranho na narrativa como um “vizinho do fantástico” (TODOROV, 2008, p.

156) que se efetiva sempre que o receptor caracteriza os fatos narrados como uma ilusão de sentido, sem abalar a organização da realidade factual; embora, no caso de *Gran Cabaret Demenzial* (2007), o estatuto do estranho não convoque uma explicação racional. Na verdade, “o estranhamento que surge nesses contos tange o limite entre o mais banal e o mais extravagante [...] dessa maneira, a realidade ganha dimensões fantásticas e suprarreais. Trata-se aí de reconhecer o real por intermédio do estranho.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 158).

Em *Gran Cabaret Demenzial* (2007), as peças literárias arrolam circunstâncias extremas e ora grotescas — remetendo, de acordo com Karl Erik Schollhammer (2009), a textos burlescos de Hilda Hilst, pitadas surrealistas de Campos de Carvalho e fabulações de Murilo Rubião — nunca de forma esperada pelo leitor, ao exhibir situações inconcebíveis em que a simples apatia dos personagens diante das situações em que estão inseridos causa algum tipo de estranhamento no leitor. Em **Tristeza e Isidoro**, um texto teatral travestido de conto [um “conto dramático”], para mostrar outro exemplo, os personagens-título sofrem um acidente de carro, capotam e, dali mesmo, desfiam a relação intra-automóvel como se estivessem encenando uma coreografia de balé na tentativa de abrir a porta, sair e revelar, depois de muitos quês de violência e exagero, algo amoroso ao leitor, marcando, para além disso, a mobilidade não convencional dos corpos no enredo — feito figuras de desenhos animados, com estrutura mutante, plástica, maleável, fora das fronteiras da anatomia humana convencional.

Para tanto, essas situações inusitadas/fantásticas e mesmo simples ganham potência porque são trabalhadas por uma linguagem que requer uma dinâmica específica de ler — necessária à geração dos seus efeitos e à hesitação que recai sobre o leitor: “Existe uma outra variedade do fantástico onde a hesitação se situa entre o real e o imaginário” (TODOROV, 2003, p. 152). Essa hesitação pode ser construída por meio da ressignificação inesperada e fabular de objetos e situações e sobretudo pela linguagem que usa e abusa de expressões como “na dúvida”, “ainda perplexo”, “achava que era” — as quais se privam de confirmar qualquer fato, deixando o parecer a cargo do “examinador”. Em certas peças de *Gran Cabaret Demenzial* (2007), “somos levados de volta às narrativas etnográficas dos primeiros viajantes, com descrições detalhadas de povos, civilizações e culturas absoluta e deliberadamente inverossímeis, mas desenhadas com uma aparente fidelidade a detalhes e minúcias científicas” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 157).

Para tanto, cabe lembrar, com Karl Erik Schollhammer (2004), que o realismo mágico — cuja origem se dá no início do século 20 — rompe a representação realista ou naturalista tradicional e adiciona técnicas e estilos do modernismo prevendo desvelar uma outra realidade acerca da mitologia, da história e da memória popular da América Latina e à qual elementos sobrenaturais são incorporados, subvertendo conceitos como o de tempo cronológico, indispensável ao realismo histórico. Além disso, leva em conta a afirmação identitária da América Latina e de suas

particularidades — elevando a força singular da cultura latino-americana numa envergadura positiva acerca das suas misturas e potentes combinações —, distinguindo-a do universo europeu, e a revisão crítica da modernidade ocidental (FIGUEIREDO, 2013).

Desse modo, cumpre destacar que a recepção do insólito está, inicialmente, condicionada à sua constituição na narrativa (GARCIA, 2008); ou seja, depende dos recursos de linguagem utilizados na emissão do discurso ficcional e, logicamente, da recepção do leitor, que vai determinar o estranhamento ou não na recepção do objeto — conforme teoriza Todorov (2003) acerca dos efeitos do fantástico, que, para além de formular um acontecimento estranho, vai demandar o envolvimento do leitor na trama, a quem caberá empreender o ritmo da negação e da conexão com a literatura convencional, reconhecendo-se nela e pactuando com ela para legitimá-la no que ela, enquanto projeto ficcional, se propõe. Afinal, no realismo fantástico, há a sobreposição do universo sobrenatural ao natural, criando um ambiente narrativo de incerteza.

Para tanto, a leitura do insólito, das suas manifestações, “pressupõe, antes de tudo, a presença, no texto — veículo discursivo de comunicação — de um conjunto de instruções dadas ao(s) leitor(es) pelo autor — ser da realidade externa e referencial”, segundo salienta Garcia (2008, p. 17), recuperando uma série de estudos que assinalam o lugar do leitor na obra a partir dos caminhos de leitura oferecidos pelo escritor na dimensão ficcional.

No caso de *Gran Cabaret Demenzial* (2007), enquanto os personagens tomam o estranho/absurdo/incoerente como algo natural/comum/ordinário aos seus respectivos ambientes e viveres, o leitor assume seus efeitos, pois nele recai o insólito — termo latino que pode significar inabitual, contrário ao costume, e anormal, incomum, extraordinário —, mesmo que a seleta de textos não lhe ofereça um exame intelectual explícito da realidade diante das manifestações referidas; uma vez que se trata, neste caso, de privilegiar o gesto — de mostrar a ação — como procedimento narrativo antes de dizer, acusar ou convocar uma posição crítica à sociedade atual, conforme ilustra o fragmento disposto a seguir:

Quando ele se deu conta de que perdia a mulher, restava a ela, inteiro, somente um braço — e a mão correspondente, que, dedos abertos, tremelicava no ar. Na dúvida se aquilo era um último aceno, um pedido de socorro ou um espasmo de dor, o marido, otimista, acenou-lhe de volta. (STIGGER, 2007, p. 17, **Na escada rolante**).

Concomitantemente, tal poética, pela inovação de seus componentes narrativos e talvez estruturais (pelo pastiche evidente com gêneros não ficcionais), assenta-se no estatuto movente da produção literária brasileira contemporânea, ao reconhecer e se articular a “um presente com o qual não é possível coincidir” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10) — sobretudo por desafiar a longa tradição realista da literatura brasileira, estetizando a realidade em comunhão com o fantástico; sem obviamente se despir do talento, do cuidado, da erudição acadêmica na tessitura do texto, tal qual

pondera Beatriz Resende (2008) em pesquisa sobre a prosa ficcional brasileira contemporânea.

Afinal, em *Gran Cabaret Demenzial* (2007), a escritora busca, ao mimetizar uma realidade comum a leitor e autor, elevar o insólito à superfície da trama e mais: reintroduzir a arte à sua posição de origem (a de arte pela arte), ao retomar, em certa medida (e sem empréstimos formais nem marcações exageradas), o *ready-made* duchampiano como procedimento poético — para além do conto **Sheila e Miguelão**, que desloca a privada do seu lugar original, funcional, para reposicioná-la socialmente, humanizando-a no território literário à luz do insólito:

Sheila era uma privada. Mas ela odiava que a chamassem assim. Preferia vaso, patente, latrina. Desde que Picasso pintara flores coloridas em sua tampa, andava toda cheia de si. Achava que era a rainha da cocada preta e que podia fazer o que quisesse. Foi quando começou a se revoltar. Primeiro, cuspiu água na bunda de quem nela sentava. Depois, arremessava nas pessoas as cacacas por elas produzidas. Por fim, tragava todos que dela se aproveitassem. (STIGGER, 2007, p. 71).

De fato, sem pretensões morais ou imposições críticas, Veronica Stigger (2007) transita entre real e ficcional, entre acontecimento e invenção, com uma proposta radical, inovadora, abraçando a perspectiva teórica oferecida por Agamben (2009), quando postula que o contemporâneo reside na singular relação do poeta com o seu próprio tempo, ao qual adere e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias por entender que coincidir plenamente com a época e seus referentes impede a contemporaneidade justamente

por impossibilita-la que ela seja percebida. “Quando o sujeito parou de falar, eu o olhei, olhei ao redor, voltei-me novamente para ele e, num gesto rápido, joguei meu cabelão para trás, arregacei minha saia e sentei-me com tudo no seu cabeção.” (STIGGER, 2007, p. 67, **Olivia Palito**), finaliza a narradora do conto **Olivia Palito**, que projeta a anormalidade da geração de sujeitos potencialmente normais numa cidadezinha do interior cuja população até então era formada por baixinhos dotados de cabeças desproporcionais — grandes, volumosas e redondas — a ponto de, por vezes, fazê-los tombar, ao dobrar uma esquina rapidamente: “Ao rolar pelo chão, batiam sem querer em outros baixinhos cabeçudos e, é claro, os desequilibravam e derrubavam em série, como num jogo de boliche.” (STIGGER, 2007, p. 59, **Olivia Palito**). O nascimento, neste povoado, de um menino diferente [dos demais meninos do povoado], com a cabeça perfeitamente harmonizada ao corpo longilíneo é o fator conflitante da narrativa — que se articula, no seu arranjo poético, à própria condição de normalidade humana; sempre passível de novas calibragens e a qualquer tempo.

Ao final do livro, beirando o posfácio, a narrativa brevíssima — intitulada **Piauí** — registra, versificada & cifrada, “Morreu/atropelada/pelo/Machado de Assis” (STIGGER, 2007, p. 120), para encontrar, na página seguinte, o que já não é mais oficial e literalmente ficção: “Não vos surpreende que este negócio tão sério seja um número de cabaret. A Via Láctea é um número de cabaret e [...] e mesmo o velho Dante chamou a História toda uma ‘Divina Comédia’” — conforme assinala Johannes Baader (STIGGER, 2007,

p. 125). Estranho ou não, é com Machado de Assis, o grande arquiteto do Realismo Literário Brasileiro, que *Gran Cabaret Demenzial* (2007) volta ao estado inicial — aquele em que as cortinas se oferecem novamente ao olhar do espectador para colocar fim e indicar um recomeço sempre infectado pela diferença.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: UERJ, Horizonte, 2012.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Realismo maravilhoso: o realismo de outra realidade. In: *Caderno Universidade Globo*. Rio de Janeiro: Globo, 2013, p. 17-22.

MÁRQUEZ, Gabriel García; MENDOZA, Plinio Apuleyo. *Cheiro de goiaba*. Conversas com Plínio Apuleyo Mendoza. Rio de Janeiro: Record, 1982.

POÉTICAS DO INSÓLITO – Conferências e palestras do III Painel "Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional": o insólito na literatura e no cinema. GARCIA, Flavio; MICHELLI, Regina; PINTO, Marcello de Oliveira (Org.). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos – Expressões da Literatura Brasileira no Século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. As imagens do realismo mágico. *Gragoata*, Niterói, n. 16, v. 9, p. 117-132, 2004/1.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STIGGER, Veronica. *Gran Cabaret Demenzial*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 147-166.

Literatura contemporânea e tradição: relações intertextuais entre contos de Cíntia Moscovich e Clarice Lispector

Eduarda Cristina Lima
Universidade Federal de Goiás — UFG

Resumo: O objetivo deste estudo é pesquisar a relação que a contística da escritora brasileira contemporânea Cíntia Moscovich estabelece com a obra de Clarice Lispector. Para isso, serão analisados os contos “O Telhado e o Violinista” e “Os Laços e os nós, os brancos e os azuis”, de *Arquitetura do arco-íris* (2004), para observar como a autora trata as questões judaicas em sua obra e como é construído o diálogo que ela estabelece com os contos de Lispector, “Uma Galinha” e “Os Laços de Família”, de *Laços de Família* (1960). Dessa forma, o cotejo entre a obra das duas escritoras contribuirá para a compreensão das tendências estéticas da literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: literatura contemporânea; Cíntia Moscovich; tradição; Clarice Lispector.

Abstract: The purpose of this study is to investigate the relation that the short stories by the contemporary brazilian writer Cíntia Moscovich establish with Clarice Lispector’s production. Therefore, the short stories “O Telhado e o Violinista” and “Os Laços e os nós, os brancos e os azuis”, from *Arquitetura do arco-íris* (2004), will be analyzed, intending to observe how the author deals with the jewish matters in her literary work and how the dialogue that she establishes with the short stories of Clarice Lispector, “Uma Galinha” and “Os Laços de Família”, from *Laços de Família* (1960), is built. Thus, the parallel between the production of these two writers will contribute to the understanding of the contemporary Brazilian literature’s aesthetic tendencies.

Key-words: contemporary literature; Cíntia Moscovich; tradition; Clarice Lispector.

O objetivo deste estudo é compreender a contística de Cíntia Moscovich a partir da análise das questões judaicas representadas nos contos “O Telhado e o Violinista” e “Os Laços e os nós, os brancos e os azuis”, de *Arquitetura do arco-íris* (2004). Como a

escritora porto-alegrense estabelece um intertexto entre os contos selecionados e os contos de Clarice Lispector, procuraremos entender a ligação existente entre as duas contísticas. Levando em consideração a ideia de tradição e como ela se reflete na escrita de autores contemporâneos, entendemos que há certa intencionalidade na recuperação que o escritor faz quando retoma o texto anterior. A ideia de trazer de volta textos que já foram escritos revela uma tomada de postura da literatura produzida na contemporaneidade, como mostra Tânia Franco Carvalhal, em seu livro *Literatura Comparada*, quando reflete sobre os porquês de retomar textos do passado:

Além disso, sabemos que a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc. nunca é inocente.) [...] Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. (CARVALHAL, 2006, p. 53).

Levando em conta essas aproximações entre a tradição⁵ e as manifestações contemporâneas na literatura é indispensável observar a incidência de escritores que se apropriam de questões fundamentais pertencentes a obras publicadas anos atrás. Esses escritores apresentam uma consciência crítica ao retomar a obra de escritores já consagrados, o que confere um matiz próprio às novas narrativas que têm sido publicadas nas últimas décadas. Karl Erik

⁵ Pelo lugar de projeção que Clarice Lispector ocupa na literatura brasileira, criando uma genealogia de escritores que seguem de maneiras distintas o seu percurso, este estudo entende tradição como um percurso de uma escritora consagrada, que permanece no cânone da literatura brasileira e que, com sua obra, gerou a continuidade da tendência narrativa que ela praticou.

Schøllhammer (2011), em *Ficção Brasileira Contemporânea*, a partir dos estudos de Giorgio Agamben, considera que “O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente.” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.10).

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2013), em seu ensaio “Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo: Um olhar sobre o naturalismo”, reflete sobre esse movimento de refacção que a literatura contemporânea propõe ao retomar temas do passado, trazendo outras perspectivas que permitam a maior compreensão de traços culturais e sociais do presente, como acontece na obra de Moscovich quando a escritora retrata o judaísmo ou as relações interpessoais entre as personagens. Patrocínio aponta:

O movimento de acréscimo, [...] revela que estamos diante de algo que reproduz em diferença uma ação já realizada. Nesses termos, o novo não é explicitamente original, assim como o elemento que fora o objeto do resgate retorna com rasuras. Resulta desta construção um complexo jogo de percepções e interpretações que busca compreender os mecanismos sociais, políticos, culturais que tateiam o presente com os olhos voltados para o passado. (PATROCÍNIO, 2013, p. 261).

Segundo o que diz Giorgio Agamben em *O que é contemporâneo? E outros ensaios*, não há possibilidade de ser contemporâneo o escritor que adere sem nenhum desacordo com seu próprio tempo. A partir do conceito de intempestividade de Friedrich Nietzsche, ele vai construindo sua concepção acerca do

assunto, refletindo como os contrastes podem constituir sentidos complementares.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Dessa forma, Cíntia Moscovich em seus contos ressignifica os temas, situações, personagens, motivações da obra de Lispector. Por meio dessa, é possível observar as tomadas de posição de Moscovich, tanto do ponto de vista temático quanto formal, em relação a uma conhecida escritora da literatura brasileira que também era judia e se debruçou, mesmo que de forma mais velada, sobre questões judaicas. Nesse sentido, essa pesquisa retratará as questões do judaísmo relacionadas à família, às tradições que são manifestadas entre pais, filhos, avós, por meio da comida, de festas da cultura judaica, além da forma como se comunicam entre si, muitas vezes trazendo palavras na língua ídiche e mostrando, por meio de como agem em determinadas situações, a influência de valores da tradição judaica. Muitos desses aspectos foram discutidos por Berta Waldman (2016) em “Comida, família e escritura na ficção de Cíntia Moscovich”.

Posto isto, será feito, então, um estudo bibliográfico comparativo entre os contos “O Telhado e o Violinista” e “Os Laços e

os nós, os brancos e os azuis”, de Moscovich, e “Uma Galinha” e “Os Laços de Família”, de Lispector. A obra das autoras escolhidas para a análise se relaciona em aspectos abordados em sua escrita, bem como nas questões do judaísmo, tratadas de maneira mais evidente em Cíntia e de forma mais sutil em Clarice.

Moscovich é uma escritora gaúcha que publicou sua primeira obra em 1996. *Reino das Cebolas* é uma coletânea de contos que foi indicada ao Prêmio Jabuti. Em 2006, com a publicação de *Arquitetura do Arco-íris*, ganhou o terceiro lugar na categoria de contos e crônicas desse renomado prêmio da literatura brasileira. A autora procura abordar temas importantes dentro de relações familiares e do dia a dia. As personagens principais de seus contos, em sua maioria mulheres, transgridem algumas normas antes muito consolidadas em uma sociedade patriarcal. Esse teor crítico sobre as relações íntimas e sociais também pode ser observado em alguns textos de Lispector.

A segunda autora escolhida, Clarice Lispector, é ucraniana naturalizada brasileira, começou seu trabalho como tradutora e teve sua primeira obra publicada em 1943, *Perto do Coração Selvagem*. Da mesma forma que Moscovich, muitas personagens de Clarice são mulheres, assim como as personagens dos contos que serão analisados adiante. As personagens clariceanas normalmente passam por situações em que uma nova ligação com o mundo se estabelece, o que estabelece uma relação com a obra de Cíntia Moscovich, principalmente ao desnudar o comportamento da

mulher em situações cotidianas envoltas por temas familiares, além de ambas retomarem motivos e símbolos da cultura judaica.

A construção do conto “O telhado e o violinista”, presente na obra *Arquitetura do arco-íris* (2004), de Cíntia Moscovich, mostra um diálogo com “A galinha” de Clarice Lispector, da obra *Laços de família* (2009), que teve sua primeira publicação em 1960, em vários aspectos. Já de início, embora o foco narrativo seja em primeira pessoa no primeiro e em terceira pessoa no segundo conto, há a recuperação de um olhar voltado para personagens femininas. Em ambos os contos uma menina, ainda criança, que mora com sua família, evita que uma galinha seja morta para ser servida no jantar.

“O telhado e o violinista” traz uma narradora já adulta, casada, mãe de uma filha pequena, que relata um episódio de sua infância, quando tinha 9 anos, e sente as dores de ser agredida por ser judia. Após ser chamada de “judia suja”, frase impactante que dá início ao conto, ela vai até a avó contar o que ocorreu. Aqui já é possível perceber o cenário construído por Moscovich: uma situação do dia-a-dia familiar, em que se insere uma circunstância impactante como a intolerância religiosa.

Após esse episódio, passa-se a outro dia, em que mais um acontecimento cotidiano da família é apresentado: a avó havia trazido em uma tarde uma galinha viva e ao estar prestes a prepará-la para o jantar, a menina pensa que se a avó matasse a galinha ela seria “indiferente ao terror” (MOSCOVICH, 2004, p. 22). Depois dessa reflexão, a menina convence a avó a não matar a

galinha, que é salva devido a essa intervenção e recebe o nome de Hortênsia.

Portanto, uma análise mais atenta das questões judaicas no conto permite entender que há uma continuação das tradições, passadas de geração para geração, representada principalmente pela figura da avó. Enquanto que a avó vivenciou a história dos cossacos e da violência, os pais e principalmente a filha vivenciam essas lembranças na forma do preconceito ainda sofrido em ações como as de Paula no conto.

O conto “A galinha”, de Clarice Lispector, apresenta um tratamento temático próximo do conto de Moscovich. Como em “O telhado e o Violinista”, o conto de Clarice também apresenta um acontecimento cotidiano. A narrativa tem início numa manhã de domingo, em que a família faria galinha para o almoço. Porém, em um descuido da cozinheira, a galinha foge e é perseguida pelo dono da casa, pelos telhados vizinhos. Como em Moscovich, o animal recebe características humanas: “Sozinha no mundo, sem pai nem mãe, ela corria, arfava, muda, concentrada.” (LISPECTOR, 1960, p. 31). Depois desse episódio, a galinha é capturada, mas, ao chegar em casa, ela bota um ovo. A menina da família, admirada com o acontecido, se exalta e pede para que a mãe não mate a galinha, já que agora ela pôs um ovo e assim começa a ser tratada com o cuidado que a maternidade, na sua ótica, exigiria.

O tempo se passou, o conto caminha para o fim mostrando que a cabeça vazia da galinha continuava a mesma, “na fuga, no descanso, quando deu à luz ou bicando milho – era uma cabeça de

galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos” (LISPECTOR, 2009, p. 33). Contudo, o conto de Lispector traz a figura da galinha se aproximando à da mulher, que apesar de livre sofre com as pressões sociais. A autora faz uma crítica quanto a isso e permite uma reflexão sobre o contexto social em que a mulher é nascida para ser mãe e tem que se render a uma sociedade patriarcal.

Posto isto e levando em consideração o destaque às questões judaicas no conto de Moscovich, além de tratar da figura feminina, podemos ver as diferenças existentes entre os contos das autoras. Em “Uma galinha”, Lispector faz uma crítica social em que traz a galinha metaforicamente representando o papel da mulher, mostrando a condição de inferioridade do animal que não tinha identidade pessoal ou consciência de si. A análise de “O telhado e o violinista” revela que Moscovich não apenas procura repetir motivos e temas retirados do conto de Lispector. Há uma revitalização do conto clariceano, enriquecendo os sentidos existentes por meio do intertexto. Ambas as autoras tocam em pontos delicados, como a construção da imagem da mulher na sociedade patriarcal e a sobrevivência da agressão por intolerância religiosa, incitando o leitor a alargar o olhar para o outro construído nos contos.

O conto de Cíntia Moscovich “Os laços e os nós, os brancos e os azuis”, também publicado em *Arquitetura do arco-íris* (2004), é narrado por um narrador em terceira pessoa, assim como “Laços de família” de Lispector. Os dois contos são ambientados novamente no seio familiar. A protagonista do conto de Moscovich, Raquel,

dedicada a fazer com que a organização da casa e da rotina estivesse sempre muito impecável, recebe a mãe para uma visita de duas semanas. O conto se inicia já no dia em que dona Anita está de partida, numa manhã em que a filha acorda muito antes de todos para arrumar de forma minuciosa a mesa do café da manhã, assim como passar as camisas do marido, até que ele e a mãe acordassem para a primeira refeição do dia. Nessa atividade, o capricho é o maior destaque: “Sempre fora boa passadeira, camisa de homem exigia paciência, e, satisfeita com sua perícia e com o cheiro avivado do sabão em pó [...]” (MOSCOVICH, 2004, p. 126).

Já esperando o táxi para levar a mãe de volta, Raquel, vendo-a se queixar de não lembrar se tinha deixado algo para trás, pensa em sua fragilidade e em como quando era pequena e dona Anita lhe parecia alta, mulher potente e bonita, boa esposa e dona de casa, ordenando o universo de empregadas, marido, filhas (MOSCOVICH, 2004). Para ela, a mãe ensinava-lhe o mundo com sabedoria e agora constrangida pensava que a senhora era vulnerável e falível.

O modo como Raquel se porta diante da situação da mãe mostra a relação de distanciamento existente entre elas que foi sendo construída ao longo do tempo, chegando em um momento em que ambas, desconcertadas com a presença uma da outra, já não sabiam como agir. Dentro do táxi, o carro freia bruscamente dando fim a esse tempo em que nem mesmo o contato físico era significativo, as duas se tocam e não se afastam depois de o carro retomar o curso normal: “Era uma intimidade de corpos de que elas sequer se lembravam, uma intimidade esquecida, vinda do tempo

em que se tem pai e mãe ou do tempo em que os filhos são pequenos.” (MOSCOVICH, 2004, p. 133). Após esse contato, Raquel percebera que jamais tivera um contato realmente verdadeiro com a mãe.

Ao chegar ao aeroporto, a mãe pergunta novamente à Raquel se não havia esquecido alguma coisa, e a filha diz que pode lhe enviar o objeto esquecido caso ela tenha realmente deixado alguma coisa para trás. Assim, dona Anita olha profundamente nos olhos da filha e com um carinho não mencionado até então, beija-a e diz: “Qualquer coisa, você me manda depois. Filha amada da mãe.” (MOSCOVICH, 2004, p. 136). As palavras de afago trazem à tona um sentimento há muito esquecido: “Raquel teve a impressão de que refaziam um trato; talvez mais do que mera impressão, a lucidez do momento era escandalosa, e ela só podia ter certezas. Desmoronou e ficou ali, porque era bom” (MOSCOVICH, 2004, p. 136).

“Os laços e os nós, os brancos e os azuis” é construído de maneira a apresentar uma situação inicial, um instante em que a personagem principal passa por um momento significativo com a visita da mãe e por fim há a retomada da situação inicial. No caso de Raquel, a sua vida de esposa dedicada à casa e ao marido e distanciada das relações afetivas com a mãe, retornam no fim do conto, mesmo que ela tenha passado por um momento de regeneração positiva desse relacionamento, trazendo além da rotina uma sensação de plenitude diferentemente do que acontece ao final

do conto de Lispector em que o leitor não sabe se essa plenitude é alcançada.

