

Maurício Pedro da Silva
Diana Navas
Márcia Moreira Pereira
organizadores

**PRODUÇÃO
LITERÁRIA
CONTEMPORÂNEA EM
PORTUGAL
E NO BRASIL**



Bagai



PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram avaliados e revisados por pares sendo indicados para publicação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Bibliotecária responsável: Aline Grazielle Benitez CRB-1/3129

P957 Produção literária contemporânea em Portugal e no
1.ed. Brasil: (re)pensando a pós-modernidade na
 prosa de ficção atual [livro eletrônico] /
 organização Maurício Pedro da Silva, Diana
 Navas, Márcia Moreira Pereira. – 1.ed. –
 Curitiba-PR: Editora Bagai, 2021.
 E-Book.

Bibliografia.
ISBN: 978-65-81368-05-0

1. Ficção. 2. Pós-modernidade. 3. Produção
literária. 4. Prosa. I. Silva, Maurício Pedro da. II.
Navas, Diana. III. Pereira, Márcia Moreira.

06-2021/82

CDD 800

Índice para catálogo sistemático:
1. Produção literária 800

 <https://doi.org/10.37008/978-65-81368-05-0.28.06.21>

ISBN 978-65-81368-05-0



Este livro foi composto pela Editora Bagai.

 www.editorabagai.com.br

 /editorabagai

 /editorabagai

 contato@editorabagai.com.br

MAURÍCIO PEDRO DA SILVA
DIANA NAVAS
MÁRCIA MOREIRA PEREIRA
organizadores

**PRODUÇÃO LITERÁRIA
CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL E
NO BRASIL:**

(re)pensando a pós-modernidade na prosa de ficção atual



1.^a Edição - *Copyright*© 2021 dos autores
Direitos de Edição Reservados à Editora Bagai.

O conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade do(s) seu(s) respectivo(s) autor(es). As normas ortográficas, questões gramaticais, sistema de citações e referencial bibliográfico são prerrogativas de cada autor(es).

<i>Editor-Chefe</i>	Cleber Bianchessi
<i>Revisão</i>	Os autores
<i>Projeto Gráfico</i>	Alexandre Lemos
<i>Capa</i>	https://www.pexels.com/pt-br/foto/homem-de-pe-dentro-da-biblioteca-enquanto-le-um-livro-3494806/
<i>Conselho Editorial</i>	Dr. Adilson Tadeu Basquerote – UNIDAVI Dr. Ademir A Pinhelli Mendes – UNINTER Dr. Anderson Luiz Tedesco – UNOCHAPECÓ Dra. Andréa Cristina Marques de Araújo - CESUPA Dra. Andréia de Bem Machado – UFSC Dra. Andressa Grazielle Brandt – IFC - UFSC Dr. Antonio Xavier Tomo - UPM - MOÇAMBIQUE Dra. Camila Cunico – UFPB Dr. Carlos Luís Pereira - UFES Dr. Cledione Jacinto de Freitas – UFMS Dra. Clélia Peretti - PUCPR Dra. Daniela Mendes V da Silva – SEEDUCRJ/UCB Dra. Denise Rocha – UFC Dra. Elnora Maria Gondim Machado Lima - UFPI Dra. Elisângela Rosemeri Martins – UESC Dr. Ernane Rosa Martins – IFG Dr. Everaldo dos Santos Mendes - PUC-Rio – ISTEIN - PUC Minas Dr. Helio Rosa Camilo – UFAC Dra. Helisamara Mota Guedes – UFVJM Dr. Humberto Costa - UFPR Dr. Juan Eligio López García – UCF-CUBA Dr. Juan Martín Ceballos Almeraya - CUIM-MÉXICO Dra. Karina de Araújo Dias – SME/PMF Dra. Larissa Warnavin – UNINTER Dr. Luciano Luz Gonzaga – SEEDUCRJ Dr. Luiz M B Rocha Menezes – IFTM Dr. Magno Alexon Bezerra Seabra - UFPB Dr. Marciel Lohmann – UEL Dr. Márcio de Oliveira – UFAM Dr. Marcos A. da Silveira – UFPR Dra. Maria Caridad Bestard González - UCF-CUBA Dr. Porfirio Pinto – CIDH - PORTUGAL Dr. Rogério Makino – UNEMAT Dr. Reginaldo Peixoto – UEMS Dr. Ricardo Cauica Ferreira - UNITEL - ANGOLA Dr. Ronaldo Ferreira Maganhotto – UNICENTRO Dra. Rozane Zaionz - SME/SEED Dra. Sueli da Silva Aquino - FIPAR Dr. Tiago Eurico de Lacerda – UTFPR Dr. Tiago Tendai Chingore - UNILICUNGO - MOÇAMBIQUE Dr. William Douglas Guilherme – UFT Dr. Yoissel López Bestard- SEDUCRS

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO7

PELAS VIAS DE UMA POÉTICA PÓS-MODERNA: AS (SUB)VERSÕES DE JOANA E AS FIGURAÇÕES DE UM INDIZÍVEL ENTRE O REAL E O FICCIONAL 11

Camila da Silva Alavarce

Renata Albino Miguel

A CIDADE MULTIFACETADA DE SÉRGIO SANT'ANNA: SEXUALIDADE, ARTE E CAOS EM O TEXTO TATUADO E A PIANISTA25

Márcia Moreira Pereira

Maurício Silva

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *A CASA DAS SETE MULHERES*, DE LETÍCIA WIERZCHOWSKI.....36

Evandro Fantoni Rodrigues Alves

“UMA MENINA SEM LÁGRIMA, NO MEIO DO CAMINHO UMA MULHER”:FRAGMENTAÇÃO E SILÊNCIO EM *O PESO DO PÁSSARO MORTO*49

Gabriel Nunes de Azevedo

A NOVA VELHA ORDEM: A DISTOPIA POLÍTICA *A NOVA ORDEM*, DE BERNARDO KUCINSKI, COMO INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA DEMOCRÁTICA.....57

Luis Henrique Garcia Ferreira

A PROSA CONTEMPORÂNEA E SUAS POTENCIALIDADES NA FORMAÇÃO DO JOVEM LEITOR: ANÁLISE DA OBRA *O OLHO DE VIDRO DE MEU AVÔ*, DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS 70

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

A CONTEMPORANEIDADE DE *ESSA GENTE*, DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA.....84

Maria Jodailma Leite
Leila Darin

UMA LEITURA METAHISTORIOGRÁFICA DE *A MÃE DA MÃE DE SUA MÃE E SUAS FILHAS*, DE MARIA JOSÉ SILVEIRA97

Marina Ribeiro Candido
Leila Darin

***NOVE NOITES*, DE BERNARDO CARVALHO: ENTRE O REAL E O FICCIONAL NA PÓS-MODERNIDADE BRASILEIRA 111**

Diana Navas
Lara Cristina Nascimento Queiroz

O LIVRO QUE [R]EXISTE: A CONFLUÊNCIA DE GÊNEROS COMO SIGNO DA CONTEMPORANEIDADE EM *LIVRO*, DE JOSÉ LUIZ PEIXOTO 121

Diana Navas
José Luiz Cordeiro Dias Tavares

SOBRE OS ORGANIZADORES 135

ÍNDICE REMISSIVO 136

APRESENTAÇÃO

A ideia de pós-modernidade – bastante polêmica nos meios intelectuais e acadêmicos – não prescinde do reconhecimento de uma “crise” de valores e modelos de interpretação do real, o que tem repercussão, direta ou indireta, na prática da criação literária. Compreender o sentido da arte no mundo presente, momento histórico sobre o qual a pós-modernidade exerce suas influências, é refletir sobre as tensões e contradições que esse conceito traz em seu bojo, revelando a própria complexidade que a contemporaneidade sugere.

Neste percurso, instaura-se uma verdadeira dicotomia entre modernismo e pós-modernismo, na medida em que manifestações artísticas de ambas as tendências buscaram caminhos diversos – muitas vezes, antípodas – para representar o mundo à sua volta, apresentando, por isso mesmo, marcas distintas e peculiares. Contudo, esse universo marcado ora pelo pastiche, ora pelo satírico, que não dispensa nem as visões trágicas relacionadas à perda da aura mítica da arte (Walter Benjamin), nem a dissolução da negatividade (Jean Baudrillard), pressupõe também um desnorreamento fatal: o sujeito pós-moderno, que, imerso numa sociedade de consumo, testemunha produtos se transformar em símbolos de poder e, portanto, vive nos limites cada vez mais tênues entre o real e o virtual, ficando fatalmente em dúvida em saber para onde caminhará.

A produção literária em língua portuguesa, produzida nos dois países em que o português tem maior representatividade (Portugal e Brasil), não poderia deixar de exprimir essa realidade que, embora de natureza histórico-social, incide diretamente sobre as manifestações artísticas, em especial sobre a literatura. Daí a necessidade de reunirmos, neste livro, artigos que busquem uma reflexão crítica acerca da recente produção literária portuguesa e brasileira, nos limites da prosa de ficção, tendo como parâmetros inumeráveis conceitos que, direta ou indiretamente, relacionam-se com a dilatada noção de pós-modernidade literária (diversidade, hibridismo, descentramento, metafictionalidade, multiculturalismo, fragmentação etc.). Em Portugal, a partir dos anos setenta, com a queda do Estado Novo salazarista (1974), e no Brasil, a partir dos anos oitenta, com a derrocada do regime ditatorial (1985), a produção literária assistiu a um amplo e contínuo movimento de renovação formal e de expansão temática, com impacto

profundo em um novo fazer literário que se impunha à cena artística de ambos os países. Neste sentido, buscamos compilar aqui artigos que tratam, sob as mais diversas perspectivas, de obras e autores portugueses e brasileiros que atua(ram) entre as últimas décadas do século XX e as primeiras décadas do século XXI.

Os artigos que compõem este livro revelam perspectivas e interesses distintos de seus autores, podendo tanto versar sobre obras portuguesas quanto brasileiras, tanto em abordagens assentadas em olhares subjetivos sobre quanto em contornos concretos da realidade presente. É o caso, de um lado, do artigo de Camila Alavarce e Renata Miguel, intitulado “Pelas vias de uma poética pós-moderna: as (sub)versões de Joana e as figurações de um indizível entre o real e o ficcional”, em que as autoras analisam, a partir da poética da Pós-Modernidade, o romance *Vícios e Virtudes* (2002), do escritor português Helder Macedo, abordando, em particular, a personagem Joana, sem prescindirem, no recorte analítico, dos sentidos interpostos à realidade pela memória traumática. É também, de outro lado, o caso de “A cidade multifacetada de Sérgio Sant’Anna: sexualidade, arte e caos em ‘O texto tatuado’ e ‘A pianista’”, em que Márcia Pereira e Maurício Silva discutem dois contos do recém-falecido escritor brasileiro, Sérgio Sant’Anna, destacando, neles, a representação da cidade pós-moderna, para tanto lançando mão de aspectos teóricos diversos, próprios da narratividade contemporânea.

O tema da metaficção – com desdobramentos em conceitos irmanados, como os de meta-historiografia ou metaficção historiográfica – está presente em mais de um artigo desta coletânea. É o caso, por exemplo, de “Uma leitura metahistoriográfica de *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, de Maria José Silveira”, escrito por Marina Ribeiro Candido e Leila Darin, em que as autoras procuram destacar – a partir de estratégias meta-historiográficas presentes na obra – a maneira como a romancista brasileira revisita, neste romance de 2019, a *História do Brasil*, mas, como elas mesmas ressaltam, “caminhando na contramão dos manuais escolares e dos documentos históricos”. O conceito de metaficção historiográfica está também no centro da abordagem que Evandro Fantoni Rodrigues Alves faz em “Metaficção historiográfica em *A casa das sete mulheres*, de Leticia Wierzchowski”, tomando este conhecido romance “gaúcho” de 2002 como objeto de considerações críticas, a fim de avaliar, como, a partir do conceito aqui destacado, a narrativa é construída, sem dispensar tanto a observação das condições de aproximação do leitor com o passado histórico quanto a problemati-

zação do próprio discurso histórico. Finalmente, a metaficção historiográfica surge, ainda, como categoria crítica central na análise que Diana Navas e Lara Cristina Nascimento Queiroz fazem do romance *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, no artigo intitulado “Nove noites, de Bernardo Carvalho: entre o real e o ficcional na pós-modernidade brasileira”, revelando as estratégias metaficcionais presentes no referido romance, com particular destaque não somente para uma espécie de revisão do discurso histórico “oficial”, mas também para os limites entre o real e o ficcional, o que, certamente, não dispensa uma “perspectiva problematizadora da História”, em que se questiona o próprio conceito de “verdade”.

Outras abordagens e perspectivas são adotadas em artigos variados, que trazem contribuições distintas e singulares sobre a produção ficcional brasileira e portuguesa contemporâneas. Em “A nova velha ordem: a distopia política A nova ordem, de Bernardo Kucinski, como instrumento de resistência democrática”, de Luis Henrique Garcia Ferreira, discute-se, no romance *A nova ordem*, de 2019, como a narrativa, por meio de uma singular escrita, procura “estimular discursos e atitudes de não aceitação da realidade política atual”, o que resulta, nas palavras de seu autor, em um exemplo de arte-inquietação diante do avanço de ideologias totalitárias. Em “Uma menina sem lágrima, no meio do caminho uma mulher’: fragmentação e silêncio em *O peso do pássaro morto*”, Gabriel Nunes de Azevedo estuda o romance de estreia da paulistana Aline Bei, publicado em 2017, em que salienta – em meio à “existência desvitalizada” da narradora-protagonista – o silêncio e a fragmentação do narrar, fato que se desdobra, no plano narrativo, em lapsos, elipses, silêncios e numa reiterada fragmentação estrutural do texto. Em “O livro que [r]existe: a confluência de gêneros como signo da contemporaneidade em *Livro*, de José Luiz Peixoto”, de Diana Navas e José Luiz Cordeiro Dias Tavares, a opção é por trabalhar a questão da confluência de gêneros, num dos mais relevantes escritores da atual literatura portuguesa: empreendendo uma crítica ao próprio fazer literário, o romance de José Luiz Peixoto estaria, assim, confrontando formas canônicas de construção do gênero romanesco, tendo na noção de hibridismo uma de suas mais importantes categorias analíticas.

Outros conceitos, olhares, empenhos críticos completam esse quadro de leituras contemporâneas de romances atuais, perfazendo um conjunto, se não completo, ao menos bastante significativo da atual produção ficcional brasileira e portuguesa. É o que verificamos em “A prosa contemporânea e suas potenciali-

dades na formação do jovem leitor: análise da obra *O olho de vidro de meu avô*, de Bartolomeu Campos de Queirós”, de Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira, estudo no qual a autora elege a formação do leitor contemporâneo objeto central de reflexão, a partir da análise da referida novela de 2004, de Bartolomeu Campos de Queirós; aqui, verifica-se o esforço empreendido no sentido de realizar uma leitura que perscruta não apenas a construção identitária do protagonista, mas também uma estrutura narrativa em que se projeta o leitor em formação, empenho no qual a comunicabilidade com o leitor parece ser o diferencial da obra. Finalmente, vamos encontrar também, nesta coletânea, considerações sobre o conceito, bastante atual no campo da crítica literária, de *autoficção*, com o artigo “A contemporaneidade de *Essa Gente*, de Chico Buarque de Holanda”, de Maria Jodailma Leite e Leila Darin, texto em que o mais recente romance de Chico Buarque, publicado em 2019, é examinado a partir de sua inserção na contemporaneidade literária brasileira, com especial relevo para a noção de autoficção e para a compreensão dos modos como os “eus” autoral e narrativo, biográfico e “bibliográfico”, se entrecruzam no romance analisado.

Discutir, de modo analítico e crítico, a recente produção literária brasileira e portuguesa é, antes de tudo, um desafio não isento de riscos e dificuldades, tensões e contratempos, mas que resulta na recompensa de se alcançar uma mais ampla e profunda compreensão da realidade em que estamos inseridos e da qual somos, a um só tempo, sujeitos históricos e *personae* sociais.

Esta é a contribuição que buscamos, aqui, oferecer ao leitor interessado na atual produção literária em língua portuguesa, de Portugal e do Brasil, tendo sempre em mente que, como afirma Joca Reiners Terron, outro autor brasileiro contemporâneo, “quem abre um livro, não o faz impunemente”.

Maurício Silva

Diana Navas

Márcia Moreira Pereira

Organizadores

PELAS VIAS DE UMA POÉTICA PÓS-MODERNA: AS (SUB)VERSÕES DE JOANA E AS FIGURAÇÕES DE UM INDIZÍVEL ENTRE O REAL E O FICCIONAL

Camila da Silva Alavarce¹
Renata Albino Miguel²

INTRODUÇÃO

[...] dar lugar ao indizível é manejar um espaço onde seja possível acolher o outro, o entre, o indecidível e o indefinível – o contrário do universo concentracionário.”

(Mariana Camilo de Oliveira)

A narrativa portuguesa contemporânea, alinhada à crítica estético-cultural mais recente, tem nos dado exemplos de uma ficção que não se acomoda a nenhum tipo de descrição linear, ou a qualquer intento de apreensão de uma suposta “totalidade do existir”. Caminhando num sentido contrário ao das grandes obras do século XIX – “espécie de projeções planas de um mundo curvo e ligado” (BARTHES, 2004, p. 26) – a narrativa contemporânea portuguesa empreende projetos literários acolhedores de assuntos delicados, como a morte, as minorias fragilizadas socialmente, o trauma, a memória, a incomunicabilidade, a insuficiência da linguagem e a construção da identidade nos espaços fronteiriços de exceção – todos esses temas afins à poética pós-modernista, aos moldes de Hutcheon. (1991)

A presença recorrente desses temas requer um traçado narrativo específico, que viabilize um “dar à luz” incompatível com o modelo clássico de representação do mundo, cuja prerrogativa será sempre a imitação. A tessitura desses temas – marcada sempre por um excesso de realidade – carece de um modo peculiar de “funcionar esteticamente”, que se coadune com a complexidade e com a delicadeza dos assuntos que ela pretende engendrar; tal traçado sinaliza,

¹ Doutora em Teoria Literária (UNESP). Docente (UFSCar).
CV: <http://lattes.cnpq.br/7151151054517258>

² Mestre em Estudos Literários (UFU). CV: <http://lattes.cnpq.br/5506506743080575>

sobretudo, um modo estético de operar que consiga dar a ver todo o enredamento de condições diversas oriundas das experiências dolorosas, de exceção.

O romance *Vícios e virtudes*, do escritor Helder Macedo, além de privilegiar um modo de funcionar que opera sempre em diálogo com o conceito de ironia romântica (ver Alvarce (2014) e Renata (2021)), elege, ainda, outro caminho narrativo significativo – no sentido de se afinizar, ao lado da ironia, às teorias culturais e estéticas contemporâneas: o caminho da representação de uma memória e, no caso específico desse romance de Hélder Macedo, uma memória traumática.

Tanto o recurso à ironia romântica, quanto o acolhimento de uma memória marcadamente violenta e traumática sinalizam um projeto literário que prioriza o diverso, a experiência singular, o que destoa, a tensão – em detrimento de qualquer absoluto. Tanto as narrativas tecidas pelos fios da ironia³, quanto aquelas que se vergam à representação do movimento fugidio da memória, abrem – de maneiras diversas – um espaço efetivo de acolhimento para o que é diferente e está excêntrico, para aquilo que, enfim, ainda não existe na linguagem – apesar de reverberar nos sujeitos. Na medida em que, ao eleger a rasura, essas narrativas negam a mera repetição do que quer que seja, fica difícil discutir a sua aproximação das teorias contemporâneas – entre elas, a pós-modernidade – sem dialogar com os românticos, especialmente no que se refere à sua percepção da linguagem como criação.

Logo, quando se estudam as teorias contemporâneas – sobretudo o seu laço com a rasura e a sua inclinação à singularidade – é preciso remontar à Modernidade e, especialmente, à Modernidade romântica. Os românticos inauguram uma tradição da ruptura (PAZ, 1984) e, com ela, a permanência não apenas da noção do diferente – antes absolutamente desprezada, em nome da predileção clássica pelo igual e por sua repetição; a Modernidade romântica inaugura também um discernimento em torno da ambiguidade, dando início, pois, a uma percepção bastante nova, relacionada à possibilidade de convivência

³ Ver: ALAVARCE, Camila. **Ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Cultural Acadêmica, 2009.

OLIVEIRA, Renata. *Vícios e virtudes, de Helder Macedo: a representação estética do equívoco nas malhas da ironia romântica*. 2021. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

entre elementos diversos – em qualquer âmbito, inclusive, no estético. A própria noção de ruptura acolhe a ambiguidade inerente às descontinuidades: um descontinuo só se legitima em sua descontinuidade em relação a uma continuidade anteriormente privilegiada.

A sociedade que inventou a expressão *a tradição moderna* é uma sociedade singular. Essa frase contém algo além de uma contradição lógica e lingüística: é a expressão da condição Dramática de nossa civilização, que procura seu fundamento, não no passado, nem em nenhum princípio imóvel, mas na mudança. (PAZ, 1984, p. 24)

Na tradição Moderna o tempo passa a ser compreendido em toda sua contigência e fugidez – em oposto a concepção clássica, cíclica e eterna – inaugurando, assim, a Modernidade: a primeira época histórica e cultural baseada na percepção do decurso do tempo e, por conseguinte, na mudança – uma vez que a mudança só ocorre mediante o avançar do tempo. Surge assim, o contorno de uma era baseada na transformação contínua: a Modernidade. Uma vez que elegem a mudança como princípio norteador, os modernos buscam, portanto, a novidade e, por conseguinte, a pluralidade – de sentidos, de referências, de olhares. Logo, a ruptura inaugurada pela Modernidade não nega a tradição com a qual rompe, mas retoma-a em um movimento de retomada dos clássicos.

Do mesmo modo, a Pós-modernidade rompe com a Modernidade, procurando substituí-la, ao mesmo tempo em que retoma os modernos, uma vez que, para muitos, a Pós-modernidade é a manutenção da Modernidade - ocorre assim um movimento dialógico, tal qual o construído entre os clássicos e modernos, o de romper e resgatar. E é a partir da poética da Pós-Modernidade, que leremos *Vícios e Virtudes* (2002), romance que este capítulo tem por objetivo, investigar, tendo em mira, especialmente, a personagem Joana, sobre quem nosso olhar se demorará mais detidamente.

Joana é construída nos espaços de exceção: é mulher, viúva, órfã, uma mãe que perdeu o filho; foi, possivelmente, abusada sexualmente, ainda criança, por um tio, ou pelo pai, não se sabe; ao mesmo tempo em que é amante de Francisco, além disso é também duplo de Joana de Áustria – princesa de Portugal, mãe de Dom Sebastião – entrelaces biográficos que são propostos, em particular, pelo autornarrador, que assina H.

Joana performatiza a experiência de uma identidade em construção – tecida sobretudo por relatos alheios, aos quais a personagem nega se submeter: “Joana é gente, não é personagem. Só entra nessa história se eu quiser.” (p. 89) Além de representar, como mulher, uma minoria, conceito comumente associado a um lugar de exclusão e de vulnerabilidade sociais, todavia, mais do que isso, representa também um espaço de singularidade. Enquanto minoria, Joana não é lida pelo discurso visível e privilegiado dos centros de ordenação do mundo. Ela se constrói nas arestas do desvio e da exceção, assumindo a contingência que marca a construção de toda identidade.

Acreditamos que o presente trabalho representa uma contribuição importante aos estudos literários, na medida em que, partindo do romance de Helder Macedo, propomos um diálogo com as teorias mais importantes em torno da contemporaneidade e de seu traçado cultural e estético, entre eles, a crítica realizada por Linda Hutcheon, Homi Bhabha e Richard Rorty. Para pensar o conceito de memória e de identidade, traremos as reflexões de Stuart Hall e de Aleida Assmann.

DESENVOLVIMENTO

Vícios e virtudes (2002) é daquelas narrativas que reúnem, em cada página, – e de uma maneira muito lírica – discussões teóricas fundamentais em torno da contemporaneidade. A rasura e a própria necessidade de rasurar ou, ainda, a convocação feita ao leitor para que se empreendam rasuras – ou para que este olhe para a possibilidade de se rasurar – é, com certeza, o principal movimento proposto por essa narrativa de Helder Macedo, que viabiliza, portanto, uma discussão importante sobre o conceito de pós-modernidade.

A rasura, aqui compreendida como recurso estético que favorece a ambiguidade, se performatiza de maneiras muito sofisticadas esteticamente, alimentada, sempre, por um enredo povoado por situações que a privilegiam: entre outras, o caráter nebuloso do sonho e da recordação, que chegam ao leitor, invariavelmente, pelas muitas narrativas que se vão tecendo ao longo do romance.

Em *Vícios e virtudes*, Helder Macedo tece uma narrativa norteada invariavelmente pela dúvida e pela ambiguidade, fruto do embaralhamento entre real e ficcional engendrado, sobretudo, pela ironia romântica. A narrativa favorece a

revisão do conceito romântico de ironia romântica, teorizado, sobretudo, pelos poetas e filósofos alemães. Esse não é especificamente o objetivo do presente estudo, mas em “Vícios e virtudes, de Helder Macedo: a representação estética do equívoco nas malhas da ironia romântica” (2021), é possível compreender melhor de que modo esse conceito fundamental – que opera filosoficamente – se alinha à poética da pós-modernidade para favorecer o engendramento de efeitos de sentido característicos da contemporaneidade.

A imprecisão entre ficção e realidade se faz presente, como efeito de sentido, em todos os níveis narrativos: na “história primeira”, onde estão o narrador principal (professor de história, que assina H.), e seu amigo Francisco, um escritor convencional que tem um caso com uma mulher chamada Joana; na história que Francisco conta sobre a Joana; na história “oficial” da Joana, mãe do rei D. Sebastião; na história do narrador principal, que também decide escrever sobre a Joana; no diário de um segundo Francisco, transcrito pela própria Joana.

Logo, há uma moldura primeira sob a qual muitas e inúmeras narrativas vão sendo tecidas ao longo do romance – num movimento contínuo para dentro (ou que privilegia o “dentro”), característico das narrativas que discutem a si mesmas, criando os seus próprios referentes, em detrimento das referências externas que, quando comparecem (por exemplo, o mito do rei D. Sebastião e a identidade portuguesa) são rasuradas.

Tendo em mente a produção ficcional contemporânea portuguesa e, especialmente, a narrativa macediana em questão, entendemos o conceito de ironia romântica – visto brevemente aqui – como uma estratégia pensada no sentido de engendrar, na ficção – e *fazendo* ficção – uma discussão em torno desse fazer literário e de seus (des)limites, tão ao gosto da poética do pós-modernismo. (HUTCHEON, 1991). Assim, a ironia romântica, imbuída sempre da ambiguidade, ao mesmo tempo em que faz ver a insuficiência da linguagem em sua utópica prerrogativa de representação, ilumina outras possibilidades de dizer – de um dizer mais “cheio”, menos precário, porque mais poético.

Assim, a ironia romântica, enfatizando o caráter de construção – inerente à arte literária – e atuando no espaço de dissonâncias que ela própria cria enquanto estratégia, assume a escassez de toda palavra (inclusive a literária), e

valoriza, ao mesmo tempo, essa mesma palavra, como se a única possibilidade de salientar a sua importância fosse legitimando a sua incompletude.

Esse caráter nebuloso, fugidio – sempre resultado de um pensamento criativo assentado no traçado impreciso, equivocado e inusitado de uma construção que “se faz se fazendo”, sob os olhos do leitor e com o leitor, – marca, pois, todo o tecido narrativo de *Vícios e virtudes*. A opção pela ironia romântica, como “modo de funcionar estético” que põe em cena, literalmente, a representação da construção de uma memória traumática é, com certeza, um caminho que viabiliza essa tessitura narrativa que não viria à luz pelo modelo clássico de representação do mundo, cuja prerrogativa será sempre a imitação.

Uma tessitura “assim” carece, pois, de um traçado específico, que seja compatível com a complexidade e com a delicadeza dos assuntos que ela pretende engendrar; tal traçado sinaliza, sobretudo, um modo estético de operar que consiga dar a ver todo o enredamento de condições diversas oriundas das experiências dolorosas, de exceção. Para Bhabha,

O ‘além’ não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado... Inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos no meio do século, mas, neste *fin de siècle*, encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. (2013, p. 19, grifos nossos)

Portanto, abrindo-se à experiência filosófica da ironia romântica e acolhendo uma narrativa invariavelmente marcada pelo movimento de construção da memória e do trauma, esse romance de Helder Macedo privilegia um modo de operar estético que não apenas viabiliza a diversidade: é generoso com o que Bhabha chama de “figuras complexas de diferença e de identidade” – figuras estas que sempre se constituirão na tensão entre passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão, como também comenta o estudioso.

Aquilo a que Bhabha chama de “além” dialoga bem de perto com um movimento de construção e de reconstrução: “[...] significa distância espacial, marca um progresso, promete o futuro.” (2013, p. 23) É nesse “além” que estão reunidas as identidades fronteiriças, marcadas pela diversidade, pelo “desvio” ao padrão, pela excentricidade, enfim.

Tais “identificações” (HALL, 2000, p. 106) carecem de uma linguagem que só virá como resultado de uma difícil negociação com o discurso predominante, com o “centro”. Se as identidades, num sentido geral, – inclusive e sobretudo aquelas que se tecem nos espaços de poder e de privilégio – se configuram como construção, “como um processo nunca completado, como algo sempre em processo” (HALL, 2000, p. 106), o que dizer das identidades situadas no “além”, de Bhabha?