A construção do conto de Moscovich se assemelha em vários aspectos ao conto “Os laços de família” de Clarice Lispector, deixando claro que a retomada da escrita clariceana faz parte do projeto estético da autora porto alegreense. Desse modo, o conto de Lispector já se inicia dentro do táxi, em que Catarina, a filha, está levando a mãe, que veio visitar a família, à estação de trem.

O primeiro aspecto de grande afinidade nas relações interpessoais existentes entre os contos está relacionado ao trato afetivo entre as personagens mãe e filha. O que mostra a narradora ao longo do conto é o modo distanciado do relacionamento de Catarina e Severina. Assim como em Moscovich, a mãe mostra-se vulnerável ao perguntar por várias vezes à filha se não estaria se esquecendo de nada. E quando o táxi freia bruscamente lembrando a cena de “Os laços e os nós, os brancos e os azuis”, há um contato que há muito não acontecia entre mãe e filha, tirando a ordem das malas, e do que habitualmente seria uma ligação entre elas: “Não esqueci de nada..., recomeçou a mãe, quando uma freada súbita do carro lançou-as uma contra a outra e fez despencarem as malas.” (LISPECTOR, 2009, p. 96). O habitual distanciamento entre as personagens é quebrado com a parada brusca do táxi: “Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe.” (LISPECTOR, 2009, p. 96).

Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção Brasileira Contemporânea*, procura entender as tendências estéticas da ficção brasileira contemporânea de maneira a desnudar as continuidades, assim como as rupturas produzidas pelos escritores contemporâneos: “Em um ponto, entretanto, parecem comparáveis, na liberdade exercida de modo muitas vezes irreverente, mas não superficial, na coragem de se arriscar em um caminho próprio, criando uma escrita desabusada que aposta na fabulação”. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 147).

Embora a estrutura dos dois contos seja muito parecida, não é apenas nela que se devem ater as atenções no andamento da análise. Há uma grande semelhança entre as personagens de Cíntia Moscovich e de Clarice Lispector. Dona Anita e Severina, Raquel e Catarina são as protagonistas dos contos, que têm relacionamentos de mãe e filha complicados entre si, e essa intertextualidade que a autora porto alegreense faz com a narrativa de Lispector aponta que, apesar dessas semelhanças, Raquel e Catarina ainda assim conseguem ser diferentes. Enquanto que a primeira é extremamente ligada aos afazeres da casa e ao marido e volta do aeroporto imediatamente para sua rotina, a segunda, diferentemente, procura se libertar dessa condição e das obrigações há muito sustentadas por ela sem pontos de escape. Logo, Catarina procura uma mudança de postura com relação ao filho levando-o para passear. Saindo somente os dois naquele sábado, ela encurta o distanciamento que possa existir entre eles, almejando não cometer o mesmo descuido do relacionamento com sua mãe. A frustração do

marido é despertada nessa ocasião, o que evidencia que ele seria um empecilho para essa aproximação e para uma relação mais afetiva entre mãe e filho:

Mas ele os olhara da janela, vira-se andar depressa de mãos dadas com o filho, e dissera-se: ela está tomando o momento de alegria – sozinha. Sentira-se frustrado porque há muito não poderia viver senão com ela. E ela conseguia tomar seus momentos – sozinha. Por exemplo, que fizera sua mulher entre o trem e o apartamento? Não que a suspeitasse mas inquietava-se. (LISPECTOR, 2009, p. 102).

À vista disso, podemos entender a escrita de Moscovich inserida no cenário da contemporaneidade como uma espécie de equilíbrio entre ganhos e perdas, mas que principalmente se propõe a renovar o passado sem negá-lo, encontrando novos caminhos que de fato enriqueçam sua produção. Acerca disso, Flávio Carneiro em seu livro *“No país do presente”* (2005) comenta sobre o romance de Silviano Santiago *“Em Liberdade”* (1981), que resgata aspectos da obra de Graciliano Ramos, e diz que o que acontece de fato é uma suplementação do moderno pelo pós-moderno e não a negação dele:

Silviano coloca na ficção sua concepção teórica de que o pós-moderno não é a negação mas a suplementação do moderno, entendendo por suplemento, via conceituação de Derrida, algo que se acrescenta àquilo que já é um todo. Não se trata, portanto, de levantar bandeiras contra adversários, estéticos ou políticos, mas de reescrever o passado, buscando acrescentar-lhe o que pode haver de novidade, de inovação, no âmbito do presente. (CARNEIRO, 2005, p. 26).

Voltando o olhar para o objeto desta pesquisa, é possível trazer essas afirmações para o que propomos no estudo. Cíntia Moscovich se compromete então a reescrever o passado e, por meio dos contos de Clarice Lispector, desenvolve uma continuação que enriquece os motivos abordados nos contos clariceanos.

Portanto, os contos de Cíntia Moscovich, inseridos em um cenário contemporâneo, mostram, além de uma inovação de percepções, um diálogo com os contos de Clarice Lispector, e, no caso de “Os laços e os nós, os brancos e os azuis” e “Os Laços de Família”, esse diálogo está ligado também a uma perspectiva da família patriarcal, em que nos é apresentada uma relação de laços rígidos entre mãe e filha pelas cobranças sociais acerca da figura da mulher. No conto de Moscovich a filha percebe que sua mãe já envelhecida não tem mais a pujança de antes e, por isso, tem com ela uma atitude solidária ao longo da narrativa, o que apenas acontece em um momento no conto de Lispector. Catarina diz que sua mãe lhe doía. O que nos leva a pensar também sobre o embate existente entre as gerações. Dona Anita, ao contrário de Raquel, tinha tempo de cuidar da casa, filhos e do marido. Para Raquel, o casamento era ainda uma questão de prioridade e orgulho.

As mãos envoltas de espuma, percebeu que as horas voavam, fora assim que ela se tornara uma mulher sem tempo, a mãe a vida inteira sendo a única a ter tempo para as coisas, mas para ela, a filha, o tempo não rendia, cuidava de casa e marido sozinha, tanto por fazer sempre, e isso reprisada à mãe e às irmãs ao telefone dentro de uma espécie de orgulho, quase uma vitória, não tendo tempo para nada, mesmo que a mãe sequer precise que se cuide dela, e é por isso, agora que o pai está morto, que ela

tem que morar com as outras filhas, no Rio, uma semana na casa de cada uma. (MOSCOVICH, 2004, p. 130)

Apesar desses embates ainda há uma certeza de reconciliação entre mãe e filha quando dona Anita diz palavras de carinho à Raquel, e, assim, se esquecem das dores causadas no passado, enquanto que no conto de Clarice isso parece inviável, já que Severina vai embora sem que haja essa reaproximação. Outra observação acerca desses aspectos é que, embora Raquel viva de certa forma uma rotina, cuide da casa, do marido e de suas roupas, ao final do conto percebemos uma sensação de plenitude e não de aprisionamento no casamento. Já em “Os laços de família” essa sensação de liberdade da mulher, da esposa, dos laços estreitos e rígidos do matrimônio não fica clara, o que a autora põe em dúvida quando Catarina sai ao final, o narrador não explica se a personagem voltará, e ficamos apenas com o pensamento do marido do que aconteceria quando ela e o filho retornassem para casa.

Depois de apontadas as relações intertextuais existentes entre os quatro contos aqui analisados e entre as autoras escolhidas para a presente pesquisa, além dos estudos acerca da literatura contemporânea alicerçados por teóricos da área, é possível enxergar particularidades da escrita de Cíntia Moscovich.

Há uma complementação das acepções tratadas no passado, na escrita da autora de *Arquitetura do arco-íris*, de forma a acrescentar-lhe novidades pertinentes ao momento em que está inserida. Percebemos dessa forma que os contos de Moscovich aqui

analisados apresentam a tendência de se aproximar ao que a literatura contemporânea propõe, recuperando traços do cânone para avolumar e complementar os sentidos já existentes.

A observação das relações entre os contos aqui propostos possibilitou um olhar mais analítico voltado para as autoras, principalmente para Cíntia Moscovich e sua escrita, a partir da leitura, análise e cotejo com a contística de Clarice Lispector. Os contos “O telhado e o violinista” e “Os laços e os nós, os brancos e os azuis” abordam, por meio de um trabalho estético refinado, questões judaicas, as relações familiares e os pormenores observados na obra de Moscovich, o que a coloca em um patamar relevante de escrita contemporânea.

Dessa maneira, é possível, além de enxergar semelhanças entre os contos das duas escritoras, como a trajetória das personagens e a situação enfrentada por elas, ver esse diálogo de Moscovich com o passado como uma suplementação do que escreveu Lispector, como uma ampliação que permite ressignificar os sentidos que já existiam nos contos da autora. Nesse sentido, Moscovich acrescenta à sua obra um novo olhar ao que já foi feito, dando aos contos uma nova acepção.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

CARNEIRO, Flávio. *No País do Presente: Ficção brasileira no início do século XXI*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2005

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MOSCOVICH, Cíntia. *Arquitetura do arco-íris*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. “Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo”. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna & VIDAL, Paloma (orgs). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

WALDMAN, Berta. Comida, família e escritura na ficção de Cíntia Moscovich. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, 2016.

WALDMAN, Berta. Por linhas tortas: o judaísmo em Clarice Lispector. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, 2011.

A poética de Carola Saavedra: memória e decolonialidade em *Com armas sonolentas* (2018)⁶

Ilse Maria da Rosa Vivian
Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

Resumo: O trabalho que apresento integra a investigação desenvolvida, na condição de pós-doutoranda, junto ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Santa Maria. A pesquisa, que tem como núcleo a estética da personagem e suas projeções culturais, tem como objetivo, pelo viés da Teoria da Narrativa, dos Estudos Culturais e Pós-coloniais, de uma perspectiva fenomenológica, analisar o movimento de (re/des)construção da memória e suas aproximações com as epistemologias Decoloniais, considerando que a memória tem se revelado, na literatura brasileira contemporânea, selo estruturante das narrativas produzidas recentemente por um grupo de escritores, dentre eles Carola Saavedra. O artigo a seguir, que focaliza a obra *Com armas sonolentas* (2018), propõe-se a observar como a figuração do homem, ao problematizar a violência do passado e reinscrevê-la, transgredindo fronteiras de tempo e de espaço e rompendo com a tradição do silêncio e do esquecimento, instaura um reordenamento ideológico que vai de encontro às antigas significações da colonialidade, por longo tempo tão perpetuadas no imaginário brasileiro.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea; memória; decolonialidade; Carola Saavedra.

Abstract: The work I present integrates the developed research, as a postdoctoral student, from the Post-Graduate Program of the Federal University of Santa Maria. The research, which has as its core the aesthetics of the character and its cultural projections, aims, through the bias of Narrative Theory, Cultural and Postcolonial Studies, from a phenomenological perspective, to analyze the movement of (re / de) construction. of memory and its approximations with Decolonial epistemologies, considering that memory has revealed itself, in contemporary Brazilian literature, a structuring label of the narratives recently produced by a group of writers, including Carola Saavedra. The following article, which focuses on the book *Com armas sonolentas* (2018), proposes to observe how the figuration of man, by

⁶ Realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

problematizing the violence of the past and reinscribing it, transgressing boundaries of time and space and breaking with the subversion of the tradition of silence and forgetfulness, it establishes an ideological reordering that goes against the old meanings of coloniality, so long perpetuated in the Brazilian imagination.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature; memory; decoloniality; Carola Saavedra.

Com base no estatuto da personagem e sua importância na arquitetura do romance contemporâneo, observa-se que o movimento de (des/re)construção da memória é um constituinte fundamental nas narrativas produzidas recentemente no Brasil por um grupo de escritores. A memória tem se revelado selo estruturante das narrativas que tematizam, de diversas formas, a história do país e suas relações com os problemas do presente. Por esse viés, conduz o presente trabalho a hipótese de que a figuração do homem na obra brasileira contemporânea, ao problematizar o passado e suas violências e trazê-los à cena, instaura um reordenamento ideológico que vai de encontro às antigas significações da colonialidade⁷, por longo tempo tão perpetuadas no imaginário brasileiro.

Objetiva-se, por meio dessa perspectiva, com a aproximação entre a análise dos processos de produção de subjetividades na narrativa brasileira e a crítica dos Estudos Culturais, redimensionar e avaliar a categoria da personagem enquanto

⁷ Conforme Eduardo Restrepo, na obra *Inflexión decolonial: fuente, conceptos y cuestionamientos* (2010), diferente do colonialismo “la colonialidad es un fenómeno histórico mucho más complejo que se extiende hasta nuestro presente y se refiere a un patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquias territoriales, raciales, culturales y epistémicas, possibilitando la re-producción de relaciones de dominación.”.

constructo imaginário que, além de emitir um ponto de vista sobre o homem e sua posição no mundo, pode ou não naturalizar, desconstruir, subverter ou legitimar determinadas relações de poder. Nesse sentido, a eleição do *corpus* justifica-se por trazer ao primeiro plano na trama das subjetividades o cenário brasileiro e suas contradições sociais, a culturalização das experiências, a reinvenção do passado no presente, o lugar do migrante latino-americano e a violência de gênero.

A partir dessas questões, destaca-se a obra de Carola Saavedra. A autora, brasileira nascida no Chile, aparece no cenário literário em 2005, com o livro de contos *Do lado de fora*⁸. Dois anos mais tarde, publica seu primeiro romance, *Toda terça*⁹. Mas é com *Flores Azuis*¹⁰ que a autora chama a atenção da crítica, sendo essa obra eleita como melhor romance do ano pela Associação Paulista dos Críticos de Arte e finalista dos prêmios de São Paulo de Literatura e Jabuti. Na lista feita pela revista *Granta*, Saavedra está entre os vinte melhores jovens escritores brasileiros. A repercussão de sua obra transcende as fronteiras brasileiras, foi traduzida para o inglês, espanhol, francês e alemão, o que reflete a abrangência de sua atividade na construção do imaginário contemporâneo.

Uma explicação possível para o trânsito dos romances de Carola Saavedra entre leitores de culturas tão heterogêneas é a natureza da matéria que ocupa o centro de sua poética: a reinvenção

⁸ *Do lado de fora* (2005) foi publicado pela Editora brasileira 7Letras.

⁹ *Toda terça* (2007) foi publicado pela Companhia das Letras no Brasil e, em 2011, em Portugal pela Plátano Editora.

¹⁰ *Flores Azuis* (2010) também foi publicado, em Portugal, pela Plátano Editora.

das subjetividades em crise, decorrente da ânsia por algo que forneça uma aliança com a atualidade. Ao tematizar a perda das identidades, emergem as questões mais vulneráveis da contemporaneidade: a violência contra o sujeito, estabelecida por relações de poder que transparecem as políticas da modernidade; a urgência do sujeito de “existir”, que se manifesta como resistência aos projetos pré-estabelecidos e pelo movimento dialético entre o desejo de pertença e a necessidade de libertação. Conforme o que afirma Karl Erik Schollhammer ao referir-se às características comuns da produção literária brasileira das últimas décadas, pode-se observar que a escrita de Carola Saavedra se alinha à geração chamada pós-moderna, que tem como cerne a temática da reivindicação de identidades:

Apesar de representar um retorno aos temas tradicionais da fundação da nação, da história brasileira e do desenvolvimento de uma identidade cultural, esses romances [refere-se aos romances produzidos a partir da década de 80] representam, ao mesmo tempo, uma reescrita da memória nacional da perspectiva de uma historiografia metaficcional pós-moderna, valendo-se frequentemente da irreverência nesse trabalho. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 29).

Essas características relacionam-se com os argumentos decoloniais que já vem sendo debatidos por muitos estudiosos desde o século XIX. O pensamento anterior e as redefinições do atual contexto permitem, assim, enormes avanços nesse sentido, configurando uma estética que poderia ser chamada de anti-memória.

O conceito de decolonização, noção que é adotada, aqui, para pensar a rearticulação do sujeito que se orienta no percurso do próprio reconhecimento, tem origem na teoria de Fanon (2010) e, mais especificamente direcionada à América Latina, no pensamento de Eduardo Restrepo. Segundo esse autor, é necessário considerar que

el colonialismo no hay que entenderlo sólo como los aparatos militares y administrativos para la dominación física de unas poblaciones y geografías, sino también como los discursos de inferiorización de los colonizados. Esta inferiorización no es sólo una ‘representación’ de los europeos sobre las poblaciones dominadas, sino que implica el socavamiento de las condiciones de reproducción de sus ‘sistemas de referencia’ (la ‘desculturación’) (RESTREPO, 2010, p. 47).

A literatura, enquanto pensamento crítico produzido nas fronteiras, está, portanto, no centro dos processos de decolonialidade, uma vez que é capaz de provocar e realizar a revisão das verdades eventualmente solidificadas e, assim, fornecer respostas epistemológicas ao presente. O imaginário é o dispositivo disponível no instante singular em que as perguntas não encontram respostas e não querem ser silenciadas.

Anibal Quijano (2005) compreende os processos de decolonialidade como as construções culturais produzidas pelos sobreviventes do massacre promovido por forças imperialistas, que os submeteram e ainda os submetem a uma repressão material e subjetiva, forçando a desaparecer qualquer relação imaginária com o passado colonial.

Entende-se, assim, a decolonialidade como uma proposta de alteridade construída nas relações de dominação dos tempos modernos, que produziu pela colonialidade do poder a subalternização do saber e da vida social. Essa alteridade constitui-se como uma diferença da subjetividade do ser em confronto com a crítica ao desenvolvimento do capitalismo global na produção de suas exterioridades, cujo processo, conforme Walter Mignolo (2007, p.27), é “la energía que no se deja manejar por la lógica de la colonialidad, ni se cree los cuentos de hadas de la retórica de la modernidad”.

Com armas sonolentas (2018), romance lançado em 2018, apresenta o complexo processo de (des/re)construção do eu, num mundo que se caracteriza pela confusão e perecibilidade das identidades. Três mulheres vivenciam o exílio, o abandono e a opressão num desencontro de línguas, de lugares e de experiências: a enérgica Anna, aspirante a atriz, de origem humilde, experiência a diáspora ao ir viver na Alemanha, questionando, assim, sua identidade; a melancólica Maike, que é alemã, mas apaixonada pela língua portuguesa, vive a crise de não se reconhecer na própria cultura e encontrar no Brasil a própria origem; e uma menina de catorze anos, personagem sem nome, que é obrigada pela mãe a deixar sua casa no interior de Minas para trabalhar como doméstica numa casa de família no Rio de Janeiro, retrata uma nova configuração de identidade a partir das relações de poder aí estabelecidas. Os deslocamentos, representados pela narrativa fragmentada, sejam emocionais ou sejam geográficos, desencadeiam

o desejo de “voltar para casa”, ou seja, o desejo de desvendar as identidades e suas possíveis formas de articulação no mundo.

O romance divide-se em duas partes: “O lado de fora” e “O lado de dentro”. Ambas são fragmentadas com os subtítulos Anna, Maike e (Avó), o que cria a ilusão, à primeira vista, que as narrativas são independentes, tematizando, cada uma, a conturbada vida dessas mulheres. Em “O lado de fora”, da perspectiva do presente, uma voz, que constantemente se dilui para sobressair a consciência de Anna, volta-se para o passado para narrar as experiências daquela que, com 21 anos, sonha com uma carreira de atriz, o que lhe pareceu possível alcançar quando conheceu um diretor de cinema alemão, embora o narrador onisciente já antecipe o emaranhado de promessas e enganos a que se precipita a personagem:

Sempre lhe pareceu que havia uma dissonância entre o que desejava e o que realmente queria. Como se todo desejo viesse encoberto por uma espessa camada de autoengano, um inevitável mal-entendido. E satisfazer suas vontades ou vê-las satisfeitas nada mais era do que o prenúncio de uma queda, cada vez mais célere, cada vez mais íngreme. E assim, a cada sucesso, uma fagulha de infelicidade se imiscuía, lenta e imperceptível. Não que não intuísse que algo ia mal, porque no fundo ela soube desde o início. (SAAVEDRA, 2018, p.13).

A narrativa de Maike, em primeira pessoa, inicia com a sua decisão de estudar português ao invés do curso de Direito para o qual havia ingressado, contrariando a tradição da família alemã, de mãe e pai advogados. Essa opção lhe revela algo mais do que a simples recusa em compartilhar do universo de aparências vivido pela mãe “que era toda brilho e superfície, toda Chanel, toda Yves

Saint Laurent” e “por dentro, aquela massa escura de enganos” (SAAVEDRA, 2018, p. 14).

O curso do idioma estrangeiro proporciona a Maike conhecer Lupe, a colega mexicana por quem se apaixona e quem se torna o estopim para as descobertas de Maike sobre si mesma: “havia algo escrito em mim sem que eu soubesse, algo que eu mesma não havia lido”. (SAAVEDRA, 2018, p. 82). É Lupe quem também reacenderá a dúvida de Maike sobre sua genealogia, “aquilo me incomodou, como sempre me incomodava quando faziam esse comentário, você não parece alemã, ou me perguntavam de onde eu era, definitivamente a pele morena era um elemento incompatível com a Alemanha.” (SAAVEDRA, 2018, p. 78) A lembrança do episódio trágico da infância, em que o amigo lhe enfiara uma faca nas costas enquanto brincavam, insistindo em afirmar que ela não existia, leva Maike a procurá-lo:

- Quero dizer o que estou dizendo, é que sua origem, e preste bastante atenção nessa palavra, *origem*, a sua origem está em outro lugar, qualquer um com um pouco de entendimento percebe isso, basta olhar para você. [...]
- Não ria, Maikezinha, eu sei o que estou dizendo. A sua origem está lá. [no Brasil] Sua origem e seu destino. (SAAVEDRA, p. 120-1; grifo da autora).

A terceira parte de “O lado de fora”, intitulada “(Avó)” consiste na narrativa de uma mulher cujo nome não é dado ao leitor, que, com 14 anos, dirige-se, sem outra opção mediante a pobreza da família, para o Rio de Janeiro para trabalhar como doméstica para uma família de classe média. Muito ligada à Avó, de origem indígena, relembra seus ensinamentos como forma de resistir ao sofrimento, à solidão, à violência e ao abandono durante a

adaptação naquele lugar “onde era quase invisível” (SAAVEDRA, 2028, p. 144). “Até que dois acontecimentos fizeram com que o tempo mudasse de rumo. O primeiro foi a morte da Avó” (SAAVEDRA, 2018, p. 143) e o segundo a gravidez, fruto dos abusos do filho mais velho de D. Clotilde, a patroa. Silenciada, em troca de não ser expulsa da casa e de não ter que abrir mão da criança, “ela sentiu vontade de nunca ter existido” (SAAVEDRA, 2018, p. 158). Passa a compartilhar das visitas da avó morta, cuja voz lhe revela a sabedoria dos ancestrais indígenas, recitando, às vezes, trechos da carta de Sor Juana Inés de la Cruz (2019)¹¹.

Ao final da primeira parte do romance *Com armas sonolentas*, embora a narrativa aconteça em três épocas distintas e ainda não tenha sido explicitado o parentesco entre as quatro personagens, já se observa que experiências comuns estreitam os laços entre essas três mulheres: a violação física e moral, a invisibilidade social e a extrema necessidade de (re)formulação das identidades. Se a realidade é a trama das promessas, dos enganos, das ausências, dos abandonos e das violências, nos limiares transcorrem os sonhos, os devaneios, os desejos, os fantasmas.

A narrativa transita, assim, do querer ser, dos desejos de cada uma das personagens às possibilidades de existência e/ou desistência. A resistência é manifestada pela própria impotência de

¹¹ Ao longo do romance são evocados diversas vezes os textos de Sor Juana Inés de la Cruz, o poema “Primero sueño” (1692) e a carta “Respuesta a Sórora Philotea de la Cruz”, essa dirigida ao prelado mexicano, escrita em fins do século XVII, onde se lê a defesa do direito de estudo para as mulheres e a validade do conhecimento laico. Esses paratextos indiciam tanto os diálogos culturais abertos pela narrativa quanto as complexas problemáticas sociais e políticas que vão ganhar dimensão nas figuras das quatro personagens, corpos invisíveis que só ganham existência, “densa e clandestina”, nas brechas discursivas de uma cultura etnocêntrica, patriarcal e heteronormativa.

ser o que se deseja, que desaloja cada uma dessas três mulheres das estruturas hierarquizantes impostas pelo enquadramento social:

A autocomiseração era substituída pela raiva, como era possível?, afinal, ela era uma atriz de talento, casada com um diretor famoso, um homem importante, havia largado tudo por ele, e em vez de se tornar sua musa, ou ao menos ter um papel de menor importância, ela a enterrava ali, naquele fim de mundo. Quem ele achava que era? [...] (SAAVEDRA, 2018, p. 38).

O que Anna sentia era um desânimo tão grande, a sensação de que ela não era mais uma atriz, e, se ela não era mais uma atriz, o que restava era muito pouco, quase nada, uma tristeza, uma melancolia [...] Foi se encolhendo e ficou longos minutos ali sentada, talvez horas, a sensação de que algo se rompera em seu corpo, uma artéria imaginária. (SAAVEDRA, 2018, p. 44)

A impotência de Anna e Maike frente às privações do universo instituído desvela a potência de algo de si mesmas que deve ser descoberto, no sentido fenomenológico dessa palavra. Não ser é a arma para resistir à invisibilidade do eu produzida pelo outro. Dito de outro modo, o próprio processo de apagamento das identidades leva cada uma aos significados que indicam o caminho do desvelamento de si mesmas.

O conflito com o mundo exterior vivido pelas personagens é apenas um dos elementos no percurso que abrange a busca existencial, cuja formulação, sempre em devir, realiza-se no vai e vem entre as esferas interior/exterior e, sobretudo, no limiar desses universos. Os deslizamentos a que são submetidos o leitor a partir das conexões necessárias para a construção de significados das personagens realizam, no mínimo, dois efeitos: primeiro, há o

descentramento da visão sobre cada personagem, e, portanto, destituição de valor de qualquer noção que pressuponha uma verdade unilateral do ser. Isso ocorre porque a segunda parte da obra, com uma estrutura que espelha a primeira, oferece, sob diferentes óticas, novas percepções sobre o lugar ocupado por uma personagem na história de vida da outra. Consequentemente, cada uma delas modifica a própria percepção de si e do outro. A multiplicidade dos relatos posiciona cada figura numa situação a que se pode chamar *entre*, lugar de enunciação que tende à desconstrução do instituído, ou seja, a

reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo. [...] *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE, 2011, p. 49).

A organização da narrativa reflete o quão intercambiável pode ser o discurso de “O lado de dentro e de “O lado de fora”, de modo que as multiplicidades de sentidos que coexistem penetram-se e alteram constantemente a imagem de cada figura. A proposta de deslizamentos na construção de significados, que sobrepõe ou atravessa a figura de uma personagem sobre a outra, coloca em questão, portanto, a origem, os limites ou a finitude de cada figura, tornando-as agentes de uma enunciação que se constrói de forma coletiva. Nessa rede de relações,

não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação (por “agentes coletivos” não se deve entender povos ou sociedades, mas multiplicidades). Ora, o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade. (DELEUZE, 2011, p. 65-66).

Eis o segundo efeito, a superfície da narrativa é tomada por uma voz que se faz coletiva. O que poderia significar o encerramento de cada imagem na expressão da interioridade, com suas histórias isoladas, na primeira parte da narrativa, ora em terceira, ora em primeira pessoa, é subvertido na segunda parte da obra, e, em decorrência da ramificação de perspectivas, tudo que era encoberto torna-se manifesto, ganhando a superfície do discurso. A estrutura do romance dobra-se em si mesma, recalando toda e qualquer possibilidade de compreensão que pressuponha linearidade, protagonismo individual, relação de causalidade ou individualidade.

A travessia de “O lado de fora” para “O lado de dentro” e vice-versa é, portanto, infinita, simbolizada na narrativa pela fita de *Möebius*¹², referência que aparece pela voz de Anna, quando se dirige ao público para contar seu sonho:

¹² A fita de Möebius é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta em uma delas. Deve o seu nome a August Ferdinand Möbius, que a estudou em 1858. Representa um caminho sem fim nem início, infinito, onde se pode percorrer toda a superfície da fita que aparenta ter dois lados, mas só tem um.

A menina segura nas mãos uma tira de papel, torce-a uma vez e, após torcê-la cola as duas extremidades. Depois pega uma tesoura e corta a fita ao meio no sentido do comprimento, continua cortando e, ao se aproximar do ponto de partida, em vez de encerrar o trajeto dividindo a fita em dois pedaços, ela faz um pequeno desvio, e, sem afastar a tesoura do papel segue em frente [...] A menina tem cada vez mais dificuldade em continuar, vejo que a fita vai se tornando cada vez mais fina, e a possibilidade de rompê-la sem querer, cada vez mais provável.[...] Quando ela finalmente se detém, ergue na minha direção uma longa fita e diz, não tenha medo, o lado de dentro ainda é o lado de fora. (SAAVEDRA, 2018, p. 186).

A multiplicação e abertura em miríades do relato da memória impede a fixidez das imagens de cada mulher ao mesmo tempo em que as conexões entre elas expandem a construção de uma figura em relação a outra. A proposta de leitura às avessas pressupõe, dessa forma, a des-subjetivação e a infinitude dos sentidos projetados por cada uma sobre a outra, dando lugar, pelas conexões entre as quatro histórias, a uma enunciação em que as subjetividades têm valor especial, mantidas as diferenças, por serem coletivas: “O lado de dentro”, título da segunda parte, torna-se o “O lado de fora”, título da primeira parte da narrativa. Já não é possível ao leitor conhecer a Anna, Mike, a mãe de Anna ou a Avó senão pela alteridade construída, na contramão da identificação, pelo encontro, pelo desencontro e pela diferença.

A recusa às linhas que demarcam o sujeito, suas origens, finitude e fronteiras, expressa-se, também, a partir da eleição do espaço da enunciação. Anna, na segunda parte da narrativa, utiliza o teatro para contar sua história de vida, compondo-se, portanto,

nos limites dos discursos do que se convencionou pontuar como real e ficção. A narrativa de si a partir do limiar faz contraponto às práticas culturais que, ao longo da história da produção do conhecimento, fixam e determinam os territórios discursivos conforme as intenções de determinadas instâncias de poder.

Na figura do fantasma, a Avó, símbolo da sabedoria ancestral, concentra-se a problemática tanto da origem quanto da finitude. Após a morte, a Avó alcança a “antiga conexão” (SAAVEDRA, 2018, p. 250) e desvincula-se da ordem causal (destino) a que era subjugada. Narrar si mesmo, tomando consciência das suas heranças, é o modo, proposto pela personagem, pelo qual “se pode se aproximar da sua essência original” (SAAVEDRA, 2018, p. 250). É pela figura do fantasma que se apresenta uma alternativa como solução à questão levantada ao longo de toda a narrativa: “somos a herança, uma herança gravada nas palavras de nossos ancestrais” (SAAVEDRA, 2018, p. 250).

A natureza do fantasma permite-lhe uma existência em trânsito, “nem ativos nem passivos, nem internos nem externos, nem imaginários nem reais, os fantasmas têm realmente a impassibilidade e a idealidade do acontecimento” (DELEUZE, 2015, p. 218). A sua situação com relação ao seu eu é ausente de partição, ou seja, para o fantasma está abolida a separação entre o eu e o mundo, de modo que um traço que o caracteriza é a ausência de subjetivação. Nas palavras de Deleuze (2015, p. 220), “o que aparece no fantasma é o movimento pelo qual o eu se abre à superfície e libera as singularidades acósmicas, impessoais e pré-individuais

que aprisionava.” A aniquilação da subjetividade e a legitimidade simbólica do originário, acósmico, é o recurso apresentado para reconhecer a narrativa de si mesmo e reencontrar a antiga conexão, ou seja, fazer a travessia ao mundo hipoteticamente primordial.

Toda a arquitetura da narrativa, com a descentralização das imagens das personagens, os deslizamentos propostos pela estrutura, a multiplicação de vozes, o discurso que emerge da relação corpo/ser, encaminha o leitor a transcender a limitação das subjetividades, da lembrança individual, para realizar as conexões das experiências que comungam de um passado chamado “herança”. A narrativa da experiência problematiza, então, a reconstituição do passado, colocando no centro do processo a relação que se estabelece com o presente. A garantia de que o passado pode ser revisitado sem que chegue ao presente é a lembrança:

A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*. (SARLO, 2007, p. 10, grifos da autora).

O passado, nesse contexto, adquire valor como lugar onde se encontram os vestígios que explicam o tempo presente, não podendo, de forma alguma, apoderar-se desse, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites,

porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e o depois.” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

As temporalidades expressas por meio de cada personagem, ao longo da narrativa, são projetadas para convergir na figura da Avó, o fantasma, símbolo de um agora imemorial. Na primeira parte da narrativa, Anna é a personagem que se volta para o futuro, aspira ser uma grande atriz; Maike volta-se para o passado em busca da sua própria origem; na segunda parte da narrativa, Anna volta-se para o passado para resgatar, pela própria voz, a narrativa que a configura no presente; Maike desloca-se para o Brasil e vivencia a terra de origem, que a torna “ao mesmo tempo nativa e estrangeira” (SAAVEDRA, 2018, p. 221). Narrar a própria história é o modo pelo qual se pode chegar ao conhecimento de uma experiência de passado que é coletiva e que tem a potência de ser subvertida no agora.

A personagem, nesse sentido, corporifica a desobediência epistêmica em relação à sistematização de pensamento proposta pela modernidade, considerando que:

a modernidade não é definida como um período histórico do qual não podemos escapar, mas sim como uma narrativa (por exemplo, a cosmologia) de um período histórico escrito por aqueles que perceberam que eles eram os reais protagonistas. “Modernidade” era o termo no qual eles espalhavam a visão heroica e triunfante da história que eles estavam ajudando a construir. E aquela história era a história do capitalismo imperial (havia outros impérios que não eram capitalistas) e da modernidade/ colonialidade (que é a cosmologia do moderno, imperial e dos impérios capitalistas da Espanha à Inglaterra e dos Estados Unidos). (MIGNOLO, 2008, p.316-317).

A modernidade disseminou, por meio de suas narrativas, a ilusão do centro e a promessa de futuro, simbolizadas na potência do homem sobre o mundo, na consciência de suas próprias fronteiras e na confirmação de identidades forjadas por modelos fornecidos por um sistema imperialista.

Na contramão dessa proposta, *Com armas sonolentas* apresenta um novo realismo, cuja verdade só é possível como possibilidade, como desejo ou vontade, e cuja consciência só pode se constituir no próprio processo criativo da experiência da palavra. A escritura do si é, assim, constituída pela dialética contida no ato de narrar-se, com os deslizamentos entre o eu e o outro, movimento que se caracteriza pela transfiguração incessante da personagem, como na fita de *Möebius*, que se compõe no trajeto infinito que se percorre do interior ao exterior e vice-versa.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. Vol. I. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. *Primero sueño*. Disponível em: <http://www.seg.guanajuato.gob.mx/Ceducativa/CDocumental/Doctos/2012/Noviembre/15112012/PrimeroSue%C3%B1o.pdf>. Acesso em: 12 set. 2019.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Disponível em: <https://www.marxists.org/espanol/tematica/mujer/autores/sorjuana/1692/marzo01.htm>. Acesso em: 17 set. 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *In: Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade*. n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/34/traducao.pdf>. Acesso: 18 dez. 2018.

MIGNOLO, Walter D. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. *In: CASTRO-GOMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. (Comp.). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

QUIJANO, Aníbal. *Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina*. Estudos Avançados, v. 19, n. 55, São Paulo, set./dez. 2005.

RESTREPO, Eduardo. *Infléxion decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Colombia, Cauca: Editorial del Universidad del Cauca, 2010.

SAAVEDRA, Carola. *Com armas sonolentas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

A (re)existência da memória no romance brasileiro contemporâneo

Josiele Kaminski Corso Ozelame

Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste

Resumo: Este artigo tem por objetivo revisitar o trajeto da memória percorrido por Julián Fuks (2016) para a escrita do seu romance *A resistência*. Para tanto, valemo-nos das artimanhas do discurso pautado nas lembranças e esquecimentos (CANDAU, 2018), que asseguram o caráter ficcional da narrativa, inserida no espaço biográfico (ARFUCH, 2010), sem fidelidade referencial. O argumento central é que se trata de uma narrativa de autoficção (DOUBROVSKY, 2014) e que no resgate da memória do sujeito (POLLAK, 1989, 1992) o texto não tem mais como prioridade a veracidade do relato (BOSI, 1994; SANTIAGO, 2002), mas os recursos utilizados para a autorreferencialização do autor no texto.

Palavras-chave: romance; memória; literatura contemporânea; autoficção.

Abstract: The objective of this paper is to revisit the memory path taken by Julián Fuks (2016) in writing his novel *A resistência*. Therefore, we make use of speech gimmicks based on memories and forgetfulness (CANDAU, 2018) that ensure the fictional character of the narrative, as inserted in a biographical space (ARFUCH, 2010) without referential fidelity. The core argument is a self-fiction narrative (DOUBROVSKY, 2014) and, in retrieving the subject's memory (POLLAK, 1989, 1992), that the priority of the text is no longer the veracity of the report (BOSI, 1994; SANTIAGO, 2002), rather the resources used for the author's self-referencing in the text.

Keywords: novel; memory; contemporary literature; self-fiction.

Tudo que não invento é falso.

Manoel de Barros

Na década de 1980, com o fim dos discursos legitimadores, com as perdas das certezas e o descentramento do sujeito, o olhar volta-se, na literatura, para a valorização dos microrrelatos e o retorno das identidades e histórias locais. Nessa esteira, surgem as

tendências subjetivas (no que se refere à biografia/escritas de si, esta palavra contempla a compreensão) e autorreferenciais, dando espaço à pluralidade das narrativas e de vozes: ocorre a diluição do coletivo e a sobreposição do privado sobre o público, a publicização da privacidade, da interioridade e da experiência, que permite a discussão de questões filosóficas, sociais e políticas.

Há mais de dois séculos, o homem tem necessidade de deixar registros de sua singularidade, de compartilhar experiências, angústias, vivências. Num primeiro momento, impressões, rastros, inscrições – gravuras pré-históricas; anos mais tarde, entrevistas, retratos, testemunhos, diários, histórias de vida, a vida como proposta de tematização. No que concerne ao relato, observa-se a necessidade de criação narrativa do sujeito, como um artifício de, segundo Arfuch (2010), “passar a limpo” a sua história. Para Santiago é por meio da autobiografia que o sujeito “catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por intermédio dela” (SANTIAGO, 2002, p. 37).

Numa sociedade que, muitas vezes, nega a diferença, tem espaço a singularidade do eu. Se o individual tende a desfazer laços sociais e voltar seu olhar para o mercado do desejo, o consumo, ao mesmo tempo alça vôo para novas formas de manifestações políticas da diferença que rejeitam uma única forma de ser feliz, um único modelo de vida, um único jeito de narrar. A exposição da vida privada seria uma forma de afirmação do sujeito pelo olhar do outro. Quando o autor fala de si no texto, o leitor tem a

possibilidade de buscar semelhanças e respostas a sua existência pessoal.

No campo biográfico e autobiográfico, há diferentes formas de se relatar a própria vida, seja por memórias, correspondências, diários, entrevistas, testemunhos ou confissões. O campo autobiográfico, na contemporaneidade, configura-se como múltiplo, uma vez que podemos explorar as mais diversas formas de teorização do sujeito/eu.

É no entrecruzamento das diversas formas discursivas que a narrativa adquire coerência em relação à vida do sujeito, isso porque a referencialidade estável é deslocada em relação às diversas formas de autorreferencialização. Nesse sentido, Arfuch (2010) leva em conta os vazios deixados pelo sujeito, por meio de estratégias discursivas que acabam por dar sentido aos relatos; ou seja, o centro de coerência não está mais determinado por coincidências de representação. Os textos apresentam-se complexos nas suas experimentações formais, revitalizando a escrita ficcional.

Na narrativa de si, ou na narrativa vivencial, os registros subjetivos iniciam-se com os personagens públicos que por meio dos cadernos de contas ou registros de tarefas já forneciam informações sobre a vida cotidiana. Importante mencionar, que em 1690, como observa Arfuch (2010), memória estava relacionada a empreendimentos políticos e diplomáticos, diretamente ligados à vida pública.

O sujeito real que aparece no século XVIII, em primeira pessoa, dá origem ao romance moderno, tendo como nome *fiction*: “A

narrativa enquanto processo temporal essencialmente transformador impõe à sua matéria: contar a história de uma vida é dar vida a essa história” (ARFUCH, 2010, p. 42). Assim, este tipo do romance permite a todos os leitores, por meio desse realismo, entrar na ação literária e colocar-se como substituto da própria ação. Essa subjetividade permite ao leitor representação de si mesmo, que se distancia dos personagens míticos e imaginários.

Na autobiografia ou na ficção, embora se evidencie o desejo de sinceridade, não há garantias de que o nome próprio, ou o relato em primeira pessoa, detenha o discurso e faça com que ele transite nos dois planos. Por meio de uma narrativa (auto)biográfica o autor pode organizar sua vida ou então expressá-la com o intuito de compreendê-la. A autenticidade não é o que importa, mas sim as estratégias de autorrepresentação, a capacidade da narrativa de fazer crer. Nesse sentido,

Não tanto a verdade do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em sua última instância, que história (qual delas) alguém conta a si mesmo ou de outro eu (ARFUCH, 2010, p. 73).

A história de uma vida é uma história inacabada, entrecruzada por diferentes histórias, em que nenhuma delas é mais significativa e pode representar a totalidade do sujeito, que se desnuda, sempre, aqui, inacabado, incompleto e suscetível a complexas e distintas identificações por meio da tensão com o outro, um constante processo de autocriação, que uma imagem temporária

do autorreconhecimento disponibiliza. Ou seja, “São os procedimentos retóricos utilizados para além dos circuitos intersubjetivos, que deixam seu rastro aqui e ali, às vezes com surpreendente semelhança” (ARFUCH, 2010, p. 80).

É nesse ínterim que surge o vazio constitutivo do sujeito, que tem necessidade, por meio das narrativas de identificar-se, de buscar completude. Não se quer apenas um eu marcado pelo excesso de individualismo, mas sim a chance da constituição de um nós, que pode ser compreendido como uma forma de realização pessoal ou ainda, de solidão, eternizando por meio da memória e da escrita sua sobrevivência. Conforme Souza “Lidar com a história pessoal ou coletiva significa alçá-la à categoria de um texto que ultrapassa e metaforiza os acontecimentos sem recalcar o valor documental e o estatuto da experiência que aí se inscrevem” (SOUZA, 2011a, p. 47).

Os relatos, sejam históricos ou ficcionais, são registros da ação humana, linguagem e vida, mútua implicação entre narração e experiência. O discurso biográfico funde história e ficção, agindo como testemunho do arquivo, documento tanto para história individual, como de uma época. Entretanto, “A escrita literária tem a liberdade de engendrar autobiografias falsas, instaurar genealogias bastardas e permitir o livre trânsito entre presente, passado e futuro” (SOUZA, 2011c, p. 72).

Em nosso século, a experiência configura-se como o testemunho subjetivo com fundo de verdade. Assim, o texto sempre prevê um *você* que conduz a leitura, a recepção, que faz com que acompanhem as transformações de nossas personagens e também

proporciona que “nos exercitemos em habitar mundos estrangeiros a nós” (ARFUCH, 2010, p. 121). Nesta possibilidade de morada, o espaço biográfico pode resultar em referencialidade testemunhal, ao dissolver e transtornar a própria ideia de autobiografia, apostar no equívoco da confusão identitária (dar seu nome a um personagem ou narrar a si em 2ª ou 3ª pessoa). Por meio do gênero autobiográfico, é possível refletir acerca das diversas subjetividades contemporâneas e a relação que elas estabelecem com os deslocamentos espaço-temporais, em que o autor pode fazer uso do seu nome¹³ para algum elemento da narrativa, seja para o personagem ou narrador sem interferir no pacto biográfico, proposto por Lejeune (2014). Santiago observa que é “pela estreita viela do desprezo à veracidade que se comunicam a ficção e a autobiografia, o fingimento e o relato pessoal, a estória e a história (2002, p. 40).

Esses são deslocamentos infinitos que podem assumir o nome de autoficção, no momento que demandam um relato de si consciente de seu caráter ficcional, sem necessidade de fidelidade referencial. Na autoficção, que ganhou espaço editorial como romance autobiográfico, o que está em jogo não é a veracidade ou autenticidade da voz, mas a aceitação (do leitor) do descentramento do sujeito enunciador.

Por meio da autoficção o escritor pode imaginar a si mesmo e permitir, também, que os outros o imaginem por meio das artimanhas da memória. Na diluição dos limites é possível brincar com os referenciais, propor pistas que, nem sempre serão

¹³ O uso do nome próprio não assegura a verdade do biográfico, mas ganha destaque a partir do século XX (COLONNA, 2014) com o deslocamento da intimidade.

decodificadas pelo leitor, e que ainda podem alterar a ideia que está sendo contada na narrativa. Isso porque a autoficção se consolida por meio desse jogo de esconder-mostrar-acreditar, sem comprometer a narrativa, com a presença/ausência do sujeito.

Por isso, não é possível afirmar que a autoficção é (ou pode ser) a reprodução de uma vida, ela é a forma de retomar/remodelar, ou até mesmo de criar no texto, as experiências vividas pelo autor. Segundo Doubrovsky (2014) — que cunhou o termo —, a autoficção é uma invenção. É justamente por meio da narrativa, segundo Ricoeur (2007, p. 108), “que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular”.

Nessa esteira, na crítica biográfica, a obra não é reduzida à experiência do autor, não busca julgar a veracidade dos fatos re(criados) no texto, não há busca para desvendar enigmas, mas sim compreender como as relações teórico-ficcionais entre obra e vida ampliam o campo do literário, para o biográfico, chegando à representação.

É por meio da crítica biográfica, segundo Souza (2011a), que o crítico tem maior liberdade na leitura, uma vez que pode permitir associação entre texto e contexto, obra e vida, arte e cultura. Segundo ela, é importante “neutralizar e reduzir os acontecimentos vivenciados pelo escritor” (2011a, p. 19), compreendendo a distância entre vida e arte. Esta última deve ser concebida como o espelho da vida, pois por meio de mediações terceiras, a relação entre arte *versus* vida não conceberia ao biográfico vistas empíricas, de soluções simplistas e superficiais.

Seria, para Colonna (2014), um mentir-verdadeiro (segundo ele aspecto que distancia a autobiografia da autoficção) que permite uma literatura íntima, ligada ao postulado da sinceridade. Para Doubrovsky (2014, p. 120), que antecede Colonna, entende-se por autoficção a “ficção de fatos e acontecimentos reais”. O referente não precisa ser no passado, pode ser no presente, e enunciação e enunciado encontram-se em simultaneidade, uma vez que “o vivido se conta vivendo” (DOUBROVSKY, 2014, p. 116).

É uma escrita guiada por fluxo de consciência, que solicita identificação do leitor e que vai além dos pactos. Inscreve-se no funcionamento simbólico da própria escrita. O autor afirma que a memória não basta por si só. O processo de apropriação desta se dá por meio das lembranças que agem/surgem conforme nossas necessidades/seleção, algumas vezes configurando-se como falsas lembranças.

Nessa perspectiva, Vilain (2014) amplia as discussões propostas por Doubrovsky acerca do gênero autoficção. Diz que as lembranças não são suficientes para o processo criativo deste, pois elas não são apenas os estimulantes para recriação, uma vez que a busca inventiva acontece tanto na retrospecção quanto na prospecção dos fatos. Ela não precisa ser memorialista, pode relatar o registro imediato da experiência. O que garante sucesso a um romance autoficcional é a enunciação da obra, é a articulação do discurso possibilita isso, as artimanhas da linguagem utilizadas para autenticar o relato, os pormenores (PERRONE-MOISÉS, 2016). Até mesmo, autobiografia, embora deseje apresentar a

verdade é marcada por elementos ficcionais. A memória é seletiva, e ao rememorarmos reinventamos nossa vida.

Toda e qualquer narrativa, mesmo aquelas que se pretendem mais coladas ao real, têm algo de ficcional. A ordem de exposição, os pormenores ressaltados ou omitidos, a ênfase dada a determinados fatos, o ângulo pelo qual eles são vistos e expostos, tudo isso dá à narrativa que se pretende mais verídica, um caráter potencialmente ficcional (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 208).

É por meio desse olhar para o passado, com vistas para o presente que Julián Fuks (re)conta sua história, em *A resistência*. Ao pretender escrever um livro sobre a história do seu irmão adotivo (como o próprio narrador menciona), por meio das lembranças busca a compreensão e a reconstrução de si mesmo e dos outros, trazendo para a discussão registros da memória que ora se aproximam, ora se repelem pela incerteza do discurso.

Sobre o conceito de memória, recorreremos ao historiador Jacques Le Goff (1990, p. 423) que a define, num primeiro momento, de forma simples, como “um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Quando o homem retoma aspectos de sua memória, ele tem o poder de intervenção nos fatos, ou ainda, pode fazer uma releitura dos vestígios que encontra, e o ato narrativo, enquanto resultado da intervenção da linguagem, torna-se um produto social.

É por meio da retomada da memória que se compreende os problemas do tempo e da história, quando a memória está “ora em retraimento, ora em transbordamento” (LE GOFF, 1990, p. 426). Para ele, vivemos tempos em que o individual se enraíza no social e no coletivo. Isso acaba por resultar num aspecto essencial para o ser humano, que é a identidade (individual ou coletiva). A relação indivíduo e sociedade se manifesta na constituição das lembranças, história e memória são importantes, pois colocam em discussão a formação social da experiência subjetiva.

Para melhor compreensão de como Fuks estrutura sua narrativa a partir da memória, recorreremos a Pollak (1992), que elenca três elementos constitutivos da memória: a) *acontecimentos vividos* (pessoalmente ou por tabela – podendo ou não ter participado); b) *personagens/pessoas* (encontradas no decorrer da vida ou que não pertenceram ao mesmo espaço-tempo vivido); c) *lugares* (lembrança pessoal ou memória pública). Os personagens, nas memórias individuais ou coletivas, podem ou não ter participado dos acontecimentos, resultando em memórias reais ou não. Durante o texto, o pacto biográfico é desconstruído constantemente pela voz do narrador, que parece deixar claro, em muitas passagens, a sua dúvida sobre a referencialidade dos fatos, declarando-se “fiel às instabilidades da memória” (FUKS, 2016, p. 135). Apresenta a narrativa, brinca com o leitor ao conversar/argumentar, confunde-o, dilui as fronteiras entre ficção e realidade, vivido e inventado, “(...) sei que dou ao caso um peso exagerado, um peso que os relatos deles jamais comportariam”

(FUKS, 2016, p. 51) e ainda “Vejo ou invento meu irmão a nos convocar calado” (FUKS, 2016, p. 26).

Com as falhas da memória no romance, tendo que esta organiza o passado a partir do presente para pensar um futuro, é possível dizer que o narrador por alguns momentos, não se permite, confessar ao leitor, tudo o que sabe sobre si e sobre os outros, como no episódio em que se questiona sobre se o irmão foi ou não adotado, no episódio em que conversa com a prima e o irmão encontra-se ouvidos: “Na minha lembrança os olhos do meu irmão estavam lacrimosos, mas desconfio que essa seja uma nuance inventada (...). Talvez fossem os meus, os olhos lacrimosos” (FUKS, 2016, p. 14). Segundo Candau, o esquecimento da memória nem sempre é uma fragilidade. Muitas vezes ele permite a “coerência da representação que um indivíduo ou os membros de um grupo fazem de si próprios” (CANDAU, 2018, p. 127).