Logo, a personagem principal do romance que estamos discutindo se recusa a ser “lida” pelo repertório de centro reservado às descrições da mulher – sempre muito rígidas e fixas – numa sociedade patriarcal. Afinal, contrariando os lugares associados à uma mulher, mãe e viúva, Joana deixa para trás o filho, envolve-se com outros homens conforme sua própria vontade e, mediante a incompreensão desses homens, abandona-os com uma irreverência que, em nossa sociedade, não é tida como própria às mulheres: por meio de um bilhete colado na porta de seu apartamento: “ENCERRADA POR MOTIVOS DE OBRAS” (MACEDO, 2002, p. 215).

Esse “movimento narrativo para dentro” revela-se como estratégia fundamental, no sentido de potencializar as tensões entre o real e o ficcional, a verdade e a mentira, reforçando os efeitos de sentido de imprecisão e de equívoco. O narrador principal (H.) narra a sua história sobre Joana a partir de um breve relato de seu amigo Francisco sobre Joana, com quem esse amigo mantém um caso. Ou seja, Joana está num “primeiro plano” narrativo; as informações que Francisco traz ao narrador sobre ela, já ocupam um “segundo plano”; quando o narrador principal, que ainda nem conhece Joana, se põe a escrever sobre ela (a partir das curiosidades reveladas por Francisco), mergulhamos mais fundo nesse tecido ficcional que, de certo modo, vai nos afastando de Joana – ou não.

Na verdade, numa aproximação muito criativa do conceito de ironia romântica, o que temos é a encenação de um afastamento, já que Joana será sempre “personagem”, inclusive no primeiro plano narrativo. Ao saltamos de um plano a outro, sempre “mais para dentro” – a história; a história da história; a história da história da história, sem fim, – cria-se uma sensação ambígua. Ao mesmo tempo em que nos sentimos próximos à personagem, conhecendo mais a sua história, notamos, também, a armadilha: estamos nos distanciando

da “verdade” sobre ela, na medida em que, concomitantemente à sensação de proximidade, a narrativa se abre para a representação de um silêncio em torno de Joana: quem é essa mulher?

Ao entrar nesses enredos sobre Joana, deparamos com mais um recurso de agudização do ambíguo e do impreciso: a presença constante da memória, embaralhando (ainda mais) as fronteiras – já tênues – entre real e ficcional. Na narrativa do narrador principal (H.) sobre Joana, encontramos muitas passagens assim: “a mãe tinha morrido sem escolha e sem propósito. E depois Francisco também tinha desaparecido [...] E se disseram muitas coisas, a medo, em meias palavras entre o lembrar e o esquecer.” (2002, p. 39) E ainda: “É certo que também havia quem dissesse, era o que todos agora diziam, até o irmão, que a mãe tinha morrido de sobreparto. Disseram-se muitas coisas” (2002, p. 41) e, ainda: “diziam que não podia lembrar-se do que se lembrava [...] era pequena demais.” (2002, p. 41)

Sempre calcada, de diversos modos, no espaço do equivocado, a história que o narrador H. cria para Joana é lindíssima, especialmente no que diz respeito à união entre Joana, quando bem nova, e o primo João. Trata-se, sempre, no entanto, de um lirismo invariavelmente atravessado pela dor e pelo trauma. O leitor é tão capturado por essa história que chega a se esquecer de que ela é contada por um narrador que ainda não conhece a personagem, no momento da escrita. Ao criar uma Joana que se esforça para se lembrar dos acontecimentos que se passaram em sua vida, o narrador convida o leitor a mergulhar mais um nível naquele tecido narrativo que se movimenta “para dentro” – materializando a reflexão das últimas linhas do romance: [...] sim disfarçado em não. Tempo condicional.” (2002, p. 236)

Ou seja, o narrador H. poderia criar qualquer enredo para a Joana, baseado nas informações que Francisco lhe deu. No entanto, o que marca a sua narrativa, do início ao fim, é, também, a dúvida: a personagem Joana, criada por H., tenta se lembrar de seu passado com Francisco e com a sua mãe e, no entanto, aquilo que a sua memória acessa é também rasurado: “ela estava a confundir tudo.”

Além da sensação de mergulharmos um nível “mais para dentro” (a história da história da história), deparamos com uma personagem confusa, a rememorar: caímos em mais uma representação – “suspeita”, já, como representação, mas,

sobretudo – e, propositalmente imprecisa, – porque “diziam que não podia lembrar-se do que se lembrava, que a mãe tinha morrido muito antes do que se lembrava, que era pequena demais para poder se lembrar.”

Poderíamos citar muitos exemplos da tessitura desse efeito de equívoco na narrativa de H. sobre Joana, no entanto, entendemos que o mais importante, nesse sentido, seja o acontecimento – ou não – de um estupro, que ela teria sofrido quando criança. Nas recordações da Joana de H., “isso” teria ocorrido na noite da morte da mãe:

Joana lembrava-se. Não queria esquecer. Lembrava-se de que na noite da morte da mãe, deve ter sido nessa noite, quando finalmente consegui ficar sozinha e ir deitar-se, estava tão cansada, adormeceu profundamente mas sonhou que havia uma sombra sem rosto a debruçar-se sobre ela, uma mão de sombra a querer levá-la para junto da mãe, seria a própria mãe que a vinha buscar, sentiu uma dorida umidade nas pernas, em cima, mas não era como às vezes acontecia a dormir quando era pequena, era mais quente, mais espesso. Quando acordou, lembrou-se do que tinha sonhado, bateu cheia de medo, olhou a mão, estava vermelha, era sangue. Ficou muito quieta até virem chamá-la, a tremer de susto, como é que se teria magoado ali sem saber, o que iriam pensar que ela tinha feito, o que lhe iriam fazer? Mas as mulheres depois riram, abraçaram-se a ela a chorar, explicaram que era assim mesmo, só que era cedo, ela era mais nova do que era costume mas acontecia a todas, e nem sequer poderia ter sido assim tanto sangue da primeira vez, era mais o susto, mas agora iria ser assim durante muitos anos, talvez o resto da vida. (2002, p. 43-44)

“Lembrava-se de [...] que sonhou”: mais uma vez, o movimento “para dentro” (ou a ilusão disso) a que estamos sempre nos referindo, afinal, o sonho é – também – a representação de algo. No entanto, a personagem de H. lembra-se de que sonha com a “mão de sombra” de uma “sombra sem rosto a debruçar-se sobre ela” e que, ao acordar, está suja de sangue. Verdade e mentira. Ficcional e real: estaria o sonhado revelando-se na vida-acordada?

Estupro? Primeira menstruação? “As mulheres disseram” que Joana era ainda nova para menstruar, e que havia muito sangue para uma primeira mens-

truação. Em meio a tantas imprecisões, a única certeza: “agora iria ser assim durante muitos anos, talvez o resto da vida”, e a pergunta não respondida: o que, exatamente, iria perdurar por toda a vida de Joana de H.?

O estudioso Emil Steiger (1975), relaciona o conceito de memória ao estilo épico, na medida em que é possível apresentar, pela palavra, tudo aquilo que se encontra na memória. Ele associa a recordação ao estilo lírico, já que, nele, não há propriamente palavras, mas sensações fugidias perpassadas pelos sentidos – impressões que reverberam, impressões apenas sentidas, que ainda não foram lidas ou identificadas. Fanon (2020), ao estudar a condição atual da mulher negra e do homem negro, remete-se às reflexões de Anna Freud, comentando a necessidade de transposição das atividades inconscientes do ego para a consciência – correspondendo, esse movimento, em nosso entender, a uma passagem da “recordação” à “memória”, do “não lido” ao “lido” – aos moldes de Emil Steiger.

Também a estudiosa Aleida Assmann compreende a memória como registro, como armazenamento, enquanto a recordação surgiria como “procedimento presente e imediato de fixação e evocação de conteúdos específicos.” (2011, p. 173) A memória é entendida por Assmann como processo de recuperação; a recordação, por sua vez, compreendida por sua dimensão plástico-produtiva (2011, p. 179): a memória estaria relacionada, portanto, a um espaço ordenado e estruturado, enquanto a recordação se assentaria num espaço desordenado, confuso e inacessível. (2011, p. 174)

Tanto Steiger quanto Assmann associam a recordação a um processo de “presentificação” ou de “presença plena”, evocação forte de algo que o sujeito constrói, ativa e assistematicamente – tecendo fios entre o que aconteceu e o que poderia ter acontecido, incorporando os vazios do esquecimento e os preenchendo com grande liberdade.

Joana recorda. Faz todo sentido para um pensamento criativo que privilegia a dúvida que seja assim. Absolutamente todos os recursos estéticos escolhidos por Helder Macedo, na tessitura de Joana, favorecem o acolhimento de diversidades e de ex-centricidades, “prometendo um futuro”, como aprendemos em Bhabha (2013). O jogo obstinado entre realidade e ficção, que perpassa todo o romance, e a insistência na impermanência e na relatividade desses conceitos

sinaliza uma preocupação fundamental aos estudos da cultura contemporânea: rasurar a rigidez das narrativas totalizantes propondo novas formas de olhar aquilo que nos cerca.

Como projeto literário que se empenha em abrir um espaço ao diverso, revelando as novas ranhuras e rasuras empreendidas pelo contemporâneo, *Vícios e virtudes* é um romance representativo da poética pós-moderna. É sobretudo pelas vias dessa poética – que privilegia, invariavelmente, o ambíguo – que conseguimos procurar por Joana, numa indagação constante sobre o lugar do feminino no contemporâneo. O excesso de narrativas em torno de Joana revela, paradoxalmente, o silenciamento a que ela está submetida e contra o qual se coloca, ironicamente, fingindo “jogar o jogo”.

Ao contrário de H., Joana revela estar ciente desse jogo ao qual insistem em subordinar a sua identidade: ela sabe que esse emaranhado de vozes sobre ela, com o qual ela também contribui, renuncia a voz dela – e por isso vai embora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Mas sabia que com ela não podia ser por aí, havia todo um equilíbrio precário que seria destruído. Oxalá ela ajudasse, o que quer que eu dissesse mais iria ser errado.”

A poética pós-moderna (HUTCHEON, 1991) dá conta de sustentar os pensamentos criativos que se querem tecidos pelas malhas imprecisas da ambiguidade, da rasura e do equivocado. O modo de funcionar pós-moderno revela-se, em *Vícios e Virtudes*, acolhedor do que está para fora do *centro* – compreendido aqui na linha de estudos de Hutcheon (1991), como aquilo que é conhecido, legitimado e dizível socialmente.

O que está *ex-cêntrico* carece de uma linguagem, a fim de ser gestado e parido, porque a linguagem do centro não diz respeito à margem e, portanto, não pode engendrará-la. Se “o mundo não fala. Só nós o fazemos” (RORTY, 2007, p. 30), é necessário criar uma linguagem para o que está *ex-cêntrico*:

O movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras é nitidamente um afastamento em relação à centralização juntamente com os seus conceitos associados de origem, unidade e monumentalidade, que atuam no sentido de vincular o conceito de centro aos

conceitos de eterno e universal. O local, o regional e o não totalizante são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção. (1991, p. 85)

A personagem Joana se quer vista e tenta negociar isso com o narrador principal. Ela reivindica o seu lugar no mundo para além de uma linguagem de centro (sobre o feminino), que insiste em fixá-la e enquadrá-la em lugares repetidos culturalmente e que não lhe representam. Onde estaria, efetivamente, Joana – a mulher que “chicoteou um reça à porta da faculdade” (p. 19), que “encabeçou a ocupação das próprias terras na reforma agrária” (p. 19) e que diz, na cama com Francisco, que “seu filho morrera ontem?” (p. 16)

Francisco, amigo de H., diz, sobre Joana: “Mas mulher moderna. Sabes como é. Relações sem compromisso, quando lhe apetece. Estás a ver. Longas ausências. Meses sem ver. Até anos. Às vezes anda por aí com uns meninos que podiam ser filhos dela.” (p. 17) E, ainda:

Mas cona não sei. Sexo ou vagina. Sempre é mais nobre. Dignifica mais a mulher. A dela isto é que eu não entendo, a dela, só te digo isto, nunca poderia ter saído de lá um filho [...] Há cesarianas... Já te contei que ela usa um fio de prata em volta da cintura? Uma espécie de colar com um berloque? (p. 21)

Há muitas passagens como essas, de certo modo, “grosseiras”, sobre Joana – de uma grosseria bastante peculiar: são dizeres que representam as fantasias tecidas em torno do feminino – materializado na personagem. Fantasias, leituras generalizantes, pré-concebidas e legitimadas culturalmente, como a de que uma mulher que tivesse parido por parto natural não pudesse ter uma vagina como a de Joana.

Os dois narradores vão, portanto, imaginando uma mulher e, ao fazer isso, acionam uma série de repertórios culturalmente inseridos num sistema patriarcal e machista: “às vezes anda por aí com uns meninos que podiam ser filhos dela.” Ironicamente, os mergulhos nas ficções criadas em torno da personagem Joana, especialmente na narrativa de H., vão revelando uma discussão séria em torno de um existir “na borda”, como mulher não vista, não lida e submetida a enredos alheios – totalizantes – compartilhados e aceitos socialmente.

É invariavelmente por meio de um projeto literário que acolhe a rasura e a sua ambiguidade que se engendra esse romance de Helder Macedo, marcado por uma narrativa empenhada em dar a ver, por meio de recursos estéticos refinados, o caráter de construção – e, portanto, de ficção – que marca, em absoluto, todos os dizeres. Especialmente ao final do romance, numa carta que Joana envia ao narrador, Helder Macedo traz a voz de Joana, a se embater, dramaticamente, contra o discurso fantasioso tecido sobre ela – numa tentativa pós-moderna de afirmar a sua identidade a partir das suas diferenças:

Olhaste-me, mas não me viste [...] Queria que a tua Joana fosse eu, não eu a outra. Quis ser amada por ti. Ser tudo que me quisesses. Desde que fosse a mim que tu querias. Se fosse esse o teu modo de chegares a mim, ao que me desconheço. Mas tiveste medo. Assim não é possível. Defendeste-te de mim com os fatos que me substituíram. Como todos os outros. (p. 207)

Como na história criada por H. – que nos traz uma Joana completamente submissa a tantas opressões, como o casamento forçado com um primo ou a violência sexual sofrida na infância – também em seu encontro “real” com a personagem, H. nega à Joana a sua própria narrativa, a sua voz, tentando fixá-la numa posição de passividade. O narrador se perde diante de uma mulher que escapa ao repertório de que ele dispõe. H. chega a confundir as Joanas: a sua, criada ficcionalmente, e a Joana “real” com quem passa noites conversando, absolutamente apaixonado – por quem?

Joana, ao contrário, revela-se ciente da armadilha a que está exposta: o interesse de H. não pode ser por ela: “E então dei-te mais fatos. Conte-te histórias, é o que faço sempre. Falsas e verdadeiras. Tudo ao mesmo tempo.” (p. 207) Joana joga o jogo e ganha (ou perde?): em primeiro lugar porque sabia que era um jogo – H., não. Em segundo lugar, porque não permite que o narrador tenha autonomia para fantasiar sobre ela nem mesmo na ficção criada por ele.

Todas essas ranhuras, sustentadas e mantidas em seu caráter ambíguo pela poética pós-moderna, prometem um futuro, como nos ensina Bhabha (2013), no sentido de abrir um rasgo, na linguagem, onde possa caber e germinar a diversidade, ampliando o olhar para possibilidades outras de ver, de sentir, de ser.

O futuro prometido em *Vícios e virtudes* dialoga, em especial, com a construção de uma linguagem que não (mais) nos silencie – a nós, mulheres.

REFERÊNCIAS

ALAVARCE, C.S.C. “A representação da representação: lirismo e ironia romântica em *Vícios e virtudes*, de Helder Macedo.” CALIGRAMA, Belo Horizonte, Vol 19, n. 1, p. 5-22, 2014.

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

BARTHES, Roland. O grau zero da escrita. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (Tradução Mário Laranjeira).

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013 (Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves).

CAMILO DE OLIVEIRA, Mariana. A dor dorme com as palavras. A poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

FANON, Franz. Pele negra, máscaras brancas. Ubu Editora: 2020. (Tradução Sebastião Nascimento).

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e Trad.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. (Tradução Ricardo Cruz).

MACEDO, Helder. *Vícios e Virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

OLIVEIRA, Renata. *Vícios e virtudes*, de Helder Macedo: a representação estética do equívoco nas malhas da ironia romântica. 2021. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

PAZ, Octavio. “A tradição da ruptura”. In: Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RORTY, Richard. Contingência, ironia e solidariedade. São Paulo: Martins, 2007 (Tradução: Vera Ribeiro).

STEIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. São Paulo: Editora Tempo Brasileiro, 1975.

A CIDADE MULTIFACETADA DE SÉRGIO SANT'ANNA: SEXUALIDADE, ARTE E CAOS EM O TEXTO TATUADO E A PIANISTA

Márcia Moreira Pereira⁴

Maurício Silva⁵

INTRODUÇÃO

Hibridismo pode ser uma das palavras que definem a literatura brasileira atual: no que diz respeito a questões temáticas, autorais, estruturais, performances, gêneros etc., essa literatura vem se tornando cada vez mais reconhecida e admirada, consolidando-se como uma expressão artística diversificada e singular. Sérgio Sant'Anna é um desses autores que costumam “inquietar” o leitor, tanto por seus textos provocativos, com forte apelo sexual, quanto pela originalidade formal de sua narrativa. Autor de poesia, teatro, novelas e romances, o autor se considerou sobretudo um contista, com uma vasta produção de contos em que a temática urbana mostra-se quase sempre presente, geralmente sob uma perspectiva “transgressora”. Para Santos (1995), por exemplo, “as narrativas de Sérgio Sant'Anna trazem um desejo de sincronia, a busca de um diálogo íntimo com as questões de seu tempo. Uma dessas questões é, sem dúvida, o crescimento desordenado das grandes cidades” (p. 74). A classe alta e a baixa, o grotesco e o ridículo, o profano e outros assuntos controversos interagem na obra de Sérgio Sant'Anna de modo quase “natural”, e a cidade com suas derivas pós-modernas (GOMES, 2000) revela-se de modo contundente e, não poucas vezes, inusitado.

O presente trabalho pretende analisar os contos *O texto tatuado*⁶ e *A pianista*, de Sérgio Sant'Anna, ambos presentes em seu *O livro de Praga - narrativas de amor e arte* (2011), tendo como suporte crítico algumas abordagens

⁴ Doutora em Estudos Literários (MACKENZIE). Professora (Instituto Singularidades – SP)
CV: <http://lattes.cnpq.br/7631197531030491>

⁵ Doutor em Literatura Brasileira (USP). Professor (UNINOVE).
CV: <http://lattes.cnpq.br/8324280608314256>

⁶ Este conto foi publicado, primeiro, na Revista Granta (2009) e, posteriormente, incorporado em *O livro de Praga* (2011). Embora ele apresente, entre as duas publicações, algumas divergências consideráveis, nossa análise centrar-se-á no texto “original”, publicado em 2009.

acerca da nova narrativa brasileira do século XXI, como PINTO (2004), HALL (200), PELLEGRINI (2008), SCHOLHAMMER (2009) e GOMES (2000).

A cidade “pós-moderna” vem sendo trabalhada na literatura atual de forma quase obsessante, destacando-se principalmente, nos estudos analíticos sobre ela, suas *contradições*, que se expressam ora como multiplicidade, ora como polifonia: “a ficção brasileira contemporânea está concentrada em solo urbano. E, assim como acontece com as grandes metrópoles, é difícil encontrar um eixo que a defina. Não existe homogeneidade de estilos, no máximo, uma afinidade temática” (PINTO, 2004, p. 82). Assim, na mesma metrópole onde habita o “refinado”, vive o “grotesco”, num espaço sediado por desejos e fatalidades, anseios e desilusões, sejam eles ocultos ou não, como se pode perceber em alguns contos de Sérgio Sant’Anna. Nos dois contos aqui analisados, por exemplo, a temática urbana - que surge tanto cômica e “artística” quanto vinculada a questões sexuais - está presente de maneira recorrente. A cidade, nesse contexto, pode ser representada ora como um local de sonhos, ora como um espaço dos pesadelos mais inusitados, assinalando um hibridismo próprio dos espaços urbanos contemporâneos. Trata-se, em suma, de uma representação cidadina fundada na ideia de *hiper-realidade*, com toda a polissemia que esse conceito pode sugerir:

o olhar plural que essa literatura constrói procura representar a experiência urbana, já em si substituída, na modernidade, pela vivência do choque, e foca a cidade polifônica a partir, portanto, da contemporaneidade, considerando o espaço urbano como o lugar privilegiado de intercâmbio material e simbólico, traço que sublinha as contradições e desigualdades internas das cidades. (GOMES, 2000, p. 02)

A cidade, portanto, é temática privilegiada nos contos aqui analisados. Estudos recentes sobre o espaço citadino procuram, entretanto, dar voz aos *loci* periféricos presentes nas grandes metrópoles, destacando os efeitos de sua marginalização e exclusão, bem como os modos de afirmação de sua identidade, quebrando não só fronteiras, mas possíveis margens canônicas tradicionais e excludentes. Trata-se de uma discussão presente até mesmo nos estudos contemporâneos voltados à discussão do conceito de pós-modernidade (PRYSTHON, 2003).

Na literatura brasileira contemporânea, autores como Sérgio Sant’Anna, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Fernando Bonassi, entre outros, provam com sua escrita que a violência e a criminalidade - muitas vezes vinculados ao espaço periférico - estão presentes de modo obstinado no cotidiano das grandes cidades. Instaure-se, portanto, no plano literário, a representação de uma *cidade multifacetada*, com sua mistura entre o “belo” e o “feio”, o habitável e o inóspito: a cidade pós-moderna já não é mais a cidade perfeita, onde sonhos e planos se concretizam; ao contrário da cidade moderna, ela é distópica, “hiper-real”, onde ideais são destruídos pela avalanche da “realidade”. Não é incomum encontrarmos, por exemplo, nas narrativas contemporâneas, a presença de cidade múltipla, carregada de rupturas e de “incertezas”, vinculando o espaço contemporâneo a certa nostalgia avassaladora.

Por isso, a representação da violência e suas consequências nas grandes cidades é tão recorrente, não necessariamente em passagens literárias que marquem um *ato violento*, mas no “comportamento” das próprias personagens, seja por meio de suas atitudes, seja em sua linguagem. Como afirma Schollhämmer (2008, p. 64),

a recriação literária de uma linguagem coloquial ‘chula’, desconhecida pelo público de leitores, representava a vontade de superar as barreiras sociais da comunicação e, ao mesmo tempo, imbuir a própria linguagem literária de uma nova vitalidade para poder superar o impasse do realismo tradicional diante da moderna realidade urbana.

A questão da representação cidadina na literatura contemporânea (e não somente na literatura brasileira!) remete-nos diretamente ao contexto do pós-modernismo, que atua - com todos os seus derivativos, abstratos ou não, relacionados às manifestações artísticas: descentramento, hibridismo, desconstrução, ruptura, pós-utopia etc. (SANTOS, 2000). O principal objetivo deste trabalho é analisar a representação da cidade pós-modernas nos contos os contos “O texto tatuado” e “A pianista”, do autor Sergio Sant’Anna.

O vínculo entre a cidade e a pós-modernidade foi estudado, de modo competente e apropriado, por Renato Cordeiro Gomes, para quem a cidade - pensada como espaço físico, mas também como mito cultural e condensação simbólica - tornou-se um elemento fundamental do debate pós-moderno

(GOMES, 1991), além de vincular-se, em seus estudos sobre a relação da cidade com suas derivas pós-modernas, ao impacto causado por esse nosso tempo pós-utópico (GOMES, 2000).

Quanto à transformação da arte romanesca na contemporaneidade, constatamos que esta decorrência de uma transformação mais geral: política, econômica, social, cultural e tecnológica. A própria complexidade dessa realidade implica fenômenos contraditórios, ilógicos e caóticos que se refletem nas formas de narração. Assim, a literatura em sintonia com os tempos da pós-modernidade busca formas diversificadas de expressão, procurando criar efeitos de realidade sem recorrer à descrição verossímil ou à narrativa causal e coerente, presentes nos formatos tradicionais das narrativas do século XIX (ATIK, 2013, p. 247).

Impõe-se, assim, um espaço citadino caótico, recorrente na literatura atual, em que a cidade é pensada como espaço físico concreto, mas também como mito cultural, condensação simbólica e material de mudança (GOMES, 1991). Tânia Pellegrini (2008) discute as questões da cidade na literatura contemporânea e o embate dicotômico entre campo e cidade, traduzido, muitas vezes, como oposição entre ficção regionalista e ficção urbana). Segundo a autora, se antes o regionalismo literário teve a função da “conquista do espaço brasileiro” (PELLEGRINI, 2008, p. 16), a partir de meados dos anos 60, há o enfraquecimento da distinção entre campo e cidade e a firmação do espaço urbano na produção ficcional. Ainda segundo ela, parece coerente afirmar que a ficção brasileira das últimas quatro décadas possa ser considerada uma “ficção em trânsito” (PELLEGRINI, 2008), pois, aos poucos, vai deixando de lado elementos temáticos que a acompanharam desde a seu início (*formação*), congregando outros temas que ainda estão em construção (PELLEGRINI, 2008). Assim, na década de 70, a modernização que ainda não se cumprira e a violência se aprofundam, apontando para o desamparo, a crueldade e a degradação que norteiam os passos do homem nos grandes centros urbanos de toda a América Latina, em que se cruzam barbárie existencial e sofisticação tecnológica (PELLEGRINI, 2008).

Sérgio Sant’Anna, por exemplo, é um nome que ganha destaque na atualidade, com seu estilo seco e direto, representando, de modo contundente, o inóspito, a luxúria e a extrema violência individual e coletiva daqueles que

vivem nas grandes metrópoles. Nas últimas décadas, o espaço urbano ficcionalizado passou, ao longo do tempo, gradualmente, a abarcar significados novos, ampliando o seu *status* simbólico, hoje diferentemente daquele das origens -

de cenário que funcionava apenas como pano de fundo para idílios e aventuras, *locus amenus*, foi aos poucos se transformando numa possibilidade de representação dos problemas sociais, até se metamorfosear num complexo corpo vivo [...] na verdade, esse corpo vivo, criado pela ficção, com raras exceções, vem se revelando cada vez mais como *locus horribilis* (PELLEGRINI, 2008, p. 34).

A literatura brasileira contemporânea apresenta perspectivas diversas, possibilita abordagens distintas, dialoga com variados modos de representação. Não resta dúvida, por exemplo, de que o êxodo rural, o fenômeno da globalização, o avanço tecnológico e o crescimento urbano, entre outros fatores, influenciaram, direta ou indiretamente, essa literatura, resultando tanto em autores que tiveram seus livros censurados pela ditadura militar da década de 70 (Rubem Fonseca, Renato Tapajós, Ignácio Loyola, entre outros), quanto, antes dos anos 70, em autores que inovaram em suas temáticas e estruturas, causando certo estranhamento junto a uma parcela da crítica especializada e do público leitor (Clarice Lispector, Murilo Rubião, Guimarães Rosa etc.).

Há, contudo, um elemento que a crítica define como uma espécie de catalisador de parte das obras e autores que compõem a literatura brasileira contemporânea: a *representação do urbano*. O Brasil passou, de algumas décadas para cá, por variadas transformações, muitas delas ligadas à eclosão da cidade grande: da vinda do homem do campo às inquietações e perturbações dos indivíduos que passaram a viver nesses grandes conglomerados urbanos, tudo tem sido, de certa maneira, discutido, analisado, processado, enfim *representado* pela atual literatura brasileira. Assim, para Manuel da Costa Pinto, “a ficção brasileira contemporânea está concentrada em solo urbano. E, assim como acontece com as grandes metrópoles, é difícil encontrar um eixo que a defina. Não existe homogeneidade de estilos, no máximo, uma afinidade temática – que às vezes pode ser surpreendente” (PINTO, 2004).

Nota-se, além disso, que o espaço urbano presente na literatura contemporânea já não é mais representado da mesma maneira que antigamente; o

espaço, agora, é o da cidade grande, das megalópoles, com todas suas distorções e heterogeneidade.

Dentro dessa discussão, podemos classificar - de certo modo e a título de exemplo - as obras de Sérgio Sant'Anna como prosa pós-moderna, categoria, como citado anteriormente, que se alimenta do moderno, mas vai além dele, pois transgridem valores, problematiza a representação narrativa, contesta e recria as “verdades” da realidade e da ficção.

A modernidade garantiu que, no decorrer dos tempos, ocorreriam grandes narrativas, valores positivos e suas certezas, e o que vemos hoje, na pós-modernidade, contraria todas essas questões, com a perda da utopia, por exemplo. Estamos na era do hibridismo, de narrativas múltiplas, em que identidades e valores tornaram-se indistintos na contemporaneidade; podemos exemplificar essa questão com a junção paradoxalmente “harmônica” entre o popular e o erudito, conforme relatado no início deste capítulo.