A construção da narrativa pauta-se na lembrança (por vezes nebulosas) e na imaginação (pensada). Ao fantasiar que seu pai tem armas embaixo da cama, propõe ao enredo não uma lembrança atualizada, mas sim um artifício da linguagem que auxilia na conservação da manutenção das representações (que se quer) de um grupo, reduzindo e unificando, portanto, contemplando o que propõe Bergson (2006), quando afirma imaginar não é lembrar:

Armas embaixo da cama do meu pai, penso nessas armas, deixo que existam na minha consciência. De um repertório extenso de cenas falsas deduzo uma imagem de sua presença: uns poucos revólveres trancados numa caixa de madeira (...) (FUKS, 2016, p. 38).

O processo de constituição dessas memórias, por meio das lembranças, cede lugar a invenções, confusões, ajustes, simplificações, restituições, imprecisões, projeções, incoerências, permeadas pelos silêncios e esquecimentos, conscientes ou não. Podendo ou não ter participado dos acontecimentos ou do círculo de convivência, o narrador discorre sobre a possível tristeza da separação da mãe biológica e de seu irmão adotivo, “Não quero imaginar os braços estendidos de uma mãe em agonia, mais um pranto abafado pelo estrondo de botas contra o piso, botas que partem e o levam consigo: some a criança” (FUKS, 2016, p. 11).

No que tange aos lugares onde se desenvolvem as memórias, estes podem ser incorporados indiretamente às suas vivências, ou podem ter sido frequentados durante certo tempo (POLLAK, 1992). Nesse sentido, sobre as experiências não vividas, atemo-nos ao discurso do narrador, ao questionar-se sobre a possibilidade de herdar um exílio, quando a família deixa Buenos Aires e parte para o Brasil em função da perseguição política: “Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais?” (FUKS, 2016, p. 19). Ressalvamos que este narrador sabe a resposta desta pergunta, uma vez que, mais adiante, atribui aos seus pais as lembranças de que ele dispõe para contar esta história:

Ao vê-los, me limito a pensar o óbvio: que este meu relato vem sendo construído há tempos pelos meus pais, que pouco me desvencilho de sua versão dos fatos. Ao vê-los, sinto que sou em parte um ser que eles moldaram para contá-los, que minha memória é feita de sua memória, e minha história haverá sempre de conter a sua história (FUKS, 2016, p. 104).

Sobre a transmissão da memória, ela pode se dar por meio da perpetuação de memórias domésticas de longa duração, como documentos de família, lugares; ou também por meio do suporte de lembranças íntimas do/dos sujeito/s, como fotografias, sepulturas entre outros Candau (2018). Esses aspectos são responsáveis por ativar as lembranças do ocorrido.

Com o intuito de (tentar) assegurar a sobriedade das lembranças, da luta contra o esquecimento, em algumas passagens, Fuks faz uso da descrição das fotos da família, como registro daquilo que a memória guardou, com o objetivo de desvendar o que foi ocultado naquele momento de silêncio da imagem. Para Kossoy (2001) o receptor da imagem estabelece sentidos a partir do seu repertório cultural, seus preconceitos, sua ideologia, ou seja, a leitura da imagem é sempre plural, subjetiva e múltipla. Ou ainda, conforme Barthes, “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (2017, p. 13).

A fotografia guarda a realidade das diversas interpretações num momento específico do que foi, por meio de uma leitura pessoal, em que a lembrança evoca a “contralembrança” (Barthes, 2017, p. 86), como no trecho a seguir, em que a mãe segura o filho no colo.

Há uma foto do meu irmão em seus primeiros dias, ou meses, em seus primeiros tempos (sic). Os olhos dele eu vejo: surpreendem de tão atentos. Me pergunto o que tentará observar, o que procura por cima de seus próprios ombros (...). Parece estranho esse interesse que meu irmão ostenta, curiosidade muito atípica nele (FUKS, 2016, p. 64-65).

As memórias são sempre conflitivas (CANDAUI, 2018). Permeadas por sombras e silêncios, ditos e não ditos a constituição das lembranças propostas pelo narrador não tem compromisso em salvaguardar os fatos. Se os fatos ocorreram, se há veracidade ou não do narrador, esta é menos grave que os esquecimentos da história oficial (BOSI, 1994). Segundo Pollak (1989) na narrativa o indivíduo/autor tem de controlar as feridas, tensões e contradições. Para narrar a própria vida, é preciso contar com elementos balizadores para que seja possível estabelecer “certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos chaves (...), e de uma continuidade resultante de ordenação cronológica” (POLLAK, 1989, p. 13). Para dar sentido ao enredo, já no fim do romance, os pais leem o livro e oras se reconhecem, oras se estranham. A mãe diz: “Não sei se esses pais somos nós” (FUKS, 2016, p. 135), e o próprio narrador também sofre desta incerteza “(...) não sei se recupero intacta de algum recôndito da memória ou se invento agora” (FUKS, 2016, p. 26). É possível que, na construção das memórias individuais, elas caracterizem-se como consciente ou inconscientes, selecionando fatos, excluindo-os, esquecendo-os, num processo de organização de sentido (POLLAK, 1992).

Fuks para escrever essa (sua) história, recorre também aos lugares topográficos da memória, bem como aos lugares monumentais (LE GOFF, 1990; POLLAK, 1992), como documentos/monumentos, fruto da perpetuação voluntária ou involuntária da memória coletiva. Como fonte para atestar seu discurso, há dois momentos de destaque: no primeiro, o narrador

visita o Museu da Memória, em Buenos Aires e reflete sobre aspectos pertinentes à vida daquelas mulheres que foram separadas dos seus filhos. Esse episódio apresenta um dado não-dito, que seria a insinuação de que seu irmão adotivo seria uma dessas crianças. Esse aspecto fica evidente quando o narrador diz ter na saída uma caixa para sugestões para encontrar as crianças desaparecidas. No segundo, também em Buenos Aires, a menção da sede das Avós da Praça de Maio. Para ele, o irmão pode ser um neto desaparecido e acredita que esse desejo de construir história, de compreender o que houve é dele e não do irmão. Portanto, é por meio da história do irmão, que o narrador constrói e revisita a sua história, ao resgatar o outro, resgata a si mesmo, compreende as suas angústias, embora diga que acessar a memória é encontrar “sempre novas falácias” (FUKS, 2016, p. 24).

Podemos considerar que, ao recordar aspectos vividos (ou não), por meio da memória, é possível construir um sentimento de identidade, que pode ser individual ou coletivo, dando continuidade a um sentimento de um sujeito ou de um grupo para constituição de si. Segundo Sylvia Molloy (2003, p. 199), “recria-se o passado para satisfazer as exigências do presente: as exigências de minha própria imagem, da imagem que suponho que os outros esperam de mim, do grupo ao qual pertença”. Com o desejo de renascer (SELIGMANN-SIVA, 2008), o narrador revisita a sua memória, bem como a História, encontrando lembranças de uma época, que podem ser não experiências vividas, mas sim herdadas, aprendidas, transmitidas ao indivíduo pelos grupos por meio de socialização. Assim, o texto

não tem mais como prioridade a veracidade do relato, mas sim os recursos utilizados para a autorreferencialização do autor no texto.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. São Paulo: Alfabeta, 2018.
- BERGSON, Henri. A memória ou os graus coexistentes da duração. In: *Memória e vida: textos escolhidos por Gilles Deleuze*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: contexto, 2018.
- COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-116.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Chapecó: Argos, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A autoficção e os limites do eu. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 204-219.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 03-15.

- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história o esquecimento*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 29-43.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Revista de Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro. v. 20, n.1, 2008, p. 65-82.
- SOUZA, Maria Eneida de. A biografia: um bem de arquivo In: *Janelas indiscretas - ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011a, p. 39-52.
- SOUZA, Maria Eneida de. A crítica biográfica. In: *Janelas indiscretas - ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011b, p. 17-26.
- SOUZA, Maria Eneida de. A traição autobiográfica. In: *Janelas indiscretas - ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011c, p. 69-76.
- VILAIN, Phillippe. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 163-180.

A composição do método: a poesia de Affonso Ávila

Kaio Carvalho Carmona
Universidade Federal de Minas Gerais — UFMG
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas
Gerais — IFMG
Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia — Faje

Resumo: O artigo busca demonstrar o constante interesse do poeta mineiro Affonso Ávila pela experimentação da forma no trabalho com a palavra; pelo explícito diálogo com certa tradição poética e, ao mesmo tempo, uma atualização da linguagem nos caminhos do Concretismo e da pós-modernidade; bem como analisar como a forma e os procedimentos de construção se constituem como elementos potencializadores de sentidos na compreensão dos textos do poeta, ao longo de sua obra, desde o seu primeiro livro, *O Açude e Sonetos da Descoberta*, de 1953, e, principalmente, até a última obra, *Égloga da maçã*, publicada no ano mesmo de sua morte, em 2012.

Palavras-chave: literatura brasileira; poesia contemporânea; Affonso Ávila

Abstract: The article aims to demonstrate the constant interest of poet Affonso Ávila for the experimentation of the form in the work with the word; by explicit dialogue with a certain poetic tradition and, at the same time, an update of language on the ways of Concretism and postmodernity; as well as analyze how the form and the procedures of construction constitute potentiating elements of senses in the comprehension of the poet's texts, throughout his work, since his first book, *O açude e os sonetos da descoberta*, from 1953, and especially until the last work, *Égloga da maçã*, published in the year of his death in 2012.

Keywords: brazilian literature; contemporary poetry; Affonso Ávila

Na cena literária brasileira, Affonso Ávila é uma dessas vozes merecedoras de maior atenção por parte da crítica e dos estudos acadêmicos na contemporaneidade. Na construção de sua literatura, o poeta, com um compromisso tenaz, soube atuar com rigor na investigação crítica, sobretudo no estudo do Barroco; conseguiu

participação fundamental na vida pública e cultural do país; construiu uma obra poética singular e ao mesmo tempo varia.

À medida que cresce o interesse de diferentes pesquisadores sobre a sua obra, mais o reconhecimento de seu trabalho e o alcance de seus escritos avultam no meio crítico – de diferentes áreas – e seu nome figura como um dos mais importantes intelectuais de boa parte do século XX e ainda do século XXI. Sua poesia apresenta um recorte único, um trabalho intenso e transformador como um fazer crítico, uma constante experimentação linguística, em uma exploração múltipla dos recursos visuais no diálogo semiótico com a forma. Nesse sentido, o leitor de Affonso Ávila facilmente percebe um poeta atento às transformações sociais, históricas e culturais, colocando a palavra poética sempre em um primeiro plano de reflexão, como condição humana, como questionamento, como apreensão das dinâmicas e tensionamentos de seu tempo, problematizando o diálogo entre a tradição e a renovação, em constante consciência crítica diante da criação artística.

Benedito Nunes atribui a Affonso Ávila o epíteto de “antitradicionalista”, detentor de uma rebelde e saudável vontade de desviar os caminhos já conhecidos e repisados da poesia brasileira e, ao promover essa empreitada, expressa um trabalho com a palavra que, segundo o crítico, poderíamos chamar de “uma poética do despojamento” (NUNES, 2006, p. 25). O poeta, desde cedo, revelou pendor para lidar com um espírito do passado, seja pela tomada tardia de um simbolismo em seus versos de *O Açude*, seja pela retomada consciente do projeto modernista para o barroco

mineiro, recuperado e ampliado em muito por suas mãos. Mas junto a essa preocupação com o passado, há também a atualização do presente, que reconfigura nova cena literária, nos moldes em que Borges coloca a transformação de um cânone a partir do surgimento de certos autores.

Desde os primeiros textos, a poesia de Affonso Ávila traz a marca de um autor consciente das particularidades encontradas em sua terra, bem como o diálogo com a literatura nacional, talhados em constante esforço de transformação, reavaliação e superação da própria forma poética. O subtítulo do livro de ensaios, *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda* (2008), talvez defina de certa forma toda uma trajetória de sua poesia, do primeiro até o seu último livro publicado, em 2012.

O primeiro livro de Ávila, *O Açude e Sonetos da Descoberta*, trata-se na verdade de duas obras em uma só edição, publicado em 1953, recebendo abertos elogios da crítica do momento, acolhendo o poeta já em sua estreia. O poeta apresentava em seus primeiros versos aquilo que iria mais tarde distinguir-se como a força de sua poesia: um consciente e equilibrado trabalho com a palavra, nas diversas dimensões da linguagem, a espacial, temporal, musical e plástica. Mas a obra que o insere prontamente no cenário da literatura brasileira, e marca o início de um caminho que iria se aprofundar nos textos seguintes, é *Carta ao solo*, publicado em 1961. Com ela, o poeta revela o apelo visual ao lado da escolha da palavra exata em uma proposta de construção de sentido a partir de um espaço, atingindo o “equilíbrio perfeito entre o compromisso

ideológico e o rigor formal” (BUENO, 1993, p. 37). Depois de *Carta ao solo*, seguiram-se o *Código de Minas* (1967), em plena Ditadura Militar, e *Código Nacional de Trânsito*, de 1972, “livro-combatente”. Todas essas obras só fizeram confirmar e reafirmar o nome de Affonso Ávila e sua “poesia da coragem” (BUENO, 1993, p. 37) na esteira do que se fazia no momento, tal como os “Concretos” de São Paulo.

Ao lado da produção poética desse tempo, surge, segundo o próprio poeta, uma nova e importante fase de sua vida: a convivência com e o estudo do Barroco Mineiro. O primeiro, em 1964, *Resíduos Seiscentistas*, apresenta uma pesquisa para a interpretação da formação barroca de Minas. O poeta passa a residir em Ouro Preto e nasce daí um livro de poemas sobre a cidade: *Cantaria Barroca*, publicado em 1975. Um pouco depois, em 1980, vem a lume *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, que, tal como o título indica, se insere nas preocupações do escritor sobre o universo barroco mineiro. Todas essas produções trazem de forma singular as marcas de um tempo, espelho dos anos cinquenta e sessenta no Brasil, mas é com a obra *O visto e o imaginado*, publicada em 1990, que coloca em relevo um deslocamento espacial de sua poesia, ao sair da barroca Ouro Preto e dirigir-se à moderna Belo Horizonte. O livro reúne quatro obras anteriores: *Masturbações*, *Delírio dos Cinquent’anos*, *O Belo e o Velho* e *Barrocolagens*. De acordo com Antônio Sérgio Bueno:

O Visto e o Imaginado – série de poemas de seu último livro – é um périplo poético de um Ulisses minimalista que

se apropria dessa região de Belo Horizonte sob o signo da régua, do compasso e da prancheta de Oscar Niemeyer, em fecundo convívio visual que inclui os trabalhos de Portinari e Burle Marx (BUENO, 1993, p. 11).

A plasticidade dos poemas de Affonso Ávila salta aos olhos e faz com que o leitor recrie toda uma cidade a partir de seus monumentos e momentos mais importantes, retratando com propriedade as leituras de um tempo único como as décadas de 1950 e 1960 vividas na capital. O poema sobre o conhecido bar “Redondo” — estabelecimento comercial de formato circular, que justifica o seu nome, às margens da lagoa da Pampulha — é exemplar:

redondo

bar

ó meu mar

(ÁVILA, A., 1990, p. 16).

Antônio Sérgio Bueno assim comenta pontualmente o poema:

Além da exclamação a declarar a adesão emocionada ao lugar, a letra o figura o próprio título. O rendimento plástico-sonoro do poema é extraordinário para tão exíguas palavras: o marulhar das ondas se alitera no m, que também desenha o movimento ondulatório. O eco do som das ondas, que nasce das nasais do título, se prolonga no ar de bar e mar. Esse requinte sonoro e visual provoca um balanço, uma oscilação das palavras que contamina o próprio referente que é o bar evocado pela memória (BUENO, 1993, p. 15).

Além de “redondo”, outro poema que marca uma releitura da modernidade do complexo da Lagoa da Pampulha, palco de atividades culturais, frequentada pela alta sociedade mineira de meados do século XX, é “Casa do baile”:

casa do baile

menino e moço

já dancei

(ÁVILA, A., 1990, p. 20).

Os poemas aqui tratados do livro *O visto e o Imaginado* sinalizam o olhar de um poeta que, além de se preocupar com uma inovação da linguagem, está atento ao seu tempo e espaço. Affonso Ávila conseguiu perceber as mudanças significativas de seu tempo, pautadas por uma postura política declaradamente moderna em Belo Horizonte, concretizadas pela construção do complexo da Pampulha, cujo projeto de modernização seria logo depois estendido para a nova capital do país — Brasília — e, poeticamente, soube dar uma resposta, ao mesmo tempo local e universal, a essas questões. Haja vista toda a sua produção crítica e ficcional sobre as Minas Gerais — Belo Horizonte e Ouro Preto. Affonso Ávila, em todas essas produções, manteve-se sempre atento ao trabalho com a palavra, com a forma poética, especialmente com o que de mais força se projetava no momento mesmo da maior parte de sua produção poética: o Concretismo.

Desde *O Açude e Sonetos da Descoberta* até sua última obra, *Égloga da maçã*, de 2012, Affonso Ávila sempre esteve às voltas com uma intensa pesquisa poética da forma. O título de seu livro de estreia já nos dá a dimensão do interesse do poeta por uma poesia que se constitui também pelos aspectos visuais que compõem a pluralidade de sentidos de seus textos. O próprio poeta, em vários momentos já registrados pela crítica, ao tratar de sua forma de

composição, seu método de trabalho, confessa o interesse pela forma na construção de seus versos e livros

Com a minha tradição de leitor dos mestres do soneto, eu me encaminhei naturalmente pelo campo dessa composição de síntese, mas fui um sonetista rebelde, porque as suas regras fixas não me satisfaziam de maneira nenhuma. Então eu quebrava as formas tradicionais do soneto e o fazia a meu modo, numa estrutura para mim inteiramente livre, e foi essa uma das razões do sucesso que obtive com o primeiro livro. (BUENO, 1992, p. 20).

A escolha pela utilização do soneto não é gratuita e revela o desejo do poeta de flertar com a tradição, reinventando a forma. Uma das formas da tradição de maior prestígio, proveniente do século XII, o soneto foi trabalhado por Dante, mas só em Petrarca alcançou um modelo celebrado e cultuado. Cultivado amplamente do século XVI ao XVIII, o soneto entra em declínio com o Romantismo, mas é retomado no final do século XIX, pelos poetas parnasianos, cultores das formas fixas. Passou por diferentes momentos ao longo do século XX: foi combatido necessariamente pelos primeiros modernistas, resgatado na sensualidade e musicalidade de Vinicius de Moraes e nos versos de Mário Quintana, esquecido novamente pelos marginais de setenta, mas sempre figurando como sombra furtiva, trabalhada aqui e ali mais intensamente e de maneira transformadora por algum poeta, como no caso de Affonso Ávila. Sobre essa clássica forma, comenta pontualmente Sérgio Alcides Amaral:

A forma parece imitar a estrutura de um silogismo, guardando para o fim um arremate que esclarece o todo, ao

mesmo tempo em que é dele o corolário, que dá cumprimento às virtualidades antes enunciadas. Quando terminamos de ler um soneto, percebemos que aquela linearidade discursiva que nos conduzia de uma linha a outra era apenas ilusória: o poema plasma um todo simultâneo, no qual desde o primeiro verso está inscrita a direção do décimo-quarto. Neste sentido, em qualquer ponto, a troca de uma simples sílaba pode alterá-lo por inteiro, não só pela sua significação literal, mas também pelo seu valor rítmico ou fônico. E nesse mistério fica mais claro o alto espiritualismo dessa forma: feito para a leitura silenciosa, o soneto soa num outro plano (mas soa: daí o seu nome), o qual passa necessariamente por uma consideração subjetiva do leitor. (...) A imediata disseminação do soneto na Europa das grandes monarquias, logo após as tentativas iniciais, no segundo quartel do século XVI, estava diretamente relacionada a essas propriedades formais, e delas adveio o grande prestígio literário dele. É claro que, uma vez difundido e tão prestigiado, o soneto ingressou na esfera mais ampla das práticas sociais, onde nem sempre correspondeu a todas as suas especificidades (AMARAL, 2007, p. 90-91).

Resgatar o soneto é não só atualizá-lo como experiência poética, mas acreditar em suas possibilidades melódicas, capazes de cantar o mundo em qualquer tempo. Trabalhar o soneto como uma das muitas formas poéticas é também acreditar na perícia do poeta ao se movimentar em seus limites, dar sentido às suas “paredes”, que extrapolam sua fixidez e conseguem abraçar o seu tempo, sem dar ao soneto um tom doutrinário ou disciplinador.

Se a forma, ou a transformação e investigação da forma, parece ter sido uma prioridade em toda a obra de Affonso Ávila, a empreitada se mantém, com legitimidade e perícia também em sua última obra publicada, no ano mesmo da morte do poeta. *Égloga da maçã* realiza, a partir da indicação de seu título, uma reconstrução de uma narrativa da história da maçã que se confunde com a

história da própria humanidade. Por meio de sua simbologia, a obra reconfigura a ideia de maçã que a égloga sugere, recupera uma longa tradição, inserindo-a na contemporaneidade de modo inventivo e vários. Como bem disse Aurora Bernardini, na quarta capa do livro, em uma “composição musical leve e sonora, a visão da maçã percorre o tempo e chega, através dos séculos, pela voz do poeta, ao nosso mundo, como *bem-vinda eva doce* ou *astuta/ apaixonata sábia fruta*.” Ou como observa Rogério Barbosa, “*Écloga da maçã* atualiza o gênero no século XXI, inserindo-o no espaço urbano e no contexto da dispersão do sujeito em nossa pós-modernidade” (SILVA, 2012, p. 213). Se há a maçã primeva, fundadora de um pensamento cristão, há também a maçã tecnológica, a maçã dos motéis, a maçã contemporânea, a maçã identificada ao longo do tempo pela memória e pela poesia. Se em outros livros de sua obra, e especialmente em *A lógica do erro*, de 2002, o leitor percebe que a memória, mediada pela subjetividade poética, não marca apenas uma individualidade, mas um eu que se expande, um “self-universo”, na expressão de Jacó Guinsburg, em *Écloga da maçã* essa dimensão se amplia ainda mais e presentifica todo um mosaico da imagem/maçã redimensionado pelo discurso poético. Configura-se aí uma vez mais a relação entre memória individual e história coletiva na obra de Affonso Ávila, uma das forças já apontada pela crítica na leitura de sua poesia.

Já no título é possível reconhecer o projeto calculado e executado do poeta. *Écloga* é um poema ambientado na natureza, que apresenta na maioria das vezes, a forma de um diálogo entre

pastores ou o solilóquio de um só pastor, de tal modo que pode ser representado como uma pequena peça de teatro. O termo "écloga" deriva do grego *eklogē* (ἐκλογή), que em tradução significa "seleção, poesia escolhida", através do latim *écloga*. Há, porém, uma variação no termo no título da obra, Ávila grafa *égloga*, g no lugar de c. Esses termos são formas divergentes — formas distintas com mesma origem etimológica. Desde aí há um interesse declarado pela tradição e pela forma, mas se a *écloga*, ou *égloga*, é um diálogo entre pastores, o poeta coloca em uma só voz o eco de todos outros pastores e dá ao leitor mais uma vez a oportunidade de lidar com uma condição coletiva, um gesto plural.

Passando do título a epígrafe de Clarice Lispector escolhida em *A Maçã no Escuro*, "Como se agora, estendendo a mão no escuro e pegando uma maçã, ele reconhecesse nos dedos tão desajeitados pelo amor uma maçã", Ávila também reconhece pela maçã o amor, não apenas tateando, mas conduzindo pela mão o leitor em um caminho lírico pela história da maçã/amor e, conseqüentemente, daquilo que é significativo e representativo do humano na própria construção da humanidade. Os primeiros versos já sintetizam tanto o procedimento quanto o caminho tomado pelo livro: a maçã recupera no presente o mito bíblico, em adão e eva. O gesto é inaugurador, o verbo infinitivo, comer a maçã se revela como destino, como sina, como percurso único e essencial da humanidade. Ao transpor o oceano Atlântico, os versos recuperam a travessia do pensamento cristão ao lado de uma tradição da poesia europeia ocidental e a narrativa caminha na transformação do tempo e do

espaço. Esse destino é inaugurado em novas terras e ainda na viagem recupera imagens de toda uma construção literária da tradição no ocidente (e após o vogar de eva atlântica/ corpo sereia em canto e trama). As imagens se misturam a outras referências: a sereia de um tempo mítico, o mar de pendor lusitano, todos como pontos de contato construídos e reconfigurados pela poesia, talhados em uma longa tradição e agora potencializados na voz de Affonso Ávila. Misturando essas imagens, o poeta amplia as referências sobre as quais se afirma. A “eva atlântica” em seu “corpo sereia” inicia a trajetória que se dá tanto no passado quanto no presente, em “canto e trama” traçados por uma escrita já conhecida e que se vê anunciada e revestida agora de nova trama, nova roupagem no tecido do texto, nos versos que Affonso Ávila irá construir ao longo de sua obra, nessa “voga de eva atlântica”.