Em se tratando de literatura pós-moderna, autores como Rubem Fonseca, Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Sérgio Sant'Anna, entre outros, provam com sua escrita que a violência, a criminalidade e a periferia estão presentes de modo maciço no cotidiano das grandes cidades, assim como a desigualdade e a injustiça social. A cidade pós-moderna já não é mais a cidade perfeita, onde sonhos e planos se concretizam; nela, ao contrário, os sonhos são destruídos pala avalanche da realidade urbana. Nas narrativas contemporâneas, por exemplo, encontramos uma cidade múltipla, cheia de misturas e incertezas

CIDADE E HIBRIDISMO

No conto *O texto tatuado*, um turista de nome Serge caminha pelas ruas de uma cidade que aparenta ser Praga, quando entra em um bar e é surpreendido por um homem (Peter) que o induz a ir a um determinado lugar, a fim de ver o corpo de uma bailarina tatuado com textos inéditos de Kafka. A partir da saída dos dois homens do referido bar, o trajeto percorrido é assinalado pela representação dos “altos” e “baixos” de uma cidade marcada por atrativos turísticos diversos (como seus belos canais e museus), mas também pelo baixo meretrício, por cenas do grotesco e do chulo - como diz uma personagem, ironicamente: “Meu querido Serge, há vários *Deep Throat* em Praga. Não se esqueça de que

a cidade esteve por muito tempo nas mãos dos comunistas” (SANT’ANNA, 2009, p. 48), revelando a mescla entre a cidade ideal e o espaço parcialmente ocupado pela promiscuidade sexual. Assim, turista e habitante acompanham, involuntariamente, a mutação cidadina.

A cidade, com sua multiplicidade e desigualdades, é representada de modo expressivo por todo conto, bem no compasso da ficção pós-modernista, que busca explorar ao máximo aspectos vinculados a certo hibridismo espacial, presente sob a forma de um espaço heterogêneo:

- bem, é por ali, estamos chegando – ele apontou para uma escada de uns cinquenta degraus, que começamos a descer. E a sensação que tive era de que agora, mais do que nunca, chegávamos aos verdadeiros subterrâneos de Praga. Lá embaixo havia uma pracinha, com habitações em volta, pequenos sobrados bem velhos, em estado de mau conservação e encantadores, á luz de lampiões de modelo antigo” (SANT’ANNA, 2009, p. 49)

O trecho representa a cidade subterrânea, o chamado *underground*, com seus subterrâneos (o próprio autor, nesse conto, faz referência ao que chama de *ruído subterrâneo*), em que se misturam o “belo” e o “grotesco”, num evidente hibridismo não apenas “real”, mas também simbólico, como sugere Tânia Pellegrini (2008, p. 34):

o espaço urbano ficcionalizado passou, ao longo do tempo, gradativamente, a abrigar significados novos, ampliando o seu espectro simbólico, hoje muito diferente daquele das origens. De cenário que funcionava apenas como pano de fundo para idílios e aventuras, *locus amenus*, foi aos poucos se transformando numa possibilidade de representação dos problemas sociais, até se metamorfosear num complexo corpo vivo [...] na verdade, esse corpo vivo, criado pela ficção, com raras exceções, vem se revelando cada vez mais como *locus horribilis*.

Ao ler as representações da cidade pós-moderna na literatura contemporânea, percebemos também as ruínas de nossas utopias e o quanto a cidade atual está carregada de não realizações. Essa questão mostra-se presente na própria identidade das personagens, simbolizando, assim, traços de hibridismo nas personalidades atuais: “As velhas identidades que por tanto tempo estabi-

lizaram o mundo social estão em declínio. Novas identidades estão surgindo, deixando o indivíduo moderno fragmentado”. (HALL, 2005, p. 40)

O conto, finalmente, também estabelece uma relação entre a cidade e o corpo: o espaço do submundo citadino se reproduz, metaforicamente, nas “partes baixas” do corpo: em ambos – cidade e corpo –, as esferas sociais e sexuais estão representadas de forma polêmica e contundente, de tal forma que se confundem. Além da relação entre erudição e vulgaridade, o conto expressa uma ampla reflexão a respeito do poder das palavras como arma sedutora. Como expõe o narrador,

com altivez, ela erguia o olhar para algum ponto acima de mim, como se a mostrar que não era nenhuma stripper vulgar. Nem precisava, pois eu jamais contemplara - e o fazia hipnotizado - uma nudez assim, minuciosamente tatuada - com exceção das mãos, do rosto e dos pés - com letras caligráficas e fosforescentes, frases em alemão, em seu corpo lindo. Mas pode-se dizer que um corpo defendido por uma pureza difícil de trespassar, por causa do texto que o velava, em letrinhas fruto de uma cuidadosa caligrafia, mais fosforescente agora (SANT’ANNA, 2009, p. 51).

A bailarina que, em determinado momento, dança para Serge com o corpo todo tatuado por escritos inéditos de Kafka, representa, ao mesmo tempo, intelectualidade e vulgaridade, mais uma vez simbolizando o híbrido, essa mescla entre o erudito e o popular, tão comum à ficção pós-modernista (HUTCHEON, 1991). Outros elementos narrativos são também relevantes nessa passagem, como a revelação do poder das palavras, utilizada como uma espécie de “arma sedutora” (seria o caso de se perguntar se Serge, que se deixa envolver pelo corpo da bailarina, é levado por seus movimentos sincopados ou pelo texto nele tatuado); ou a figuração da ideia de “descida”: em vários momentos e passagens do texto, personagens descem para níveis “inferiores”, sejam eles sociais, espaciais ou sexuais.

Semelhançamente ao conto analisado, em *A pianista*, um turista, ao fazer uma visita a um museu da cidade, encanta-se por um som de piano, tocado no local, submetendo-se às exigências absurdas da pianista e seus agentes. A apresentação é solo e a plateia também (apenas o turista assiste ao concerto), com a pianista seduzindo-o com seu repertório e performances atraentes; por

fim, em inusitada passagem, usa o órgão sexual dele para dedilhar as teclas do instrumento musical.

A narrativa em primeira pessoa inicia-se com a personagem falando sobre a arte de Andy Worhol e sua excentricidade. O artista, famoso por suas pinceladas e temáticas ousadas, é citado como ponto de partida para um conto também excêntrico e ousado. Aturdido com as imagens *pop* de Worhol e com o som do piano tocando ao fundo, a atmosfera torna-se “opressora”, e os acontecimentos seguintes são tão surpreendentes quanto as impressões do visitante ao museu: o turista excita-se cada vez mais com as “novidades”, e, numa mescla entre o erudito e os desejos “baixos” da sexualidade reprimida, a música desperta-se “fantasias sobre as quais se pode escrever” (SANT’ANNA, 2011, p. 14).

Enquanto espera para ouvir a tão disputada performance da pianista, o narrador do conto em questão reflete acerca da paisagem urbana amalgamada, que se lhe apresenta inesperadamente, “com toda a sua beleza, suas construções antigas, torres medievais, igrejas, o castelo, e tudo isso, enquadrado pelas vidraças” (SANT’ANNA, 2011, p. 19), o que assinalava, como sugere o narrador, um *enorme contraste*. A ficção pós-modernista busca explorar, ao máximo, aspectos referentes ao hibridismo urbano, revelando o estatuto caótico das cidades contemporâneas, que não estão isentas de uma obsessiva mistura de estilos e formas, de símbolos e identidades, o que costuma ser apresentado, não raras vezes, por meio de uma força dramaticamente distópica:

os percursos que essa literatura oferece levam à dramatização daquilo que frustra a ideia de cidade utópica – moderna, racional e funcional; já que não pressupõem apenas as teorias da ordem urbana, que não mais dão conta dessa cidade babélica, que se tornou, para a maioria de nós, paisagem inevitável, morada incerta (GOMES, 2000, p. 03).

O aspecto da cidade na literatura contemporânea deixou de ser mero pano de fundo para se transformar em representação brutal dos problemas sociais, em que as identidades fragmentadas e o hibridismo cultural passam a predominar como temática central dessa literatura. Tanto em “O texto tatuado” quanto em “A pianista” assistimos à representação de identidades fragmentadas, com indivíduos agindo, mesmo que contrariados, a tudo aquilo que a dinâmica

da metrópole impõe. Esse *mosaico urbano* tem fortes nuances decorrentes das identidades fragmentadas atuais, instaurando a chamada *crise de identidade*, considerada, segundo Stuart Hall, “parte de um processo mais amplo da mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e embaralhando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2003, p. 7).

As vivências dos turista nos contos e suas experiências nos espaços citadinos que frequentam, são acontecimentos que assinalam a realidade da *supermodernidade*, que instaura novas noções de tempo, espaço e indivíduo, mas, sobretudo no que diz respeito ao espaço, prevalece o que aqui se classificou como *não-espaço* (cruzamentos, itinerários, percursos), uma realidade que não se pode definir como histórica, nem como relacioná-la: “a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelaيرية, não integram os lugares antigos” (AUGÉ, 1994, p. 73).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível afirmar, em relação aos contos abordados neste estudo, o quanto o hibridismo é marcante, não só em questões estruturais, mas também temáticas. Além de identidades fragmentadas, a cidade também é envolvida numa mistura de arquitetura, tipos de artes e comportamentos humanos. Nos contos analisados, portanto, é também possível encontrar *várias cidades*: a cidade polifônica e híbrida, onde há o encontro de vozes diversas e destoantes; a cidade grotesca (*locus horribilis*), decadente e sem rumo; e a cidade subterrânea, distópica e inabitável, a cidade “baixa”.

Além da relação entre erudição e vulgaridade, os contos expressam uma ampla reflexão a respeito do poder das palavras (e da música!), via de regra vinculado à questão da sexualidade: tanto em “O texto tatuado” quanto em “A pianista”, personagens são envolvidos por obras artísticas, apresentadas numa “ambientação” e/ou num “suporte” corpóreo e sexual. Finalmente, conforme já sugerido neste trabalho, na contemporaneidade, a cidade é representada como caos e mosaico, em que sujeitos sociais apresentam identidades híbridas, periferia e centro tornam-se espaços únicos, lugares tornam-se *não lugares*, o popular e o

erudito se encontram e, finalmente, o futuro não é senão uma utopia, um devir continuamente buscado e, provavelmente, jamais encontrado.

REFERÊNCIAS

SANTOS, Luis Alberto Brandão. “Ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sérgio Sant’Anna”. Revista de estudo de literatura. Belo Horizonte, v. 3, p. 73-82, out/95. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_03/ale03_labs.pdf

SANT’ANNA, Sérgio. “O texto tatuado”. Revista Granta. Rio de Janeiro, Objetiva, 2009, p. pp. 47-54.

_____. O livro de Praga. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. “A cidade moderna e suas derivas pós-modernas”. Revista Semear, Rio de Janeiro: No. 4: 29-37, 2000.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-Modernismo. História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

PELLEGRINI, Tânia. “Os caminhos da cidade”. In: Despropósitos. Estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume, 2008, p. 15-35.

PINTO, Manuel da Costa, Literatura brasileira hoje. São Paulo: Publifolha, 2004.

PRYSTHON, Angela. “Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo”. Revista Famecos, Porto Alegre: No. 21: 43-50, ago. 2003.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo”. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). Ver e imaginar o outro, alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. Vinhedo, Editora Horizonte, 2008, p. 57-77.

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *A CASA DAS SETE MULHERES*, DE LETÍCIA WIERZCHOWSKI

Evandro Fantoni Rodrigues Alves⁷

INTRODUÇÃO

As relações entre a Literatura e a História podem ser traçadas desde o surgimento de ambas na Grécia antiga até a contemporaneidade, com diferentes teóricos pensando sobre o assunto, bem como com autores compondo obras literárias que abordam temas históricos.

Na contemporaneidade, a produção ficcional com temática histórica alcançou novos patamares com a publicação de diferentes obras que não apenas trazem o referente histórico para as narrativas literárias, como também o questiona dentro das obras, apontando diferentes interpretações para um mesmo evento, e desconstruindo mitos e discursos acerca da “verdade histórica dos fatos”. A crítica canadense Linda Hutcheon é quem vai nomear esse fenômeno, denominando-o de Metaficção Historiográfica em sua obra *Poética do Pós-Modernismo* (1991).

No âmbito da literatura brasileira contemporânea, podemos encontrar grande quantidade de publicações de temática histórica, muitas das quais possuem elementos característicos da metaficção historiográfica. Dentre essas obras, escolhemos o livro *A casa das sete mulheres*, de Letícia Wierzchowski, como referencial para o presente capítulo.

Objetivamos, com este estudo, observar algumas características fundamentais do que Hutcheon denomina metaficção historiográfica e analisar de que maneira(s) essas características podem ser observadas na construção narrativa que Wierzchowski faz acerca da Revolução Farroupilha em *A casa das sete mulheres*. A partir dessa análise, poderemos verificar em quais medidas a obra da escritora brasileira se aproxima das formulações teóricas da crítica canadense.

⁷ Doutorando em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP).
CV: <http://lattes.cnpq.br/8404223798107944>

Iniciemos, então, com um brevíssimo panorama das relações que, ao longo dos séculos, vêm se estabelecendo entre a Literatura e a História, para depois nos aprofundarmos nos conceitos de metaficção historiográfica e, por fim, como esses conceitos – ou quais deles – aparecem na obra de Wierzchowski.

LITERATURA E HISTÓRIA: BREVE PANORAMA

Desde o nascimento de ambas na Grécia antiga, a Literatura e a História possuem uma relação de aproximação e distanciamento. E desde o surgimento de ambas, há aqueles que pensam sobre essa relação, a começar por Aristóteles que, em sua *Poética* (2017), se valerá do critério da verossimilhança para separá-las em caminhos paralelos, ao afirmar que o historiador “se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro [o poeta/escritor de literatura] aos que poderiam ter ocorrido.” (ARISTÓTELES, 2017, p. 97).

Passados mais de dois mil anos, ainda há aqueles que pensem sobre o mesmo tema. E ao longo desses dois mil anos, a lógica aristotélica sofreu críticas e transformações variadas, sendo, por diversas vezes, rompida.

Um dos pensadores que fez essa ruptura foi Jacques Rancière que, em *Partilha do sensível* (2005), posiciona a ficção e a realidade em um mesmo regime de sentido, partindo do princípio de que “criar ficção e agir como sujeitos históricos são ações relacionadas, duas faces da mesma moeda” (RANCIÈRE, 2005, p. 56-57).

Partindo dessa ideia, o pensador francês defende a impraticabilidade de uma separação rígida entre a realidade e a ficção, indicando a possibilidade de a Literatura, através do recurso ficcional, se opor à tradicional História dos grandes eventos e personagens, dando voz aos grupos marginais antes mesmo que a Nova História dos *Annales* o fizesse.

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria “narrativa”, com alternâncias entre “grandes” e “pequenas” narrativas. [...] Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre a apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida razão dos fatos

e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. (RANCIÈRE, 2005, p. 58)

Ainda que não mencione especificamente o romance histórico como sendo essa ficcionalização do real, é possível inferir que ele esteja incluído entre as conexões citadas pelo pensador francês, uma vez que, segundo György Lukács (2011), a ideia de romance histórico não estaria ligada a um gênero literário diferenciado, mas, sim, à presença de uma perspectiva histórica dentro de um romance tradicional. Assim Maria Valéria Zamboni Gobbi sintetiza a definição dada por Lukács:

Lukács estabelece-se deliberadamente fora de uma problemática do gênero, que pressupõe a perda do conteúdo social da história, e define o romance histórico pela presença de uma *perspectiva histórica*, que seleciona e determina a representatividade dos elementos a fim de lhes fazer recobrar a significação – ou torná-los significantes. Esta noção de perspectiva inaugura, então, uma nova maneira de perceber e de representar a História. (GOBBI, 2004, p. 45)

Lukács apresenta ainda a ideia de que o romance histórico deveria encenar um passado histórico, a fim de que o leitor não apenas tome conhecimento dele, mas que dele se sinta parte. Esse processo de recriação do passado para que o leitor o vivencie – e o relacione com sua própria realidade para transformá-la – só poderia, segundo o filósofo, ser realizado pela construção literária.

Não é por acaso que o desenvolvimento da consciência histórica em Walter Scott tenha levado exatamente a esse modo de figuração. Para fazer com que tempos há muito desaparecidos possam ser revividos, ele teve de retratar da maneira mais ampla possível essa relação entre o homem e seu ambiente social. A inclusão do elemento dramático no romance, a concentração dos acontecimentos, a suma importância dos diálogos, isto é, do conflito imediato entre concepções opostas que se manifestam na conversação, têm íntima conexão com o empenho em figurar a realidade histórica tal como de fato ocorreu, de um modo que seja humanamente autêntico e a torne passível de ser vivenciada pelo leitor de uma época posterior. (LUKÁCS, 2011, p. 58).

Ao longo dos anos, a definição de Lukács passou por dezenas de questionamentos e reformulações, principalmente devido ao fato de que o próprio romance – e suas características fundamentais – sofreram significativas transformações. Ou seja, as principais críticas e reformulações feitas às considerações de Lukács não se dirigem à essência do seu pensamento, mas decorrem das modificações que sofreu o gênero romanesco ao longo do tempo.

Entre aqueles que partiram do pensamento de Lukács e ofereceram novas possibilidades de leitura e interpretação para os romances históricos na literatura contemporânea podemos destacar os historiadores Hayden White e Paul Veyne.

Hayden White – em sua obra *Tropics of discourse* (1985) – defende que o discurso histórico se constrói através da linguagem, formando narrativas que legitimam ou detraem um determinado acontecimento ou fato histórico de acordo com as escolhas feitas pelo historiador, muito semelhantes ao processo de composição de um roteiro teatral ou um romance. Nesse sentido, a questão principal não seria quais são os fatos históricos, mas sim como descrevê-los, uma vez que essa descrição vai necessariamente legitimar uma forma de escrita, um discurso em detrimento de outros.

[...] nenhum grupo de eventos históricos casualmente registrados pode constituir uma história por si mesmo; o máximo que pode oferecer ao historiador são *elementos* históricos. Os eventos são *transformados* em história pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo destaque dado a outros, pela caracterização, repetições motivadas, variação de tom e pontos de vista, estratégias descritivas alternativas e, em resumo, todas as técnicas que nós normalmente esperaríamos encontrar na composição de um romance ou peça teatral. (WHITE, 1985, p. 84. Grifos do autor. Tradução nossa⁸)

O também historiador Paul Veyne, em *Como se escreve a História* (1998), estabelece a aproximação entre a História e a Literatura, definindo a primeira em função da segunda, concordando com White acerca da ideia de diferentes

⁸ Texto original: No given set of casually recorded historical events can in itself constitute a story; the most it might offer to the historian are story *elements*. The events are *made* into a story by the suppression or subordination of certain of them and the highlighting of others, by characterization, motif repetition, variation of tone and point of view, alternative descriptive strategies, and the like – in short, all of techniques that we would normally expect to find in the plotment of a novel or a play.

interpretações poderem ser feitas de um mesmo evento histórico, criticando a noção tradicional da História como verdade.

A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de fato, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance. [...] Como o romance, a história seleciona, simplifica e organiza. (VEYNE, 1998, p. 18)

Em termos de crítica literária, quem melhor aprofundou os conceitos de Lukács e a partir deles discutiu o romance histórico contemporâneo foi a crítica canadense Linda Hutcheon, que, em *Poética do pós-modernismo* (1991), propõe o conceito de metaficção historiográfica, acerca do qual falaremos mais detidamente a seguir, por se tratar do construto teórico que pautará nossa análise a respeito de *A casa das sete mulheres*.

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: (IN) DEFINIÇÕES

O conceito de metaficção historiográfica foi desenvolvido pela crítica canadense Linda Hutcheon, especialmente em sua obra *Poética do Pós-Modernismo*, e diz respeito à maneira – ou maneiras – pelas quais a ficção histórica deveria ser escrita na pós-modernidade.

Hutcheon não procura estabelecer uma definição específica do que seria tal conceito, mas, sim, apresentar elementos essenciais para sua teoria de forma comparativa, com reflexões de pensadores que discutiram a ficção histórica – e mesmo a escrita da história propriamente dita – antes dela, explicitando os aspectos em que seus próprios conceitos aproximam-se ou distanciam-se dos edifícios teóricos de seus antecessores.

Mesmo não existindo uma definição formal, existem alguns aspectos que se destacam de forma mais contundente na metaficção historiográfica, sendo que o primeiro deles consiste na não distinção entre a ficção e a história, a partir do que a autora chama de métodos naturais ou de senso comum:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento

da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. (HUTCHEON, 1991, p. 127)

Um segundo ponto de importância na teoria de Hutcheon trata da natureza meta-discursiva da ficção histórica contemporânea, ou seja, a metaficção historiográfica constrói-se com uma escrita que, ao mesmo tempo em que incorpora o referente histórico em suas obras, questiona-o dentro do próprio texto.

Em primeiro lugar, a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico. Em romances como *Foe*, *Burning Water* ou *Famous Last Words* (As Famosas Palavras Finais), certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido. A segunda diferença está na forma como a ficção pós-moderna realmente utiliza os detalhes ou os dados históricos. A ficção (*pace* Lukács) costuma incorporar e assimilar esses dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional. A metaficção historiográfica incorpora esses dados, mas raramente os assimila. Na maioria das vezes, o que se enfatiza é o processo de *tentar* assimilar. [...] A metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da *realidade* do passado, mas sua *acessibilidade textualizada* para nós atualmente. (HUTCHEON, 1991, p. 152. Grifos da autora)

Um terceiro aspecto fundamental da metaficção historiográfica consiste na relação intertextual que ela estabelece com o passado – histórico e literário – e com toda sorte de vestígios e documentos a ele relacionado, visando uma aproximação discursiva entre o presente e o passado, na mesma medida em que recria textualmente esse passado.

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o pas-

sado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Não é um desejo modernista de organizar o presente por meio do passado ou de fazer com que o presente pareça pobre em contraste com a riqueza do passado. Não é uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). (HUTCHEON, 1991, p. 157)

A autora nos diz ainda que a ficção histórica pós-moderna tem uma preferência por uma estrutura narrativa que procura mesclar os elementos totalizantes da história nacional, ou de grandes eventos e episódios históricos, com aspectos da vida cotidiana dos cidadãos comuns, ou mesmo de personagens históricas presentes nos romances, ressaltando tanto as maneiras pelas quais essas figuras podem ser decisivas para o processo histórico, como também as maneiras pelas quais podem ser influenciadas por esses mesmos processos.

Na verdade, elevar a “experiência privada à consciência pública” na metaficção historiográfica pós-moderna não equivale a expandir o subjetivo; equivale, isso sim, a entrecruzar o público e o histórico, o privado e o biográfico. [...] As obras desse tipo especulam abertamente sobre a forma como se escreve a respeito da “realidade” do passado, sobre aquilo que constitui “os fatos conhecidos” de qualquer acontecimento. (HUTCHEON, 1991, p. 128)

No que diz respeito à ficção histórica, Hutcheon evidencia sua opinião de que o texto ficcional pós-moderno deve trazer os contextos históricos de forma significativa, e até mesmo determinante, mas nunca de forma ingênua. Ou seja, os diferentes contextos e interpretações históricos devem ser problematizados e observados de forma crítica, sempre tendo em mente a impossibilidade de uma interpretação única de um determinado evento ou acontecimento do passado.

O pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significativos, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Esse é mais um dos paradoxos que caracterizam todos os atuais discursos pós-modernos. E a conclusão que se tira é a de que não pode haver um conceito único, essencializado e transcendente de “historicidade autêntica” (conforme o desejo

Frederic Jameson), não importa qual seja a nostalgia (marxista ou tradicionalista) existente em relação a uma entidade desse tipo. Em sua revisão crítica e dialógica das formas, dos contextos e dos valores do passado, o historicismo pós-moderno está voluntariamente livre da nostalgia. (HUTCHEON, 1991, p. 122)

Tendo em mente esses elementos, podemos tomar como exemplo de construção de metaficção historiográfica o livro *A casa das sete mulheres*, da autoria de Leticia Wierzchowski. Publicada originalmente no ano de 2002, a obra certamente está entre os mais conhecidos romances acerca da Guerra dos Farrapos, em decorrência da sua adaptação para a minissérie de televisão da Rede Globo, que recebeu o mesmo nome do livro.

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *A CASA DAS SETE MULHERES*

A casa das sete mulheres é uma obra que possui em sua narrativa uma abordagem que conjuga diferentes elementos e estruturas que se intercalam ao longo do texto, o que a aproxima de forma bastante contundente das formulações teóricas de Hutcheon acerca da metaficção historiográfica.

O primeiro elemento que nos salta aos olhos é o fato de que a sua narrativa vai centrar-se não nos grandes eventos e episódios da guerra, mas no cotidiano das mulheres da família de Bento Gonçalves, reunidas na Estância da Barra. Essa abordagem fica evidente no seguinte trecho, retirado das páginas iniciais da obra de Wierzchowski.

No dia 19 de setembro de 1835 eclode a Revolução Farroupilha no Continente de São Pedro do Rio Grande. Os revolucionários exigem a deposição imediata do presidente da província, Fernandes Braga, e uma nova política para o charque nacional, que vinha sendo taxado pelo governo, ao mesmo tempo em que era reduzida a tarifa de importação do produto.

O exército farroupilha, liderado por Bento Gonçalves da Silva, expulsa as tropas legalistas e entra na cidade de Porto Alegre no dia 21 de setembro.

A longa guerra começa no pampa.

Antes de partir à frente de seus exércitos, Bento Gonçalves manda reunir as mulheres da família numa estância à beira do Rio Camaquã, a Estância da Barra. Um lugar protegido, de difícil acesso. É lá que as sete parentas e os quatro filhos pequenos de Bento Gonçalves devem esperar o desfecho da Grande Revolução. (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 9)

A questão da espera é um dos eixos centrais da narrativa da obra de Wierzychowski, uma vez que a espera de informações das linhas de frente do combate é uma constante durante todo o livro, e em função dessa espera é que se desenvolvem os demais episódios da obra, ou seja, os eventos cotidianos ocorridos ao longo da narrativa acabam por gravitar em torno dos episódios em que a espera é temporariamente suspensa em decorrência da chegada de alguma notícia através de cartas, mensageiros, ou mesmo da visita de algum membro querido da família.

É justamente por meio dessas mensagens que a autora nos informa dos principais acontecimentos históricos da Guerra dos Farrapos, utilizando um interessante recurso metaficcional, uma vez que somos informados desses eventos da mesma forma e ao mesmo tempo em que as personagens, na maior parte das vezes através de cartas, que são integralmente apresentadas – e em tom pessoal, como não poderia deixar de ser – no corpo da narrativa. Exemplo disso ocorre quando Bento Gonçalves escreve para sua esposa, Caetana, informando ao mesmo tempo a ela e ao leitor sobre suas condições de prisioneiro, após ter sido derrotado na Ilha do Fanfa.

“Minha Caetana [...]

Estou vivo, Caetana, e esta é a boa notícia que tenho para le dar. Estou vivo e suportando estes dias porque sei que logo regressarei para os seus braços e para o meu chão. [...] Tive porém de entrar em Porto Alegre como prisioneiro, algemado, junto com o conde Zambecari e com Onofre, tive de ficar preso no *Presiganga* por muitos dias, até que me foi dada a notícia de que seria trazido para cá, para a corte, tão longe de usted, do meu chão, e tão perto do Regente.

Foi a bordo do *Presiganga* que me contaram que fui eleito presidente desta República rio-grandense, e que

agora sou general. Mas que atitudes um homem preso pode tomar, minha Caetana? Que general sou eu, tendo permitido tamanha derrota em Fanfa, e que hoje estou nesta masmorra, confinado numa cela solitária, exposto a suplícios que não hei de le narrar, pois não le quero pensar mais sofredora do que decerto está. [...]

Dê meus carinhos para as minhas irmãs e para as sobrinhas. E, por favor, vosmecê beije nossos filhos por mim.

Não desanime, Caetana. Estaremos juntos em breve, se assim Deus quiser e a buena suerte me ajudar.

Sempre seu,

Bento Gonçalves da Silva.

Fortaleza de Santa Cruz, Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1836.” (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 136-137. Grifos da autora)

Além das cartas recebidas pelas mulheres reunidas na Estância da Barra, a autora tem o cuidado de inserir, em alguns momentos, também algumas cartas e respostas dessas mulheres para os seus parentes na linha de frente do combate, o que produz um efeito de dinamismo, fazendo com que o leitor se sinta parte da história, e não apenas seu espectador. Usando desse recurso, Wierzchowski nos coloca junto com as mulheres da família de Bento Gonçalves, longe – geograficamente no caso delas, temporalmente no nosso – do palco principal da guerra, porém direta ou indiretamente influenciados pelos seus acontecimentos.

O segundo recurso metaficcional adotado por Wierzchowski se encontra nos capítulos intitulados “Cadernos de Manuela” – que em quase todos os casos apresentam subtítulos com a data em que a personagem estaria escrevendo os ditos cadernos – que são narrativas em primeira pessoa, assumindo a estrutura quase de um diário no qual são apresentados tanto acontecimentos da guerra, como dos eventos cotidianos na Estância da Barra, sob o ponto de vista da personagem que dá nome a esses capítulos.

É ao longo desses capítulos – ou cadernos – que encontramos muitas vezes um processo de desconstrução dos mitos e referenciais históricos. Nesses capítulos, Wierzchowski apresenta aspectos humanos de grandes figuras históricas, evidenciando elementos pessoais dentro do contexto histórico, e mesmo demonstrando certos incômodos em relação a esse passado glorificado,

ao mesmo tempo em que Manuela escreve em seu caderno acerca da sua relação com Giuseppe Garibaldi, conforme podemos observar no trecho a seguir, atentando para a data em que teria sido escrito no caderno, já no ano de 1903.

Pelotas, 11 de março de 1903. [...]

A República Rio-grandense traria para mim o único homem da minha vida. [...]

Vivi por Giuseppe Garibaldi como muito poucas mulheres viveram por um homem, um homem que nunca foi de todo meu, mas de quem pude compreender a essência – era um cometa, uma estrela cadente –, justo que restasse tão pouco ao meu lado. Era um ser sem paradeiro, e se não segui com ele, foi unicamente porque a vida não o quis. Hoje, passados todos esses anos, quando, ao me olhar no espelho, já nem reconheço mais a Manuela que fui naqueles tempos, hoje ainda o amo com a mesma força e a mesma dedicação. Ele não voltou para mim. (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 164-165)

A presença desses cadernos na estrutura da obra – intercalados com os capítulos que apresentam as narrativas em terceira pessoa – pode ser interpretada como outro recurso adotado pela autora para nos transportar para o espaço e tempo da narrativa, assumindo o papel de interlocutores da personagem Manuela, em cuja intimidade entramos a partir da leitura de seus cadernos, ao mesmo tempo em que somos informados de suas próprias impressões e sentimentos a respeito do conflito, quando ela decide nos narrar algum dos seus acontecimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente capítulo teve como objetivo a discussão acerca de algumas das características da metaficção historiográfica, e de quais maneiras essas características podem ser observadas na produção ficcional brasileira contemporânea, tomando como referência literária a obra *A casa das sete mulheres*, de Leticia Wierzchowski.

O primeiro passo dado nesse sentido foi o de traçar um brevíssimo panorama das relações que se estabelecem entre Literatura e História ao longo dos séculos, desde o surgimento de ambas na Grécia antiga, até a contemporaneidade, com as formulações precisas de Lukács acerca do romance histórico.

O segundo ponto abordado foi o da metaficção historiográfica propriamente dita, no qual se procurou levantar alguns dos principais elementos e características que compõe as formulações de Linda Hutcheon acerca do tema, procurando apresentar aqueles que consideramos mais relevantes para o presente capítulo.

Tendo traçado um breve percurso acerca das relações estabelecidas entre literatura e história ao longo dos mais de dois mil anos de existência das duas áreas do conhecimento, e tendo revisitado de forma crítica as formulações teóricas acerca das características da metaficção historiográfica, partimos para a análise de alguns elementos narrativos escolhidos por Letícia Wierzchowski para a composição de sua obra *A casa das sete mulheres*.

Observamos, ao longo dessa análise, que a autora gaúcha adota pelo menos duas estratégias narrativas características da metaficção historiográfica: o desejo de aproximação do leitor com o passado histórico e ficcional; e a problematização do discurso histórico, no sentido de entrecruzar o “público e o histórico, o privado e o biográfico” (HUTCHEON, 1991, p. 128).

Assim sendo, acreditamos que *A casa das sete mulheres* é uma obra de excelência estética e literária, que pode ser lida dentro da chave dos conceitos da metaficção historiográfica, posto que ao mesmo tempo em que a autora nos apresenta os fatos históricos mais relevantes, o faz de forma não tradicional, e nos coloca dentro de enredo, seja como “moradores” da Estância da Barra, seja como interlocutores da personagem Manuela.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. Edição bilingue. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. “Relações entre ficção e História: Uma breve revisão teórica”. Itinerários. Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-Modernismo. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, György. O romance histórico. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

VEYNE, Paul. Como se escreve a História e Foucault revoluciona a História. Tradução Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora UnB, 1998.

WHITE, Hayden. Tropics of discourse: essays in cultural criticism. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1985.

WIERZCHOWSKI, Letícia. A casa das sete mulheres. Rio de Janeiro: Record, 2002.

“UMA MENINA SEM LÁGRIMA, NO MEIO DO CAMINHO UMA MULHER”:FRAGMENTAÇÃO E SILÊNCIO EM *O PESO DO PÁSSARO MORTO*

Gabriel Nunes de Azevedo⁹

Publicado em 2017, *O peso do pássaro morto* (Editora Nós) marca a estreia da paulistana Aline Bei (1987) no gênero romance. Nas aproximadas 160 páginas que compõem a narrativa, somos conduzidos pela voz de uma mulher anônima, que desmembra e coloca em revista eventos biográficos. A vida da narradora surge enquanto “um mundo interior denso, secreto e rico em imagens [...] estorvado por uma realidade material pobre e um cotidiano tedioso, repetitivo e solitário” (NIGRI, 2018). Vida esta que se assemelha, nas palavras de Julia Kristeva (1989), a uma “existência desvitalizada”: cravejada por perdas, eventos traumáticos e experiências brutais; marcada pela violência gratuita, pela incomunicabilidade e, sobretudo, pelo silêncio e pela fragmentação do seu narrar.

Organizado em nove capítulos e um posfácio narrado por uma segunda voz, cada “capítulo” de *O peso do pássaro morto* apresenta a narradora em uma determinada idade: iniciando aos oito anos e finalizando aos 52. No entanto, essa suposta linearidade – na qual começo, meio e fim estão colocados em uma aparente organização cronológica – não obedece necessariamente a uma ordem convencional. Há saltos, lapsos e elipses entre um capítulo e outro. Até mesmo dentro dos próprios capítulos observamos essas lacunas, esses vazios constituintes da subjetividade da narradora.

Longos espaços de silêncio atravessam *O peso do pássaro morto*. Não apenas na voz que nos conduz leitura adentro, mas também na maneira como o texto aparece grafado no papel. A diagramação dos blocos textuais que estruturam o livro mais se assemelha a longos poemas narrativos do que aos textos em prosa centrados na tradição literária canônica. É a respeito dessa relação entre a frag-

⁹ Mestrando em Literatura e Crítica Literária pela (PUC-SP).
CV: <http://lattes.cnpq.br/5850541970780438>

mentação narrador-estrutura, e a subsequente criação de espaços de silêncio na narrativa, que este capítulo ganha corpo.

NARRAR ESTILHAÇADO, NARRADORA DESCENTRADA

Inominada, a narradora de *O peso do pássaro morto* faz parte do rol dos “narradores descentrados” (GINZBURG, 2012, p. 201) que vêm caracterizando parte da literatura brasileira contemporânea desde a década de 1970. Trata-se de uma narradora socialmente marginalizada e silenciada. Mas, sobretudo, trata-se de uma mulher em busca da constituição de si enquanto sujeito, mas que jamais chega às vias de fato.

Sem nome e sem identidade, a narradora se apresenta enquanto estrangeira de si mesma: enclausurada em um corpo e em um mundo com o qual não consegue estabelecer qualquer vínculo de pertencimento. Não se adapta à maternidade – ao menos não da forma compreendida socialmente –, tampouco ao papel de avó: “ser avó/me deixava com uma sensação ainda maior/ainda pior” (BEI, 2020, p. 117); sua vida profissional é decepcionante e claustrofóbica, assemelhando-se a das personagens kafkianas: presa à própria rotina burocrática, na qual não há perspectivas muito menos escapatória.

Cada evento traumático contribui para o processo negativo de formação dessa narradora descentrada, cujo narrar estilhaçado, fragmentado, oferece-nos apenas vislumbres silenciosos de uma vida marcada pela ausência. A trajetória dessa existência levada a contrapelo já nos é antecipada nas primeiras páginas de *O peso do pássaro morto*, aos oito anos, em diálogo com a mãe:

– *o que é morrer?*

ela [*a mãe*] estava fritando bife pro almoço.

– *o bife*

é morrer, porque morrer é não poder mais escolher o que farão com a sua carne.

quando estamos vivos, muitas vezes também não escolhemos, mas tentamos.

almoçamos a morte e foi calado. (BEI, 2020, p. 21)

Único vínculo recíproco e duradouro que estabelece é com um cachorro, de idade indeterminada, encontrado à beira da estrada. Dá-lhe o nome de Vento. Abro um parêntese para analisar essa figura inesperadamente inserida na narrativa, antes de adentrar o próximo tópico deste capítulo. Enquanto símbolo, o cão tem sido mitologicamente relacionado à morte:

Não há, sem dúvida, mitologia alguma que não tenha associado o cão – Anúbis, T'ian-k'uan, Cérbero, Xolotl, Garm etc – à morte, aos infernos, ao mundo subterrâneo, aos impérios invisíveis regidos pelas divindades ctônicas ou selênicas. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 176)

Em *O peso do pássaro morto*, este animal é retratado de forma ambígua. Logo nas primeiras páginas, aos oito anos da narradora, sua melhor amiga é brutalmente morta por um cão. Trata-se do primeiro evento traumático revelado, que a coloca diante da incompreensão e do silêncio dos adultos, incapazes de explicarem a morte.

A imagem do cão, na narrativa, ganha novo significado em Vento. Se o animal foi responsável pelo primeiro trauma carregado por essa mulher, ele é também o único ser capaz de proporcionar alento, companheirismo e amor a ela: “e desde que estamos juntos, parece que alguém/acelerou os relógios do mundo, penso que isso é Amor” (BEI, 2020, p. 126). Focalizado pelas lentes da brutalidade sem precedentes, o primeiro cão aparece enquanto a incomunicabilidade da violência gratuita e aleatória, impossível de ser explicada. Já Vento tem seus contornos suavizados, o que se percebe pela escolha do nome, que também remete a uma imagem de silêncio, mas um silêncio brando: o das belezas e dos sentimentos grandes demais para o limitado universo das palavras:

e deitou esparramado
do meu lado
com cara de quem sabia alguma coisa importante
mas
não conseguia me contar porque
a coisa não era do tipo das que cabem em palavras.
(BEI, 2020, p. 106)

No entanto, o animal não está dissociado da morte, ressaltando que o mote do livro é a finitude da vida. A própria narradora parece antecipar o fim

durante o primeiro encontro com o cão: “o tempo sempre leva/as nossas coisas preferidas no mundo/e nos esquece aqui/olhando pra vida/sem elas” (Idem, p. 111). De fato, a morte chega para o animal por atropelamento, aos 52 anos da personagem. Esse evento culmina em seu autoabandono: “vivendo de ar/vomitando de fome” (Idem, p. 156), deixa-se morrer em uma espécie de suicídio passivo. Um suicídio sem a potência ativa e a carga dramática que envolve o ato daqueles que atiram contra si próprios, ingerem remédios, defenestram-se ou enforcam-se. Pelo contrário, ela entra em um estado de inação e de inércia em relação à vida, até eventualmente morrer.

O peso do pássaro morto é uma narrativa pontuada pelo desencanto, pela violência e pelo abandono. Descentrada e ausente de si, a narradora “almoça a morte” em silêncio, ano após ano, narrando nas entrelinhas do que é dito os estilhaços de uma vida que poderia ter sido, mas não foi e nunca chega a ser.

SILÊNCIO FUNDANTE E ESTRUTURANTE

Apesar da extrema autoconsciência com que narra os acontecimentos experienciados, há sempre algo silenciado em si. Seja no silêncio espaçado graficamente na página, ao ser questionada como está se sentindo a respeito da morte da amiga, aos oito anos. Ou então, aos 17 anos, no grito que “morreu no estômago” junto do chute dado por Pedro: primeiro (e único) envolvimento amoroso relatado pela narradora e que se revela, posteriormente, seu abusador. Também observamos esse silêncio na impossibilidade de revelar seus incômodos, de tomar posicionamento diante das adversidades, como ela mesma coloca: “falar cansa,/ouvir então/nem se fale” (BEI, 2020, p. 82). E, principalmente, na incomunicabilidade diante do filho recém-nascido, resultado do estupro cometido por Pedro:

olhei praquela criança
também chorosa, ela que
não fazia ideia do que é no mundo nascer um menino,
alguém precisa contar.
não da parte física, claro,
isso ele vai descobrir sozinho
e muito rápido,

alguém precisa contar da outra parte, doutor,
as mulheres abusadas nas trincheiras e
nos viadutos não estão nos livros de história [...]
a enfermeira pega ele de volta
todo mundo está sorrindo
e eu precisando contar
pro menino
tanta coisa,
a maioria
triste (BEI, 2020, p. 61-62)

Outro momento que revela esse silêncio ao qual a narradora está submetida acontece logo após o encontro com a mãe de uma garota com quem manteve amizade, relatada brevemente no capítulo “aos 17”. Paula, a amiga, é no entanto, focalizada para em seguida ser deslocada à margem da narrativa. Aparecendo tão rápido quanto desaparece, ela explicita a volatilidade que as relações da narradora assumem, bem como o silêncio que as envolve após o evento traumático provocado pelo estupro:

tenho amigos que não morreram
mas é como se eles
tivessem morrido, ninguém se fala
apesar de ser possível.
até com meus pais
eu falo cada vez menos
e nada dói no meu corpo a ponto de chamar de saudade,
com as pessoas vivas eu me sinto mais à vontade pra
esquecer. (BEI, 2020, p. 71)

Talvez o momento mais relevante para a compreensão da relação entre fragmentação narrativa e silêncio apareça aos 28 anos, quando a narradora descobre que o filho está matando passarinhos a estilingadas com colegas do prédio em que vivem.

a pedra no céu
a pedra no estilingue

a pedra no corpo
o corpo

no chão e
a pedra,
que já não interessa mais, cumpriu sua função de ponte.
(BEI, 2020, p. 83)

Vejo aqui uma relação metafórica entre o voo “brutalmente interrompido” de “algo delicado que estava em Movimento” (BEI, 2020, p. 83) – tal como a narradora descreve a caçada do filho – com o estupro por ela sofrido. Essa relação se dá também pela semelhança fonética entre o substantivo “pedra” e o nome Pedro, bem como pela diagramação das palavras na página. A escolha dos espaços vazios, que operam entre uma sentença e outra, não é aleatória. Por meio dessa fragmentação textual, do ir e vir ziguezagueante das palavras, vemos o movimento do estilingue e da pedra, do corpo de Pedro sobre o dela.

Esses silêncios que surgem no texto são espaços estruturantes da narrativa. Ou, parafraseando Wolfgang Iser (1999), enclaves que demandam preenchimento no ato da leitura. No entanto, como dar sentido a eles? De que maneira preenchê-los? Como, enquanto leitores, dar forma à experiência incomunicável, própria da condição de mulher dessa voz que narra? Aqui, nosso pensamento toca, de certa forma, os limites da linguagem; ele esbarra em uma aporia, segundo a qual o silêncio fala por si só.

Vejo atuar dentro do texto, duas pulsões desse silêncio constatado: uma que revela o “caráter de incompletude da linguagem” – isto é, na incomunicabilidade e nas afasias da narradora, brevemente discutida no tópico anterior deste capítulo –, outra que “atravessa as palavras” e

que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, *todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio que nos levam a colocar que o silêncio é fundante.*
(ORLANDI, 2015, p. 14, grifo nosso)

Esta segunda pulsão de silêncio aparece na estrutura fragmentária e lacunar do texto. A princípio a disjunção das sentenças, a fragmentação textual, a forma como a narrativa aparece diagramada, constituem dispositivos adotados pela autora, os quais chamam atenção e causam estranhamento. Estamos diante de um poema narrativo extenso? Ou de uma prosa experimental? *O peso do pássaro morto* desautomatiza nosso olhar e nos traz mais perguntas do que respostas.

De acordo com Jaime Ginzburg, “um texto de caráter autobiográfico, sob a perspectiva da dissociação, ou do trauma, deixa de conter uma unidade estrutural, apresentando o fragmento como modo de expressão da existência” (GINZBURG, 2012, p. 204). Embora a estrutura “autobiográfica” em *O peso do pássaro morto* seja atravessada por efeitos de sentido ficcionais – isto é, não se trata de uma autobiografia de fato –, a fragmentação textual, coalhada de silêncios e lacunas, revela-se o único modo possível de narrar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A LOQUACIDADE DO SILÊNCIO ENQUANTO FRAGMENTO

O peso do pássaro morto propõe um movimento de reconfiguração da linguagem necessário para “expressar aquilo que não pode ser representado em condições habituais” (GINZBURG, 2012, p. 212). Bei constrói na narrativa uma “segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugio da primeira” (ADORNO, 2003, p. 62). Evoco, neste ponto, Roland Barthes para complementar a noção de “segunda linguagem” levantada pelo filósofo frankfurtiano. Ao analisar o registro tipográfico do poeta Mallarmé (1848-1898), caracterizado pelos espaços vazios na diagramação tipográfica, Barthes escreve:

O registro tipográfico de Mallarmé quer criar em torno de palavras rarefeitas uma zona vazia em que a fala, livre de suas harmonias sociais e culpas, felizmente não ressoe mais. [...] Essa arte tem a própria estrutura do suicídio: o silêncio é um tempo poético homogêneo que se cunha entre duas camadas e faz explodir a palavra menos como o fragmento de um criptograma do que como uma luz, um vazio, um assassinato, uma liberdade. (BARTHES, 1972, p. 55, tradução do autor)

Assim, as “zonas rarefeitas” erguidas em torno das palavras nos levam a esse silêncio fundante do qual fala Orlandi (2015) e que organiza a obra de Bei. A rarefação textual torna-se mais presente à medida em que os anos passam e a narrativa encaminha-se para o fim. Isso é perceptível pela forma como os títulos vão sendo introduzidos em cada capítulo da narrativa. Aqui, vale apontar que cada título se inicia pela contração “aos”, seguida pela idade que será abordada. Conforme os anos passam, estes ficam literalmente mais próximos da margem inferior da página, como se escorressem.

Os títulos agem como ampuhletas de linguagem. Por eles, as palavras da narradora escorrem, deixando atrás de si o vácuo e o silêncio da vida que poderia ter sido, mas não foi; lançando à frente de si o silêncio diante do peso de uma vida vivida em feridas abertas, jamais cicatrizadas. “Mas pra mim tudo era tão/Tarde,/o Tempo/escorria/sem sono/das minhas mãos” (BEI, 2020, p. 55), diz a narradora aos 17 anos.

É “como se a falta de palavras fosse causada pelo excesso de significados inexprimíveis” (SILVA, 2014, p. 215). Ou seja, sua ausência “pode ser dolorosamente eloquente: uma falta sentida como uma carga intangível que *pesa* sobre nós e faz desfalecer nossas expectativas” (Idem, grifo nosso). Nas entrelinhas dessas zonas desérticas e silenciosas, em que falha a linguagem, pela qual escoam as palavras, há muito mais o que ler do que no próprio texto. A narrativa esparra-se diante dos nossos olhos como o cão Vento ao lado da narradora: é pelo não-dito que se comunica os sentimentos mais difíceis.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Notas sobre literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BARTHES, Rolando. Le degré zero de l'écriture. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- BEI, Aline. O peso do pássaro morto. São Paulo: Editora Nós, 2017. 14ª reimpressão, 2020.
- CHEVALIER & GHEERBRANT, Jean & Alain. Dicionário de símbolos. 29ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1982.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane II, Milão, p. 199-221, 2012.
- ISER, W. O ato da leitura, vol. 2: uma teoria do efeito estético. Editora 34, 1999.
- KRISTEVA, Julia. O sol negro: depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.
- NIGRI, Yasmin. Renúncia e autoabandono em O peso do pássaro morto, de Aline Bei. 19 de out. de 2018. Revista Caliban. Disponível em: <https://revistacaliban.net/ren%C3%B4ncia-e-autoabandono-em-o-peso-do-p%C3%A1ssaro-morto-de-aline-bei-d4abcafc06f> Acesso em. 22 de mai. 2021.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora Unicamp, 2015.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. “O risco do fracasso”, pp. 215-227. In.: O silêncio e a prosa do mundo (Org. Adatao Novaes), 2014.

A NOVA VELHA ORDEM: A DISTOPIA POLÍTICA *A NOVA ORDEM*, DE BERNARDO KUCINSKI, COMO INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA DEMOCRÁTICA

Luis Henrique Garcia Ferreira¹⁰

Esse *paper* tem por objetivo problematizar o romance do jornalista e romancista Bernardo Kucinski, *A nova ordem*, de 2019, como criação cuja escrita, mais do que efeitos estéticos, procura estimular discursos e atitudes de não aceitação da realidade política atual. Assim, é possível visualizar essa obra como um exemplo de arte-inquietação em um horizonte no qual se vislumbra o avanço de ideologias totalitárias.

Essa marcha antidemocrática, paradoxalmente legitimada por votação popular, se materializa no ataque aos programas sociais, na estigmatização das minorias, na minimização das questões ambientais, na demonização da educação e no esvaziamento dos direitos individuais e coletivos albergados pela constituição cidadã de 1988.

Quanto ao apoio popular a ideais totalitários, Jung já alertou que

Hitler foi o expoente da “nova ordem” e essa constitui a verdadeira razão capaz de explicar por que todo alemão se deixou envolver por esse homem. Os alemães almejavam a ordem, mas cometeram o erro fatídico de escolher para seu Führer a principal vítima da desordem e da ambição descontrolada. (...) Hitler simbolizava algo em cada indivíduo. Era a corporificação mais surpreendente de todas as inferioridades humanas. Era uma personalidade inteiramente psicopática, incapaz, desajustada e irresponsável, cheia de fantasias ocas e pueris (...). Ele representava as sombras e a parte inferior de toda personalidade num grau extremo, o que constitui mais uma razão para que as pessoas se deixassem envolver (JUNG, 2012, p. 57-58).

¹⁰ Mestrando em Teoria e História Literária (Unicamp) e mestrando em Estudos Literários (UFPR). CV: <http://lattes.cnpq.br/1770598141407035>

Assim como Jung gostaria que todo alemão tivesse “reconhecido em Hitler as suas próprias sombras e percebido o terrível perigo que representava (JUNG, 2012, p. 58)”, infere-se que Kucinski também quer que os brasileiros se apercebam das sombras que viabilizaram que um espectro do passado, o *Brasil: nunca mais*, retornasse na história recente do país travestido de messias.

Em *Psicologia das massas* (2013), Freud alega que a massa pode fazer com que o indivíduo sinta, pense e aja de maneira diferente, levando até mesmo a uma perda de civilidade e ao retorno ao impulso instintivo. São características de uma massa o fato de ela ser instável, passional, desmedida, extremista, influenciável, crédula, e desprovida de crítica, iludindo-se facilmente, por meio da sugestão.

Visto que a massa não tem dúvidas quanto ao verdadeiro e ao falso, e ao mesmo tempo tem consciência de sua grande força, ela é tão intolerante quanto crédula na autoridade [...]. O que ela exige de seus heróis é força, inclusive violência. Ela quer ser dominada, oprimida, e temer seus senhores. No fundo completamente conservadora, ela tem a mais profunda aversão a todas as novidades e progressos, e um respeito ilimitado pela tradição (FREUD, 2013, p. 51).

A nova ordem, então, pode ser entendida como uma paródia do tempo presente, mais precisamente do governo federal, narrada de uma perspectiva distópica, e que alerta o (e)leitor sobre a necessidade de fazer uma escolha consciente, haja vista a impossibilidade da coexistência do estado democrático de direito com a deslegitimação de direitos legalmente constituídos. A matéria narrativa, portanto, ficcionaliza a articulação das forças reacionárias para reestabelecer a ordem das elites, reforçando as desigualdades sociais e econômicas e retomando a violência, a censura e o medo como políticas de Estado.

Pode-se dizer que *A nova ordem* é um bom exemplo da ideia defendida por Adorno em sua *Teoria estética* (2016) de que as obras de arte resistem ao jogo do valor de troca e propõem mudanças para o atual estado de coisas. Em seu romance mais famoso, *K.*, Kucinski também utilizou a literatura como instrumento de ataque, no caso aos crimes da ditadura militar e aos riscos à democracia decorrentes do memoricídio ou minimização das violações aos direitos humanos operadas nesse período. A pesquisadora Lua Gill comenta que

Em um país como o Brasil, cujas heranças autoritárias e traumáticas percorrem toda a nossa história, se mostra cada vez mais necessário que a literatura e a crítica literária assumam a importância de seu papel em combater os silêncios, as conciliações e as perpetuações da violência. A elaboração dos traumas do passado, a partir da criação artística, diz respeito a uma necessidade histórica (GILL, 2017, p. 180).

A nova ordem, enquanto narrativa que parodia os acontecimentos políticos atuais, de certo modo é uma constatação de que a sociedade brasileira não soube trabalhar com esses traumas decorrentes do *Batismo se sangue* da ditadura militar e, contrariando o caricata slogan de campanha do deputado federal Francisco Everaldo Tiririca Oliveira Silva de que “pior do que tá não fica”, empoderou um grupo do qual alguns membros enaltecem os “anos de chumbo”, chamados por parte deles e de seus apoiadores de “revolução de 64”. Período comemorado oficialmente pelo governo federal, “que determinou ao Ministério da Defesa que sejam feitas comemorações aos 55 anos do dia 31 de março de 1964, data de instauração da ditadura militar no Brasil” (Agência Câmara de Notícias, 26/03/2019).

Entre os ídolos de membros e apoiadores do governo federal, estão o falecido coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, ex-chefe do DOI-CODI condenado pelo uso da tortura durante a repressão às forças opositoras da ditadura militar. O então deputado federal Jair Bolsonaro o homenageou na votação do impeachment da ex-presidenta Dilma: “Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas Forças Armadas, pelo Brasil acima de tudo e por Deus acima de tudo, o meu voto é sim” (BBC, 2016).

O resgate das questões tratadas em *K.*, também se faz necessário, haja vista que muitas delas reverberam em *A nova ordem*, romance que ficcionaliza um governo remodelador das violações praticadas *Nos porões da ditadura*, como a restrição das liberdades individuais e coletivas, a tortura institucionalizada, a perseguição e o genocídio dos opositores ao regime. Todavia, esse autoritarismo é ressignificado na obra em análise e ganha uma roupagem distópica. Convém assinalar a reflexão de Leonor Arfuch em *O espaço biográfico* (2010):

[...] considerando a transformação que todo trajeto supõe, se a literatura constitui um vasto laboratório de identidade, é pela variação constante, a transmutação, o forçamento dos limites, a perda, a dissolução. O romance é território privilegiado para a experimentação, mesmo a mais perturbadora, na medida em que pode operar no marco de múltiplos “contratos de veracidade” [...] (ARFUCH, 2010, p. 126).

O enredo, que é dividido em 22 capítulos, se inicia com o “fechamento das universidades e a morte do pensamento crítico”. Além de simbólica, essa morte é literal e acontece por meio da captura e fuzilamento de cientistas, professores universitários e de praticamente toda a classe intelectual que não se exilou no exterior antes do advento da Nova Ordem. Além das claras referências à história brasileira, também há alusões aos regimes totalitários de Stalin e Pinochet, como percebemos na caracterização de um importante personagem, um dos pilares da Nova Ordem:

Da ampla janela da sala de reuniões do Estado Maior, o General Lindoso Fagundes acompanha satisfeito a movimentação, cofiando seu espesso bigode, cultivado ao estilo dos seus dois ídolos, o general Augusto Pinochet e o marechal Josef Stalin. Para Lindoso, cada um a seu modo exerceu o poder supremo, o de ditar quem pode viver e quem deve morrer (KUCINSKI, 2019, p. 28).

Os capítulos são curtos e os títulos sintetizam os assuntos neles tratados, os quais são desenvolvidos com crueza narrativa. A voz narrativa, que em uma primeira leitura pode parecer simplória, é melhor entendida se for interpretada como um projeto estético no qual a escrita reflete o esvaziamento da subjetividade e das vontades individuais na sociedade customizada pela Nova Ordem ao longo do enredo.

Essa letra dura, objetiva, é acentuada pelo linguajar jurídico dos éditos da Nova Ordem que complementam o texto como notas de rodapé. Esses éditos, presentes ao fim de quase todos os capítulos, causam uma sensação de desconforto pelo atravancamento da leitura, mas são um importante artifício narrativo na condução do leitor, configurando uma outra voz na estrutura narrativa. Os diversos éditos ajudam o leitor a conhecer os objetivos e a ideologia da Nova Ordem e interpreta-se que sejam uma paródia ao AI-5 (decreto de 1968 que

deu ao presidente o direito de promover inúmeras ações arbitrárias e reforçou a censura e a tortura como práticas da ditadura) e também a algumas das pautas do atual governo federal, como transcrito abaixo.

O Édito 9/2019 da Nova Ordem Ambiental desobriga proprietários de manterem reservas florestais e matas ciliares. Seu artigo primeiro retira o Brasil do Acordo de Paris sobre Mudanças Climáticas; o artigo 2 extingue o Ministério do Meio Ambiente, o Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, o Instituto Nacional de Meio Ambiente e Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) e a Agência Nacional de Águas (ANA); o artigo 3 extingue os Parques Nacionais e incorpora suas terras ao Programa de Expansão Acelerada da Fronteira Agrícola (PEAFE); o artigo 4 libera todas as classes de agrotóxicos, sem distinção dos mutagênicos, carcinogênicos e teratogênicos e todas as classes de sementes transgênicas; o artigo 5 libera queimadas nas lavouras de cana; o artigo 6 extingue o Monitoramento do Manejo da Pesca, que fica assim liberada o ano todo, pondo fim aos períodos de defeso; o artigo 7 extingue as Unidades de conservação (UC) e as Estações Biológicas, exceto a base da marinha Comandante Ferraz, localizada na Antártica; o artigo 8 proíbe o financiamento estrangeiro a ONGs de qualquer natureza e o artigo 9 ordena o desmatamento da Amazônia para sua incorporação ao Programa de Expansão Acelerada da Fronteiras Agrícolas (KUCINSKI, 2019, p. 44).

Para reforçar a ideia de que a obra *A nova ordem* é uma paródia do tempo presente, vale lembrar que o deputado federal Eduardo Bolsonaro, que em uma palestra já hipotetizou sobre o fechamento do Supremo Tribunal Federal (G1, 2018), órgão máximo do poder judiciário brasileiro, também já aventou sobre a possibilidade de uma reedição do AI-5:

Se a esquerda radicalizar, a gente vai precisar ter uma resposta. E uma resposta pode ser via um novo AI-5, pode ser via uma legislação aprovada através de um plebiscito como ocorreu na Itália. Alguma resposta vai ter que ser dada (O GLOBO, 31/10/2019).