A obra se assenta, barrocamemente, entre opostos que constroem novos sentidos de maneira a caminhar o texto e ao mesmo tempo que dá ao leitor metáfora única, motivo de deleite e análise, desdobramentos dos desdobramentos. (mar e rio, doce e sal, mal e bem) e aponta ainda para o próprio texto na consciente prática da metalinguagem, que se coloca – a partir dos textos poéticos – ao leitor como algo inusitado e reflexivo, instigando-o a desvendar os seus versos, ou como Roland Barthes nos coloca, a metalinguagem que é a “retenção do espetáculo” (BARTHES, 1978, p. 38). Nesse sentido,

De um lado o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia; o ato de poetar, a crise ou a possibilidade mesma do poema, tal como se o poeta estivesse assumindo

em seu ofício o dilema hegeliano e marxiano, perguntando-se sobre a morte ou o devir da poesia; trata-se de uma poesia que tematiza a poiesis até no seu sentido etimológico [...]. De outro lado, a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais em especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, vai-se concentrando e reduzindo ao extremo [...]. (CAMPOS, 1997, p. 255).

Parece-nos sintomática a insistência desse tema em momento específico da poesia brasileira. Momento esse em que as soluções poéticas não estão mais atreladas de maneira normativa a escolas literárias ou estilo de criação. Parece mesmo que a singularidade de cada escrita tenha tomado um primeiro plano e daí a busca consciente de uma definição de estilo próprio de cada autor, por meio da reflexão metalinguística. Essa singularidade da palavra poética faz parte do que Alfredo Bosi chama de “relação entre palavra e realidade vital” (BOSI, 2000, p. 132) e que pertence aos elementos comuns a grandes textos poéticos. Nas palavras desse autor:

A linguagem da poesia é mais singularizada que a da não-poesia. A existência, enquanto ainda não repartida e limitada pela divisão do trabalho mental (que produz o código das ideias abstratas), apresenta-se na sua variadíssima concreção de aspectos, formas, sons, cores. A palavra poética recebe uma espécie de efeito mágico do seu convívio estreito com o modo singular, pré-categorial, de ser de qualquer um desses aspectos. (BOSI, 2000, p. 132).

Além da consciência do próprio fazer poético por meio da metalinguagem, a égloga de Affonso Ávila também apresenta a visão da maçã ao longo dos tempos assentada em um evidente

pendor erótico, tema amplamente trabalhado na obra do autor e que levou Antônio Sérgio Bueno a dizer que Affonso Ávila apresenta em seu projeto poético um “crescente atrevimento no tratamento da questão do erotismo. Em *Égloga da maçã* isso se dá de maneira intensa e frequente e lembra a conhecida e necessária passagem de Octavio Paz sobre o tema:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência, que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. E da mesma forma o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal. O que diz essa metáfora? Como todas as metáforas, designa algo que está além da realidade que lhe dá origem, algo novo e distinto dos termos que a compõem (PAZ, 1994, p. 12).

De fato, no livro de Affonso Ávila, o erotismo se mostra em sua operação pulsante, tal como diz Octavio Paz, realiza metaforicamente o jogo próprio do erotismo que se dá entre o que se mostra e o que se esconde, entre o explícito e a sugestão. Como a imagem da maçã, brilhante e rubra por fora, convidativa à fome, à mordida, mas que também se recusa, pela dureza da casca; pela dúvida que se coloca entre o macio e doce e o amargo e áspero de seu corpo. No livro, a maçã – ou a maçã/amor –, é aos poucos desvelada,

desvendada, observada de um lado e de outro, por dentro e por fora, na sua vida biológica e simbólica. Aos poucos, se retira a casca da maçã, como aos poucos se retira os véus da amada, para descobrir o sabor do cio, mas não de forma crua e direta, mas à maneira do próprio ser do erotismo que se mostra, mas também esconde, se revela por aquilo que não é, ou o desejo de ser. A oposição complementar de que fala Paz, participante da construção desse erotismo, também se deixa ver nos versos de Affonso Ávila, em praticamente todos os textos de *Égloga da maçã*, em a oposição se estabelece não para sobrepor uma e outra imagem, mas como fazer dialético da história da maçã e do amor. Os versos se assentam em pares opostos, mas que longe de se anularem criam em movimento novos símbolos e sentidos para o texto

comer a maçã é sina adâmica
 e após o vogar de eva atlântica
 corpo sereia em canto e trama
 luzir de olhar prístina chama
 peixe e fulgir em surto de água
 reversa ao mar rio em deságua
 onde confluem doce e sal
 a espuma cor de bem e mal
 o gosto nácar da procura
 do que é de sol mangue e cesura
 (ÁVILA, 2012, p. 7).

A arquitetura do livro é exata: cada página contém uma décima, estrofe de 10 versos, todos octossílabos, mesmo que em alguns versos encontramos nove sílabas ou redondilha maior, de sete sílabas, com um esquema rímico emparelhado, sem pontuação, o que contribui para o fluxo contínuo, encadeado, dos versos. São 40

décimas, ou quarenta peças de um longo poema, estrofes de um longo poema de 400 versos. Todo um trabalho de arguta construção poética e exímio olhar crítico configuram a trajetória lírico-histórico-erótica de *Égloga da maçã*.

Aliada às questões que refletem um interesse crítico do poeta com os projetos políticos e sociais de seu tempo, a poesia de Affonso Ávila sempre demonstrou uma forte propensão para o jogo, a dimensão lúdica do texto, operando níveis semânticos de uma abstração extremamente elaborada, em constante reavaliação de seus procedimentos poéticos. Nesse sentido, o trabalho consciente com a forma que potencializa sentidos na leitura de seus poemas é fundamental para a compreensão de um percurso na obra do poeta mineiro. Esse interesse e pesquisa estética sobre a forma é anunciado por Cláudio Nunes de Moraes:

Affonso Ávila explorava a forma, preocupava-se com a forma, trabalhava a forma, pois, como já afirmamos, ele gostava da forma, ele valorizava a forma, sempre, sempre valorizou a forma nas suas construções poéticas – desde a escolha do vocabulário (nada sobrando, nada faltando no poema), e passando por outros detalhes, até a escolha da própria forma do texto (MORAIS, 2013, p. 17).

O interesse estético pelas formas da tradição, renovando-as e transformando-as, a ressemantização da palavra poética por meio da construção e ampliação de sentidos da forma é percebido em toda a obra de Affonso Ávila, em diferentes perspectivas de experimentação e se manifesta também em *Égloga da maçã*.

e vinde vede a casca rubra
recamando o alvéolo a que cubra

de sabor degustante a cio
 alfa de gozo ou precipício
 a uma trasmontante demanda
 de apetite e escapante vianda
 que foge fugaz ao algo assédio
 e refuga o dente ou intermédio
 enquanto não madura a tez
 e do agora assezonou a vez
 (ÁVILA, 2012, p. 9).

O trabalho com a métrica, com a rima, não só atribui ao texto melodia e sonoridade, como também lança o leitor a um jogo de palavras e repetições de sons criando uma atmosfera sedutora, convidando ao prosseguimento da obra que exhibe nos demais textos o procedimento recorrentemente. O exercício de recuperação e renovação das formas clássicas inseridas em uma nova linguagem, ou linguagens, permite observar uma poesia atenta a um percurso próprio construído na literatura brasileira, mas que, longe de ser passadista, imprime ao texto a reflexão sobre o seu tempo e espaço, considerando a forma como elemento sintetizador de imagens e construções poéticas que constroem o seu próprio mundo, tal como se observa no poema transcrito:

e deglutido o sumo leve
 derrotada a ternura breve
 impostada de voz de orgasmo
 ácido de eflúvio e de pasmo
 descartar os grãos ao delírio
 ao ai ai rumor de cacto e lírio
 e deixá-los brotar semeados
 ao acaso do campo e dos fados
 indecifrável imagem mítica
 genes barro de insídia ofídica
 (ÁVILA, 2012, p. 13).

Até seu último livro de poemas, *Égloga da maçã*, Affonso Ávila permanece fiel a uma ideia de poesia como fazer crítico, que pressupõe o embate do poeta frente à linguagem, uma relação tensa com aquilo que constitui a referência imediata para o artista: a memória, as artes, e com a sociedade de seu tempo.

Referências

- AGUIAR, Melânia Silva de. *Fortuna crítica de Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais e Arquivo Público Mineiro, 2006.
- ÁVILA, Affonso. *Égloga da maçã*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.
- ÁVILA, Affonso. *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ÁVILA, Affonso. Depoimento. In: BUENO, Antônio Sérgio (Org.). *Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários/UFMG, 1993. p. 17-50.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BUENO, Antônio Sérgio. *Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários/UFMG, 1993.
- BUENO, Antônio Sérgio. Affonso Ávila e a geração de Tendência. *Scripta*, Belo Horizonte: PUC Minas, v.1, n. 1, p. 53-59, jan.1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação; O poema pós-utópico*. In: CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- MORAIS, Cláudio Nunes de. “A forma na poesia de Affonso Ávila”. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 17, n. 33, p. 215-222, 2º sem. 2013
- NUNES, Benedito. Triunfo barroco. In: AGUIAR, Melânia Silva de. *Fortuna crítica de Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais e Arquivo Público Mineiro, 2006.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

SILVA, Rogério Barbosa da. “Poesia, jogo e simulacro em Affonso Ávila”. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 16, n. 31, p. 205-214, 2. sem. 2012.

Agregação e dispersão

O passado e a memória em *Mamma, son tanto felice*, de Luiz Ruffato

Luiz Fernando Etelvino Benevenuto
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Resumo: Pretende-se analisar aspectos concernentes à construção narrativa de *Inferno provisório volume 1: Mamma, son tanto felice*, de Luiz Ruffato. O fio condutor da análise é o exame da construção literária da memória por meio da narrativa, considerando as características de composição do enredo. Imerso em um universo desagregado que busca por redenção, o romance de Ruffato cinde com o realismo de representação do século XIX para construir uma narração mnemônica, em uma profusão semântica propositadamente caótica e dispersa, que, todavia, se agrega enquanto estrutura em um movimento pendular, tal como afirma Paul de Man (1996) sobre a construção do romance. A fragmentação e reunificação, lidas nesta proposta como tentativa de agregação de uma dispersa memória da cultura (ASSMAN, 2011), pressupõem uma dialética na qual a reminiscência intenta recuperar a identidade inserida na memória coletiva para, por fim, inscrevê-la na História (HALBWACHS, 1990).

Palavras-Chave: Luiz Ruffato; memória; ficção brasileira contemporânea.

Abstract: It is intended to analyze aspects concerning the narrative construction of *Inferno Provisório volume 1: Mamma, son tanto felice*, by Luiz Ruffato. The guiding thread of the analysis is the examination of the literary construction of memory through narrative, considering the composition characteristics of the plot. Immersed in a disintegrated universe that seeks redemption, Ruffato's novel blends with the realism of nineteenth-century representation to construct a mnemonic narrative in a purposely chaotic and scattered semantic profusion, which nonetheless aggregates itself as a structure in a pendulum motion as Paul de Man (1996) states about the construction of the novel. The fragmentation and reunification, read in this proposal as an attempt to aggregate a dispersed memory of culture (ASSMAN, 2011) presuppose a dialectic in which reminiscence intends retrieve the identity inserted in the collective memory and finally inscribe it in History (HALBWACHS, 1990).

Keywords: Luiz Ruffato; memory; contemporary Brazilian fiction.

O romance *Mamma, Son tanto Felice*, primeiro volume da saga *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, é a pedra inaugural de

uma narrativa ambiciosa que conta a história do operariado brasileiro. Por meio das desventuradas vidas das famílias Micheleto, Bicio, Spinelli e Finetto, todas elas de origem italiana, o autor procura dispor o panorama atroz das condições materiais e subjetivas que compõem essas personagens; embora remidas pelo universo mesquinho e moroso que integram, estão atoladas no brejo dos *remorsos* e dos *rancores* revelados por suas trajetórias.

Publicado em 2005, *Mamma, Son Tanto Felice* poderia muito bem ser classificado como um livro de contos, caso uma leitura incauta lhe fosse empregada. São seis histórias que podem ser lidas individualmente sem nenhuma carência ao sentido proposto. No entanto, à medida que a leitura avança, o universo narrativo vai sendo construído por uma atmosfera fragmentada de vidas em dispersão, agregadas pela constelação que reunifica tais narrativas como gênese do destino de uma classe social. O corolário da dimensão épica dessas trajetórias, portanto, é a multiplicidade de personagens que, agregadas, cumprem o caráter formativo do herói, presente, mais ou menos, em toda narrativa romanesca.

As histórias que compõem o volume em questão, a saber, “Uma Fábula”; “Sulfato de morfina”; “Aquário”; “A expiação”; “O alemão e a puria”; “O segredo”, são conectadas pela menção do universo compartilhado por essas personagens: a zona da mata mineira, mais precisamente, a cidade natal do autor, Cataguases/MG. Além disso, a diegese composta explicita a origem comum e a familiaridade dos destinos pela obra apresentados.

Em “Uma Fábula”, narra-se a vida da família Micheletto e do trágico sofrido pelas mulheres sob a perspectiva de “Andrezim”, o filho caçula; um jovem de olhos no horizonte esperando sua sentença ser cumprida para fora daquele purgatório. O pai, chamado de Micheletto velho, é descrito como um homem xucro que nutre mais amores pela terra do que pelos próprios familiares. A mãe, a Micheletta velha, chamada Chiara Bicio, é uma mulher infeliz, que esvaiu “a mocidade pelos baixios” (RUFFATO, 2005, p. 15), depois de dar à luz a treze filhos. Vive casmurra, “louca”, trancada dentro do quarto. O enredo ainda conta com o feminicídio de uma das oito filhas de Micheletto. Ao saber que sua filha se envolveu com um “caixeiro-viajante”, o patriarca resolve abreviar a vida da filha com um tiro de espingarda.

“Sulfato de morfina” conta a história de Paula Bicio, irmã da velha Micheletta, em um repasse de sua vida, no limbo de seu leito de morte, enquanto seus parentes se reúnem à espera da convalescença. Suas memórias atropelam-se e misturam-se com a esperança de uma vida melhor que nutria por si e sua família, travestida agora pelo rancor que a consome, enquanto pouco a pouco morre.

Em “Aquário” é exposto o itinerário da vida de mãe e filho enquanto viajam de carro, de Cataguases/MG a Guarapari/ES. Os fracassos e as memórias são entrecortados pela hora e local onde os protagonistas se encontram, desvelando o quão suas vidas são estáticas dado o passado que os assombra.

“A expiação” narra a história da morte de Orlando Spinelli a partir de seu velório e na perspectiva de seu filho de treze anos. Ao que tudo indica, Orlando teria sido morto por Badeco, o afilhado negro da família. Mesmo sem ter evidências concretas do ocorrido, a comunidade insta a culpa à “natureza degenerada” do afilhado, simplesmente por ele ser negro. Dividida em três segmentos — “Ritual”, “Fim” e “Tocaia” —, a história move-se para os últimos momentos de vida de Jair, enquanto rememora sua vida e de sua família. Ao final da história, é revelado que Jair e Badeco são a mesma pessoa. “Tocaia” elucida de fato o que ocorreu na tarde que a vida dos Spinelli e de Badeco mudariam para sempre.

Em “O alemão e a puria”, narra-se a história da busca de Dusanjos, após o misterioso sumiço de seu marido Donato. O Alemão, como é conhecido, não aparece para trabalhar e é dado como morto, após sua bicicleta ser encontrada próxima ao rio. Sem o corpo do marido, Dusanjos tenta encontrar algum consolo e explicação em rituais religiosos que pudessem confortá-la com alguma explicação razoavelmente, por assim dizer, plausível ao que teria acontecido. Tal como o seu sumiço, o Alemão inexplicavelmente retorna ao final da narrativa, quando Dusanjos já o havia dado por falecido.

“O Segredo” narra a história de um professor que guarda consigo uma dúvida que é repetida durante toda a narrativa: Bach ou Beethoven? A história nebulosa e malfadada do professor é exposta na medida que seus “esqueletos no armário” são

desvendados, terminando com o protagonista encomendando a própria morte.

Dadas as apresentações básicas sobre o múltiplo enredo que compõe o romance, a análise a se realizar intenta observar como a narrativa de Ruffato se organiza por um movimento pendular de dispersão e agregação dessas personagens em suas origens e destinos. Desterrados, os descendentes de italianos são dispostos como desbravadores de si e da terra a que a eles é confiada. No entanto, são dispersos pela necessidade de fuga da miséria material do campo trazida pela modernização do país na década de 1950. O espaço decadente revela a miséria subjetiva que se desenvolve na trajetória dessas personagens. Dessa forma, a dispersão os agrega em torno da fuga comum que, dada a complexidade de suas origens, não pode ser individualizada, compondo um caleidoscópio que se erige como *épos* do proletariado nacional. Para inscrever o operariado como parte indissolúvel da tradição literária, ao mesmo tempo que toma as devidas precauções para não incorrer em proselitismo, a memória é revisitada. Por meio de uma estética realista comum ao contemporâneo, *Mamma, son tanto felice* intenta recuperar uma identidade que, por mais dispersa e fragmentada que seja, necessita ser inscrita na memória da cultura. Em suma, pretende-se analisar como a memória é operada pela narrativa sob os signos de agregação e dispersão, tanto nas origens quanto nos destinos dessas personagens.

A literatura contemporânea, panorama ao qual a obra de Luiz Ruffato ocupa, parece tensionar-se, enquanto projeto literário, com o

discurso histórico para evidenciar o que não é possível estabelecer como ‘verdade’, dado os meandros subjetivos aos quais a “verdade objetiva” não consegue tocar. Segundo Schollhammer (2009, p. 12), “o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e não pode oferecer repouso nem conciliação”. Revisitar e (re)narrar o passado parece ser a tônica da literatura atual. Esse movimento anacrônico propõe, dessa maneira, o exame detalhado das marcas temporais que compõem um presente nebuloso, o que influi na adoção de uma estética realista que se origina da varredura “a contrapelo” da história (BENJAMIN, 1987). Nas ilações de Schollhammer (2009, p. 15), “essa demanda [...] se evidencia na perspectiva de uma reinvenção do realismo, à procura de um impacto numa determinada realidade social”.

Ao problematizar as origens do operariado brasileiro, Ruffato estabelece um novo diálogo e uma nova compreensão sobre as raízes da hoje ‘classe média baixa’ brasileira. O anacronismo, portanto, serve às questões que emergem como discussão presente e urgente, e retomam à literatura o espaço cognitivo a ela relegado ante o contexto de profusão midiática e espetaculosa. Assim, o retorno ao mote feito por *Mamma, Son Tanto Felice* é o mapeamento das bases identitárias de uma classe social descrita como fundamental, mas discursivamente tomada como coadjuvante no otimismo desenvolvimentista dos anos 1950. Tal ilação cumpre com o que postula Schollhammer (2009, p. 12-13):

Agir conforme essa condição demanda um questionamento da consciência histórica radicalmente diferente do que se apresentava para as gerações passadas como, por exemplo,

o otimismo desenvolvimentista da década de 1950 ou o ceticismo pós-moderno da de 1980. O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente.

A reconstrução do passado dos descendentes de imigrantes propõe a criação de uma memória que ancore a literatura não ao status de “verdade”, mas que faz seu estatuto, embora ficcional, reencontrar a verdade na medida em que questiona as práticas da verdade (LIMA, 1991, p. 51). O desejo de reconstrução é a própria repercussão de um real insatisfatório, pronto a ser reconstruído por uma literatura que intenta chamar a si como lugar de memória e, “[...] indiretamente, colaborar para sua transformação” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 90).

A construção do patriarca da família Micheletto em “Uma fábula” institui as relações complexas as quais se dão em torno daquilo que o narrador decanta do passado. Sugestivamente, o título trata da moral em torno de rígidos códigos familiares que vão aos poucos desvelando o atroz panorama a qual o romance imerge. Micheletto é descrito como um trabalhador incansável, pronto a dominar e a civilizar o seu ambiente:

“Desdobrou a família, entre machados e queimadas, arados e enxadas, no fundo do fundo de uma barroca enquistada meio caminho de Rodeiro para a Serra da Onça, por detrás, cruzando enviesado pelas Três Vendas, pouco mais ou menos coleando as águas nervosas do Rio Xopotó, [...] enfezado na empreita da limpa das “ruas” até a panha dos grãos maduros, para depois, orgulhoso, nota sobre nota, escriturar aquele mataréu vassalo de bicharia selvagem [...]” (RUFFATO, 2005, p. 16).

A figura do homem dominando e impondo a civilização aos ambientes mais remotos é parte indissolúvel da memória coletiva. Porém, essa imagem não pode ser tomada como corolário humanizador. A violência e o sofrimento são as bases da imposição rude de Micheletto ao restante de seus familiares. Sua esposa, Chiara, é descrita como uma louca “dessangrada”, “embarrigada”, que vive presa em seu quarto; a descrição da mulher é algo revelador do sistema patriarcal da família Michelleto, pois “também é característico do regime patriarcal o homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível [...] a beleza que se quer da mulher é meio mórbida. A menina de tipo franzino, quase doente” (FREYRE, 2004, p. 207).

Os filhos eram tratados de acordos com os préstimos que realizavam: “Quando necessitado, ordenava, ‘Filho, isso assim e assim’, ‘Filha, isso assim e assado’, e candeava suas afeições, mais pelas criações e pela lavoura que pela prole, que aquelas dão trabalho, mas alegrias, e essas decepções apenas” (RUFFATO, 2005, p. 16). A ausência de afeto do patriarca por seus familiares ganha contornos mais dramáticos quando o código familiar é rompido pela filha mais velha, flagrada em uma pensão com um homem:

“[...] na encruzilhada da cidade alcançou-o o delegado, dois soldados. O Pai, tirando o chapéu, Se mete não, seu doutor, é distúrbio meu, vale a pena não, e o homem, atemorizado, dirigindo-se à moça, questionou, Você é filha dele?, e ela, casmurra, balançou a cabeça positivamente, e o Micheletto velho, É uma chaga, doutor, é sina. [...]. Na subida da Serra da Onça, apeou, meinho do dia, amarrou um cabresto num pé-de-pau e levou a madalena para o alto do pasto, sol a pique, desatou o nó, Vai, desgraçada, vai embora, vai pra bem longe, anda!, [...] ela chorando, Pai,

me perdoa [...] e pôs-se a correr, desesperada, quando então a explosão de um tiro suspendeu os barulhos da tarde [...]" (RUFFATO, 2005, p. 20).

Vê-se que a violência, e na presença de um agente da lei, era tolerada quando regida pelo acento moral do código familiar. O conflito entre o Brasil rural e o urbano é metaforizado pela presença do delegado que se vê impotente perante a situação, obrigado a respeitar a lei ancestral de um marco civilizatório que ainda não valia para a família Micheletto. A irrupção da cena lança luz sob o passado e discute as fundações morais, nesse caso, patriarcais, das origens da classe média baixa brasileira. Nesse sentido,

no Brasil, onde imperou, desde os tempos mais remotos, o tipo primitivo da família patriarcal, o desenvolvimento da urbanização [...] ia acarretar um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos até hoje. (HOLANDA, 1995, p. 145).

“Uma fábula” termina com a dispersão de André, o filho caçula, que imaginava uma vida

de amplas modernidades, espiava o ônibus resfolegante na praça, Cataguases-Ubá, [...] iria ainda, deixa estar, arrumava um emprego numa fábrica de móveis, ganhava dinheiro, punha um implante de dente-de-ouro na boca, e, depois sim, caçava uma noiva, casava, pois, a que outro fim se destina a vida? (RUFFATO, 2005, p. 24).

A herança de André era ser eternamente um Micheletto, como se vê. A memória que a narrativa traz consigo tenta “antecipar” a coisa distante como sendo presente, por meio de uma maneira causal que instaura à ficção a capacidade de responder como porvir (NIETZCHIE, 2009, p. 48). André não vislumbra sentido diferente à

vida senão àquele que constitui seu universo subjetivo, porém, o ambiente rural já não lhe é uma opção. Ademais, o projeto patriarcal que exclui a mulher, dentre outros grupos sociais, contribuiu para a construção memorial de formações discursivas que excluem da oficialidade indivíduos que não podem apoderar-se da narração da própria história. Desse modo, a literatura de Ruffato insere-se em “um campo de batalha onde o presente debate o passado como uma forma de construir o futuro” (ACHUGAR, 2006, p. 201).

O que sustenta a estética do real é a dimensão de uma poética que cumpra uma função veritativa, lida como memória uma vez que a contemporaneidade da literatura sugere o imbricamento sincrônico do tempo. Nesse processo difuso, de acordo com Ricoeur (2007, p. 26),

nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança. A própria historiografia, digamo-lo desde já, não conseguirá remover a convicção, sempre criticada e sempre reafirmada, de que o referente último da memória continua sendo o passado, independente do que possa significar a preteridade do passado.

A estética de *Mamma, son tanto felice*, alicerçada pela variação tipográfica e pelo desenvolvimento da cronologia convencional, intenta cumprir, no limite, uma operação de representação mnemônica que confere ao realismo com o qual a revisitação do passado exige. Essas acepções podem ser verificadas na história “Sulfato de morfina”.

Prestes a morrer, ao que tudo indica, de tuberculose, a tônica da história são as reminiscências de Paula Bicio. O que chama a atenção, inicialmente, é a relação de parentesco dela com a personagem de “Uma fábula”, esposa do velho Micheletto. Mesmo a dimensão pessoal de suas memórias não deixa de conjecturar a coletividade pela qual Ruffato intenta delinear como protagonista de seu romance. As irmãs abandonadas, entre elas, Chiara, “empurrada por um bicho-homem Micheletto para o fundo de uma barroca” (RUFFATO, 2005, p. 39), são lembranças pelas quais Paula repassa em seu estado de torpor. A cada membro da família, um rancor. E todos os percalços lembrados são dimensionados por sofrimentos familiares, em uma rememoração que coletiviza o que é de âmbito particular. A narrativa acompanha o passado de Paula enquanto a personagem permanece estática, em uma perlaboração que a faz metáfora da própria falência prototípica relacionada ao fim dos padrões tradicionais das antigas famílias italianas: “a família!, onde?, Dov’è, la famiglia?, indagara o patriarca” (RUFFATO, 2005, p. 38).