Como diz a pesquisadora Thais Sant’Anna, em *A nova ordem* “tudo é invenção, mas quase tudo está acontecendo”, pois

O romance é uma distopia que ficcionaliza o presente do Brasil, traçando semelhanças com o passado ditatorial que nunca foi passado a limpo direito. A narrativa é fruto de uma observação astuta do autor sobre nossa cultura do esquecimento, que pode gerar, como consequência, o retorno de um passado cruel e violento que não foi expurgado (SANT’ANNA, 2020, p. 87).

O comentário de Sant’Anna é corroborado pela tabela abaixo, que mostra alguns dos pontos de vista do chefe do poder executivo federal durante a sua carreira política.

Tabela 1 – Qualquer semelhança não é mera coincidência

Tema	Algumas frases de Jair Bolsonaro durante sua carreira política
Negros	“Eu fui num quilombola em Eldorado Paulista. Olha, o afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas. Não fazem nada! Eu acho que nem para procriador ele serve mais. Mais de R\$ 1 bilhão por ano é gastado com eles” (Em palestra no Clube Hebraica, abril de 2017).
Estupro	“Fica aí, Maria do Rosário, fica. Há poucos dias, tu me chamou de estuprador, no Salão Verde, e eu falei que não ia estuprar você porque você não merece. Fica aqui pra ouvir. (Em discurso na Câmara, em 2003). Ao explicar a frase: “Ela não merece (ser estuprada) porque ela é muito ruim, porque ela é muito feia, não faz meu gênero, jamais a estupraria. Eu não sou estuprador, mas, se fosse, não iria estuprar porque não merece”.
“Coro” no filho gay	O filho começa a ficar assim meio gayzinho, leva um coro ele muda o comportamento dele. Tá certo? Já ouvi de alguns aqui, olha, ainda bem que levei umas palmadas, meu pai me ensinou a ser homem” (Em programa da TV Câmara em novembro de 2010).
Fraquejada	“Fui com os meus três filhos, o outro foi também, foram quatro. Eu tenho o quinto também, o quinto eu dei uma fraquejada. Foram quatro homens, a quinta eu dei uma fraquejada e veio mulher”. (Palestra no Clube Hebraica, abril de 2017).
Promiscuidade	“Ô Preta, eu não vou discutir promiscuidade com quem quer que seja. Eu não corro esse risco porque meus filhos foram muito bem educados e não viveram em ambientes como lamentavelmente é o teu” (À Preta Gil, quando questionado sobre o que faria se seu filho se apaixonasse por uma negra. Março de 2011).
Tortura	“Eu sou favorável à tortura, tu sabe disso” (A um programa de TV, em 1999). E “O erro da ditadura foi torturar e não matar” (Em entrevista no rádio, em junho de 2016).
Bater em gays	“Não vou combater nem discriminar, mas, se eu vir dois homens se beijando na rua, vou bater” (Em entrevista sobre uma foto do ex-presidente FHC ter posado em foto com a bandeira gay e defendido a união civil, em maio de 2002).
Fuzilamento	“Deveriam ter sido fuzilados uns 30 mil corruptos, a começar pelo presidente Fernando Henrique Cardoso” (Em programa de TV, em maio de 1999).

Prostituição	“90% desses meninos adotados vão ser homossexuais e vão ser garotos de programa com toda certeza desse casal” (Em vídeo reproduzido no programa de Danilo Gentily, sobre adoção por casais gays).
Mulheres	Não é questão de gênero. Tem que botar quem dê conta do recado. Se botar as mulheres vou ter que indicar quantos afrodescendentes” (Em entrevista em Pouso Alegre, questionado se aumentaria o número de mulheres no ministério, em março de 2018).

Fonte: elaboração do próprio autor (2021).

Informação retiradas do Estado de Minas (2018). Reportagem de autoria da jornalista Juliana Cipriani.

Disponível em: <https://tinyurl.com/ycgo7b>.

Após o fuzilamento do pensamento crítico no início do livro, o segundo capítulo apresenta o personagem Angelino, um engenheiro desempregado que se tornou alcoólatra e que sobrevive como catador de livros. Depois de um édito da Nova Ordem, os livros foram proibidos e as pessoas foram obrigadas a eliminá-los. Assim como os livros, moradores de rua como Angelino são reduzidos ao *status* de lixo e considerados descartáveis. Mas Angelino faz parte de um seletivo grupo de personagens que costumam ter um estalo ou crise de consciência em meio à lobotomização social das distopias. Alguns elementos insuflarão esse estalo no final do livro, como a mistura de sentimentos gerada pelas leituras de *Utopia*, de Thomas More, e de um santinho (pequena folha de papel que normalmente contém propaganda política) com os ideais dos utopistas (pessoas comuns vítimas de perseguição, tortura e genocídio por se oporem à Nova Ordem). Após puxar a sua carroça de lixo pela cidade,

Angelino senta-se num canto para não chamar atenção dos catadores que vem chegando um após o outro, suas carroças repletas de livros. Numa face do cartãozinho está a imagem colorida de Santo Antônio segurando no colo o menino Jesus, na outra, em vez da prece com os dez pedidos, está a exortação em letras miudinhas, quase como se escondendo.

O reino da Igualdade está chegando.

A nova ordem tem seus dias contados

Deus não criou a Terra para alguns

Deus criou a Terra para todos

Os bancos têm parte com o maligno

Afasta-te dos bancos

Afasta-te da nova ordem

Fecha tua conta bancária

Liberta-te da dívida

Livra-te dos teus cartões de banco

Nenhum homem pode ser escravo de outro homem
(KUCINSKI, 2019, p. 32).

Além da propaganda dos utopistas e do livro *Utopia*, Angelino também encontra uma arma no lixo. Essa arma foi abandonada pelo agente da Nova Ordem, Chico Messias, um dos principais executores da “Operação Capela”, que visava eliminar padres utopistas, sendo que “os pastores evangélicos estão fora da ‘Operação Capela’. São de confiança. Tanto assim que a Igreja Universal virou oficial” (KUCINSKI, 2019, p. 41).

Assim como acontece com Angelino no final da trama, o cão de guarda da Nova ordem sofre uma crise de consciência durante a investigação de um padre potencialmente utopista, com o qual acaba se confessando. Após a crise, Messias descarta a sua arma e deserta do governo.

Além da “Operação Capela”, a Nova Ordem também organizou as seguintes operações:

Tabela 2 – Operações

Nome da operação	Definição/Função
Operação Cátedra	Identificar e liquidar os principais formuladores do pensamento crítico e os chefes do Instituto Butantã e de Manguinhos.
Operação Quimera	Concebida para aniquilar a subversão utopística. A operação Quimera mostrou que é fácil e barato acabar com contingentes grandes de indesejáveis despejando-os no mar.
Operação Reabilitação	Fazer com que os filhos da elite brasileira entendam a origem de sua rebeldia e reconheçam sua identidade de classe.
Operação Capela	Tortura e aniquilação de religiosos católicos com tendências utopistas.

Operação Cândida	Deixou de ser chamada de “operação” para ser chamada de “ação social”, a fim de o termo não soar tão militar. Busca eliminar o excesso populacional, exterminando 90 milhões de pessoas e controlando a razão humana.
Operação Sodoma	Eliminação dos gays.

Fonte: elaboração do próprio autor (2021).

Outro fiel escudeiro da Nova Ordem, Ariovaldo, é um dedicado médico psicanalista que acumula promoções militares por suas invenções em prol da extração de informações e do controle social. Considerando-se de consciência tranquila em relação às torturas, estupros e experimentos científicos desumanos que ocorrem na “fábrica” – espaço no qual Ariovaldo trabalha e que é mantido fora do conhecimento da população –, “ele apenas cumpre sua missão, que de certo modo é até humanitária. Impedir que aquilo vire um matadouro. Tentar dar racionalidade ao processo de extração de informação.” (KUCINSKI, 2019, p. 38).

Entre suas incumbências, estão a implementação de métodos de tortura mais eficientes, o esfacelamento da subjetividade por meio da customização das mentes através da implantação de chips e a pretensa extração do conteúdo dos sonhos. Marido de Marilda, que o traía com o general Fagundes, o falso moralista Ariovaldo encontra relaxamento de suas obrigações com a “enfermeira novinha e esperta, sua auxiliar direta e que às vezes o conforta, na cama de campanha” (KUCINSKI, 2019, p. 46). De todas as operações das quais participou, a que mais o incomodou foi a Operação Cândida, que visava o extermínio de 90 milhões de brasileiros para controle populacional e adequação da demanda interna à oferta do agronegócio (carro-chefe da economia) predominantemente exportador. Essa higienização social vai ao encontro da análise de Ailton Krenak, que infere que o capitalismo

vai destruir o mundo do trabalho como conhecemos, e vai dispensar a ideia de população. Essa, para mim, é a próxima missão do capitalismo: se livrar de ao menos metade da população do planeta. O que a pandemia tem feito é um ensaio sobre a morte. É um programa do necrocapitalismo. (**Carta Capital**, 30/12/2020, n. 1138).

A trama termina com o assassinato do poderoso general Fagundes cometido pelo catador de lixo Angelino, que utilizou a arma abandonada pelo

desertor Chico Messias. Ariovaldo, “que apesar de suas descobertas e invenções espetaculares, e do sucesso do programa de customização de humanos, (...) jamais conseguiu capturar um fragmento que fosse do conteúdo manifesto de um sonho” (KUCINSKI, 2019, p. 75), acaba inválido para o serviço por conta de uma depressão. Ou seja, aquele que induzia, controlava e customizava as emoções da nação perde o controle de si mesmo.

Por fim, vale reforçar que a distopia política analisada, a exemplo das distopias que eclodiram com a ascensão do totalitarismo nas décadas de 30, 40 e 50, trata negativamente do presente, sem perder de vista o passado e o futuro. A obra assume a função social de alerta e denúncia. Kucinski faz de *A nova ordem* um fértil campo de batalha que requisita ao leitor uma atuação política consciente do passado, insatisfeita com o presente e transformadora do futuro, afinal “quem controla o passado controla o futuro” (ORWELL, 2016, p. 47).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Teoria estética. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2016.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo. Brasil nunca mais: um relato para a história. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- ARFUCH, Leonora. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. In: ARFUCH, Leonora. A vida da narração. Rio de Janeiro: UERJ, 2010 (cap. 3, p. 111-150).
- CÂMARA DOS DEPUTADOS. Comemoração oficial do golpe de 64 gera polêmica em Plenário. Agência Câmara de Notícias, 26/03/2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/yxbqoy6x>. Acesso em: 05 jan. 2021.
- CIPRIANI, Juliana. Veja 10 frases polêmicas de Bolsonaro que o deputado considerou ‘brincadeira’. Estado de Minas, 14/04/2018. Disponível em: <https://tinyurl.com/ycgoce7b>. Acesso em: 05 jan. 2021.
- CRUZ, Lua Gill da. (Sobre)viver: luto, culpa e narração na literatura pós-ditatorial. 2017. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann Silva. Campinas, 2017.
- FREI BETTO. Batismo de sangue: guerrilha e morte de Carlos Marighella. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar da civilização. Trad. Paulo César e Souza. São Paulo: Penguin, 2011.

_____. Psicologia das massas e análise do eu. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.

G1. Em vídeo, filho de Bolsonaro diz que para fechar o STF basta ‘um soldado e um cabo’. Disponível em: <https://tinyurl.com/vjpnkc>. Acesso em: 05 jun. 2021.

JUNG, Carl Gustav. Aspectos do drama contemporâneo. Trad. De Lúcia M. E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2012.

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

_____. A nova ordem. São Paulo: Alameda, 2019.

MORE, Thomas. Utopia. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin Books, 2018.

O GLOBO. Eduardo Bolsonaro: ‘Se a esquerda radicalizar, resposta pode ser via um novo AI-5’. O Globo, 31/10/2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/yyc8oks7>. Acesso em: 05 jan. 2021.

OLIVEIRA, Thais Reis. Ailton Krenak: próxima missão do capitalismo é se livrar de metade da população do planeta. Carta Capital, 31/12/2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/yy3dktfj>. Acesso em: 05 jan. 2021.

ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

SANT’ANNA, Thaís. Tudo é invenção, mas tudo quase está acontecendo: B. Kucinski e A Nova Ordem. Revista Escrita, PUC-Rio, p. 85-99, 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/yywxxh7b>. Acesso em: 05 jan. 2021.

TORRES, Raymundo Negrão. Nos porões da ditadura. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1998.

ANEXOS

Tabela A – Éditos da Nova Ordem

Número do édito	Definição
Édito 01/2019	Édito 01/2019, de enorme abrangência, que dispõe sobre a Produtividade do Trabalho. Seu artigo primeiro extingue o Ministério do Trabalho e Emprego, a Secretaria de Inspeção do Trabalho, a Secretaria Nacional de Economia Solidária, o Programa Nacional de Erradicação do Trabalho Escravo (PETE) etc.
Édito 2/2019	Extinguíu o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e os ministérios do Planejamento, de Minas e Energia e da Indústria e Comércio. Tem 10 artigos, entre os quais as principais medidas são a privatização de empresas e o leilão de reservas minerais e petrolíferas

Édito 3/2019	Obriga todo brasileiro ao completar 18 anos a abrir uma conta bancária denominada Conta-Pessoa, contraindo para tal fim um empréstimo no mesmo banco e agência, denominado Empréstimo-Pessoa.
Édito 4/2019	Trata-se do Édito 4/2019 da Nova Ordem Social, que cria a Agência Nacional de Vigilância Social (ANVISO). Seu artigo 2 determina que zeladores e porteiros de edifícios, vigilantes de quarteirão, capatazes e chefes de turma devem reportar atitudes suspeitas e situações atípicas à ANVISO; o artigo 3 extingue o Ministério dos Direitos Humanos etc.
Édito 05/2019	Édito 05/2019 da Nova Ordem Fundiária, ou da Concentração Fundiária, determina a expropriação de propriedades rurais com área inferior a dez alqueires paulistas para incorporação a propriedades vizinhas de maior área, através de leilão em hasta pública
Édito 06/2019	Cursos de alfabetização de adultos e supletivos e foram proibidos pelo artigo 3 do Édito 06/2019 da Nova Ordem do Ensino Fundamental. De abrangência ampla, o Édito substitui a Lei de Diretrizes e Bases da Educação pelas Diretrizes da Escola Sem Partido (DESP).
Édito 7/2019	O Édito 7/2019 da Nova Ordem também chamado de Lei Seca proíbe a fabricação de aguardentes de cana no Brasil e determina o desmantelamento de todos os alambiques.
Édito 8/2019	Édito 8/2019 da Nova Ordem da Comunicação Social só permite programas esportivos, educativos e religiosos na televisão. O artigo 1 do Édito cassou as concessões das emissoras de rádio e TV, inclusive as tevês a cabo, exceto as dedicadas ao esporte, à pregação religiosa e à defesa da Família etc.
Édito 9/2019	O Édito 9/2019, que cria a Agência Nacional de Vigilância Digital (ANVID), veda o acesso às mídias sociais e determina que plataformas de compras pela internet devem obter aprovação da ANVID;
Édito 9/2019*	Édito 9/2019 da Nova Ordem Ambiental desobriga proprietários de manterem reservas florestais e matas ciliares. Seu artigo primeiro retira o Brasil do Acordo de Paris sobre Mudanças Climáticas.
Édito 10/2019	Édito 10/2019 da Nova Ordem Artística extinguiu a Lei Rouanet de Incentivo à Cultura, o Fundo Nacional de Cultura, a Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (ANCINE) e o Fundo Setorial do Audiovisual.
Édito 11/2019	Édito 11/2019 da Nova Ordem Militar tornou o serviço militar obrigatório para o sexo masculino e estendeu sua duração para três anos. Essas mudanças decorreram do Tratado de Cooperação Militar Nova Ordem x EUA,
Édito 12/2019	Édito 12/2019 da Nova Ordem Comportamental obriga toda pessoa com 12 anos ou mais de idade a portar um crachá de identificação no lado esquerdo da parte frontal superior de sua vestimenta.
Édito 12/2019*	Sistema Único de Saúde (SUS) foi extinto pelo Édito 12/2019 que dispôs sobre a Nova Ordem da Saúde. O artigo 1 do Édito extingue o Ministério da Saúde, a Escola Nacional de Saúde Pública, o programa Mais Médicos.
Édito 13/2019	Trata-se do da Nova Ordem do Impresso, que cria o Departamento de Preservação dos Valores da Nova Ordem (DEPREVANO) e proíbe a produção, venda e circulação de publicações não aprovadas pelo DEPREVANO. O Édito dá prazo de 60 dias para que pessoas e instituições se desfaçam dos impressos produzidos antes, excetuando-se exemplares da Bíblia Sagrada.

Édito 14/2019	O Édito 14/2019 da Nova Ordem do Ensino Superior fundiu os Ministério da Educação da Cultura e do Esporte num só da Formação Moral e Cívica e fechou as universidades federais, ressaltando cursos de economia agrícola e veterinária. Tem 7 artigos, entre os quais as principais medidas são a abolição de disciplinas como a literatura, a extinção de cotas raciais e do programa Ciências sem Fronteiras.
Édito 16/2019	Édito 16/2019 da Nova Ordem fechou os institutos de pesquisa, excetuando-se a Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA). Também foram extintos o CnPq, a CAPES e o Ministério da Ciência e Tecnologia.
Édito 19/2019	Os free-shops foram criados pelo Édito 19/2019 da Nova Ordem Comercial para abastecer magistrados, oficiais superiores, membros do corpo diplomático, empresários autorizados pela ANVISO e respectivas esposas.
Édito 22/2019	Édito 22/2019 da Nova Ordem da Fé erigiu a Igreja Universal do Reino de Jesus em religião do Estado. O artigo 2 do édito confere às Igrejas Católica, a Ortodoxa e a Maronita, e às denominações do ramo protestante, o status de Religiões Protegidas.

Fonte: elaboração do próprio autor (2021).

Tabela B – Instituições da Nova Ordem

Sigla da instituição	Definição
ANDIVANO	Agência Nacional de Difusão dos Valores da Nova Ordem
ANVID	Agência Nacional de Vigilância Digital
ANVISO	Agência Nacional de Vigilância Social
CCHC	Chip de Customização de Humanos \Conformados
CCHD	Chip de Customização de Humanos Dirigentes
CPC	Certificado de Pessoa Customizada
DOI-CODI	Departamento de Operações da Inquisição-Centro de Operações de Defesa Interna
DEPREVANO	Departamento de Preservação dos Valores da Nova Ordem
ECONEC	Economia Neoliberal Coercitiva
LPPS	Laboratório de Pesquisas Psicossomáticas do Sono
PANO	Programa Nacional da Psicanálise Aplicada da Nova Ordem
PANO II	Segundo Programa Nacional da Psicanálise Aplicada da Nova Ordem
POP	Programa da Nova Ordem Populacional (PNOP)
RH	Ração Humana

Fonte: elaboração do próprio autor (2021).

A PROSA CONTEMPORÂNEA E SUAS POTENCIALIDADES NA FORMAÇÃO DO JOVEM LEITOR: ANÁLISE DA OBRA *O OLHO DE VIDRO DE MEU AVÔ*, DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira¹¹

INTRODUÇÃO

Só na literatura, isto é, na escrita, a descoberta e o esclarecimento da vida se dá, pelo reconhecimento a posteriori não das causas das coisas, mas de suas conseqüências [...].
Orlando Nunes de Amorim (2010, p. 66)

Neste capítulo objetiva-se refletir sobre a produção literária contemporânea e suas potencialidades na formação do jovem leitor. Para tanto, apresenta-se uma análise da novela *O olho de vidro de meu avô*, de Bartolomeu Campos de Queirós (2004), visando a detectar como, por meio de um discurso em que infância e idade adulta confluem, configura-se a construção identitária do protagonista. Nessa análise, pretende-se considerar a relação dialógica que se estabelece na estrutura narrativa com o leitor implícito, no qual se projeta o leitor em formação. Essa relação comunicativa decorre, conforme pressupostos da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER 1999, 1996 e 1979), da presença de vazios e de potências de negação que solicitam do leitor o papel de organizador e revitalizador da narrativa.

No processo de comunicação, os vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas, levando-o a agir dentro do texto, sendo que sua atividade é, ao mesmo tempo, controlada pelo próprio texto. Já as potências de negação evocam dados familiares ou em si determinados, a

¹¹ Doutora em Letras (UNESP). Professora assistente (UNESP).
CV: <http://lattes.cnpq.br/6471791031294211>

fim de cancelá-los, todavia, o leitor não perde de vista o que é cancelado, e isso modifica sua posição em relação ao que é familiar ou determinado. Desse modo, os vazios e as potências de negações ajustam o processo interativo, pois suscitam do leitor que situe a si mesmo em relação ao texto. Assim, o leitor precisa atualizar e modificar o objeto, alternando o ponto de vista de uma perspectiva de apresentação para outra, e desenvolvendo novas expectativas.

A mudança de concepções cristalizadas favorecida pela leitura pode ser observada no processo construtivo que a presença de vazios em um texto mobiliza, quanto maior sua incidência, mais imagens construídas pelo leitor. Após a construção de inúmeras imagens, o leitor deve adquirir, segundo Iser (1979), o senso de discernimento e isso requer a capacidade de abstrair-se de suas próprias atitudes, para que ganhe a distância necessária ao julgamento de seu próprio modo de orientação. Assim, a compreensão de um texto ficcional dá-se por meio da experiência estética, ou seja, das operações proposicionais a que ele submete o leitor.

Justamente, acredita-se, neste capítulo que a estratégia de Queirós (2004) de revelar angústias, saudades e desejos de seu protagonista, por meio de uma prosa poética e dialógica, permite ao jovem, também em fase de definição de sua personalidade, identificação com a temática, ampliação de seus horizontes de expectativa sobre relações humanas em sociedade e desautomatização de seus conceitos prévios acerca do uso da linguagem. Além disso, como a novela situa sua narrativa na fronteira entre prosa e poesia, configura-se como local de cruzamento entre histórico e literário, suscitando reflexões sobre distinções estanques entre gêneros textuais.

O olho de vidro de meu avô, de Bartolomeu Campos de Queirós (1944-2012), apresenta narrativa de cunho autobiográfico, publicada em 2004, que retrata as memórias da infância do escritor transcorrida no interior de Minas Gerais. Essa novela compõe, ao lado dos livros *Ciganos*; *Índex*; *Por parte de pai*; *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*; *Antes do depois*; *O fio da palavra* e *Vermelho amargo*, um conjunto de obras que, pelo discurso memorialístico, resgatam uma hipotética totalidade perdida, pela representação da subjetividade de seus narradores em contínuo processo de formação. Esses livros, pelo hibridismo e tratamento de questões filosóficas, históricas e culturais, além de tratamento de

temáticas fraturantes (RAMOS; NAVAS, 2015), tocam intimamente leitores de quaisquer idades, situando-se na categoria de literatura de fronteira – *crossover* (BECKETT, 2009; YUNES, 2013; FALCONER, 2009). Reforça esse perfil fronteiriço a diluição na obra de limites entre o que o narrador viveu, imaginou e lembrou. Trata-se de recurso próprio do gênero textual de viés biográfico, transfigurado pela ficção (ESTEVES, 2009).

Na obra de Queirós (2004), a temática da construção identitária resulta de uma intrincada rede de representações de entes familiares que o jovem protagonista admira e/ou a que se submete, mas também analisa e interpreta, sendo constitutivos de sua própria *persona*. Prevalece, então, a alteridade em seu processo de individuação. Embora o autor não explicitate datas e espaços, permanece a sugestão de dados de cunho biográfico, preservados “sob a camada do fazer ficcional” que intervêm “na organização do ficcional” (SCHOLLHAMER, 2011, p. 107). O tom confessional avulta na narrativa que se configura como testemunho de um narrador-personagem sensível e imaginativo. Conforme Orlando N. de Amorim (2010), nesse tipo de obra, a subjetividade é trazida para a ficção, como forma de inserir na narrativa a realidade histórica da qual participam tanto o escritor, quanto o leitor. Este, por sua vez, luta com a ambiguidade entre ficção e autobiografia, que o obriga a um exercício constante de desautomatização, pois não há mais a tranquilidade de se deparar com um relato inventado.

Além dessa ambiguidade, o leitor se depara com a duplicação do “eu”: o primeiro, próprio da instância narrativa, é responsável pela enunciação; o outro é “agente diegético, que participa dos eventos narrados” (AMORIM, 2010, p. 53). Embora o leitor perceba no relato que o narrador-adulto sabe mais no momento em que enuncia seu discurso do que sabia enquanto vivia os acontecimentos na infância, prevalecem dúvidas que, mesmo ao longo dos anos, jamais foram solucionadas. Esse sentimento instiga o leitor e o motiva a desconfiar, e suplantar as cativantes, porque singelas, interpretações do narrador-menino. Em nossa época, o interesse por esse tipo de narrativa advém, segundo Amorim (2010), da sensação do leitor de que coparticipa daquilo que lê. Ele aprecia o relato como local em que o autor promove um ajuste de contas com o passado ou com o mundo.

Pela leitura da obra (QUEIRÓS, 2004), embora o leitor reconheça o emprego de dados biográficos, a ficção prevalece e atua por meio da imaginação, ela guia os julgamentos do personagem e sua interpretação dos eventos, bem como suas “leituras” do avô e do seu entorno. Assim, o narrador-personagem apropria-se do “olho” da memória para (re)ver o passado, tomando o leitor como “testemunha ocular” de seu processo de (re)avaliação de um tempo pretérito em busca da construção identitária. Nesse processo, o leitor reflete não apenas sobre as personagens ficcionais, mas sobre a própria vida, projetando-se na tentativa do protagonista de reconstruir-se.

ENTRE ESPELHOS

O olho de vidro do meu avô (2004), narrado em primeira pessoa, como seu inusitado título indica, apresenta as memórias de infância de um homem adulto, as quais são deflagradas quando diante de uma enigmática herança de família: um olho de vidro, artefato que o avô usava. A trama se estrutura sob a forma de reflexo, espelhamento do narrador, por projeção nos paradoxais olhos azuis de seu misterioso e amado avô: um olho direito, repleto de vida; e outro esquerdo, de vidro, mas repleto de sonhos. Na constituição de seu protagonista, Queirós (2004) apropria-se do olho como metáfora do “espelho da alma”. Como a metalinguagem prevalece na narrativa, a obra se apresenta sob a forma de Arte como espelho da alma do protagonista, em que, pela identificação, também se vê refletido o jovem leitor em busca de identidade. Assim, Queirós utiliza-se na representação da criança do conceito de “fase do espelho”, em que, conforme Lacan (1977 apud HALL, 2015, p. 24), ela se vê ou se imagina refletida no “espelho” do olhar do outro, como uma pessoa inteira. Justifica-se, então, que o narrador afirme: “Ao ficar diante de meu avô eu me sentia apenas um menino em seus olhos. Se alguém nos olha nos multiplica. [...]. Mas no olhar do meu avô eu só podia ser um. [...]. Eu me sentia único, órfão, sem portas para saídas” (QUEIRÓS, 2004, p. 7).

Como se nota, a construção identitária na obra é constante, ambígua e contraditória, jamais acabada. No resgate da memória, o narrador adulto sofre dores antigas e se descobre ainda desconhecedor de acontecimentos diversos: “Coisas no princípio confusas, eu só vim costurar mais tarde. [...]. A memória

é como cobra: morde e assopra” (QUEIRÓS, 2004, p. 17). Na trama, como se vê, a linguagem oral e os ditos populares são incorporados e associados à poeticidade, revelando um texto agradável, ao mesmo tempo trágico e cômico que pode conduzir o leitor ao riso ambivalente, ao se identificar com o protagonista e, por isto, rir de si mesmo. Queirós representa na narrativa a construção da identidade de seu personagem central, por meio do processo de identificação da criança com o avô – Sebastião. Assim, utiliza-se da falta de inteireza dos olhos de Sebastião para simbolizar a “falta” de preenchimento, de saciedade das dúvidas e curiosidades da criança, e do “eu” adulto que relata. Este, que se angustia, tem saudades e não consegue compreender tudo que viveu.

Para amenizar a saudade, conforme epígrafe da obra, seu relato retoma uma citação paradoxal de Santo Agostinho com o fim de resgatar suas memórias de menino: “[N]A infância que já não existe presentemente, [mas] existe no passado que já não é” (QUEIRÓS, 2004, p. 4). Desse modo, o escritor transforma suas reminiscências, marcadas pelo seu olhar sobre o avô e suas dúvidas sobre sua misteriosa morte, em matéria poética que, manifesta em verbo, reflete a construção de sua subjetividade: “O tempo foi acomodando o desaparecimento. A dúvida passou a ser a única verdade. E como a dúvida doía” (p. 45 – destaques nossos). Nota-se a poeticidade na prosa pelo emprego de aliterações e assonâncias que compõem palavras-chave, como *tempo*, *dúvida* e *verdade*. Além disto, a personificação do tempo, como capaz de “acomodar o desaparecimento” e, assim, levar à aceitação dos fatos pelos sujeitos, não impede a lembrança da situação paradoxal vivida pela família, em que a “dúvida” se torna a “única verdade” e, por isto, evoca de forma sinestésica as dolorosas emoções que constituem o narrador. De fato, a “dúvida” perpassa todo seu relato como opositora da “verdade”, pois diante dos silêncios e ocultamentos do avô e da sociedade, o narrador mais deduz e projeta do que sabe. Ele próprio “criado por via das dúvidas. Quando adoecia, minha mãe chamava o farmacêutico, [...]. Mas, por via das dúvidas, acendia uma vela. [...]. E eu, por via das dúvidas, voltava a ter saúde” (p. 9).