A narrativa segue em uma aceleração atípica, que reproduz o estado o qual realidade e sonho se misturam às lembranças de Dona Paula. O fracasso no estabelecimento nos centros urbanos dos membros da família Bicio evidenciam como o rompimento brusco, causado pelo êxodo desenvolvimentista, tornam personagens anônimas da história um espelho reverso do que expressa a ‘grande narrativa’. Por mais que as narrativas de *Mamma, son tanto felice* concentrem-se nas subjetividades e em acontecimentos restritos ao

universo das famílias, essas memórias coletivizam-se na medida em que respondem ao anonimato imposto a elas. Segundo Halbwachs (1990, p. 17),

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. E porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem.

Uma das cenas mais marcantes, e que corrobora a prerrogativa de Halbwachs, é quando o narrador expõe as origens de Dona Paula, por meio das lembranças contidas nos sonhos moribundos que fazem a personagem repassar sua vida:

Família... casamento... filhos... [...] esporos furtivamente carcomendo qualquer esperança... assim, nos primórdios... assim, sempre.. uma praga, uma maldição desembarcada no navio Carlos R., em Santos [...]. Corcoveando o mar-oceano pulgas, baratas, percevejos, ratos, eriçados frangos engaiolados, hirtos pescoços, proprietários do impossível retorno, ignorantes do daqui-a-pouco, no nunca-mais enterrados os ossos antepassados, soterrados os corpos, rasgadas as memórias do visto, saboreado, cheirado, pegado, ouvido, o Brenta, o paesello, as Dolomitas, a Basílica do Santo, martirizada a história em estrangeiras manhãs suarentas, sob a planta dos pés terras ordinárias, casebres escalando montanhas em perdidos sertões, saúvas, redescobrimientos. (RUFFATO, p. 39-40).

A menção ao navio Carlos R. é uma clara referência ao desembarque dos italianos no Brasil. Dona Paula rememora a chegada de seus pais, mesmo que não tenha participado de tal evento. Os acontecimentos mostrados, postos à negatividade inerente de sua morte como porvir, e o esforço para chegar a nova

terra, são a demonstração de que a memória é uma herança que não visa necessariamente a presença para permanecer coletivas. Assim sendo, a narrativa intenta explorar a dispersão da família Bicio por meio da elaboração, que “[...] em boa parte consiste na recondução ao passado” (FREUD, 2010, p. 152).

Essa constelação subjetiva que intenta recontar certa perspectiva histórica por meio da literatura, de forma a ilustrar a memória como uma unidade dispersa no tempo, é desenvolvida em “Aquário”. A história acompanha Carlos e sua mãe, em uma viagem a Guarapari/ES partindo de Cataguases/MG. A narrativa é entrecortada contendo o horário e o nome dos municípios por quais vão passando como título. Em cada local, uma parte do passado dessa família é rememorada, seja por meio dos monólogos interiores de Carlos, seja por meio da inquirição que faz sobre o passado a sua mãe — balizadas pela presença do narrador-observador.

Como visitante, uma vez que vive em São Paulo/SP, Carlos volta para comparecer ao enterro do pai, o que desencadeia as reminiscências regidas pela malvada trajetória da família Fineto:

Éramos quatro, a ninhada. O Fernando, o mais velho, ajustador-mecânico diplomado pelo Senai, trabalhava na oficina da Saco-Têxtil. A Norma, tecelã na Manufatora. Eu provava as pegadas do Fernando. O Néelson, o caçula, meu pai adestrava...

Este, seu orgulho: os filhos todos formados. Guardava vergonha da minha mãe, analfabeta, e de si mesmo, que nem farejava o ginásial. “Dou a eles o que não pude ter”, inchava-se.

Agora está morto.

Fernando está morto.

Como, de certa maneira, estamos nós todos, eu, minha mãe, Norma, Néelson. Todos. (RUFFATO, 2005, p. 46).

A volta de Carlos se dá apenas depois da morte do pai, o qual teve uma relação conturbada. A ausência do patriarca é o último lampejo que restara daquela constituição. A oposição posta pela narrativa é praticamente dialética: a decadência das famílias parece surgir como condição, ou consequência, à migração a centros urbanos. Nessa perspectiva, pode-se vislumbrar o “[...] que as tradições fazem de nós. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em um processo de formação cultural” (HALL, 2003, p. 44). No entanto, o que surge à frente de Carlos e sua mãe é a necessidade de elaboração decorrente das transformações dessa classe social:

— A senhora sabe italiano?
 — Ih, já esqueci...
 — Mas a senhora sabia?
 — Em criança...
 — Não lembra mais nada?
 — Só a reza...
 — A reza a senhora lembra?
 — Lembro, O Dio, Padre Buono e misericordioso...
 — Coitada da vovó... Do quê que ela morreu?
 — Solidão?
 — Solidão? Ninguém morre de solidão, mãe...
 — Ela morreu. Depois que venderam o resto da fazenda, ela ficou pulando de casa em casa. Até com a gente ela passou um ano... Mas não conseguia conversar com ninguém. Ninguém sabia mais italiano. Os filhos não tinham paciência de puxar pela memória... Os netos remedavam ela... Passavam tempos sem abrir a boca. Até que começou a secar, secar... Um dia acharam ela murchinha, de bruços, na cama...” (RUFFATO, 2005, p. 64).

A avó de Carlos é um enunciado alegórico das ruínas fragmentárias dos rancores presentes, lidos como determinantes da

futura integração ao ambiente operário. A integração ao mundo urbano perpassa pela memória em ruínas dessas famílias. Nesse sentido, a narrativa engendra a subjetividade, marcada pelo retorno ao passado, e a exterioridade, que consiste no subtexto que formata a dimensão social das personagens, posto que as narrativas são parte de um romance. Em outras palavras,

essas polaridades inicialmente estáticas são postas em circulação por meio de um sistema mais ou menos oculto de revezamentos que permitem que as propriedades entrem em substituições, permutas e cruzamentos que parecem reconciliar as incompatibilidades do mundo interior com o exterior (MAN, 1996, p. 78).

A reinserção da memória, de modo a coletivizar essas subjetividades como fundantes do operariado brasileiro, oferece uma gama de possibilidades por prescindir do “arquivo” como “lei do que pode ser dito” (FOUCAULT, 1987, p. 149), permitindo ao discurso literário o arremedo formal de outras práticas discursivas. A criação, nesse sentido, sustenta-se como possibilidade de verdade. Segundo Rosenfeld, “com isso, espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas” (ROSENFELD, 1973, p. 79).

A delimitação do universo proletário da zona da mata mineira remonta a escamoteação da influência escravocrata nas relações de trabalho e familiares. Em “A expiação”, narrativa construída na perspectiva de Zé, garoto de treze anos que acabara de perder o pai, é contada a história da família Spinelli. Entre a presença dos

familiares, amigos e conhecidos que iam surgindo na sua casa, enquanto tentava entender o pranto de sua mãe, o garoto logo entende por meio de um vizinho que seu pai havia sido assassinado:

O enterro vai ser às quatro horas, Nilza, e só então viu o menino. Ele morreu, a mulher falou. Morreu nada, o marido retrucou. Foi morto. Eu sempre falei que não se pode fiar em gente-de-cor... Pois é, a mulher comentou. Morreu? Meu pai? Sinto muito, a mulher disse, sinceramente comovida. É nisso que dá... A gente dá tudo pro empregado, trata como se fosse um igual... E depois... é isso... essa tragédia... E a mulher repetiu, É... Por quê que o Badeco... Foi o Badeco? É, o empregado de vocês... aquele preto, o homem falou. Preto é traçoeiro, sempre falei. Acharam ele?. A mulher indagou. Nada! Aquele tição deve ter parte com o diabo. (RUFFATO, 2005, p. 77).

Badeco era o irmão de criação de Zé. Havia sido adotado por Orlando Spinelli, o patriarca da família. Era tido como “filho de criação”; ao mesmo tempo que não gozava do *status* de membro original da família, também era tratado como um empregado. A narração avança no misto de sentimentos que Zé nutre em relação ao pai, da culpa ao alívio da ocasião da morte de seu pai.

Na segunda parte da narrativa, intitulada “Fim”, mostra-se Jair, à beira da morte. Morador do subúrbio paulistano, Jair relembra a sua vida, de seus filhos envolvidos em crimes, de como conheceu sua esposa. Durante as cenas que se entrecortam entre o narrador e as lembranças da personagem, revela-se que Jair na verdade é Badeco: “E agora estava morrendo. Sentiu uma pontada no abdômen, era a dor se anunciando, *Badequim, pode abrir os olhos agora*, o padrinho disse (RUFFATO, 2005, p. 99).

Em “Tocaia” revela-se que Badeco era muito mais inocente que o próprio Spinelli em relação a sua morte. Após embriagar-se de cachaça, Orlando humilhou publicamente Badeco em uma cena que revela o racismo como um forte traço da cultura nacional:

Orlando agarrou-o, Pára, padrim, para, deu-lhe uma gravata, jogou-o no chão, pôs o joelho em suas costas, imobilizando-o. Padrim, o senhor está me machucando [...] dois beberões rindo desgraçadamente, amarraram bem uma corda-bacalhau em volta da cintura [...] Badeco já não gritava, só chorava, humilhado. Orlando mandou que ele fosse para a calçada, subiu na charrete, falou: agora macaco de uma figa, você vai dar uma volta no jardim, bem bonitinho, igual a um tiziu! Badeco resistiu, mas o Orlando pegou o relho e deu-lhe duas chibatadas nas costas. (RUFFATO, 2005, p. 104).

Badeco, sem nenhum rancor ou ódio, tentou assustar o ‘padrinho’, que, a seu ver, não havia feito nada de grave. Badeco, embora magoado, não sentia raiva. Mas Orlando perdeu o controle e a charrete tombou-se: “O cavalo espantou-se e desceu barranco abaixo. Badeco, em pânico deslizou a bunda pelo mato e viu, horrorizado, o padrinho com a cabeça rachada” (RUFFATO, 2005, p. 105).

Nota-se que Badeco, para além dos predicados racistas, é representado como um membro no limbo da família e, por conseguinte, da sociedade. Apesar de ter sido criado como filho por Orlando, a relação mantida é a de afilhado, e também empregado. Mesmo inocente, a culpa que Badeco carrega é a cor de sua pele. Esse simples fato é o suficiente para que o acusem, pois se trata de “um preto que não conhece o seu lugar” (RUFFATO, 2005, p. 87). Essa implicação demonstra que a sociedade patriarcal/rural

brasileira tem suas bases fincadas na verticalização hierárquica em termos de raça, já que o fato de Badeco ser negro o torna alvo de humilhações e acusações por ser supostamente próprio a sua natureza essa condição social. Dessa forma,

toda memória, toda recuperação da memória, implica avaliar o passado [...]. A revisão do passado está associada a uma necessidade de conhecer as origens, de averiguar filiações e pertencimentos, de precisar o momento inicial de indivíduos e coletividades e, de um modo particular, com a necessidade de revisar a origem do Estado-nação. (ACHUGAR, 2006, p. 207).

A representação da vida urbana se faz mais presente em “O alemão e a puria”. Ambientada em Cataguases/MG, a temática da família é deixada para que o retrato do proletariado urbano seja traçado de forma mais efetiva. A narrativa caminha para uma ‘evolução’ do tipo rural, sempre às voltas com problemas de origem familiar, para expor a consolidação da figura do operário. O casal aluga uma casa no Beco do Zé Pinto, cenário que se tornará familiar nos outros volumes de *Inferno Provisório*:

De-primeiro, o Alemão era motivo de chacota no beco. Moleirão, gato-sapato nas mãos da puria, retardado. Mais para a frente, marido exemplar, que não perde um dia de serviço ainda por cima faz hora-extra (RUFFATO, 2005, p. 112).

A dinâmica rural e patriarcal não é tônica na relação de Dusanjos e Donato; ela, descrita como uma “índia” de baixa estatura que mandava no seu marido. A negociação com Zé Pinto, inclusive, para alugar a casa, é toda feita pela mulher. Membro da família Spinelli, Donato conheceu Dusanjos em Ubá e assentou-se como

funcionário da Industrial, abandonando Rodeiro, uma típica roça, agora casado e pai de um filho, para viver em uma zona pobre da cidade de Cataguases/MG.

O sumiço do Alemão, que um dia não apareceu para o trabalho, faz com que Dusanjos percorra entre religiões, buscando um sentido que arrefecesse seu sofrimento e permitisse com que continuasse sua vida. Consegue alívio após ter ‘aceitado Jesus’ em uma igreja evangélica. É interessante notar que, por meio da trajetória de Dusanjos, podemos perceber a penetração das igrejas evangélicas entre os mais pobres: “Regozijava-se ao ver, no final da batalha, a submissão do Diabo [...], milagre dos milagres, os que surgiam na igreja entrevados e saíam andando, Graças a Deus! Aleluia!” (RUFFATO, 2005, p. 122). Apesar da conformação de Dusanjos com a situação, o alemão retorna, inexplicavelmente, após dois anos — como se fosse o próprio milagre.

A transição do ambiente rural para o urbano explorada em “O alemão e a púria” suscita a agregação que Ruffato promove dessas personagens, ainda que em trajetórias individuais. No entanto, o apagamento progressivo da dinâmica arcaica do campo revela uma memória em ruínas, se desestabilizando. Portanto, a escrita do romance compõe a agregação do operariado em torno de suas origens rurais, operacionalizadas por meio da via literária. Segundo Assman, “a memória coletiva está vinculada de maneira direta à composição e subsistência do grupo. Se o grupo se dissolve, os indivíduos perdem em sua memória parte de lembranças que os

fazia assegurarem-se e identificarem-se como grupo” (ASSMAN, 2011, p. 144).

Em “O segredo”, vemos a consolidação da transição do universo agrário para o universo proletário urbano, embora o ambiente rural se sustente em seus valores e práticas sociais. Nessa narrativa tem-se a ilustração panorâmica da Cataguases/MG de Ruffato com o enredo centrado na figura de um professor, Francisco Pretti. Vindo, como todas as outras personagens, de uma família rural e pobre:

Diziam que meu avô era um homem enorme, um Pretti bruto que até mortes nas costas carregava... [...]. Minha avó, uma bugra pega a laço pelos lados da serra da onça... [...] Eles viviam numa fazenda pequena perto de Rodeiro [...]. Tiveram um monte de filhos. Quando meu avô morreu, repartiram as terras, um pedacinho para cada um. Logo a maioria passou para a frente sua parte, só meu pai foi ficando... Já era casado. Um filho a cada ano. Onze no total... Sete sobreviventes...A gente plantava milho, fumo, arroz, cuidava de uma horta. No pasto umas vaquinhas leiteiras... [...]. Meu pai analfabeto, minha mãe também, que Deus os guarde... Sujeito xucro, de trato difícil, sempre desconfiado... [...] éramos pobres, pobres mesmo!, mas não faltava comida na mesa [...] Aquela vidinha boba... insossa... E, no entanto, éramos felizes! Sim, felizes, porque a felicidade é a ignorância... (RUFFATO, 2005, p. 134).

A narração é fragmentada em vinte e cinco partes, e uma pergunta atravessa, enigmática, toda a narrativa “Bach ou Beethoven?” (RUFFATO, 2005, p. 125). Estudara no seminário, mas não se fez padre. O Professor tinha uma rotina rígida, afeito a pautar sua vida sem que nada sobressaltasse. Lecionava no Colégio Cataguases, uma posição de relativo prestígio, e escrevia alguns

sonetos e crônicas para o hebdomadário local, “O Cataguases”. Francisco esperava que a amizade com Divaldo Sobrinho, dono e redator-chefe do jornal, lhe trouxesse prestígio, talvez até mesmo o título de cidadão honorário. Nota-se que o enredo transita por questões concernentes ao mundo urbano. O Professor já não pertence àquele mundo rural de origem, “já não pertencia àquele universo” (RUFFATO, 2005, p. 161). O conhecimento, o estudo, afastou-o de sua família:

“[...] porque quanto mais conhecia, mais queria conhecer e, quanto mais conhecia mais infeliz me tornava... Sou um homem só... Um homem só no mundo... Perdi minhas antigas referências, o sítio, meus pais, meus irmãos, a paisagem da minha infância... E não acrescentei nada a isso... O que resta do meu passado? Ruínas.. Apenas ruínas... (RUFFATO, 2005, p. 162).

A transição para o meio urbano desterritorializa a subjetividade do Professor. Após ser afastado do colégio, o Professor, a todo momento, vê-se acusado por Silvana, a “menina moça” vingativa, acolhida por ele, após tê-la conhecido no Beco do Zé Pinto, uma vez que sua empregada há quinze anos, dona Conceição — mãe de Silvana — falecera. Tudo é muito sugestivo. A narração não conclui nenhuma evidência de que o professor seja culpado de algo, mas é nítido que sua derrocada tem a figura de Silvana como centro:

Maldita hora em que desci aquele beco. Tudo virado de cabeça para baixo, tudo. Por que não me matam de uma vez, ao invés de ficarem conversando ao pé do ouvido quando passo, ao invés de rirem às escondidas, ao invés Será que mereço essa condenação? Desgraçada!, acabou com a minha vida, enterrou minha carreira, fez de mim gato-e-sapato [...]. (RUFFATO, 2005, p. 159).

Ao que parece o segredo do Professor seria um abuso cometido contra Silvana: “que fica me espiando pelo buraco da fechadura quando vou tomar banho? E que fica me tocaiando... É! O senhor mesmo! Filho-da-puta! Desgraçado! Safado!” (RUFFATO, 2005, p. 143).

O Professor se prostra diante da situação. Perde sua rotina, o emprego, deixa de escrever no jornal e vê-se em um tribunal, em sonho, instalado no coreto da praça, julgado por todos os setores da sociedade de Cataguases/MG. Enquanto não se decide entre Bach ou Beethoven, julga necessário matar Silvana. Tenta contratar um matador de aluguel para dar cabo da moça e recuperar sua vida. Porém, diante da recusa do assassino, que lhe disse não matar mulheres, muda de ideia e condena a si mesmo: “Essa moça... essa...que te falei... ela... ela mora com um homem... ao invés de... dar um jeito nela... a gente pode... dar um jeito nele... entende?” (RUFFATO, 2005, p. 168). O homem que morava com Silvana era ele mesmo. A dúvida entre Bach ou Beethoven significa qual dos discos tocar na hora que seu assassino chegar.

A inabilidade do Professor revela-se como sintoma da solidão e da aparente ausência de referências para lidar com as questões envolvendo a vida urbana. Quando sua rotina é interrompida, como se fosse a quebra de uma estrutura em cadeia, o Professor perde-se e não enxerga outra alternativa a não ser deixar de viver. Ao não conseguir lidar com a construção de uma nova subjetividade, “despossuído do sentido da sua vida, o indivíduo tenta, desesperadamente, deixar a marca de sua possessão [...]”

(GAGNEBIN, 2009, p. 60). O Professor tenta apoderar-se do momento da sua morte, ao decidir entre Bach e Beethoven. A única saída à impossibilidade é o esquecimento, decisão que o professor toma ao contratar alguém para matá-lo.

A memória é do passado, mas só pode ser acessada no tempo presente. Ao narrar a dispersão dos imigrantes italianos e os efeitos subjetivos da falência de um modelo social, forçando o trabalhador rural ao êxodo para constituir uma nova classe social, *Mamma, son tanto felice* é um mosaico que se entende enquanto agregação, um espaço de recordação que destaca os anônimos da História e suas questões, e impõe à literatura a matéria histórica enquanto ‘rasura’. Não se trata de recontar o passado, mas de ilustrar pela palavra e pela construção romanesca o que o discurso histórico não consegue entrever: os sulcos profundos da subjetividade, marcada implacavelmente por um mundo que as força ao esquecimento. “Na memória humana e cultural impera a falta de lugar” (ASSMAN, 2011, p. 135). O romance de Ruffato surge como espaço que concede a voz ao ‘desimportante’, uma vez que “o que brota da memória do historicismo é aparência vazia, entulho sem vida” (ASSMAN, 2011, p. 137). A memória, dessa forma, é a poética que Ruffato utilizou para que as gêneses do proletário permaneçam vivas.

Referências

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- FOUCAULT, Michel. O a priori histórico e o arquivo. In: *Arqueologia do Saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir, elaborar. In: *Obras Completas* v. 10. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15. ed. São Paulo: Global, 2004.
- GAGNEBIN, Jean Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito fictício. In: *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- MAN, Paul de. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rosseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Imago: Rio de Janeiro, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007;
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- RUFFATO, Luiz. *Inferno Provisório volume 1: Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*.
Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Reflexões sobre representatividade e sexualidade em *Pai, Pai*, de João Silvério Trevisan

Carolina Damasceno de Andrade
Marcio Markendorf

Universidade Federal de Santa Catarina — UFSC

Resumo: Este trabalho pretende analisar a obra *Pai, Pai*, de João Silvério Trevisan, a partir de conceitos da Teoria *Queer* acerca dos dispositivos e tecnologias disciplinares da sexualidade. O objeto de estudo é um relato autobiográfico no qual o autor revisita sua trajetória de vida, focando-se na problemática relação com a figura paterna e na maneira como o opressivo contexto heteronormativo afetou sua subjetividade. Ao efetuar a representação crítica do passado, o depoimento do autor-narrador produz importante representatividade de histórias LGBTQI+ na literatura brasileira, pautas políticas urgentes na contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; João Silvério Trevisan; Teoria *Queer*; Representatividade; Sexualidade.

Abstract: This work intends to analyze the book *Pai, Pai*, written by João Silvério Trevisan, based on *Queer Theory* concepts about the disciplinary devices and technologies of sexuality. The object of study is an autobiographical narration in which the author revisits his life trajectory, focusing on the problematic relationship with the father figure and on the way that the oppressive heteronormative context affected his subjectivity. When making the critical representation of the past, the testimony of the author-narrator produces an important representation of LGBTQI+ stories in Brazilian literature, urgent political agendas in contemporary times.

Keywords: Contemporary literature; João Silvério Trevisan; *Queer Theory*; Representativity; Sexuality.

Introdução

No cenário da ficção contemporânea brasileira tem havido maior visibilidade de projetos de diferentes locais de produção e de vozes diversas. É um tipo de multiplicidade produtiva cuja força

aparente parece ser a de questionar o imaginário de “celeiro literário” do tradicional eixo São Paulo-Rio de Janeiro e a condição de centro exclusivo de criação, exposição e escoamento da produção ficcional. Algumas razões para o fenômeno são o acesso mais democrático à autopublicação e o aumento quantitativo de editoras independentes no país. Ademais, na paisagem descortinada pelo século XXI, os protagonistas heterossexuais, brancos, de classe média passaram a dividir atenção mais frequentemente com sujeitos ex-cêntricos¹⁴, aqueles que antes tinham vozes silenciadas e eram desprovidos de protagonismo.

Apesar do contexto ligeiramente mais democrático, ainda vigoram velhas hierarquias e engessados estatutos de arte, modelos munidos de tecnologias institucionais de exclusão e autolegitimação dos lugares já privilegiados de produção de discurso, o que afasta qualquer possibilidade de uma paisagem literária ideal e verdadeiramente policromática. Se, por um lado, não se deve minimizar a importância dos novos espaços conquistados, ainda que numericamente pequenos, por outro, não se pode festejar efusivamente avanço tão tímido da periferia em direção ao centro. Ainda há muitas disputas de poder que tornam a literatura brasileira contemporânea um território contestado, conforme argumenta a professora pesquisadora Regina Dalcastanè (2012, p. 17), condição que desenha um espaço no qual vigora grande embate entre autoridade, estética e política.

¹⁴ Preferiu-se o uso do termo ex-cêntrico a marginal em vista do caráter pejorativo e negativo que carrega o segundo.

Nesse cenário, as perguntas que mais têm sido feitas ultimamente são: *Quem pode falar? De quem se pode falar? Como se pode falar de?* Tais indagações operam no campo de cruzamento da Teoria Literária, dos Estudos Culturais, das Teorias Feministas, dos Estudos de Gênero e da Teoria *Queer*, muitas das vezes anunciando a derrocada da barthesiana morte do autor, uma vez que é preciso retornar o autor para o centro de debate da *representação* e da *representatividade*. O conceito de lugar de fala¹⁵, por exemplo, torna-se importante ferramenta de discussão, especialmente porque permite sublinhar quem fala e em nome de quem, o que colabora para minimizar o peso canônico historicamente excludente do modelo autoral típico — homem, heterossexual, branco, classe média (DALCASTANÈ, 2012, p. 17). Seria o tipo de abordagem com qual o objeto de estudo deste trabalho teria afinidade.

Por meio do relato memorialístico do escritor homossexual João Silvério Trevisan, fundante do livro *Pai, Pai*, pretende-se analisar como a ideologia de gênero heteronormativa oprime o sujeito-narrador e adoece seu universo subjetivo no confronto constante com o coletivo. A estrutura do poder dispõe de um conjunto de dispositivos e tecnologias de controle, responsáveis por criar discursos normativos para a identidade gênero e para a expressão da sexualidade dos membros do corpo social. É por essa

¹⁵ Popularizado pelo feminismo negro, em linhas gerais, o conceito de lugar de fala integra os atuais debates de movimentos sociais. Pautado pela ideia de que o poder discursivo é construído de forma hegemônica por alguns grupos, invisibilizando minorias, o lugar de fala enfatizaria a necessidade de os historicamente excluídos terem direito a falar e a ocupar lugares privilegiados de produção discursiva.

imbricação entre estética e ética, investigando um autor que tem *autoridade* para falar sobre seu lugar de opressão, que se busca empreender esta leitura crítica. Para tanto, analisar-se-á a obra *Pai, Pai*, de João Silvério Trevisan, a partir da perspectiva de conceitos da Teoria *Queer*, investindo especialmente no regime político da heteronormatividade, para tornar conhecidos os efeitos das estruturas sociais opressoras e disciplinares nos afetos de um sujeito.

1. *Pai, Pai*: um inventário de fantasmagorias

Aqui, agora, não busco apenas o significado do que meu pai foi para mim. Percebo que estou buscando aquilo que meu próprio pai não pôde compreender (TREVISAN, 2017, p. 223).

João Silvério Trevisan é conhecido por sua atuação em frentes de trabalho diversas — escritor, jornalista, dramaturgo, tradutor, ator e cineasta —, merecendo destaque o seu engajamento no movimento LGBTQI+ e a publicação do antológico estudo *Devassos no Paraíso — a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*¹⁶. Foi agraciado por três vezes com o Prêmio Jabuti, uma das condecorações mais importantes da literatura brasileira, pelo mérito das obras *O livro do avesso* (romance, prêmio de 1993), *Ana em Veneza* (romance, 1995) e *Troços e destroço* (contos e crônicas, prêmio de 1998). *Pai, Pai*, relato autobiográfico publicado em 2017, figurou entre os finalistas do Prêmio Jabuti.

¹⁶ Publicado pela primeira vez em 1986, o livro se encontra em sua quarta edição, revista e ampliada, e ainda é considerado o mais completo estudo sobre a homossexualidade em território brasileiro.

Em *Pai, Pai* Trevisan recupera memórias, revisita histórias e escrutina conflitos enfrentados ao longo de toda a vida em razão de sua sexualidade, assumindo como estribilho narrativo a figura paterna. Nesse trajeto de retorno ao passado, vivido como um tipo de esconjuro dos demônios escondidos nas recordações, ritual montado a partir do “inventário de fantasmagorias” (TREVISAN, 2017, p. 13), o autor procura extrair sentido das transformações pelas quais passou. Logo nas primeiras páginas do relato, Trevisan contextualiza o motor propulsor do projeto narrativo:

Já perto dos setenta anos, enquanto me tratava de uma depressão recorrente, comecei inopinadamente a escrever sobre esse homem chamado José, que me marcou com o ferro em brasa do seu sobrenome. Não me perguntei por que escrevia. Apenas decidi ir adiante. O que se lerá a seguir resultou dessa necessidade não prevista: um acerto de contas com a figura do meu pai e, por extensão, com meus demônios interiores ligados à sua imagem. (TREVISAN, 2017, p. 08).

Apesar da declaração inicial, o livro não trata a experiência da escrita tão somente ao modo de um psicanalítico acerto de contas com o pai, José Trevisan, figura que antagonizou o autor até a adolescência e que, mesmo na vida adulta, permaneceu como uma sombra densa na experiência subjetiva. A fim de encerrar um ciclo de mágoas, inaugurado pelo exílio forçado da terra do amor paterno (TREVISAN, 2017, p. 207), a revisitação do passado pelo autor-narrador busca construir um “livro de perdões” (TREVISAN, 2017, p. 229). Um dos efeitos residuais do projeto de João Silvério Trevisan, especialmente ao conceber a obra a partir de seu lugar de fala, foi dar visibilidade aos efeitos do preconceito sobre sua

formação pessoal, itinerário biográfico marcado “mais [por] desafetos que afetos” (TREVISAN, 2017, p. 52).

Durante boa parte da vida, João Silvério Trevisan teve a identidade sexual reprimida, pois o autor-narrador se sentia dissonante e diferente, longe do que seria esperado de um homem em uma cultura heteronormativa¹⁷ e, conseqüentemente, de natureza homofóbica. Esta narrativa de si, em vista da situação desarmônica do indivíduo narrado na sociedade, acaba por constituir exemplo de representação na qual o sujeito é marcado pela cultura como *queer*, abjeto, anormal e/ou monstruoso¹⁸.

Em *História da sexualidade I – a vontade de saber* (2018), o filósofo Michel Foucault argumenta que a atual configuração da sexualidade seria resultado da unificação discursiva de um conjunto de elementos e práticas ligadas ao sexo, algo ocorrido por volta do século XIX. O compósito artificial produzido por esse esforço das instituições de poder — enormemente responsável pela construção da heteronormatividade — tornava idealmente unitários elementos díspares: o sexo como ato, como órgão sexual, como conduta de gênero e como gozo. Nesse sentido, por exemplo, cria-se a leitura

¹⁷ A heteronormatividade expressa o conjunto de demandas, obrigações e expectativas que derivam da heterossexualidade e que devem organizar a vida de um sujeito. Os exemplos são os mais variados, mas incluem, dentre outros, a ideia de homens que não choram, de que sua natureza é sexualmente ativa, que sua força deve gerar dominação e submissão de outros homens ou outras mulheres.

¹⁸ Embora o tema da monstruosidade seja bastante interessante para a abordagem, não é o foco deste trabalho, que não se deterá nesta analogia. No entanto, vale destacar, como informação, a natureza do monstro: como figura de exceção, é um fenômeno inquietante e proibido, algo que viola a lei natural. Logo, assim como o anormal e o estranho (*queer*), o monstruoso é algo para o qual a sociedade devota sua vontade de supressão e destruição, pertencendo ao domínio da abjeção.

natural ou *inteligível*¹⁹ de que uma pessoa dotada de uma genitália masculina necessariamente é um sujeito masculino, alguém plenamente identificado com tal identidade e necessariamente marcado pelo desejo sexual por mulheres. Para o pensador francês, a sexualidade da civilização ocidental funcionaria com base nesse quadro estável de referência, fundado por binarismos nos quais prevalece uma distinção entre homem e mulher, masculino e feminino, heterossexual e homossexual, *normal* e *anormal*. Qualquer comportamento que não se enquadre nas normativas estabelecidas seria considerado desviante (ou anormal) e deveria ser *corrigido* para que se adequasse ao padrão exigido — tais são os fundamentos da sociedade disciplinar descrita por Foucault, instrumentos de imposição da heteronormatividade.

Em estudo anterior à *História da Sexualidade*, na obra *Os Anormais* (2001), Foucault já discorria sobre o modo como os discursos médico-jurídicos — descritos como tecnologias para aplicação do poder — expressavam um aspecto repressivo no seu uso pelo Estado. Em linhas gerais, é nos fins do século XIX que o pensador francês situa a organização discursiva do *domínio da perversidade* — instrumental discursivo que responderia ao sentimento de perigo e perversão, componentes lidos como ameaçadores da *lei* (ou da natureza). No campo da sexualidade, a

¹⁹ O aspecto da inteligibilidade no sistema sexo-gênero, conforme teorizado por Judith Butler (2003), é construído a partir de uma lógica da coerência, isto é, a pessoa apenas se torna inteligível porque adquire conformidade com padrões reconhecíveis. No caso, os padrões são os heteronormativos, e estes exigem coerência e unidade entre o sexo (genitália), o gênero (identidade) e o desejo (a orientação). Sendo assim, seria inteligível um homem dotado de um pênis, masculino e com desejo por mulheres. Seria ininteligível uma mulher dotada de um pênis, feminina e com desejo por mulheres.

violação da unidade artificial entre sexo-gênero-desejo constituiria uma forma de desvio da norma — ou transgressão da lei natural ou desordem — e precisaria ser corrigida — o que significa impor ao indivíduo um tipo de comportamento considerado aceitável pelo corpo social.

Ora, como a instituição familiar também é um modelo criado por tais discursos, sobretudo pela configuração heterossexual de seu núcleo, esta funciona como um microcosmo do corpo social, sendo o primeiro cenário no qual as normas são reproduzidas e exigidas de seus membros. A figura do pai na célula familiar torna-se, por isso, um agente proeminente, sendo provedor e referente da masculinidade e principal reprodutor da ideologia de gênero²⁰. Assim, o pai, como figura de autoridade, é o primeiro a exigir o cumprimento da lei ou da norma. Não parece gratuita, portanto, a psicanalítica metáfora equestre²¹ atribuída ao pai por Trevisan — pois um cavalo é um animal que é “ao mesmo tempo aterrorizante e amado” (TREVISAN, 2017, p. 198). Ao repassar criticamente as próprias memórias, João Silvério Trevisan especula como se tornou o indivíduo que ele é em função do poder disciplinador constantemente aplicado sobre ele e *internalizado* como um fantasma moderador. Por esse viés é possível compreender o relato autobiográfico ao modo de um *bildungsroman* da sexualidade — a história subjetiva de uma formação sexual, disposta no deslocamento dos eixos do tempo e do espaço.

²⁰ A ideologia de gênero refere-se ao conjunto de valores (sociais, culturais, psicológicos, emocionais etc.) que estão presentes na concepção do gênero feminino e masculino.

²¹ A capa do livro, um tanto enigmática até as páginas finais, é a imagem do dorso de um cavalo, de costas, em um fundo vermelho.

Ao narrar uma viagem com tios e primos para pescar, Trevisan registra um traumático incidente, emerso anos mais tarde durante as sessões de terapia como a parte oculta e sombria de um *iceberg*. Antes encoberta, a lembrança é revisitada no presente da escrita na forma de um batismo no Jordão às avessas (TREVISAN, 2017, p. 54):

Na infância, sofri um incidente significativo do embate opressor ante a "mentalidade Trevisan", e que implicou um dos meus primeiros gestos de reação interior. [...] Pelo clima das risadinhas e olhares de esguelha, farejei algum perigo. [...] Fui agarrado pelo grupo e, sem mais, jogado no meio do rio Jacaré. Eu, que não sabia nadar, me debatia aterrorizado, engolindo água e tentando voltar para a margem. Só descobri o motivo da brincadeira quando entrevi o grupo, na margem, rindo e gritando que era para eu "aprender a ser homem". Não sei por quanto tempo durou aquilo que me pareceu uma agonia. [...] Quando consegui me estabilizar para fora da correnteza, assustado e ofegante, o grupo ainda ria da brincadeira com o menino maricas. Eu tossia, sem dizer nada, e nem poderia. Mesmo humilhado, dentro de mim cresceu um vagalhão de revolta incontida. Encarei aqueles homens que me escarneciam. **Não tive medo, mas algo de repugnância;** [...] Então, pela primeira vez, percebi as diferenças e tive certeza: **"Sou homem, sim, mas não quero ser igual a vocês"**. (TREVISAN, 2017, p. 54-55, sem grifos no original).

É importante destacar na passagem acima que a perversa punição estabelecida pelos membros da família ocorreu com o intuito de "ensinar a ser homem". O que significa isto senão a aplicação de um conjunto de instruções corretivas, fundadas em uma concepção normalista do que é ser uma pessoa do sexo masculino (ou "homem", construto de gênero marcado pela ideia de virilidade)? A violência corretiva (ou "educadora") do evento permite

compreender o modo como a masculinidade caracteriza-se por um aprendizado perpassado pela força física e pela brutalidade ativa. Para ser aceito no universo dos homens é preciso jogar os signos do gênero, o que inclui seus ritos de iniciação e seus “batismos”.

Ao avaliar os efeitos comportamentais derivados de ser uma criança-menino *diferente* e vitimada pelo preconceito, o autor de *Pai, pai* faz a seguinte reflexão:

Ser maricas provoca desprezo e gera uma reputação maculada por risinhos debochados e comentários maldosos, às vezes pelas costas, às vezes cara a cara. É um processo de corrosão permanente e, como todo estigma, pelas bordas. A paranoia posta-se à espreita. A criança se esgueira pela vida adentro, quase se escondendo. No período de minha adolescência, **aprendi a me policiar para evitar qualquer gesto que pudesse me revelar afeminado**. Trocando os polos de Simone de Beauvoir, fui aprendendo a ser homem, a me comportar como homem – até onde me era possível (TREVISAN, 2017, p. 207, sem grifos no original).

Pela releitura do célebre aforismo de Simone de Beauvoir²², atestando que não se nasce homem, torna-se, Trevisan sublinha a inexistência de inscrições no corpo biológico que o configurem como um sujeito masculino ou feminino, pois são determinações culturais que o *produzem* como homem ou mulher. O gênero não está na natureza, está na cultura.

Pode-se perceber aqui o quanto a sociedade está estruturada a partir de uma concepção unitária da heterossexualidade na qual masculino e virilidade são concepção unitárias — o segundo sendo

²² A frase “ninguém nasce mulher, torna-se” assumiu quase um estatuto de aforismo e aparece no livro *O segundo sexo*, publicado pela primeira vez em 1949.

efeito do primeiro. Os pares inteligíveis para o padrão heterossexual normativo consideram desviantes as combinações binárias feminino/virilidade e masculino/feminilidade, uma vez que a feminilidade não poderia ser efeito/produto de um corpo masculino. Existe, portanto, uma variada gama de *tecnologias de gênero*²³ (LAURETIS, 1994) aplicadas pela comunidade para controlar e disciplinar os gêneros e conformá-los de forma *compulsória* à heterossexualidade. Logo, é expressivo que verbos como *policizar* ou *patrulhar* sejam empregados na autovigilância disciplinar da própria sexualidade, como fez Trevisan. Na forma de método de controle de tudo que se manifesta fora de si ou em si mesmo, o policiamento imprime na história subjetiva uma “permanente insegurança” (TREVISAN, 2017, p. 73) e crise de autoimagem. Por isso, à luz da Teoria *Queer*, é possível depreender que tudo o que se atribui a determinado gênero — masculino (azul, força, razão, patrimônio etc.) e feminino (rosa, fraqueza, emoção, matrimônio etc.) — são convenções sociais normativas anteriores aos próprios indivíduos e impostas pelas instituições de poder.

Adrienne Rich, autora do incontornável ensaio *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica* (2010), argumenta que a heterossexualidade passou a ser encarada como um regime político aplicado ao corpo social e a seus integrantes pelo poder. O aspecto compulsório para o qual a ensaísta chama a

²³ No ensaio *A tecnologia do gênero*, dentro outras questões importantes, Teresa de Lauretis (1994) argumenta que, no sistema sexo-gênero, o fato biológico (o órgão sexual), por meio de uma tecnologia (representação), constrói o gênero (masculino/feminino) como algo cultural. Para a pesquisadora, o sistema sexo-gênero seria tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico.

atenção estaria no fato de que, antes mesmo do nascimento, o indivíduo é concebido sob uma identidade heterossexual e pré-inscrito em diversos padrões que devem se repetir. O sexo masculino, por exemplo, é marcado por uma gama de concepções naturalizadas que fundamentam o machismo e o patriarcado. Não é sem causalidade que, no relato de Trevisan, o pai menospreze a filha em relação aos outros rebentos, tente circunscrevê-la ao espaço doméstico, impondo limitações ao seu estudo (TREVISAN, 2017, p. 156), e entenda a igreja — segundo o ponto de vista dos “machos da família Trevisan” — como “coisa de mulher” (TREVISAN, 2017, p. 67).

Hoje muito se discute acerca do adoecimento mental dos homens cisheterossexuais²⁴ porque estes são compelidos pela sociedade a reprimir ou imprimir vários comportamentos: ser homem é ser forte, temerário, protetor, racional, ativo. As constantes pressões internas e externas para exercer os papéis esperados pelo sujeito masculino produzem um efeito negativo, de enfermidade subjetiva, conhecido atualmente pelo nome de masculinidade tóxica²⁵. A fim de estabelecer um comparativo analógico, a ideologia de gênero parece-se mais com um cenário

²⁴ Cisheterossexual é um termo empregado para descrever sujeitos que se identificam plenamente com sua genitália, sua identidade de gênero e o desejo sexual pelo sexo oposto; ou seja: os indivíduos coerentes ou inteligíveis do qual tratou Judith Butler. O termo deriva de cisgênero que, por sua vez, é o par oposto de transgênero, termo que se refere a pessoas que não se identificam com o sexo biológico do próprio corpo.

²⁵ O jornalista Matheus Moreira (2019) chama a atenção para os distúrbios provocados pela masculinidade tóxica e a define nos seguintes termos: “Por ‘masculinidade tóxica’, entende-se um conjunto de hábitos que impõem o machismo, como esperar que mulheres assumam as tarefas de casa, buscar controlar suas roupas e ações, impor a palavra final e tratar mulheres com agressividade física ou psicológica, reduzindo-as (ou tentando reduzi-las) a um papel subserviente”.

distópico: os dispositivos de controle criados pelo Estado são aplicados sobre os membros da comunidade e estes fazem uso dos mesmos dispositivos para controlar uns aos outros. Assim, tanto homens quanto mulheres estariam implicados, sem consciência disso, na manutenção do regime político da heterossexualidade e do próprio patriarcado — seja cobrando atitudes femininas de mulheres, seja cobrando atitudes masculinas de homens²⁶.

Na esteira do treinamento da masculinidade, cabe destacar outro incidente da narrativa de Trevisan — marcado por instâncias punitivas simbólicas arquitetadas pela *vigia*:

No fim do dia, até o começo da noite, nosso bar se enchia de homens que chegavam do serviço na roça e vinham trocar conversa fiada, enquanto tomavam sua pinguinha. Claro que meu pai incentivava esse movimento benfazejo. Entre aquela homarada barulhenta, nem sempre o ambiente era propício a um menino tímido como eu. Pensado passar despercebido, certa noite contornei por trás do balcão do botequim e fui direto na geladeira velha e fedida, onde tinha deixado um resto de guaraná na garrafinha caçula. Não sei se houve ou não um silêncio, quando se percebeu que a caça se aproximava da armadilha. A verdade é que destampeei a garrafa e, tão logo a virei na boca, senti o gosto do engodo que me tinha sido preparado. Quase engasgado, cuspi fora o líquido. Sim, era mijo, que alguém tinha substituído pelo guaraná. [...] Enjoado, sem saber o que fazer, ouvi os homens explodirem em gargalhada. [...] Fui invadido por uma sensação sinistra ao ver meu pai, meu próprio pai, rindo em meio aos fregueses e me escarnecendo por ser... o quê? Eu não entendia. Mas hoje imagino que eles riam do maricas punido. Não sei o que mais me chocou: meu pai que ria de mim ou que não me defendeu. (TREVISAN, 2017, p. 56-57).

²⁶ Um exemplo evidente da perpetuação do patriarcado é escondido sob a lógica do cavalheirismo. A suposta gentileza ou nobreza do homem atua para tornar a mulher uma propriedade masculina, um corpo dócil, submisso e dependente (financeira e emocionalmente).

No âmbito do microcosmo familiar, o abandono paterno é uma das sanções mais evidentes quando o comportamento heterossexual não é satisfeito. Por isso, ao não desempenhar características viris esperadas de um garoto, João Silvério Trevisan é castigado não apenas pelo pai, mas pelo coletivo da sociedade masculina, por meio de uma ação explícita de violência simbólica. À época, como o autor-narrador registra no relato, esta e outras formas de agressão passaram despercebidas, camufladas sob o manto atenuador da "brincadeira". Para aquela comunidade — rural e conservadora — o estereótipo típico do macho deveria ser preservado a todo custo, ao passo que o *domínio da perversidade* deveria ser *corrigido* — ainda que a correção fosse aplicada por mecanismos *perversos*.

Trevisan era constantemente hostilizado por um universo de homens, cuja masculinidade não era um valor com o qual se identificava:

Desde pequeno, sempre considerei meu pai e tios paternos um tanto repulsivos. Era hábito entre os machos da família arrotar forte, escarrar com solenidade e, sobretudo, peidar alto e insistentemente, em qualquer circunstância, sempre que lhes desse na veneta. Eram peidos afirmativos, quase tonitruantes. Meu pai repetia como um mantra sua teoria de que segurar peido dava nó nas tripas. Nunca entendi o que isso significava, mas trata-se de uma crença de machos para machos, o que não incluía um filho maricas como eu. Afinal, só aos machos eram permitidas essas 'comprovações' de saúde viril. Além disso, meu pai comia com voracidade, quase como um animal. Adorava cabeça de porco, talvez seu prato predileto, e chupava ruidosamente o tutano dos ossos de boi – tudo com muita pimenta. Suponho que tais práticas devoradoras também comprovavam um macho de verdade. (TREVISAN, 2017, P. 153)

É significativo que os dispositivos e tecnologias de gênero aplicadas aos corpos produzam violências variadas sobre os indivíduos tidos como desviantes ou pervertidos: a) desde antes do nascimento esses sujeitos são determinados *compulsoriamente* à experiência da heterossexualidade; b) a heteronormatividade torna aceitáveis apenas certos comportamentos, determinados por um conjunto de referências estável; c) o sujeito é constantemente disciplinado a adotar os comportamentos heteronormativos desse conjunto; d) o sujeito “desviante”, para não sofrer violências do meio social, muitas vezes adota os comportamentos da heteronormatividade para passar despercebido em sua diferença; e) a produção do disfarce produz uma fratura na subjetividade, cindindo-a entre o disfarce exterior certo/normal (heterossexualidade) e a realidade interior errada/anormal (homossexualidade), algo que produz vergonha, medo e ansiedade.

Segundo a lógica de se adaptar às normas, cedendo à normalização, práticas de autopolicimento da própria sexualidade são instauradas para que se possa atingir a ideia de *passabilidade*²⁷. O termo descreve o comportamento no qual os indivíduos são vistos como aceitáveis pelo mundo social tão somente por "passarem despercebidos" (passar por *homem*, passar por *mulher*) em relação à sua sexualidade ao misturarem-se com aqueles que se *conformam* à norma.

²⁷ O termo assume um aspecto pouco mais complexo – que não será problematizado aqui – e não deve ser lido apenas a partir da ideia de performance de papel cisgênero (um homem parecer masculino, por exemplo, embora seja gay), mas também envolve modificações corporais e outros aparatos empregados por pessoas transgêneros (um corpo do sexo masculino [genitália] *passar* por um corpo do sexo feminino [identidade de gênero], por exemplo) (DUQUE, 2017).

A vida "dentro do armário", metáfora para definir a estratégia de autoproteção de gays e lésbicas para não revelar a orientação sexual, é impulsionada pela heterossexualidade compulsória. "Sair do armário" (fazer o *outing*) equivale ao gesto de *assumir* (ou confessar²⁸) uma orientação sexual não heterossexual, algo percebido pela comunidade social como fonte produtora da identidade de um indivíduo. Quando um homem, por exemplo, faz o *outing*, sua orientação passa a ser percebida como uma espécie: ele é um gay²⁹. O mesmo tipo de marcação não acontece com homens heterossexuais, que são apresentados tão somente como homens, sem qualquer indicação de sua orientação sexual. *Ser gay* parece constituir outra categoria, um título que marca uma *diferença* e estabelece uma cultural separação taxonômica.

2. A dinâmica sufocante do armário

O conceito de uma *identidade* homossexual é bastante recente na história cultural. Até o século XIX as práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas atos de sodomia, não se caracterizando como uma qualidade inerente do sujeito. Em

²⁸ É importante notar o quanto o termo confessar é frequentemente aplicado na esfera jurídica (confessar um crime) ou na esfera religiosa (confessar um pecado). Simbolicamente, assumir uma sexualidade não cisheterossexual equivale a confessar um desvio.

²⁹ Relevante notar o quanto a sexualidade, especialmente as não heterossexuais, torna-se a fonte primeira de identificação ou de referência marcada de um sujeito. Eis um exemplo hipotético: em uma empresa dois colaboradores falam sobre o trabalho com um terceiro. No entanto, um deles não consegue se lembrar de quem esse terceiro é. O outro, então, faz a marcação da diferença ao destacar "aquele que é gay!". Ora, dentre qualquer opção de descrição física ou funcional do colaborador, a da sexualidade assume quase invariavelmente o primeiro plano, por ser a *diferença*. No entanto não é algo que aconteça entre heterossexuais, nem um fenômeno presente na comunidade LGBTQI+ quando esta se refere a heterossexuais. Um gay assumido em uma sociedade é sempre visto percebido primeiro em função da sua sexualidade: o amigo gay, o funcionário gay, o filho gay, o escritor gay, o pai gay. A vida, nesse sentido, muitas vezes é resumida ao estereótipo de *ser gay*.

História da Sexualidade I (2018) Michel Foucault já havia chamado atenção para o fato de que, ao longo da elaboração dos dispositivos e tecnologias de controle e disciplina, a homossexualidade como *ato* passava a ser enquadrada como a *identidade* de um sujeito, o homossexual. A estudiosa Guacira Lopes Louro (2001, p. 542) acrescenta que, ao ser “marcado e reconhecido” por uma identidade gay, o sujeito era “categorizado e nomeado como desvio da norma, [e] seu destino só poderia ser o segredo ou a segregação — um lugar incômodo para permanecer”.

A partir do momento em que houve a categorização dos homossexuais como sujeitos desviantes, estes passaram a construir para si um dispositivo de autoproteção conhecido como “armário”. Manter-se na proteção desse espaço virtual significava manter em segredo a própria identidade, agora cindida em duas: a identidade real (privada) e a identidade ‘fingida’ (pública). Tendo em vista esse fenômeno, *confessar* a sexualidade divergente no *outing* acaba por culpabilizar a própria vítima da opressão: o sujeito é visto como enganador da sociedade (publicamente demonstrou ser outra coisa, quando na vida privada era outra), não como alguém que tentou sobreviver às repressões dela.

Como argumenta a crítica Eve Kosofsky Sedwick (1993), no ensaio *A epistemologia do armário*, o armário é um dispositivo empregado na proteção da identidade de gênero, construto que procura reprimir ou coibir a manifestação de sexualidades divergentes da matriz heterossexual com o intuito de preservar o sujeito de violências físicas e simbólicas vindas do exterior.