Para o narrador, a “dúvida” sempre o salvou, por isto: “As pessoas que cisam ter encontrado a verdade me assustam. Daí gostar de meu avô. Ele duvidada do que via. E se via, fazia de conta que não via. Ele escolhia o que ver. Quando nos negamos a ver é porque já vimos. E fica impossível desver” (QUEIRÓS, 2004, p. 9). Desse modo, ele julga a palavra “verdade” assustadora, pois “Parece

feita de faca. A palavra verdade não permite o erro, daí não conhecer o perdão. A verdade, se existe, deve ser exagerada demais. É maior que o mar. O mar tem margens e a verdade não” (p. 9). Nota-se, nessa construção do “eu”, o desejo de aceitação pelo avô, espelho em que ele busca sua unidade perdida. O olhar do avô possui margens, pois azul como o mar, permite o respiro ao protagonista: sua projeção imaginária. Nesse sentido, o autor revela seu processo de construção ficcional, pautado por margens, pela imaginação, em que sua história se revela. Por meio da leitura, acompanha-se o relato do adulto que, aos poucos, relativiza sua voz para que ganhe relevo as impressões – “o olhar” – do sensível e solitário menino que um dia foi.

Assim, aos poucos, o leitor conhece o olhar aturdido de um garoto que, diante da perda do avô, assiste à dor da avó e dos tios marcada por silenciamentos, ausências de ordem diversas e pela presença implacável da morte, e do sobressalto. Nota-se que o relato desse narrador avulta pela potência de negação que os silenciamentos impõem. Assim, na trama, as personagens dividem o indivisível, e o discurso verbaliza os não-ditos e adivinhados. Justamente, esses interditos associados à negação favorecem a interação do texto com o leitor, convocando-o à construção e revisão constantes de hipóteses. A epígrafe (QUEIRÓS, 2004, p. 4) dialoga também com o enredo e com o projeto gráfico-editorial, pois as folhas amareladas do livro remetem a um discurso do passado. Reforça esse efeito de sentido a separação do texto por rococós que fazem remissão ao tempo pretérito, proveniente da memória. Vale destacar que a capa em preto e branco, marcada por sombreamentos, acentua a ideia de antiguidade. Além disso, a imagem de um idoso de costas, ao lado de um imenso olho de vidro que a ele se direciona, evoca o mistério desse avô e sua indiferença diante do olhar daqueles que o perscrutam – neto, família e pessoas da pequena cidade que vigiam suas saídas à tarde em busca do amor de outra mulher. O mistério na trama cativa e mantém o jovem leitor fiel ao relato até o término da narrativa.

O título do livro, com algumas letras em tons claros de azul, verde e rosa, marcado pelo pronome possessivo “meu” associado ao termo “avô”, indica que o relato do homem adulto parte de sua visão de infância, das experiências vividas ao lado de um homem vaidoso, dado a amores ocultos. O azul invade o tomo em uma versão escura, bem como as folhas de abertura e de fechamento, sinalizando que se trata de um texto cercado pelo mistério, pelo sombrio, pelo drama.

Na quarta capa, prevalece um azul claro que reforça a sinopse das memórias serem de um menino: “E o neto, amigo e amado, tentava adivinhar o mistério escondido no olho de vidro do seu avô” (In: quarta capa, 2004). Prevalece, então, nos tons claros e escuros, a ambiguidade do olhar do narrador adulto que resgata suas impressões de menino. A própria disposição gráfica do texto, em blocos separados por um símbolo que evoca o rococó e por espaçamentos, instaura a quebra de raciocínio e de continuidade do fluxo narrativo, produzindo lacunas que remetem a silenciamentos e abrem a possibilidade de reflexão para o leitor, bem como o auxiliam a entendê-los com flashes, cenas retiradas da memória, sem compromisso com a sequencialidade. A zona de silêncio amplia-se pelas largas margens em torno da mancha tipográfica que permitem respiro e descanso para o olhar do leitor.

Seu protagonista mirim, ao enfrentar a dura realidade exterior – em que prevalece o silêncio, a solidão e a dor da perda, sob forma enigmática, pois o corpo do avô jamais fora encontrado –, realiza uma viagem às suas memórias que conduz a cenários situados no passado da casa desse avô materno, mas rememorados pela herança situada no presente em que vive, como forma de reivindicação do amor perdido, da doçura e da magia. Em seu processo de construção identitária, o relato mescla espaço e tempo simbólicos. O tempo presente é o do homem adulto distante do espaço familiar, da casa do avô. O da memória o devolve à infância, à paisagem afetiva de suas vivências no seio da família. Dessa forma, a ausência externa de amor deflagra a existência simbólica, situada nas memórias do narrador.

Esse narrador inteligente, sensível, dotado de criatividade e memória, dialoga com textos diversos, com cenas de suas lembranças e com o leitor, pois a este dirige o seu relato. Em busca de empatia com o leitor e da sua adesão, explana paradoxalmente e de forma insistente, por meio da repetição de palavras e de expressões, sobre seus sentimentos e suas dúvidas. No relato de suas dores, avulta o julgamento do homem e do menino: “Sempre gostei do sabor das lágrimas. Minhas dores duravam [quando menino] só o tempo de a lágrima chegar a minha boca. Quando eu passava a língua e sentia o sal, esquecia a dor. A lágrima sempre salgou meu sofrimento com seu mistério” (QUEIRÓS, 2004, p. 16). Para ele, as lágrimas são cheias de dizeres, moram no interior das pessoas e aliviam as dores: “Mas vou deixar para falar de lágrimas depois. Chorar cansa!

[...]. Minhas tristezas estão maduras [adulto]. Só tristezas verdes [criança] precisam de água para crescer” (p. 16).

Pode-se notar um discurso marcado pela potência de negação em que se afirma que não se dirá algo quando já o enunciou. Essa estratégia do autor suscita a revisão de hipóteses pelo leitor e, pelo seu reconhecimento do eufemismo associado à ironia, o que produz efeito cômico. Como se pode notar, Queirós (2004) projeta um leitor implícito perspicaz e capaz de resgatar a dialogia com textos diversos, além da instaurada no enredo com os livros do próprio escritor, além de realizar preenchimentos das lacunas que compõem cada frase. A memória na obra funciona como instrumento que tanto resolve os conflitos psicológicos do narrador, quanto como denúncia de formas de violência, pelos silenciamentos nas famílias.

Nota-se que não há na obra uma visão maniqueísta, mesmo porque o narrador também tem seu lado obscuro, secreto, produzido pela curiosidade de saber se o avô tirava o olho para dormir. Em suas reflexões filosóficas, o narrador afirma: “Eu também gostaria de possuir um olho assim, que ficasse distante de mim, sobre o criado. Ter meu olho me espiando de longe. Quem sabe, em me conheceria melhor? Conheceria minha superfície sem precisar de espelho” (QUEIRÓS, 2004, p. 13). Esse desejo justamente é satisfeito ao se tornar herdeiro do olho de vidro: “É um olho morto e ao mesmo tempo eterno. Ainda hoje ele continua me espiando” (p. 30). Se não é o seu próprio olho que o espia, mas o do avô, este atua como espelho de sua alma, pois deflagra a construção do relato, da obra, também espelho para o leitor empírico que pode se projetar na personagem. Nesse espelho verbal, o leitor reconhece a identificação do narrador com o avô poeta: “Como meu avô, eu via o visível e me encantava com o invisível. Não ter um olho é ver duas vezes. Com um olho você vê o raso e com o outro mergulha o fundo” (p. 12). E porque diante do espelho-arte – relato –, o leitor consegue sair do “raso”, pelo desautomatizar da linguagem no domínio da metáfora, e mergulhar no “fundo”, em si mesmo, e ampliar seus horizontes de expectativa.

O MENINO NAS MEMÓRIAS DO HOMEM

Em *O olho de vidro do meu avô* (QUEIRÓS, 2004), o leitor acompanha as peripécias do protagonista em seus anseios de ser amado e na companhia de

sua amargurada avó. O aturdido personagem central observa as carências tanto materiais quanto emocionais ao seu redor: “Eu amava meus avós. Compreendia o que faltava e o que sobrava em cada um deles. Para minha avó faltava amor e para meu avô sobrava paixão. Eu distribuía, em partes iguais, o meu afeto” (p. 31). Em relação ao avô, prevalece o respeito, mas também o senso crítico, pois o narrador percebe que esse homem compra em São Paulo um olho de vidro, visando a se tornar mais sedutor para outras mulheres. Desse modo, o protagonista deduz que o avô amava a avó somente com o olho esquerdo, o de vidro, pois não a “via” – considerava. A função maior da avó Lavínia – “Mulher alva como as nuvens, macia como as nuvens, leve como as nuvens e com cheiro de alfazema.” (p. 32) –, como seu nome indica, era a de “[...] lavar os ternos de linho branco do esposo, que só a enxergava com o olho de São Paulo” (p. 32). Essa mulher dedicada e submissa, ao ser descrita no relato, revela-se preñhe de poesia. Em suas ações, prevalece a rima interna e o eco das aliterações e assonâncias, remetendo à ideia de lavar, passar e alvejar “com um ar de anil para o branco ficar azulado como o olhar de seu ainda amado. [...]. Meu avô se vestia e partia com o olho direito aberto. Sabia onde o amor o aguardava.” (p. 32). A ironia aparece no termo “amor” associado ao “saber” do avô, incapaz de ver este sentimento nas atitudes da esposa. Relativiza-se, assim, o conceito, levando o leitor a compreender que esse “amor” procurado pelo avô, no caso, é o da realização carnal.

Na ausência do marido, Lavínia, provavelmente na década de 1950, mesmo sofrendo, age com resignação. Assim, quando seu amado retorna de suas aventuras no final da tarde, ela concretiza em suas ações a complexidade de seus sentimentos, que é mimetizada no texto verbal, por meio da rima poética: “Tecia em cores suas dores. [...]. Meu avô apontava no fim da rua. Ela dobrava o bordado, mesmo parando no meio das pétalas” (QUEIRÓS, 2004, p. 33 – grifos nossos). O avô, com seu “olho mágico”, não cansava de espiar (p. 13), de “ler” o protagonista e de vigiar seus sete filhos. Embora o avô tivesse “[...] um filho para cada dia da semana, ou para cada fase da Lua, ou para cada cor do arco-íris, ou para cada nota musical”, e não tirasse o olho de cima deles, só o fazia se estivessem do lado direito. Esses filhos, então, “preferiam ficar mais do lado esquerdo, escondidos” (p. 19).

Vale destacar que são sete filhos porque um deles, o misterioso e recluso Jafé cometeu suicídio. A descrição eufemística de seu ato revela a presença de amargura, talvez resultante do cerceamento desse pai: “Um dia um fiozinho de amargura escorreu vermelho por debaixo da porta. Ele partiu e deixou todos com mais dúvida e silêncio. Ninguém mais deitou em sua cama.” (QUEIRÓS, 2004, p. 24-5). Então, havia outra filha, “uma mais pequeninha, que se chamava Santinha, mas vou deixar de lado. Quando minha mãe morreu, a Santa foi morar lá em casa e transformou tudo num inferno. Cismou de casar com meu pai que, nessas alturas, já amava outra.” (p. 19 – grifos nossos).

Pode-se perceber nesse relato, marcado pela antítese e pela potência de negação, por meio da qual se afirma que não se irá dizer o que já se relata ao leitor, a remissão ao livro *Vermelho Amargo* (2011), em que o pai do narrador se casa novamente. Esse pai aproxima-se, pelo perfil psicológico, do avô, pois, segundo o narrador “não conseguia viver com o coração desocupado” (QUEIRÓS, 2004, p. 19). Pela potência de negação, pode-se ativar a interatividade, pois o leitor ao não perder de vista o que é cancelado, precisa o tempo todo atualizar e modificar o objeto, alternando o ponto de vista de uma perspectiva de apresentação para outra, e desenvolvendo novas expectativas. A dialogia entre as obras, bem como com a biografia do escritor, aparece ainda no relato da morte de Maria, mãe do narrador, aos 33 anos, vitimada pelo câncer. Associada aos sete filhos do avô, Maria é representada em sentido poético – por anáfora, sinédoque e paradoxo –, em que a maestria do escritor avulta no emprego da linguagem lacunada, que evoca a participação do leitor: “Minha mãe nos deixou cedo. [...]. Ela era a primeira filha, [...], primeira cor do arco-íris, primeira nota musical. Era um dó ver minha mãe como cigana, sem eira nem beira, acompanhando o marido” (p. 20 – grifos nossos). Nota-se, assim, toda uma reflexão ambígua, ora de natureza filosófica, ora de natureza pragmática. O narrador busca auxílio em suas próprias potencialidades, em sua imaginação, para compreender esses interditos. Seu discurso cativa o leitor pela delicadeza das cenas que descreve e o convoca à concretude, pelo jogo metalinguístico.

O protagonista representa a criança em conflito, pois concentra em si facetas opostas: a que pressente o sofrimento dos demais, mas também a que deseja ser amada. Como o narrador resgata suas experiências e impressões de criança, seu relato pode comover o leitor que percebe o protagonista enfrentando

problemas sociais que sequer deveriam ocupar as preocupações da infância. Como se pode notar, o plano discursivo da obra filia-se à modernidade, pois prevalece a dialogia com o leitor, com textos diversos do próprio autor ou de outros escritores, além da polifonia própria do discurso de viés biográfico. Seu relato, embora dramático, considera uma possível recepção pelo jovem leitor, por isso a tensão constrói-se de forma gradativa, assim como a morte do avô revelada somente ao final. Como estratégia de contenção prevalece o humor sutil em várias cenas. A linguagem apresenta-se em períodos curtos que compõem breves parágrafos, pautados por afetividade, manifesta em metáforas, sinestésias e hipérbolos. A intensificação do drama ocorre, em especial, nos parágrafos finais, em que se nota a constatação de perdas irreparáveis: a morte do avô e depois a da mãe do narrador, o afastamento dos tios. Vale destacar que, se a brevidade discursiva da obra, de seus parágrafos e períodos, respeita o fôlego do jovem leitor, seus temas e abordagem não expressam complacência, pois o consideram capaz de enfrentamentos pela leitura.

Em *O olho de vidro do meu avô* (2004), o menino, que permanece nas memórias do homem, precisa superar a dor, para tanto, no plano alegórico, deve manifestá-la, dividi-la em blocos de parágrafos, pontuados por silêncios. O seu construto, que representa a superação de carências, é fruto de suas reminiscências. Para tanto, ele só pode contar consigo mesmo. O desfecho dramático no texto dá-se pela percepção de que o protagonista é impotente para solucionar os mistérios que o atormentam mesmo na fase adulta. A potência de negação no texto pressupõe um leitor implícito inteligente, capaz de deduzir que o protagonista, após a morte do avô, convive com o “olho” dele, alegoria, espelho dos sentimentos do avô, de suas vaidades e visões paradoxais do mundo e do entorno, mas também do personagem central que nele se reconhece. Ao término do relato, o leitor pode deduzir que, se restou a privação do amor desse avô para o protagonista, não prevaleceu a privação da poesia, pois esta se manifesta no discurso literário, confirmando sua potência como recurso, conforme Yunes (2013), para tratar do indizível, do que cala e dói, não importando em qual idade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atualidade de *O olho de vidro de meu avô* (2004), de Bartolomeu Campos de Queirós, justifica-se pelo hibridismo no plano da linguagem que mescla narração e poesia, pela intertextualidade que estabelece com textos diversos, inclusive do próprio autor, pelo recurso a temas fraturantes que não poupam o jovem de deparar-se com a aspereza da realidade. Na novela, há denúncia de famílias oprimidas por um patriarca, pela exposição de formas de brutalização, pelo silenciamento, por isso sua narrativa atua como um instrumento de desmascaramento de situações em que prevalecem restrições de direitos. Seu texto universaliza-se, pois subverte, pelo viés da memória, a visão idílica da infância. Desse modo, pode propiciar a seu leitor desejos de mudança social e de reinventar seu próprio destino. Seu relato, ao tematizar a infância, organiza a memória do escritor e permite ao leitor notar que o adulto atingiu seu intento de simbolização, pois renasceu em suas memórias, por meio da criação. Na narrativa, embora a história seja a da privação do amor na infância, também, é a da esperança, crença na superioridade da construção literária que conscientiza pela forma poética.

O livro utiliza o relato memorialístico com o fito de desautomatizar as percepções do leitor. Para tanto, sua narrativa o defronta com realidades que, resgatadas da memória, constituem histórias que impedem o esquecimento. Pode-se concluir, então, que a eficácia da mensagem desse livro advém de sua estrutura discursiva e apelativa, de seu plano estético, que tanto leva à reflexão sobre direitos humanos, quanto, pela catarse, às lágrimas. Para Candido (1995), obras dotadas desse tipo de eficácia universalizam-se e se instalam no inconsciente coletivo, transpondo barreiras geográficas, linguísticas, ideológicas e, por não, também de idades. Como literatura *crossover*, sua narrativa transcende o endereçamento a um público específico e assegura a pluralidade de experiências de leituras decorrentes dela.

A obra assegura comunicabilidade com o leitor, conferindo-lhe prazer na leitura, por meio de desafios propostos pelas indicações de leitura; jogos literários e semânticos pautados em negações; relativização do papel do narrador e diminuição de seu controle sobre a narrativa. Nota-se em sua narrativa opacidade intencional e provisória de certas situações e/ou personagens; estabe-

lecimento de perspectivas distanciadas pela própria precariedade da memória; lacunas que instigam no leitor o desejo de prosseguir na busca de respostas para as questões enigmáticas e para os interditos; universalidade de seus temas; e mistérios provenientes de silenciamentos que trabalham com o desejo de saber e a esperança de um final que traga prazer. Além disso, seus referentes literários, provenientes do aproveitamento da tradição e da fusão de elementos originários de inúmeras fontes literárias, vão ao encontro de um imaginário que explica a vitalidade da obra.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Orlando N. de. O desvio autobiográfico em Sinais de Fogo, de Jorge de Sena. In: _____; NIGRO, C. M^a C.; BUSATO, S. (orgs.). Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas. São Paulo: Ed. UNESP, 2010, p. 45-70.

BECKETT, Sandra. Crossover Fiction: global and historical perspectives. New York/London: Routledge, 2009.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, pp. 235-63, 3.a ed. rev. e ampl., 1995.

DAUSTER, Tânia. A fabricação de livros infanto-juvenis e os usos escolares: olhar de editores. In: _____ et al. Leitura: teoria & prática. Campinas, SP: ALB; Porto Alegre: Mercado Aberto, v. 19, n. 36, p. 3-10, 2000.

FALCONER, Rachel. The crossover novel: contemporary children's fiction and its readership. New York: Routledge, 2009.

ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira L. Louro. 12.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. O olho de vidro do meu avô. 9.impr. São Paulo: Moderna, 2004.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Vermelho amargo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. Narrativas juvenis: o fenómeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira. In: Elos: Revista de Literatura Infantil e Juvenil, n.2, p. 233-256, 2015.

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

ESTEVES, Antonio Roberto. Os desastres da guerra nas memórias de Francisco Ayala. In: CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio R. (orgs.). Narrativas do eu: a memória através da escrita. Bauru (SP): Canal6, 2009, p. 79-95.

YUNES, Eliana. Literatura de fronteira: um caso sem ocaso (ou a escritura de Bartolomeu Campos de Queirós). Revista Textura, n. 29, set./dez. 2013, p. 123-131.

Nota: este texto altera e apresenta um recorte do seguinte artigo: FERREIRA, Eliane Ap. G. R.; NAVAS, Diana. Memória e subjetividade em O olho de vidro de meu avô, de Bartolomeu Campos de Queirós, e Aos 7 e aos 40, de João Anzanello Carrascoza. Miscelânea, Assis, v. 22, p. 261-278, jul-dez. 2017.

A CONTEMPORANEIDADE DE *ESSA GENTE, DE CHICO BUARQUE* DE HOLANDA

Maria Jodailma Leite¹²

Leila Darin¹³

INTRODUÇÃO

Falar sobre o contemporâneo é sempre desafiador, pois estamos imersos em sua complexa trama de sentidos, como receptores e produtores de culturas, em constante movimento. A história que se configurou ao longo do século XX desestabilizou pressupostos e crenças que ancoravam certa visão de mundo e suas verdades, lançando-nos a novos paradigmas e à renovada percepção das fronteiras forjadas entre mim e o outro, entre as línguas, as sociedades e as nações. Tal revolução atravessou praticamente todas as camadas das construções humanas e as artes, em suas diversificadas manifestações, incorporaram vigorosamente as novas tendências.

Em suas reflexões teóricas, a crítica Leyla Perrone-Moisés reforça o caráter inacabado e inconcluso do contemporâneo: “O contemporâneo é aquele momento inapreensível que logo vai se transformar em passado e, ao mesmo tempo, já traz as marcas do futuro” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 253). Ao discorrer sobre a literatura da atualidade, a teórica destaca que a escrita ficcional hoje se vale da multiplicidade de modelos fornecidos pelo passado, aliados a temas e formas gestados no presente. Tal processo tem gerado um número crescente de subgêneros -produtos da hibridização -, além de escritas que buscam retratar fatos imediatos, visando captar a realidade e atender às demandas de leitores curiosos e inquietos, identificados com realidades que se traduzem em quotidianos marcados pela violência, pelo abuso, pela impunidade, pelas injustiças sociais, pela incerteza e pela desilusão.

¹² Mestre em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP). Professora (SME-SP).
CV: <http://lattes.cnpq.br/8047741295747344>

¹³ Professora Titular (PUC-SP) na Graduação em Letras Tradução e na Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3831-4342>

As narrativas literárias atuais, em sintonia com nosso tempo, desafiam seus próprios limites e convidam os leitores ao exercício da alteridade, outro grande tema de interesse da vida contemporânea. Assim, a literatura expõe ao outro/leitor os mecanismos internos de seu fazer, problematizando a figura do autor, ao explicitar seu caráter humano e falível, e incitando o leitor a revisar seu próprio papel diante do texto. Esse mecanismo autoreflexivo, ou metaficcional (HUTCHEON, 1980; WAUGH, 1984), se manifesta de múltiplas maneiras, por meio de uma série de procedimentos.

No contexto brasileiro, a prosa literária da segunda metade do século XX foi marcada por fatos políticos e econômicos, dois dos quais merecem ser citados. De um lado, o crescimento industrial impulsionou a migração de 80% da população para áreas urbanas, em busca de empregos, o que resultou na expansão descontrolada das periferias, levando à miséria, à fome e à violência. Dentro desse quadro, a partir da década de 1960, observa-se a presença cada vez mais evidente de uma prosa urbana enraizada na realidade social. O segundo fato de inegável impacto sobre a produção cultural brasileira foi o golpe militar de 1964, período “brutalmente opressivo” que se transformou, em 1968, em “ferozmente repressivo” (CANDIDO, 1989, p. 208). A ditadura, como ocorreu em outros países da América Latina, atuou impondo padrões para as obras e delegando aos censores o poder de alterar, proibir ou engavetar trabalhos artísticos que retratassem problemas sociais ou o que quer que fosse considerado potencialmente “perigoso” para a ordem pública. Para responder a essas restrições, os escritores passaram a utilizar recursos literários como alusões, alegorias, elipses, ambiguidades, indeterminação e outras espécies de “códigos cifrados” (PELLEGRINI, 2008, p. 39).

É nesse cenário que uma voz se fez e faz ouvir -- a voz criativa de um grande poeta, cujas composições musicais vão do intenso lirismo, à rebeldia e a propostas sutilmente “cifradas”. Trata-se do poeta, músico, dramaturgo e romancista Francisco Buarque de Holanda, ou “apenas” Chico Buarque.

SOBRE O AUTOR E A OBRA

Ao longo de sua carreira como autor, dramaturgo ou compositor, Chico Buarque se tornou conhecido por retratar os problemas sociais, morais e éticos

de seu tempo. Para eludir a censura na época da ditadura militar, suas canções e peças teatrais críticas ao regime traziam analogias, ambiguidades e metáforas. Outro recurso empregado para fugir da censura, foi o uso de pseudônimos, dos quais o mais conhecido era Julinho de Adelaide (CYNTRÃO, 2015).

A preocupação com a sociedade, os preconceitos e os marginalizados se reflete em todas as suas criações, e, no campo da dramaturgia, recebeu grande ênfase. Esse traço se faz presente em sua produção literária, que teve início em 1974 com a novela, *Fazenda modelo*, livro alegórico, no qual bois e vacas fazem alusão à sociedade humana, numa crítica ao Brasil do regime ditatorial. Em 1991, lançou *Estorvo*, que, segundo Schwarz, “é um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve” (SCHWARZ, 1991, n.p.). Em seguida, vieram *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite derramado* (2009) e *O irmão alemão* (2014). Sucesso de público e crítica, Chico Buarque ganhou o prêmio Jabuti por *Estorvo*, *Budapeste* e *Leite derramado*.

Em 2019, o autor lançou *Essa gente* - romance que é objeto deste capítulo. Para o crítico literário A. Nestrovski: “O livro chega a ser muito engraçado, uma alegria de se ler. Talvez seja o melhor romance do Chico” (NESTROVSKI, 2019, n.p).

Em poucas palavras, no romance *Essa gente*, a história é narrada pelo personagem-protagonista Manuel Duarte, um escritor que, após publicar alguns livros e ganhar certa notoriedade com o romance histórico *O Eunuco do Paço Real*, está enfrentando um “bloqueio criativo” e tem dificuldade em dar continuidade a um recém-iniciado romance. Duarte afirma que sua dificuldade em produzir se deve a adversidades pessoais e aos problemas sociais que o cercam.

Fiquei de lhe entregar os originais até o fim de 2015, e lá se vão três anos. Como deve ser do seu conhecimento, passei ultimamente por diversas atribuições: separação, mudança, seguro-fiança para o novo apartamento, despesas com advogados, prostatite aguda, o diabo. Não bastassem os perrengues pessoais, ficou difícil me dedicar a devaneios literários sem ser afetado pelos acontecimentos recentes no nosso país. (BUARQUE, 2019, p. 05)

Além da dificuldade de escrever, o protagonista enfrenta contratempos financeiros, podendo ser despejado de onde mora a qualquer momento. Na vida

sentimental, a situação não é diferente - passou por dois casamentos fracassados. Durante treze anos, foi casado com a tradutora e revisora crítica de seus escritos, Maria Clara, com quem teve seu único filho. Depois, viveu com a arquiteta e designer Rosane por três anos, sendo trocado por um velho milionário, vendedor de soja na Amazônia. Como figura paterna, Duarte deixa todos os cuidados do pequeno para a mãe, sem se importar com o fato de o menino fazer terapia e usar medicamentos por descontrole motor, mudanças de humor e transtornos de déficit de atenção.

A narrativa se situa na cidade do Rio de Janeiro e gira em torno do dia a dia de Duarte, quem, ao relatar os impasses e tentativas de redigir seu romance, oferece, a cada nova página, o romance que o leitor tem em mãos, numa aproximação entre escrever e ler literatura. O protagonista aborda os problemas do espaço urbano e expõe as desigualdades sociais, a dura vida dos excluídos, o racismo estrutural, a homofobia, a brutalidade da polícia para com os negros e os pobres. Por meio de sua obra, Chico Buarque retrata as contradições e os retrocessos do Brasil que elegeu, em 2018, o capitão Jair Bolsonaro como presidente.

HIBRIDISMO DE GÊNEROS E OUTRAS MARCAS CONTEMPORÂNEAS

Há, em *Essa gente*, muitos dos procedimentos estéticos que caracterizam a literatura contemporânea no Brasil e em outras partes do mundo. Observa-se, por exemplo, uma preocupação com o tempo, certa urgência em falar do Brasil de hoje, em denunciar os problemas que sofre o Rio de Janeiro no século XXI, tais como a violência policial, as milícias, a corrupção praticada pelos políticos, a descrença no sistema judiciário. Conforme salienta Rodrigues na aba do livro, “*Essa gente* sangra e estrebucha sob o flagelo de feridas sociais finalmente supuradas, exibidas por muitos com uma espécie doentia de orgulho” (RODRIGUES *apud* BUARQUE, 2019).

No romance, Chico Buarque expõe a violência contra as “minorias”, a mulher, o travesti, o morador de rua, e, em especial, contra os negros e pardos. Por exemplo, no começo da narrativa, para evidenciar a desumanidade com a qual os negros são tratados, nos é apresentada uma comparação entre um cão e um menino. Duarte relata que encontra, tarde da noite, o passeador de cães,

um mulato franzino que cuida do cachorro da sua primeira mulher, jogado na calçada junto com o labrador, aguardando o retorno de Maria Clara. O narrador decide oferecer abrigo para ambos em seu apartamento. Chegando ao apartamento, “o cão se esparrama no chão da cozinha e rejeita a ração de gato que lhe ofereço. Ao passeador ofereço uma Coca-Cola e um resto de suflê frio que ele aceita com gosto” (BUARQUE, 2019, p. 9). Fica claro que o passeador de cães não está acostumado a receber nada gratuitamente e que, enquanto o cachorro não se contenta com pouco, o rapazinho se contenta com o mínimo; segundo o narrador: “Fica todo agradecido por poder ver televisão e dormir no sofá da sala. Depois pergunta se tem que comer meu cu” (BUARQUE, 2019, p. 9).

Há outras situações que alertam para esse tipo de preconceito, como quando um menino mulato é equiparado a uma barata, após ter o corpo metralhado pela polícia: “Depois que se aquieta, os meganhas continuam baleando o cara, na barriga, no peito, no pescoço, na cabeça, eles o matam muitas vezes, como se mata uma barata a chineladas” (BUARQUE, 2019, p. 70). Percebe-se o uso de uma linguagem crua e áspera, muito próxima do linguajar popular. Cenas de agressão gratuita física e verbal e de discriminação por raça ou gênero sexual atravessam a narrativa.