Paradoxalmente, o armário produz formas de violência do sujeito e dirigidas ao próprio sujeito — o que pode causar extremo sofrimento emocional e mental — por vezes mais devastadoras que as consequências produzidas pela exposição. Trevisan registra que os conflitos com a sexualidade quase o levaram, por pelo menos duas vezes, ao suicídio — uma de um modo ativo, quase se atirando de uma encosta (TREVISAN, 2017, p. 160), e outra de um modo dissimulado³⁰, entregando-se a vícios e descuidando da saúde (TREVISAN, 2017, p. 171).

Não seria demasiado afirmar que o armário é o símbolo da opressão gay³¹ no século XX, estrutura única de invisibilização que não contempla o universo de outras minorias (SEDGWICK, 1993, p. 26-27). Ao contrário do aspecto *evidente/visível* da raça/etnia, gênero, classe, idade, tamanho, deficiência física etc., o gay ainda consegue disfarçar sua identidade por meio da *passabilidade*. A lógica do “você nem parece gay”, longe de ser um elogio, remete a uma série de preconceitos e estereótipos em torno do que é a realidade homossexual e assinala o combate interior diário daquele sujeito em preservar-se da sociedade disciplinadora, o que, contraditoriamente, é permitido pelos próprios discursos normativos: a *imitação* das convenções atribuídas ao homem heterossexual.

Mesmo um homossexual assumido pode viver *intermitentemente* "dentro do armário", dependendo do círculo social

³⁰ Trevisan avalia que o pai, morto aos 63 anos, vitimado das consequências do alcoolismo, teria cometido um tipo indireto de suicídio, deixando-se morrer.

³¹ A partir daqui vai se focar na questão gay, por força do objeto de estudo, mas o tema perpassa os mais diversos membros da comunidade LBGTQI+.

que frequenta ou das instituições nas quais circula. Um homem gay, por exemplo, ao ser apresentado a um novo companheiro de trabalho, automaticamente se coloca "dentro do armário", pois ainda não pode decidir se seu *segredo* pode ou não ser assumido com tranquilidade perante aquele sujeito. Sedgwick quanto a isso arremata:

Mesmo num nível individual, até entre as pessoas mais assumidamente gays há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas. Além disso, a elasticidade mortífera da presunção heterossexista significa que, como Wendy em *Peter Pan*, as pessoas encontram novos muros que surgem à volta delas até quando cochilam. Cada encontro com uma nova turma de estudantes, para não falar de um novo chefe, assistente social, gerente de banco, senhorio, médico, constrói novos armários cujas leis características de ótica e física exigem, pelo menos da parte de pessoas gays, novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição. Mesmo uma pessoa gay assumida lida diariamente com interlocutores que ela não sabe se sabem ou não. (SEDGWICK, 2007, p. 22).

O princípio do armário — enquanto um dispositivo de autoproteção — demonstra ser a heterossexualidade compulsória, de fato, um regime político. A necessidade de decidir entre estar dentro ou fora do armário interfere cotidianamente nas dinâmicas sociais dos indivíduos, uma vez que um sujeito gay não sabe se terá ou não seus direitos respeitados como ser humano. Do mesmo modo que uma mulher é limitada nas instituições organizacionais em assumir cargos de chefia, com um homem gay pode acontecer o mesmo — no caso, porque uma empresa — movida pela homofobia

e/ou por suas consequências — não gostaria de ser *representada* por um colaborador gay³².

Outro fenômeno apontado por Eve Kosofsky Sedgwick (1993, p. 38) seria o "armário de vidro", configurado a partir de um *outing* aparentemente não necessário. A lógica do *todos já sabiam* é algo bastante perverso e nada empático, pois não procura mensurar o sofrimento emocional vivido pelo sujeito até, finalmente, conseguir revelar-se. Instaure-se no meio social o exercício de um poder cruel, descrito nos seguintes termos:

Em muitas relações, senão na maioria delas, assumir-se é uma questão de intuições ou convicções que se cristalizam, que já estavam no ar por algum tempo e que já tinham estabelecido seus circuitos de força de silencioso desprezo, de silenciosa chantagem, de silencioso deslumbramento, de silenciosa cumplicidade. Afinal, a posição daqueles que pensam que **sabem algo sobre alguém que pode não sabê-lo** é uma posição excitada e de poder – seja que o que pensem que esse alguém não saiba que é homossexual, ou meramente que conheçam o suposto segredo desse alguém. (SEDGWICK, 1993, p. 38, grifo no original).

Sob a perspectiva do armário de vidro, embora o indivíduo não tenha se assumido para a sociedade, o corpo social já intui qual seja a orientação sexual do sujeito e julga-o por isso. O julgamento pode, inclusive, ser duplo: o de rejeitá-lo por ser gay; o de rejeitá-lo por não ser corajoso em assumir³³. É o que acontece nas cenas

³² Outro exemplo bastante claro desse fenômeno é que pessoas da mídia continuamente são pressionadas a não revelar sua orientação sexual ao público, sobretudo quando lidam como meios de massa como o cinema ou a televisão. Dos primórdios de Hollywood até hoje se prefere que um sujeito bonito, segundo os padrões hegemônicos, seja heterossexual. Vale lembrar os casos emblemáticos do norte-americano James Dean ou do brasileiro Lulu Santos.

³³ Cabe uma explicação sobre o ato de se assumir. Embora alguns pensem se tratar apenas de um ato de coragem ou de honestidade, assumir uma identidade gay é uma complexa politização do próprio corpo. Nesse âmbito não é apenas a orientação sexual que se declara, mas o

destacadas anteriormente no relato de Trevisan, nas quais o corpo social adulto possui uma informação privilegiada sobre a sexualidade da criança que ela mesma desconhece — exercendo um poder cruel sobre esse pequeno gay não assumido, algo entre o reformador e o punitivo. A partir da *experiência* infantil com a violência, João Silvério Trevisan entendeu que o armário (fechado) poderia ser seu único dispositivo de proteção, por ocultamento, da verdadeira identidade.

Mesmo tendo partido para o seminário aos nove anos — produzindo um exílio simbólico da opressão paterna (TREVISAN, 2017, p. 126) —, o narrador de *Pai, Pai* ainda encontraria na instituição de ensino secular outras restrições para sua orientação sexual. No seminário havia constante choque entre a moral cristã (permeada de culpa, pecado e penitência) e a sexualidade do autor-narrador, indutoras da manutenção do segredo a respeito da sexualidade. Trevisan precisava manter-se dentro do armário ajustando sua *performance*³⁴ de gênero para que obedecesse

indivíduo também anuncia deter, finalmente, a coragem e a força para lutar contra um mundo homofóbico que constantemente operará contra ele. E, ao mesmo tempo em que este sujeito sai do armário, a família dele – como microcosmo do mundo social – pode ou não sair do armário junto, no sentido de assumir o amor e a proteção a um filho gay, e encampar a luta contra a homofobia. Infelizmente, muitas das vezes, sair do armário é uma luta solitária e permeada de desamparo familiar. Logo, o *outing*, de longe, é um processo fácil.

³⁴ O conceito performativo do gênero é explorado pela filósofa Judith Butler em seus estudos. Guacira Lopes Louro assim resume a questão: “É o caso de Judith Butler, uma das mais destacadas teóricas queer. Ao mesmo tempo em que reafirma o caráter discursivo da sexualidade, ela produz novas concepções a respeito de sexo, sexualidade, gênero. Butler afirma que as sociedades constroem normas que regulam e materializam o sexo dos sujeitos e que essas “normas regulatórias” precisam ser constantemente repetidas e reiteradas para que tal materialização se concretize. Contudo, ela acentua que “os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta”, daí que essas normas precisam ser constantemente citadas, reconhecidas em sua autoridade, para que possam exercer seus efeitos. As normas regulatórias do sexo têm, portanto, um caráter performativo, isto é, têm um poder continuado e repetido de produzir aquilo que nomeiam e, sendo assim, elas repetem e reiteram, constantemente, as normas dos gêneros na ótica heterossexual. Judith

minimamente à passabilidade que o ambiente exigia. O seminário, ainda que tenha sido uma rota de fuga da opressão paterna, lançou o autor-narrador a um novo contexto de opressão, marcado pelo excesso de ordem e de controle (TREVISAN, 2017, p. 70). Trevisan não esteve livre de novos enfrentamentos no seminário, afirmando ter vivido “situação agressivas, um rescaldo de traumas da infância” (TREVISAN, 2017, p. 110). Apesar do controle monástico sobre a sexualidade e do ubíquo “fantasma do pecado” (TREVISAN, 2017, p. 114), o autor de *Pai, Pai* disparou, ao longo da vivência na instituição religiosa, o gatilho de um lento processo de libertação, encabeçado por platônicas “amizades particulares”³⁵ (TREVISAN, 2017, p. 74).

Ao longo do relato de *Pai, Pai*, percebe-se que o autor-narrador começa a romper sozinho, mas com grande custo emocional, certas barreiras de opressão — compreendendo melhor a própria sexualidade quando jovem e questionando o compromisso com a religião — e parte para uma viagem para experimentar o mundo. Em sua saga por outros países e culturas, toma contato com movimentos políticos dos mais diversos, ativistas da causa gay, representantes da luta antirracista. Nesse cenário de efervescência cultural e política, contrastado pelos poucos recursos financeiros do viajante, é que Trevisan se entrega à libertação sexual, concedendo

Butler toma emprestado da linguística o conceito de performatividade para afirmar que a linguagem que se refere aos corpos ou ao sexo não faz apenas uma constatação ou uma descrição desses corpos, mas, no instante mesmo da nomeação, constrói, ‘faz’ aquilo que nomeia, isto é, produz os corpos e os sujeitos”. (LOURO, 2001, p. 548).

³⁵ Cinéfilo declarado, Trevisan parece fazer uma alusão ao filme *As amizades particulares* (*Les amitiés particulières*, Jean Delannoy, 1964), adaptação do romance homônimo de Roger Peyrefitte, narrativa de natureza autobiográfica na qual descreve os envolvimento amorosos em um colégio interno católico.

ao espírito o direito ao “desregramento de todos os sentidos amorosos” (TREVISAN, 2017, p. 137). Nesse contexto, admite que a primeira vez que assumiu verdadeiramente a homossexualidade foi nas sessões de terapia realizadas após deixar o seminário (TREVISAN, 2017, p. 135).

O livro autobiográfico de João Silvério Trevisan, escrito anos depois da perambulação mística, parece dar voz ao desejo de mostrar de que maneira as amarras sociais, materializadas no fenômeno do armário, podem ferir profundamente uma pessoa. Aliás, o armário deve ser entendido como um dispositivo ambíguo de proteção/autoagressão que também pode produzir aquilo que o senso comum chama de *enrustimento* — a figura oculta do homossexual, muitas vezes agressiva contra outros gays, como forma simbólica de reprimir no outro a própria sexualidade não admitida/proibida. Trevisan chega a inferir, mas sem se aprofundar no assunto, se não teria convivido com “um pai homossexual em conflito, que descarregou sobre o filho maricas o próprio estigma” (TREVISAN, 2017, p. 185). Ao sopesar os efeitos psicológicos do *enrustimento*, o autor de *Pai, Pai* relata:

Na minha longa experiência de vida, comprovei inúmeras vezes como o *enrustimento* corrói o caráter humano. Ressentimento, ódio e hipocrisia são alguns dos ingredientes perversos que tendem a povoar o universo psicológico de *enrustidos* renitentes, às vezes psicóticos. Claro que *enrustidos* sofrem, e eu próprio já fui um deles, por tempo demais. Mas atinge-se o grau de agravamento máximo quando o *enrustido* toma consciência da situação e, num estágio supostamente adulto, ampara-se no *enrustimento* para resistir a encarar às claras sua verdade mais íntima. Disfarçar-se sob a sombra da invisibilidade gera, quase sempre, sofrimento pessoal e alheio. Alega-se,

não sem razão, que as pessoas tem o direito de viver na sombra, por prudência e, no limite, por medo – num clima social nada favorável. (TREVISAN, 2017, p. 208).

As provocações e ponderações contidas em *Pai, Pai* agem, pelo bisturi da literatura, como uma forma de denúncia cirúrgica do preconceituoso sistema social heteronormativo. Os estudos da Teoria *Queer* podem analisar uma obra de memórias como essa e observar a realidade como um todo, para que seja possível evidenciar e combater os dispositivos e as tecnologias de poder presentes no mundo social. Afinal, não basta não ser LGBTQI+fóbico, é necessário ser antiLGBTQI+fóbico.

3. Representatividade na ficção brasileira contemporânea

É questionável o jornal *O Globo* sinalizar, na matéria *Livros com protagonistas gays apontam para naturalização do tema* (TORRES, 2016), a existência de romances com protagonistas gays no cenário da literatura contemporânea brasileira como indicativo de uma abertura editorial³⁶. Em termos políticos, obras com personagens LGBTQI+ lançadas por grandes editoras permitem a dilatação dos nichos editoriais restritos aos quais era condenada a literatura gay anteriormente — contudo, não é possível deixar de sublinhar que o fenômeno igualmente acompanha a capitalização

³⁶ Por outro lado também se pode questionar: se apenas em 2016 o tema está sendo timidamente *naturalizado*, é sinal de que a luta pela igualdade ainda levará muito tempo. Afinal, ainda não é *natural* a presença desses personagens na literatura e no mundo social.

das lutas sociais³⁷. Por isso não se pode dizer que se trata de um salto progressista — afinal, o número de publicações ainda é pouco expressivo se comparado aos do mercado hegemônico. A alegada profusão de personagens gays na literatura *mainstream*, conforme sustenta a matéria de O Globo, limita-se a apenas cinco obras publicadas em 2016: *Simpatia pelo demônio*, de Bernardo Carvalho; *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer; *Meia-noite e vinte*, de Daniel Galera; *O tribunal de quinta-feira*, de Michel Laub; e *Homens elegantes*, de Samir Machado de Machado. O romance *Pai, pai*, do João Silvério Trevisan, ficaria de fora dessa lista por ter sido lançado em 2017.

Em estudo quantitativo de títulos publicados em editoras hegemônicas (Record, Companhia das Letras e Rocco) em diferentes segmentos temporais (1965-1979, 1990-2004 e 2005-2014), Regina Dalcastanè traça um panorama comparativo da literatura produzida no Brasil de onde se podem extrair dados muito significativos. Se considerada apenas a última fatia da pesquisa, mais contemporânea a nós, os dados coletados pela pesquisadora e popularizados pela revista *Cult* (MASSUELA, 2018) levam às seguintes constatações: a maioria dos escritores é masculina (70,6%) e branca (97,5%), com projetos literários focados em personagens

³⁷ Empresas se utilizaram das pautas das minorias para gerar mais engajamento ao inserir mensagens pró-LGBTQI+ em seus anúncios, elementos que não necessariamente refletem valores do empreendimento, tão somente são usados para capitalizar outros nichos. Apesar de trazer representatividade de minorias, o que poderia ser benéfico para o mundo social por um lado, o sucesso do anúncio é medido pela capacidade da mensagem viralizar, algo que ocorre em função da própria abordagem da *diferença*. Sendo assim, o maior beneficiado ainda é o capital, não a minoria, porque campanhas publicitárias produzem lucro à custa do frisson com a representação de minorias, muito mais que o poder de mudar estruturas heterossexistas profundas da sociedade.

protagonistas e/ou narradores masculinos (58,2%), brancos (76%), heterossexuais (88,8%) e de classe média (60,1%). Das personagens ou narradores com orientações sexuais diversas, atingem valores mais representativos os homossexuais (3,2%) e os bissexuais (4,4%)³⁸. A pesquisa não considerou a orientação sexual dos autores, o que impossibilita uma leitura dos lugares de fala daqueles que escrevem.

No autobiográfico *Pai, Pai*, João Silvério Trevisan aponta que o cenário da *intelligentsia* brasileira sofre com a “cultura do enrustimento” (TREVISAN, 2017, p. 208), caracterizada por discursos moralistas que eclipsam, oprimem ou desqualificam projetos literários como o seu. Por essa mirada, a literatura LGBTQI+ seria encerrada no armário, longe das miradas do cânone. Trevisan se diz ressentido com a falta de reconhecimento da crítica e da academia:

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 a ponto de suplantar o interesse por minha literatura. Em outras palavras, faça eu o que fizer, serei antes e acima de tudo “o viado” (TREVISAN, 2017, 210-211).

Se, por um lado, o rótulo literatura gay pode parecer reducionista, limitando qualquer abordagem estética a uma abordagem temática; por outro lado, o mesmo rótulo é um mal necessário da agenda política contemporânea porque permite dar

³⁸ O número maior de personagens bissexuais parece comprovar que a bissexualidade é ainda mais aprovada que a homossexualidade, a despeito dos conflitos idiossincráticos que essa orientação de gênero enfrenta.

visibilidade a uma (suposta) minoria sexual ainda pouco representada na ficção. Não se fala em literatura heterossexual porque esta é o centro do poder discursivo, como demonstram os números mencionados; a fortuna ficcional construída no seu entorno oferece aos leitores um modelo unitário e compulsório de experiência afetiva, algo que contraria o universo social — plural, descentrado e heterogêneo. Logo, delimitar a literatura gay não significa qualquer forma de separação ou desmembramento, como gostam de pensar alguns críticos, mas, um esforço político pela defesa ao direito da representação, da visibilidade, da identificação e da empatia. Em suma, é uma luta contra a desigualdade operada pelas estruturas e tecnologias de poder. Por isso, muitas das vezes, a literatura torna-se um veículo para denunciar formas de preconceito, exclusão, violência e opressão — o que acaba sendo sublinhado constantemente em *Pai, Pai*. Sem contar, ainda, a capacidade de gerar, por representatividade, identificação, simpatia, empatia e até consciência política.

Dos escritores arrolados na citada matéria de *O Globo*, Daniel Galera e Michel Laub não são gays, o que não diminui a importância do livro produzido por eles. Pelo contrário, desde que não reproduzam estereótipos LGBTQI+, esses autores podem usar seu lugar de fala, veiculado por espaços hegemônicos, para colaborar com uma luta contra a LGBTQI+fobia, ao favorecer a representatividade das minorias. Quanto ao assunto, o escritor Vitor Heringer, elencado na matéria, faz uma declaração interessante:

Embora não haja assunto interdito, ainda existe um problema de representatividade no meio literário. Entrar no mundo do outro é um modo de amar, é um dos papéis da ficção. Mas a crítica que se poderia fazer a mim, escritor branco, semi-heterossexual e de classe média, que se coloca no lugar de fala de grupos oprimidos, tem sua validade. Às vezes, normalizar é também um modo de calar. Afinal, foram homens que, há séculos, vinham escrevendo sobre ‘a alma feminina’. É contra essa normalização que eu tenho que lutar (TORRES, 2016)

Pontuações como esta, permeadas de consciência política, demonstram que o conceito de lugar de fala, seus usos políticos e estéticos, é um debate bastante urgente e complexo. Conforme argumenta Regina Dalcastanè (2012, p. 18), “o problema da *representatividade* (...) não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou o respeito por suas peculiaridades”, mas evoca o problema de certo tom monocórdio da ficção, pois uma gama diversa de percepções de mundo é excluída por falta de acesso à voz na literatura. Sendo assim, falar em nome do outro — ainda que fora dos estereótipos — inegavelmente é uma questão política, uma vez que envolve o reforço de um lugar de poder. Por outro lado, a abordagem literária de sujeitos ex-cêntricos pelos sujeitos do centro não é uma questão proibitiva, arremata Dalcastanè (2012, p. 32), pois essa forma de domínio do outro pela escrita poderia ser superada por meio de dispositivos estéticos — um estranhamento narrativo, em termos de conteúdo e de forma, que marque a representação do marginalizado e produza certa consciência do desconforto, isto é, leve o leitor a uma reflexividade sobre os limites da própria visão de mundo; o que envolve dialogar francamente com seus próprios fantasmas e preconceitos.

Nesse sentido, *Pai, Pai* é uma narrativa de libertação que relata a história de vida do autor-narrador, trazendo à tona feridas profundas causadas pelo abandono paterno, este representado como um homem opressor, um “bruxo” da casa (TREVISAN, 2017, p. 68), com aversão pela ideia de ter um filho “maricas” (TREVISAN, 2017, p. 207). João Silvério Trevisan demonstra como, educado pelo medo, o preconceito teve grande impacto no desenvolvimento e nos afetos do sujeito. É por meio de relatos como esse que se passa a ter uma visão mais contundente dos efeitos da homofobia e das estruturas restritivas que a heterossexualidade compulsória produz na sociedade. É possível observar e analisar os conceitos levantados pela Teoria *Queer* através das memórias que desencadeiam a formação do ser humano e compreender os efeitos que essas normas regulatórias causam no âmago de um corpo social e como isso afeta seus membros. Mais do que um exemplo da aplicação de teorias *queer*, o romance *Pai, Pai* é um relato de resistência ao dominante discurso heterossexualista da sociedade. Mais do que um acerto de contas com o pai, a obra procura dar sentido às experiências vividas (TREVISAN, 2017, p. 165), tendo como linha dorsal as injustiças cometidas pelo corpo social do microcosmo (família) e do macrocosmo (sociedade). Nesse sentido, conclui-se ser um potente articulador, via representatividade, da política da representatividade e da luta pelo amor igualitário, quando o autor-narrador dá a ver na escrita as entranhas, os ossos, os músculos e os tendões de um corpo castigado.

Referências

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DALCASTANÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.
- DUQUE, Tiago. “A gente sempre tem coragem”: identificação, reconhecimento e as experiências de (não) passar por homem e/ou mulher. *Cadernos Pagu* (51), 2017:e175110, p. 01-32.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I – a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.
- LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. Tradução de Susana Bornéo Funck. In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.
- LOURO, Guacira Lopes. Uma política pós-identitária para a educação. *Estudos Feministas*, ano 9, segundo semestre de 2001, p. 541-553. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>. Acesso em: 05 set. 2019.
- MASSUELA, Manuela. *Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro*. Revista Cult. Literatura. 5 fev. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>. Acesso em: 05 set 2019.
- MOREIRA, Matheus. Folha online. Cotidiano. *Nova geração revê 'masculinidade tóxica'; em estudo, 70% relatam serem treinados a 'ser macho'*. 30 ago. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/08/nova-geracao-reve-masculinidade-toxica-ensinada-desde-cedo-para-70-segundo-pesquisa.shtml>. Acesso em: 10 dez 2019.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *cadernos pagu*, v. 28, janeiro-junho de 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2019.
- TREVISAN, João Silvério. *Pai, Pai*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

TORRES, Bolívar. O Globo: online. Cultura. Livros com protagonistas gays apontam para naturalização do tema. 15 out 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/livros-com-protagonistas-gays-apontam-para-naturalizacao-do-tema-20290875>. Acesso em: 22 nov. 2019.

Sobre xs autorxs do volume

André Natã Mello Botton

Doutorando e Mestre em Letras – Teoria da Literatura – pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Graduado em Filosofia e em Letras. Com ênfase em Literatura Brasileira, atua principalmente nos seguintes temas: literatura marginal-periférica, alteridade e favela. (andre.botton@gmail.com)

Camila Torres

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e professora de Linguagem e Argumentação do Centro Universitário Unigran – Capital. (camilatorres@gmail.com)

Ricardo Bulhões

Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e docente do curso de Letras da mesma Universidade. (ricardoufms1@gmail.com)

Camila Morgana Lourenço

Doutora e mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina e autora de *Retrato Literário: Urda Klueger e o fazer literário* (2004). Desde 2006, mantém o blog correspondenciasdehoney.blogspot.com, inspirado no projeto epistolar de Ana Cristina Cesar. Atualmente desenvolve projeto literário epistolar no Instagram, em parceria com Caio Henrique Leivas Borges (@in.box_cartas) (camipoetisa@gmail.com)

Caio Henrique Leivas Borges

Acadêmico do Curso de Letras: Português e Respectivas Literaturas da Universidade do Vale do Itajaí. Ama cinema e Beatles e mantém: instagram.com/251_esquina_cultural. Atualmente desenvolve

projeto literário epistolar no Instagram, em parceria com Camila Morgana Lourenço (@in.box_cartas) (caioborges70@gmail.com)

Eduarda Cristina Lima

Graduada em Letras Português Licenciatura pela Universidade Federal de Goiás e mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística na mesma Universidade. (eduardalima@outlook.com)

Ilse Maria da Rosa Vivian

Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Pós-Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. (ilsevivian@hotmail.com)

Josiele Kaminski Corso Ozelame

Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, professora do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná/Foz do Iguaçu. (josicorso@gmail.com)

Kaio Carvalho Carmona

É poeta e professor de literatura. Realiza pós-doutorado em Poéticas da Modernidade na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Professor Visitante do Instituto Federal de Minas Gerais e Professor Assistente da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia. Doutor em Estudos Literários pela UFMG, autor de *Um lírico dos tempos* (2006), *Compêndios de amor* (2013) e *Para quando* (2017). (kaiocarmona@hotmail.com)

Luiz Fernando Etelvino Benevenuto

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. Pesquisa Literatura, Memória e Identidades. (fernandobenevenuto@gmail.com)

Carolina Damasceno

Especialista em Direito Penal e Processual Penal pela Universidade do Vale do Itajaí (Univali), com convênio com a Associação Catarinense do Ministério Público. Graduada em Direito pela Univali. Graduada em Letras - Inglês e Mestranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. (cda1595@hotmail.com)

Marcio Markendorf

Graduado em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, com doutorado direto em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor Adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina, no curso de Cinema, e docente no Programa de Pós-Graduação em Literatura na mesma Instituição. Autor dos livros: *Soy loca, Lorca, feito um chien no chão* e *Microcontando*. (marciomarkendorf@gmail.com)

E-book concebido pelo Núcleo Literatual
Universidade Federal de Santa Catarina
www.literatual.cce.ufsc.br/