Outro aspecto que torna a obra muito atual é a opção do autor pela estrutura narrativa recortada em mini capítulos, ou episódios, que se complementam sem seguir uma cronologia ou algum outro critério aparente. Schollhammer (2019) relaciona a urgência da literatura contemporânea de representar a realidade à “popularidade das formas ultracurtas de minicontos e das estruturas complexas e fragmentadas” (2009, p. 14). A forma de narrar do romance de Chico Buarque responde às demandas do leitor do século XXI.

O romance *Essa gente* é composto de 69 capítulos curtos, encabeçados por datas, muitas vezes acompanhadas pelo local onde os acontecimentos se desenrolam. Com exceção de um capítulo que remete a 1999, a obra começa em 2018, volta para 2016, retorna a 2018, depois passa para 2017, e de repente estamos em 2019. Não só as datas estão embaralhadas, mas as histórias são narradas de forma descontínua, sem que se possa prever quando determinado episódio será retomado e sob qual perspectiva ou personagem.

A sucessão de mini capítulos revela uma composição diversificada de gêneros, conforme destaca Leite, em sua dissertação de Mestrado (2021). Essa alternância surpreende o leitor, o qual se depara com relatos que variam de acordo com a forma da narrativa e o ponto de vista adotado. Alguns são relatos em primeira pessoa e versam sobre o cotidiano do narrador Manuel Duarte:

3 de abril de 2019

Para um escritor ambulante como eu, achei que sairia barato fazer um agrado na Maria Clara e levar seu labrador para passear de quando em quando. (BUARQUE, 2019, p. 87)

Os aparentes diários são intercalados com cartas de autoria do narrador protagonista, cartas de outras personagens para ele, ou cartas trocadas entre as personagens e sobre as quais (cartas) o narrador não parece ter conhecimento. Esse é o caso da carta do editor Petrus a Maria Clara, ex-esposa de Duarte, na qual Petrus pede a ela uma “reaproximação intelectual” com o ex-marido, a fim de voltar a “revisar” (na verdade, reescrever) o livro que ele está produzindo e que a editora precisou recusar (BUARQUE, 2019, p. 22-3). Dez páginas depois, o leitor se depara com uma carta muito afável que ela escreve para Duarte, oferecendo-se para lhe dar assistência na redação do romance que ele precisa entregar à editora.

Ainda dentro do gênero textual carta, encontra-se uma notificação judicial, redigida em um nível linguístico bastante formal, que destoa do tom informal geral:

Rio de Janeiro, 9/02/2019

NOTIFICAÇÃO EXTRAJUDICIAL

Prezado Senhor,

Notificamos V.Sa. para os efeitos do artigo 726 do Código Penal Civil [...] Certos da sua compreensão e colaboração, colocamo-nos à disposição para o que se fizer necessário.

Atenciosamente,

Departamento Jurídico

Companhia de Seguros Hampshire

(BUARQUE, 2019, p. 40)

“A abolição dos gêneros literários na prática de gêneros híbridos” (PER-RONE-MOISÉS, 2016, p. 260) é uma tendência presente na literatura atual. Entremeadas aos relatos em forma narrativa, encontram-se, no romance de Chico Buarque, transcrições de ligações telefônicas, que costumam não registrar as falas do narrador - o que confere ao texto certo toque de humor-, mas as de seu interlocutor, nas quais predomina o linguajar coloquial: “No outro domingo? Eu acho que pode ser. Espera aí, dia 31 eu tenho jantar no Palácio Guanabara. Canalha por quê? Agora para você é todo mundo fascista” (BUARQUE, 2019, p. 79).

Outro gênero que se incorpora ao tecido heterogêneo da narrativa são as notícias de jornais da mídia impressa e televisiva, como se vê abaixo:

ESCRITOR ENCONTRADO MORTO EM APARTAMENTO NO LEBLON.

[...] Não se viam sinais de arrombamento ou de luta corporal no apartamento e na mesa de centro havia um copo e uma garrafa de vinho vazios. Aparentemente o escritor teria cometido suicídio, mas o delegado Durval Serapião da 14a DP não descarta a hipótese de latrocínio. (BUARQUE, 2019, p. 190)

Por vezes, em recortes narrativos em que as personagens expõem seus pensamentos, o narrador, que em tantos momentos deixa clara sua intervenção, assume um perfil onisciente. É o que ocorre no trecho em que Rosane pensa: “Deus me livrou de ter um filho com o Duarte. Eu já desconfiava que ele não daria um bom pai, pela maneira como ignorava o pentelho do filho com a primeira mulher” (BUARQUE, 2019, p. 27). Essa estratégia se torna mais evidente, quando a voz do autor se insinua no lugar da voz do narrador: “Duarte deve ter sonhado com a Rebekka, porque ao entreabrir os olhos ainda pensou que fosse ela à sua direita na cama, quem sabe num motel da avenida Niemeyer” (BUARQUE, 2019, p. 130-131).

A fragmentação estrutural da narrativa, cujo fio condutor deve ser construído a partir de várias perspectivas pelo leitor, tem o efeito de dar a sensação de que o livro está sendo produzido no momento mesmo da leitura, ou seja, de que se está diante de seu processo de criação. As situações e os casos parecem estar sendo agregados à medida em que são apresentados. O ir e vir temporal

intensifica essa sensação. O leitor se coloca ao lado do autor narrador, acompanhando sua tentativa de escrever um romance, ao mesmo tempo que reescreve (lê) o romance, e partilha de sua inquietação diante da falta de controle que a cadeia de acontecimentos, pensamentos e digressões lhe “impõem”.

Ao mesclar relatos supostamente documentais com relatos altamente pessoais, inclusive de sonhos desconexos, o leitor também é chamado a caminhar por uma linha tênue entre realidade e ficção, o que desestabiliza a credibilidade da narrativa e exacerba sua incerteza. Assim, Chico Buarque convoca seu interlocutor a trabalharem juntos, envolvendo-o, de forma direta, ou sutil, no processo de criação literária. O romance *Essa gente* configura-se como uma obra metaficcional.

Gustavo Bernardo (2010, p. 9) esclarece que a metaficção se refere a “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. No romance de Chico Buarque, a própria capa do livro se propõe como uma duplicação da narrativa, estratégia concebida por Raul Loureiro, capista dos romances do autor. Já na capa, “*Essa gente* incorpora, em corpo mínimo, todo texto do romance. Loureiro salienta que após ler a obra e perceber que o personagem-narrador era um escritor, como Chico Buarque, optou por reproduzir o aspecto metalinguístico no próprio livro” (LEITE, 2021, p. 54).

O narrador-personagem, Duarte, cujo sobrenome se assemelha, não sem motivo, a Buarque, é um escritor que diversas vezes ao longo do romance alude a seu processo de criação, desde a descrição que oferece de seu “método” de passear nas ruas para pensar e anotar ideias, até a menção direta da relação ambígua entre o autor que escreve *Essa gente* e o narrador que está escrevendo um livro. Em uma passagem, atendendo a um pedido de Rebekka, uma jovem holandesa pela qual sente grande atração, Duarte concorda em deixá-la ler a história que está escrevendo, mas quando abre o laptop, percebe que na tela se encontra justamente a cena em que descreve um sonho erótico que teve com a moça: “surgiu na tela uma das minhas páginas mais recentes, por acaso aquela em que meu narrador sonha com a Rebekka nua na piscina” (BUARQUE, 2019, p. 171). A leitura de trechos do livro de Duarte pela garota, que pretende traduzi-lo para o inglês, conduz à mescla entre o romance de Buarque e o livro

que está sendo escrito por Duarte. Desse procedimento também dá mostra a seguinte intervenção feita por Buarque-Duarte: “O leitor que pagou por este livro tem o direito de me cobrar um relato dos meus encontros com a Rebekka ao longo do tempo em que nada registrei aqui” (BUARQUE, 2019, p. 172).

O jogo entre autor e narrador é explorado ao longo dos mini capítulos de inúmeras formas, o que configura o romance como uma autoficção, outra estratégia metaficcional frequente na produção literária da atualidade. O termo autoficção foi criado por Serge Doubrovsky em 1977, com base em sua experiência como paciente de sessões de psicanálise. Conforme elucida Diana Klinger (2007, p. 51-2), para a Psicanálise, “o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria uma ficção de si*”. Assim, a escrita de si não pode ser senão um exercício de ficção, o que implica que “o romance ou conto autobiográfico não buscará ocultar sua origem ficcional, mas, ao contrário, forjará com o leitor um pacto no qual deixará claro que se trata do relato *ficcionalizado* de uma vida ou de parte dela” (DARIN, 2012, p. 98).

Em *Essa gente*, o leitor é convidado a relacionar a vida do autor à do narrador protagonista. Além da semelhança entre os sobrenomes do autor e do narrador, observamos que ambos são escritores, homens, nascidos na cidade do Rio de Janeiro e profundamente insatisfeitos com a realidade sociopolítica do país; como Buarque, o narrador Duarte, na juventude, “participou de movimentos de oposição à ditadura militar” (BUARQUE, 2019, p. 192). Uma diferença entre eles é que Duarte é mulato – dado que só será informado ao leitor no final do romance, levando-o a repensar algumas das situações narradas nas histórias.

Ao aceitar ir a uma festa de classe média alta, onde há apoiadores do governo brasileiro, o narrador se sente deslocado e a única pessoa que ali (re) conhece, é a si mesmo:

A certa altura se perguntou que diabos fazia sozinho naquela festa, num casarão greco-romano por cujos ralos escoaria um volume de champanhe Cristal equivalente a mil garrafas como a que dera para a Rosane. Aproximava-se do sexto ou sétimo salão quando mirou um rosto conhecido, um conhecido rosto que o mirou quando do sétimo ou sexto salão se aproximava. Saudaram-se erguendo as taças simultaneamente, mas antes mesmo

de ler um ETRAUD na pulseira do outro, Duarte compreendeu que a parede do último salão era um gigantesco espelho inteiriço. (BUARQUE, 2019, p. 132-133)

O jogo de espelho, ironizado nessa cena, sugere o encontro do narrador com o autor, a representação de um “eu” que é um “outro”, o Duarte como uma possibilidade outra de expressão do Buarque. A dualidade explicitada nessa cena se reflete em uma série de referências indiretas à vida de Chico Buarque, que se insinuam no livro. Por exemplo, Maria Clara, primeira esposa de Duarte, é uma excelente tradutora que ajudava o marido corrigindo e até mesmo reescrevendo partes de suas obras. Apesar da separação, eles continuam com um vínculo de amizade e Duarte a visita constantemente. Marieta S. da Costa, primeira esposa de Buarque, é uma atriz renomada, que participou da montagem de alguns espetáculos de Chico Buarque, como *Roda viva* e *Ópera do Malandro*. Apesar do fim do casamento os dois são muito amigos: “ninguém me conhece como o Chico e ninguém o conhece como eu” (SEVERO *apud* ZAPPA, 1999, p. 164).

Brincando com essas iniciais, Duarte escreveu um livro em homenagem a sua primeira esposa, intitulado *Elegia a M.C.*, a companheira que era sempre a primeira a ler e opinar sobre seus textos.

[...] como dar conta de um romance sem ter ao lado uma mulher como a Maria Clara? Que outra mulher vai aturar que eu a sacuda no meio do sono para me destrinchar problemas de sintaxe? Qual mulher vai fingir assombro e me cobrir de beijos de madrugada por eu lhe revelar peripécias inéditas da minha narrativa? (BUARQUE, 2019, p. 158)

O autor, ao apontar a dificuldade em julgar o próprio trabalho e a necessidade de outra opinião, explica que, quando casado, era para Marieta, primeiramente, que ele exibia trechos de seus textos: “Tendo um leitor que dê um palpite, é melhor. Quando estava casado mostrava para Marieta” (ZAPPA, 1999, p. 151). Se, no aspecto referencial, a vida amorosa de Duarte ecoa a de Chico Buarque em muitos aspectos, há divergências fáceis de constatar a respeito de sua relação com os filhos.

Outro aspecto interessante de observar é a intertextualidade que o texto mantém com as letras das músicas compostas por Chico Buarque. Esse aspecto, outra marca da autoficção, é destacado por Leite (2021) em sua análise do

romance. No álbum *Caravanas*, lançado em 2017, Chico Buarque aborda na canção “As Caravanas”, o tema da escravidão: “A culpa deve ser do sol que bate na moleira, O sol que estoura as veias, O suor que embaça os olhos e a razão, E essa zoeira dentro da prisão, Crioulos empilhados no porão, De caravelas no alto mar”). Em outra canção, *Blues de Bia*,

o eu lírico afirma ter criado uma música para Bia, mas ela não quer ouvir. Em *Essa gente*, Rosane finge não escutar Bia, que seria o próprio Duarte, quando o narrador utiliza o codinome Bia numa ligação para conseguir falar com Rosane. Ele realiza a promessa do eu lírico da canção, que afirma que seria capaz até mesmo de virar mulher para conquistar o coração de sua amada. (LEITE, 2021, p. 86-7)

O jogo entre dados factuais da vida do autor e a vida ficcional do personagem narrador, implícito no recurso da autoficção, forja “uma estratégia capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional” (AZEVEDO, 2008, p. 34).

Como lembra Azevedo, no frágil equilíbrio entre ficcional e o autorreferencial, instaura-se um entrelugar:

O que é realmente novidade na autoficção é a vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de um “eu”, é preciso que ela esteja calcada em uma referencialidade pragmática, exterior ao texto, uma figura do autor, claro, ele mesmo também conscientemente construído. (AZEVEDO, 2008, p. 37)

Em *Essa gente*, como pontuamos, as pistas dispostas sobre informações factuais da vida do autor confundem o leitor e o surpreendem, fazendo com que se questione sobre o que é supostamente autobiográfico e o que é criação ficcional. O procedimento narrativo do protagonista do romance também segue esse padrão, pois, ao realizar o recorte de sua vida, Duarte constrói os relatos a partir de sua memória, de modo fragmentado e até desorganizado. Assim, tanto o autor quanto o narrador forjam uma ambiguidade e descontinuidade próprias da escrita autoficcional: “parte do fragmento não exige início-meio-fim nem

linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido” (FAEDRICH, 2014, p. 24).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A biografia de Chico Buarque escrita por Zappa inicia com um questionamento do artista: “Pode fingir que eu já morri?” A ideia por detrás da pergunta é que “fingindo de morto evitaria a incômoda situação de falar dele mesmo” (ZAPPA, 1999, p. 7). Curiosamente, Chico Buarque dá vida a seu “duplo”, o narrador Duarte, e, na posição de criador, retira a vida desse seu “outro eu”, matando o personagem no final do livro: “O conhecido escritor Manuel Duarte, 66, autor do *best-seller* O Eunuco do Paço Real, foi encontrado morto em seu domicílio no Leblon” (BUARQUE, 2019, p. 190).

Por meio de um romance atual, estruturado em mini histórias que se interconectam e versam sobre seres humanos cujas identidades são fragmentadas e cujas vidas se veem constantemente perturbadas por questões como a violência, a exclusão social, o preconceito, a apatia e a desvalorização da vida, Chico Buarque põe em evidência um escritor em crise, que, muitas vezes ao longo do livro, explicita aspectos de seu processo de escrita e revela os estereótipos que existem em torno da figura do escritor. Muitos dos relatos provocam o riso, pelo ridículo ou pela ironia da situação, e outros uma certa tristeza, pela realidade sombria que evocam.

Mesmo após a morte do personagem, agora já identificado como o escritor mulato do apto 702, o autor não perde a chance de fazer uma crítica bastante irônica: “Assim que eles descem pela escada, alguém comenta que crioulo, quando não caga na entrada, caga na saída” (BUARQUE, 2019, p. 59).

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.12, 2008. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179/182>> Acesso em: 04 de novembro de 2020.

BERNARDO, Gustavo. O livro da metaficção. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010, 276 p.

BUARQUE, Chico. Essa gente. São Paulo: Companhia das letras, 2019. 192 p.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. 223 p.

CYNTRÃO, Sylvia (org.). *Chico Buarque, sinal aberto!* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015. 204 p.

DARIN, Leila Cristina de Melo. *Autoficção em Vida querida*, de Alice Munro. Scripta Uniandrade, Curitiba, v. 16, n. 1, p. 94-110, 2018.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Unesp, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. 170 p.

LEITE, Maria Jodailma. *Borrando as fronteiras entre realidade e ficção: autoficção em Essa gente*, de Chico Buarque de Holanda. 2021. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária, PUC-SP, 2021. 100 p.

NESTROVSKI, Arthur. *Pequeno grande romance escrito por Chico Buarque resume o estado do país*. Folha de São Paulo, 8 de nov de 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/pequeno-grande-romance-escrito-por-chico-buarque-resume-o-estado-do-pais.shtml>> Acesso em: 04 de novembro de 2020.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução: Jovita M. Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 245 p.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. Fapesp/Annablume, 2008. 244 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 296 p.

SCHOLLHAMMER, Karl Erick. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009. 176 p.

SCHWARZ, Roberto. *Em Estorvo*, Chico Buarque inventa uma forte metáfora para o Brasil contemporâneo. *Veja*, ed. de 7 ago. 1991. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_schwartz1.htm#> Acesso em 04 de novembro de 2020.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 1999. 197 p.

UMA LEITURA METAHISTORIOGRÁFICA DE *A MÃE DA MÃE DE SUA MÃE E SUAS FILHAS*, DE MARIA JOSÉ SILVEIRA

Marina Ribeiro Candido¹⁴

Leila Darin¹⁵

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar.

Chimamanda Ngozi Adichie

INTRODUÇÃO

A metaficção é, segundo Gustavo Bernardo (2010), “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (p. 9). Em linhas gerais, a metaficção é a ficção sobre a ficção. Cunhado pela primeira vez em 1970 pelo escritor William Gass, o termo metaficção era usado como sinônimo de ficção pós-moderna estadunidense, mas a prática metaficcional é muito anterior a esse período, remontando ao célebre romance de cavalaria autorreferencial, *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Entre as estratégias narrativas da contemporaneidade, destaca-se aquela que Linda Hutcheon (1991) denominou de metaficção historiográfica, que, segundo a teórica, mescla a narrativa ficcional autorreflexiva e a revisão crítica de um fato histórico. Neste capítulo, vamos refletir sobre estratégias metahistóricas presentes na obra *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2019), de Maria José Silveira.

Nascida em Goiás, no ano de 1947, a autora viveu em Brasília e em São Paulo, e, durante a perseguição da ditadura militar, exilou-se no Peru, voltando

¹⁴ Mestranda em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP). Bolsista CAPES. CV: <http://lattes.cnpq.br/3317686174676593>

¹⁵ Doutora em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP). ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3831-4342>

ao Brasil somente em 1976. Possui uma obra extensa que abrange romances, contos, crônicas, livros infantojuvenis e teoria literária. A obra *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2019) é seu romance de estreia, cuja primeira versão foi publicada em 2002. Na ocasião, recebeu o prêmio APCA Revelação, alcançou destaque na Europa e nos Estados Unidos da América do Norte, sendo publicada também na China.

Em 2019, a obra foi reeditada e ganhou um novo capítulo, que amplia a narrativa – iniciada com a chegada dos portugueses ao Brasil – até a entrada do novo milênio. A ideia para a escrita do romance, segundo a autora, surgiu na época das comemorações dos quinhentos anos da chegada dos portugueses ao Brasil

Em *A Mãe da Mãe de sua Mãe e suas Filhas*, meu primeiro romance, conto a saga da linhagem de uma família que começa em 1500, com uma índia tupiniquim de treze anos, chamada Inaiá, e um marujo português de nome Fernão. E termina, em 2002, com uma jovem carioca chamada Maria Flor, grávida de gêmeos. Essa trama começou a se esboçar para mim na época das comemorações dos quinhentos anos da chegada dos portugueses ao Brasil. Nessa ocasião, pesquisadores de biologia da Universidade Federal de Minas Gerais, analisando nosso DNA, descobriram que 2/3 dos brasileiros têm sangue indígena e negro, e que essa herança biológica teria vindo por parte da mãe. O pai contribuía com a parte europeia do DNA. Achei isso extremamente interessante e me veio a ideia de escrever um romance que mostrasse concretamente como essa miscigenação brasileira poderia ter se dado. (SILVEIRA, 2015, p. 51-52)

Composta por narrativas de vida de mais de vinte gerações de mulheres brasileiras de uma mesma família, *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2019) revisita a História do Brasil de uma perspectiva que difere da versão estabelecida, caminhando na contramão dos manuais escolares e dos documentos históricos. A narradora – que a princípio não sabemos quem é – entretetece a história das mulheres de sua família com a História desse país que se tornaria o Brasil e que elas “ajudaram a construir quase do nada” (SILVEIRA, 2019, p. 13).

BABUSHKA À BRASILEIRA

Metaliteratura é o termo utilizado para designar um tipo específico de texto literário que fala sobre outros textos literários; foi usado, a princípio, nos países anglófonos e está mais especificamente ligado ao gênero ficcional. Metaliteratura e metaficção são usados quase como sinônimos e obras metaficcionais têm se tornado uma das marcas da escrita ficcional da contemporaneidade.

Bernardo (2010), em *O livro da metaficção*, para explicar os procedimentos de criação literária metaficcional, utiliza, como exemplo, o efeito de surpresa gerado pelas bonecas tchecas encaixadas, conhecidas como “*babushkas*”:

As babushkas são aquelas bonecas tchecas (os russos também as chamam “matrioshkas”) que se encaixam umas dentro das outras. A criança abre a primeira e encontra no seu interior outra semelhante, mas menor. Abre essa outra boneca menor e encontra uma terceira, ainda menor, e assim por diante até a última, pequeníssima de madeira maciça – que não se abre. O brinquedo parece ter por objetivo provocar surpresa, mas como provocar surpresa *ad infinitum*? Basta deixar a última boneca fechada; o processo de reiteração e miniaturização preserva o mistério. (BERNARDO, 2010, p. 32)

Em uma extensão desse pensamento, discorrendo sobre um conto de Mia Couto, Bernardo faz um paralelismo interessante chamando a atenção para “a primeira de todas as babushkas: o corpo da mulher, que de dentro dela gera outra pessoa que, por sua vez, se for mulher, gerará outra pessoa, *ad infinitum*” (2010, p. 45-46). A partir dessa reflexão, já é possível indicar uma das estratégias metaficcionais observadas na obra de Silveira (2019), que se estrutura a partir de narrativas de vida de mulheres, ou seja, a história de uma mulher que, gerando outra mulher, gera também uma nova história.

O próprio título do livro parece ensaiar um movimento introspectivo, que nos leva para dentro, indicando que dentro de um indivíduo existem várias possibilidades de ser, assim como dentro da narrativa há incontáveis possibilidades de novas narrativas.

O que Silveira (2019) se propõe a criar, como dito anteriormente, é uma versão do que “poderia ter sido” a História do Brasil, levando em consideração

uma personagem frequentemente silenciada: a mulher. Fica claro que a autora não tem a menor intenção de criar um discurso ou uma versão melhorada da História já estabelecida. Seu propósito não é idealizar as mulheres ou afirmar que suas histórias são mais interessantes ou mais corretas, mas dar visibilidade à participação feminina no contexto geral. Tal intenção fica evidente quando a narradora estabelece os parâmetros da história que será contada.

Está bem.

Se é assim que vocês querem, *vamos contar a história das mulheres da família*. Mas vamos contar com calma. O assunto é delicado, a família é complicada, e nem tudo foi beleza nesta história. Houve, claro, felicidades e amores, muitas lutas e conquistas, grandes realizações — afinal, elas ajudaram a construir quase do nada este país. *Mas houve também loucas, assassinas, muitas desgraças e tristezas. Grandes dores. Muitas mesmo*. Lembrem-se também, se for o caso, de que *foram vocês que me pediram para contar, desta vez, a vida das mulheres*. Se em algum momento acharem que estou passando depressa demais pelos varões, não venham me acusar de feminismo tardio. Já lhes digo de antemão que *a vida dos homens é tão interessante quanto a das mulheres*, e se não entro mais na seara deles é só para atender ao desejo de vocês. (SILVEIRA, 2019, p. 13, grifos nossos)

Ao ratificar que está contando “desta vez, a vida das mulheres”, a narradora chama a atenção para o fato de que se trata de uma história escrita sob sua própria perspectiva, salientando, também, que a versão que ela vai contar não é melhor ou mais interessante por focar nas vidas das mulheres, pois, afinal, essas mulheres são pessoas comuns, dentre as quais há também as “loucas” e as “assassinas”. O movimento que o romance faz é o da revisão de posições historicamente estipuladas dadas como “verdades”, por meio do questionamento dos fatos que têm sido colocados no centro e dos que têm sido relegados à periferia e ao esquecimento. O diálogo que abre o romance – em que a narradora se dirige aos seus leitores – evidencia também o caráter ficcional do que se vai contar, já que ele está fora dos capítulos que organizam a obra. É como se a narradora tivesse a necessidade de explicar as “regras do jogo ficcional” antes de contar sua história.

Ainda explorando a natureza autorreferente da obra, ao observar elementos gráficos e estruturais do livro, é interessante ressaltar que, nas páginas 11 e 12, há uma linha do tempo que organiza e situa a vida de cada personagem do romance no tempo e no espaço, indicando com uma seta quem dá continuidade à narrativa. Diferentemente do que costuma acontecer em linhas do tempo que se organizam horizontalmente, a linha do tempo em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2019) é vertical (ver Figura 1) e o movimento que essa solução gráfica sugere aos olhos é o de mergulho, como um convite para se aprofundar na história, abrindo uma babushka que revela as narrativas dentro da narrativa.

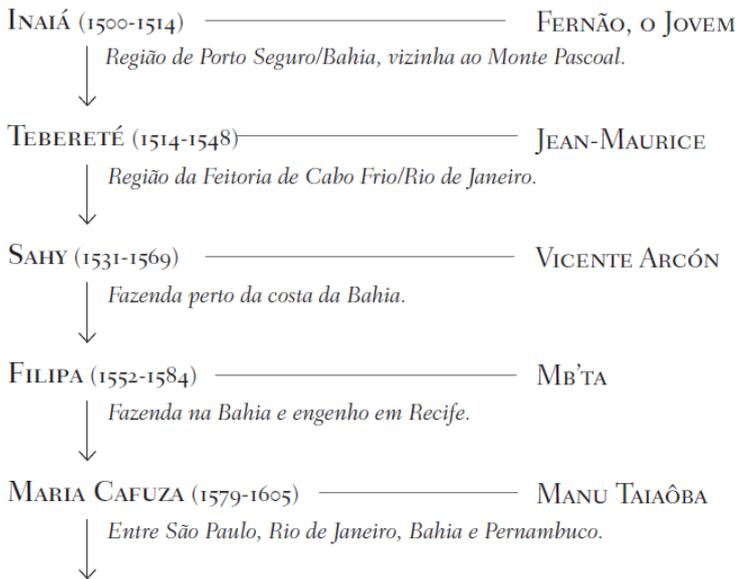


Fig. 1 Recorte da linha do tempo em Silveira (2019).

Hutcheon (1991) aponta que as metaficções historiográficas “parecem privilegiar duas formas de narração, que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista [...] ou um narrador declaradamente onipotente” (p. 156). A partir dessa reflexão, gostaríamos ainda de chamar a atenção para a(s) narradora(s) de *A mãe da mãe de sua mãe e sua filha* (2019).

No início de nosso texto, dissemos que o livro de Silveira (2019) foi publicado pela primeira vez em 2002 e, na ocasião de sua reedição, a obra

ganhou um novo capítulo. Na primeira edição do livro, chegando ao fim da obra, descobrimos que nossa narradora chama-se Maria Flor e seu interlocutor, até então oculto, são seus filhos gêmeos que estão prestes a nascer. A estratégia de revelar apenas no fim da narrativa quem são os interlocutores parece confirmar o caráter autorreflexivo da obra, uma vez que a identificação do interlocutor pode até surpreender o leitor, que já havia assumido essa posição.

Maria Flor é uma narradora autorreferente, ou seja, chama atenção para si mesma, expõe seu caráter ficcional e questiona até mesmo sua suposta onisciência, como quem confessa que entre o narrado e o vivido há muita diferença – afinal, o que estamos lendo é uma ficção criada com base no que ela, aparentemente, sabe.

Pois, se é verdade que o narrador onisciente supostamente sabe tudo, é verdade também que aqui, como em todos os outros campos, há uma bela distância entre a teoria e a prática. O narrador sabe de muita coisa, isso é certo, caso contrário nem poderia estar lhes contando essa história, mas daí à onisciência, francamente, há um fosso magnífico e um enorme exagero. (SILVEIRA, 2019, p. 195)

Seu questionamento talvez resida na consciência de que não se pode saber tudo, por isso ela recria a história de sua família e dá continuidade a ela, mesmo quando parece que o fio da narrativa se perdeu, mostrando ter o conhecimento de detalhes que, dificilmente, suas antepassadas teriam ciência. Isso fica evidente quando ela comenta o quanto a personagem Jacira – que considerava os indígenas mais próximos dos bichos do que de si mesma – se espantaria se soubesse que tinha “sangue índio correndo em suas veias” (SILVEIRA, 2019, p. 146).

Com a inserção de um novo capítulo na edição de 2019, a narradora passa a ser Amanda, filha da narradora Maria Flor. Isso reforça a metáfora das babushkas, pois a narrativa continua a originar novas narrativas, uma vez que a primeira história foi revista e agregou-se uma nova história de vida. A possibilidade de esse movimento ocorrer novamente fica em suspenso, como uma promessa.

Chegamos assim, mais uma vez, ao final de nossa história. A hora está próxima. Seu código genético já está processando suas informações, e as proteínas que formarão suas lembranças inexplicáveis começaram a se reproduzir, essas

lembranças com que alimentei você nesses nove meses. É parte do meu papel de placenta. Assim, as longínquas memórias do tempo continuarão a viver em você e em seus filhos. (SILVEIRA, 2019, p. 311)

Amanda chega novamente ao “fim da história”, indicando que ela não termina. Ademais, devemos considerar o engajamento do leitor no processo de desdobrar as narrativas, pois, ao relacionar a história a sua vida pessoal, recria e dá continuidade à história lida. É como se os leitores participassem da gestação das narrativas, ocupando o lugar de babushkas, que geram narrativas a respeito de si mesmos/as.

INTERTEXTO E RELEITURA CRÍTICA: METAHISTORIOGRAFISMO

Uma estratégia muito utilizada em composições ficcionais é a intertextualidade que se dá por meio da paródia, do pastiche, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural. De fato, como reflete Leyla Perrone-Moisés (2016), mais do que uma estratégia, a intertextualidade é um conceito que abrange os diversos fenômenos metaficcionais:

No terreno da teoria e da crítica, os termos e conceitos precisam ser bem definidos. E para bem definir os fenômenos metaliterários, os teóricos se embrenharam numa taxonomia que, embora justificada, complica, na prática, a identificação desses fenômenos. O conceito de *intertextualidade* basta para dar conta deles. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 95)

Tal conceito, criado por Julia Kristeva, em 1960, e derivado das noções de polifonia e dialogismo de Mikhail Bakhtin, refere-se a um processo ininterrupto de intercâmbio entre diferentes manifestações artísticas e verbais, “tanto na produção como na recepção da grande rede cultural, de que todos participam. [...] tudo isso são textos em diálogo com outros textos: intertextualidade” (WALTY, 2009).

Esse fenômeno, verificável em qualquer época, teve seu uso acentuado no final do século XX, assumindo um tom por vezes melancólico, por vezes irônico, como no caso da obra de Silveira (2019), cujo intertexto mais evidente é a própria História do Brasil. Em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2019),

observamos o emprego de alusões, citações a documentos históricos, como à carta de Pero Vaz de Caminha, além da inserção de obras de arte, nomes de artistas e personagens históricas.

Basta saber que, de todas as maneiras, as primeiras habitantes da nossa terra atraíam muito a vista, como ficou registrado por ninguém menos que o ilustre escrivão Pero Vaz de Caminha, no primeiro documento sobre a nova terra. Ele parecia não conseguir desviar os olhos delas, como descreve, sem poder esconder seu encantamento: “Tão moças e tão gentis, com cabelos muito pretos e compridos, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha”. (SILVEIRA, 2019, p. 20)

O intertexto, como vimos, pode surgir a partir de referências, alusões, epígrafes, paráfrases, paródias ou pastiches, e pode ser implícito ou explícito, pois a metaficção historiográfica se refere invariavelmente a outros textos, uma vez que, “só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados” (HUTCHEON, 1991, p. 157).

Dentro da diegese do romance, acontecimentos importantes estão diretamente ligados a momentos históricos determinantes. São muitos os exemplos, mas destacamos o nascimento da primeira protagonista, Inaiá, que coincide com a chegada dos portugueses ao Brasil.

No lusco-fusco vermelho-dourado do entardecer no mar, quando depois de quarenta e dois dias os marujos da armada portuguesa viram as primeiras algas compridas se espalhando pelo verde-escuro do oceano, em claro anúncio de terra próxima, a mãe de Inaiá, no chão firme do terreiro de sua taba, olhou as primeiras estrelas e soube: “Está chegando”. [...] À hora da véspera daquele 21 de abril, um monte alto e redondo foi avistado pelos marujos em rebuliço, debruçados uns sobre os outros nos tombadilhos dos doze navios da armada, no exato momento em que a mãe de Inaiá se dirigiu para o recanto da floresta que previamente escolhera para esse dia, à beira de um pequeno remanso de águas límpidas que refletia no fundo o verde-esmeralda das árvores ao redor. E quando o céu outra vez começou a escurecer e nos navios as âncoras

foram lançadas e todos se ajoelharam para dar graças pela visão da floresta copada junto à estreita faixa de areia branca, as aves da beira do remanso se levantaram em revoada, assustadas com o primeiro choro de Inaiá. (SILVEIRA, 2019, p. 17)

Outro exemplo de ficcionalização da História é a morte de uma das personagens durante o surto de varíola, popularmente chamada de “bexiga”, que matou cinquenta mil indígenas na Bahia.

Naquela noite, sem Filipa, Sahy sentou-se pela última vez à beira do fogo, fechou os olhos e viu a escuridão da mata se fechando sobre a jaguretê. Não os abriu mais. Disseram depois que sua morte naquela noite junto à fogueira foi a primeira da grande epidemia de bexiga que matou mais de cinquenta mil dos gentios da Bahia. (SILVEIRA, 2019, p. 48-49)

Observa-se também a presença de personagens históricas na trama ficcional, integradas à história das protagonistas. Isso ocorre, por exemplo, com o bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva (1672-1740), que teria sido primo da personagem José Garcia, segundo marido de uma das protagonistas, Ana de Pádua.

A obra também dialoga com outras expressões artísticas, como a música, a fotografia e a pintura. O pintor holandês Albert Eckhout (1610-1665) teria ficado fascinado pela beleza da personagem Maria Taiaôba, que o inspirou a pintar uma de suas obras mais conhecidas (Figura 2).

[...] Maria não usava trajes de viúva, e, ao vê-la com flores coloridas no cabelo e o cesto carregado de cajus amarelos e vermelhos que colhera para fazer doces, Duarte Antônio, fascinado, pensou estar vendo uma ninfa dos bosques brasileiros. Essa imagem de Maria Taiaôba devia ser mesmo de grande beleza e força, pois mais tarde fascinaria também um artista holandês que a pintaria exatamente assim, com flores e frutas, à beira de um bosque. (SILVEIRA, 2019, p. 73)



Fig. 2 Reprodução da obra *A mameluca*, de Albert Eckhout. Óleo sobre tela, 271,0 cm × 170,0 cm, 1641.

O médico holandês Willem Pies (1611-1678) e o naturalista alemão Georg Marcgrav (1610-1644) “se encantaram com o grosso álbum de plantas de Belmira” (SILVEIRA, 2019, p. 82), o que os levou à publicação das obras científicas *Historia Naturalis Brasiliae* (1648) e *De Medicina Brasiliensis* (1648), na Holanda.

O jovem médico dr. Pies e o naturalista Georg Marcgrav se encantaram com o grosso álbum de plantas de Belmira e com a sabedoria da Velha. [...] Embora, evidentemente, eles tenham feito muitas outras pesquisas, viajado pela costa e pelo interior de Pernambuco, até mais além do rio São Francisco, e também conversado com muitos outros nativos [...] as obras que publicaram na Holanda em 1648, *Historia Naturalis Brasiliae* e *De Medicina Brasiliensis*, as duas primeiras publicações sobre a fauna e a flora tropicais, tiveram, sem dúvida, a contribuição dessa dupla de nativas, a menina e a Velha. (SILVEIRA, 2019, p. 82)

Aqui faz-se necessário frisar novamente a importância do papel do leitor nesse processo, pois, caso ele desconheça o texto de “origem”, o intertexto perde sua função e passa despercebido. Importante também lembrar que a inserção desses textos na diegese é um meio de subverter a História, pois na obra de Silveira (2019) o trabalho artístico e científico desses homens importantes da História mundial ironicamente não teria surgido sem a influência de suas personagens. Como bem observa Hutcheon, o romance pós-moderno “usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia” (1991, p. 157).

Pela via da metaficção historiográfica, a relação entre História e Literatura passa a ser de (re)aproximação, visto que ambas têm como objetivo interpretar a experiência humana. Hutcheon (1991) pontua que a teoria e a arte pós-moderna sugerem essa aproximação, na medida em que História e Literatura partilham de um fato comum: são construções linguísticas históricas que variam ao longo do tempo.

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos [sic], altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. (HUTCHEON, 1991, p. 141.)

Outra reflexão importante de Hutcheon acerca da afinidade entre Literatura e História é que a “ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (1991, p. 147).

A contemporaneidade possibilitou a criação de um ambiente mais sensível e propenso à representação de vozes antes excluídas, além de propiciar espaço para a reflexão sobre o que tem sido tradicionalmente considerado centro e margem em nossa sociedade. Ao contrário do romance histórico do século XIX, a metaficção historiográfica, sua variante contemporânea, cria narrativas em que os protagonistas são exatamente as figuras marginalizadas e periféricas. Mioara Caragea (2010) postula que a ideia básica deste tipo de ficção é “a de que qualquer situação histórica implica uma multidão de possibilidades divergentes que excedem/transbordam o curso efectivo dos acontecimentos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maria José Silveira (2019), ao retomar criticamente a História do Brasil, enfatiza as vivências, os fazeres e os pensamentos das mulheres que teriam participado dessa História, em uma crítica que contesta a narrativa histórica oficial, ao desconfiar e ironizar as noções universalizantes engendradas pelo pensamento europeu, que prega que os homens são os “proprietários” da História. Suas personagens femininas atuam – intencionalmente ou não – em momentos importantes da História do Brasil, cada uma de acordo com sua cultura, perfil pessoal e realidade, tal como Inaiá, a primeira personagem do romance, que deu início à miscigenação brasileira, gerando uma filha com o marinheiro desertor português Fernão; ou Damiana, que teve importante papel nos movimentos em prol da Independência do Brasil; ou Lígia, uma militante torturada e morta durante a ditadura.

O viés crítico do romance fica evidente nos comentários da narradora sobre a postura que as personagens adotavam em relação aos índios e africanos escravizados, por exemplo. Com ironia e certo sarcasmo, ela revela seus próprios pensamentos a respeito da personagem Jacira.

Quanto a Jacira, também lhe parecia natural a ideia de que o índio estava mais perto de um bicho do que deles. Essa geração de brasileiros, nem bem dois séculos tinham se passado e já havia por completo se esquecido

de quem descendia. Além de não reconhecidos como parentes, os índios eram temidos e, pior, desprezados. Se dissessem a Jacira que tinha sangue índio correndo em suas veias, se lhe falassem de Inaiá, Tebereté e Sahy, seu espanto não caberia nos profundos olhos negros. (SILVEIRA, 2019, p. 146)

Em outro momento da narrativa, a narradora aponta para a postura incoerente da personagem Açucena, que, apesar de não concordar completamente com o regime de escravidão, não abre mão do trabalho escravo.

Sim, Mariano e Açucena sempre tiveram escravos como qualquer outra família de sua condição. [...] A diferença entre eles e os outros estava na maneira como tratavam os escravos e sobretudo na maneira como encaravam a escravidão, na concepção que tinham de que ela era intrinsecamente errada, que não deveria existir. Mas seria exigir que vivessem fora de sua época se alforriassem seus escravos. [...] É incoerente? Sem dúvida. Mas, sem a incoerente consciência desses primeiros abolicionistas, provavelmente a abolição demoraria mais do que demorou para chegar. (SILVEIRA, 2019, p. 192)

O que parece espantar a narradora e suscitar sua crítica é o fato de que, apesar de ambas as personagens serem descendentes de indígenas e africanos, com o passar dos séculos essa “verdade” tornou-se historicamente distante. A pele clara e a proximidade dos antepassados europeus levaram Jacira e Açucena a acreditar que não tinham nenhuma relação com esses grupos. É interessante observar, nessa citação, que a narradora, ao discorrer sobre a incoerência da postura das personagens, tece um comentário de natureza sociológica sobre o papel histórico que elas futuramente assumirão.

O papel da mulher e o pensamento sobre a mulher ao longo dos séculos também são alvos de consideração da narradora. Chamando a atenção para mulheres que corajosamente ajudaram a criar um país a partir “do nada”, ela oferece uma visão especialmente diferente sobre o que teria significado ser mulher nos primeiros séculos do Brasil.

Vocês estão surpreendidos por uma mulher assumir poder e mando naquela época? Pois não deveriam. Em qualquer época da história, em todo lugar, sempre houve mulheres de tanto poder quanto os homens. Sempre existiram, e

não foram poucas. E a essas alturas já deu para perceber que as mulheres que povoaram esta terra nos primeiros dois e três séculos, que foram para as lonjuras do sertão, viver no mato no país que começava, não poderiam ser fracas e submissas como muitos gostariam de pintá-las. (SILVEIRA, 2019, p. 153)

Em sua análise do romance pós-moderno, Hutcheon (1991) salienta que a interação entre História e ficção suscita indagações sobre muitos temas, tais como identidade e subjetividade, a natureza intertextual do passado e as implicações ideológicas da escrita sobre a História, questões que apontamos na obra de Silveira (2019). A releitura da História do Brasil começa com uma mulher, mas não qualquer mulher, e sim uma mulher nativa – poderíamos dizer, uma figura à margem da margem; a partir do ponto de vista dessa mulher, a narrativa se desenrola em múltiplas histórias de mulheres nativas, mestiças, loucas, assassinas, combativas, resignadas, donas de casa, artistas... e tantas outras. No entrelaçar dessas narrativas, Silveira (2019) nos revela uma *possível* História do Brasil.

REFERÊNCIAS

- BERNARDO, Gustavo. Continuidade dos parques. In: BERNARDO, Gustavo. O livro da metaficção. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010. p. 30-52.
- CARAGEA, Mioara. Metaficção historiográfica. In: CEIA, Carlos (org.). E-dicionário de termos literários, 2010. Disponível em: <https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/metaficcao-historiografica/>. Acesso em: 29 maio 2021.
- HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In: HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 141-162.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Metaficção e intertextualidade. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Mutações da literatura no século XXI. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 92-102.
- SILVEIRA, Maria José. A mãe da mãe de sua e suas filhas. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.
- SILVEIRA, Maria José. De onde vêm as histórias. São Paulo: Bamboo Editorial, 2015.
- WALTY, Ivete. Intertextualidade. In: CEIA, Carlos (org.). E-dicionário de termos literários. Disponível em: <https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/intertextualidade/>. 2009. Acesso em: 29 maio 2021.

NOVE NOITES, DE BERNARDO CARVALHO: ENTRE O REAL E O FICCIONAL NA PÓS- MODERNIDADE BRASILEIRA

Diana Navas¹⁶

Lara Cristina Nascimento Queiroz¹⁷

A LITERATURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E O (RE)VISITAR DA HISTÓRIA

Ainda que heterogênea e de difícil definição – visto dela ainda não termos o distanciamento crítico necessário –, a literatura brasileira contemporânea apresenta, em seu conjunto, algumas tendências passíveis de identificação. Em termos temáticos, conforme sugere Dalcastagnè,

ao lado de um conjunto de obras que se mantêm presas à ambientação e às preocupações mais tradicionais da narrativa no país – isto é, assuntos da esfera privada, envolvendo personagens de classe média, branca e frequentemente intelectualizada – há um foco renovado nas periferias e na marginalidade [...] (2007, p. 125).

No que se refere à arquitetura narrativa, à semelhança do que pontua Ana Paula Arnaut em relação à pós-modernidade portuguesa, nota-se, no romance contemporâneo brasileiro,

a mistura de gêneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionais, já presentes em romances cômicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade alargados da escrita da história à re-escrita da História (ARNAUT, 2010, p. 131).

¹⁶ Pós-doutorado (UA – Portugal). Doutora em Literatura Portuguesa (USP). Professora e coordenadora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP). CV: <http://lattes.cnpq.br/9770050223986051>

¹⁷ Mestranda em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP). CV: <http://lattes.cnpq.br/2296869784926420>

Dentre tais tendências, interessa-nos, neste estudo, as estratégias meta-ficcionais a que recorrem os romancistas brasileiros na tentativa de promoverem, na contemporaneidade, uma espécie de revisão do discurso histórico “oficial”, colocando em xeque, via escritura literária, os limites entre o real e o ficcional. Pautando-se no que Linda Hutcheon (1991) conceitua como metaficção historiográfica, verifica-se, neste tipo de produção, uma perspectiva problematizadora da História, na qual, apropriando-se de personagens e/ou acontecimentos históricos, questiona-se o caráter de “verdade” por eles assumido e, conseqüentemente, incita-se a reflexão leitora.

Longe de assumir uma atitude nostálgica em relação ao passado – que visasse a sua idealização ou mesmo a evasão do presente – o romance meta-historiográfico, na pós-modernidade, estabelece um jogo crítico e irônico, confrontando passado e presente, inquietando-nos e fazendo-nos questionar nossos pressupostos sobre a forma como produzimos significados, como conhecemos e como podemos conhecer (HUTCHEON, 1991).

Apontando para o fato de que a História e a Literatura são construtos discursivos, que têm a palavra como matéria-prima, Hutcheon adverte-nos acerca da importância de olharmos o discurso histórico de modo crítico e a partir de olhares que ficaram às margens na construção do discurso oficial. No lugar da legitimação instaurada pelas versões oficiais históricas, abre-se espaço para um revisionismo crítico do passado e para diferentes possibilidades de interpretação dos eventos históricos.

A mudança de legitimação para significação, para a maneira como os sistemas de discurso dão sentido ao passado, acarreta uma visão pluralista (e talvez perturbadora) da historiografia como sendo formada por diferentes, mas igualmente significativas, construções da realidade do passado – ou melhor, dos vestígios textualizados do passado (documentos, provas de arquivo, testemunhos) desse passado (HUTCHEON, 1991, p. 131).

É este olhar crítico e questionador que nos interessa investigar em *Novo Noites*, romance publicado em 2002, por Bernardo Carvalho, uma das mais importantes vozes do romance contemporâneo brasileiro. Partindo da concepção de metaficção historiográfica, almejamos evidenciar o jogo entre ficção e realidade estabelecido pelo autor na construção de sua narrativa, a qual, ao

assumir um caráter labiríntico, enigmático e plural, revela-se em consonância com o nosso contexto pós-moderno.

NOVE NOITES: ENTRE O REAL E O FICCIONAL

Nascido em 1960, no Rio de Janeiro, Bernardo Teixeira de Carvalho é romancista, contista, jornalista e tradutor. Com uma prosa concisa, fragmentada, marcada pela polifonia e pela presença de personagens que estão em constante buscas – inexoravelmente fracassadas – o autor estreia na literatura, em 1993, com a coletânea de contos intitulada *Aberração*. Neles, já se observam temas e formas que se consolidariam nas obras seguintes, como é o caso do desaparecimento, da utilização da narrativa epistolar, bem como a preferência por personagens desajustadas.

É no gênero romanesco, no entanto, que Bernardo Carvalho ganha reconhecimento crítico. Sua primeira obra no gênero, *Onze*, data de 1995, seguida pela publicação de *Os Bêbados e os Sonâmbulos* (1996) e *Mongólia* (2003), romances cujas personagens se deparam com figuras marcadas pelo desaparecimento, sob circunstâncias misteriosas, aspecto esse recorrente em obras posteriores do autor.

Nove Noites é o sexto romance de Carvalho, e o primeiro a ser agraciado com o Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira (2003), e o Prêmio Machado de Assis como melhor romance do ano de 2003 pela Biblioteca Nacional. O mote do enredo é o suicídio misterioso de um jovem antropólogo norte-americano de 27 anos chamado Buell Quain, que se flagela violentamente até tirar a própria vida em circunstâncias nebulosas no Brasil, enquanto estudava os índios Krahô, em agosto de 1939. Um jornalista, ao ler no jornal um artigo escrito por uma antropóloga acerca das cartas de um outro antropólogo, também morto em circunstâncias obscuras e em meio aos índios brasileiros, se vê tomado por uma curiosidade obsessiva pelos motivos desse suicídio – ainda que o nome de Buell Quain tenha sido citado apenas de relance no tal artigo – e parte numa jornada em busca de respostas que jamais encontrará. Dessa busca investigatória, pretende escrever um romance sobre a história do antropólogo. E é dessa busca frenética e doentia que nasce o livro. Qualquer semelhança com a realidade (não) é mera coincidência. *Nove Noites* pode parecer uma história

real, e é baseada em fatos e pessoas reais, porém, trata-se de uma obra ficcional, como o próprio Bernardo Carvalho evidencia após a última página da narrativa:

Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta [...] (CARVALHO, 2002, p. 169).

Estruturada em dezenove capítulos numerados, a narrativa desconstruída e fragmentada de *Nove Noites* não é nada tradicional e possui diversas camadas e chaves interpretativas de análise. Carvalho, conforme sugere em entrevistas, escreveu o romance num momento em que se encontrava bastante irritado devido a um fascínio existente na época por uma literatura de não-ficção. As pessoas ansiavam por ler histórias “reais”. Logo, havia uma espécie de atração natural por uma literatura de não-ficção, em detrimento da ficção como possibilidade reflexiva. Criado como não-ficção, como uma espécie de provocação – que contrariava tudo que o autor vinha fazendo desde então – o romance, no entanto, revela-se cheio de armadilhas, de “pegadinhas”, de modo que aquilo que parecia não-ficção acabaria se revelando justamente como ficção, proporcionando ao escritor o sentimento de retorno à literatura. Importa ressaltar que *Nove Noites* pode ser considerado, por esse viés, como um marco de ruptura na produção de Carvalho, pois, a partir daí, sua forma de escrever modificaria-se significativamente, ainda que mantendo a essência do estilo habitual.

Dois narradores, assumindo o foco em primeira pessoa, conduzem a narrativa de *Nove Noites*, o que reforça a ambiguidade e a dúvida em torno do que é real e o que não é. Um é o narrador- jornalista, cujas experiências de vida guardam muitas semelhanças com as do próprio Bernardo Carvalho, chegando mesmo a parecerem a mesma pessoa. O outro é um engenheiro sertanejo, de nome Manoel Perna, amigo de Quain, com quem o antropólogo passou as últimas nove noites de sua vida, o que explica o título do livro. As vozes desses dois narradores são diferenciadas tanto na estrutura do texto – na fala do sertanejo há o emprego da fonte em itálico, e na do jornalista, a cursiva romana – como no tom utilizado.

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que

a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates. (...) Que o antropólogo americano Buell Quain, meu amigo, morreu na noite de 2 de agosto de 1939, aos vinte e sete anos. Que se matou sem explicações aparentes, num ato intempestivo e de uma violência assustadora (...) (CARVALHO, 2002, p. 07).

Enquanto a voz de Manoel Perna é marcada pela poeticidade, pela dor e pelo trauma em função da perda de um amigo querido, o discurso do narrador-jornalista revela-se mais enxuto, seco, objetivo, informativo, porém, igualmente carregado de traumas e fissuras emocionais, uma vez que conviveu com um pai mulhengo e doidivas que, ao envelhecer, desenvolve uma séria doença que o leva à morte de forma degradante.

A fala do sertanejo é quase sempre iniciada com “Isto é para quando você vier” – e, embora jamais saibamos quem é esse interlocutor a quem ele se dirige, podemos inferir tratar-se do próprio leitor. Em contrapartida, a do narrador-jornalista inicia-se, na maioria das vezes, com “Ninguém nunca me perguntou”, uma espécie de padrão intrigante, que parece apontar para um conhecimento ainda não revelado, para uma voz que ainda não foi ouvida, mas que parece deter uma “versão” a ser dada em torno dos fatos.

Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder. Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor ideia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois da sua morte às vésperas da Segunda Guerra (CARVALHO, 2002, p. 13).

Ao aproximar esses dois narradores, o leitor começa a se questionar sobre de quem realmente se trata a história. É de fato sobre Buell Quain? É sobre Bernardo Carvalho? Sobre a questão indígena? Ou é uma alegoria representativa da forma como enxergamos o outro, e como enxergamos a nós mesmos através do outro? Seja como for, há um jogo ficcional estabelecido entre os dois narra-

dores que envolve e ludibria o leitor, potencializando a leitura deste romance. Cabe salientar que o retrato do povo indígena delineado por Carvalho não é o de um povo vitimizado, como normalmente ocorre nas narrativas históricas. O autor enxerga os indígenas em sua essência e, longe de romantizá-los ou revelá-los de modo maniqueísta, concebe-os simultaneamente como bons e maus, seres ambíguos como somos todos nós. Daí o conjunto de possibilidades interpretativas e as múltiplas chaves de leitura.

É possível sugerir que *Nove Noites* traz uma dupla biografia. A de Buell Quain, que não pode narrar porque está morto e, assim sendo, sua história nos chega desconexa e cheia de lacunas, e, portanto, nada esclarecedora. A outra biografia é a do narrador-jornalista, que relata sua própria história de vida e, nesses relatos, vai preenchendo essas lacunas com informações forjadas, a fim de (re)construir sua própria subjetividade. Dessa forma, os dois narradores têm a missão de montar esse grande quebra-cabeça cujas peças não se encaixam porque, ao final, não há uma explicação lógica para o suicídio de Buell Quain. Isso acaba por desgastar o narrador-jornalista que, por fim, cria seu final imaginário para essa investigação labiríntica e paranoica, a partir do que ele acredita que aconteceu, diante da impossibilidade de reconstituir os fatos tais como ocorreram.

O jogo entre o real e o ficcional instaura-se e ganha contornos na narrativa a partir da recorrência constante a estratégias típicas da metaficção historiográfica. Além da (con)fusão que se busca promover entre a figura do autor empírico e a do autor-narrador-jornalista, que nos remete à metaficção – estratégia essa recorrente em outras obras do autor – Bernardo Carvalho recorre a fatos históricos, promovendo a fusão entre ficção e o que denominamos de real. Dados históricos, assim, são trazidos à narrativa, e podem – o que normalmente ocorre – ser modificados pela ficção. Conforme nos ensina Hutcheon,

Em primeiro lugar, a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico. Em romances como *Foe*, *Burning Water* ou *Famous Last Words*, certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido (...) (1991, p. 152).

Muitos fatos e episódios da História do Brasil e do mundo narrados no livro são, assim, verídicos, tais como as práticas políticas no Estado Novo e a destruição das torres gêmeas no World Trade Center, nos Estados Unidos. Entretanto, tais fatos, ao serem colocados “lado a lado” com dados ficcionais, promovem não apenas a fusão (e mesmo a confusão) entre o real e o ficcional, mas o questionamento daquilo que convencionamos denominar de discurso histórico oficial, uma vez que este, assim como o discurso ficcional, mostra-se construído a partir da mesma matéria-prima: a palavra. Somos assim expostos ao fato de que ao tentarmos apreender e representar os fatos reais, tais como teriam ocorrido, o que temos, efetivamente, são aproximações que não podem ser tomadas como verdades incontestáveis, uma vez que a própria memória é lacunar e que, em razão disso, aquilo que se registra, em certa medida, é permeado, de alguma maneira, pela ficção.

Flexibilizando, por meio do conceito de metaficção historiográfica, a ideia de que o registro histórico seja o único lugar da verdade, Hutcheon (1991) coloca em evidência a impossibilidade de o discurso verbal ser cientificamente objetivo, neutro e axiomático. Isso não significa que o discurso historiográfico aceite qualquer versão aleatória dos fatos, mas a ideia de que é preciso a consciência de que o acesso ao passado só pode dar-se pelo discurso, o qual, reforçamos, revela-se incapaz de apreender e representar um objeto ou contexto tal como eles são. O discurso pode somente re-apresentá-los ou deles propor uma aproximação.

É com essa ideia que joga Bernardo Carvalho na construção de *Novo Noites*. O narrador-jornalista, a todo momento, se vê num conflito diante das ínfimas e difusas pistas que obtém sobre a história de Buell Quain, sem saber se aquilo que ouve, lê e descobre (ou imagina) acerca do caso do antropólogo é verdade.

A ficção começou no dia em que botei os pés nos Estados Unidos. A edição do *The New York Times*, de 19 de fevereiro de 2002, que distribuíram a bordo, anunciava as novas estratégias do Pentágono: disseminar notícias – até mesmo falsas, se preciso – pela mídia internacional; usar todos os meios para “influenciar as audiências estrangeiras”. Fazia dez meses que eu não voltava a Nova York. A última vez havia sido cinco meses antes do atentado de

11 de setembro. Não tinha visto a cidade sem as torres (CARVALHO, 2002, p. 158).

O jogo é estabelecido desde a capa, na qual se resgatam os fragmentos de história pessoal e memória do autor empírico. Nela, vemos um indígena, paramentado com adereços típicos, de mão dada com um menino. Esse menino é o próprio Bernardo Carvalho, à época com seis anos de idade, em uma das muitas viagens que fez com o pai pelas fazendas do centro-oeste do Brasil, das quais era proprietário. O narrador-jornalista atualiza esses dados na narrativa, dizendo ser ele este menino da foto, ao lembrar as memórias de infância, e que era neto do Marechal Rondon, forma com que se apresentava às mulheres com quem saía e também para outras pessoas. Não se sabe, entretanto, a veracidade desse parentesco, assim como não se sabe se o pai do narrador, caracterizado como mulherengo, irresponsável e imprudente, também equivale à figura do pai de Bernardo Carvalho, com quem ele afirma, em entrevistas, sempre ter tido uma relação “complexa” e “difícil”. É válido ainda destacar que o próprio caráter de veracidade transmitido pela foto é aqui colocado em xeque. Se as duas figuras de mãos dadas sugerem uma relação amistosa, o autor empírico, em entrevistas, afirma ter sido o registro fotográfico uma situação de constrangimento e “arquitetada” pelo pai de Bernardo Carvalho, visto que o indígena e a criança não almejavam um retrato juntos.

As viagens do narrador-jornalista ao Tocantins e aos Estados Unidos, à procura de pistas sobre as razões do suicídio de Buell Quain retratadas no romance, foram também todas feitas pelo autor empírico. Carvalho entrevistou pessoas que passaram pela vida do antropólogo, pesquisou em arquivos públicos, encontrou cartas e bilhetes deixados por Quain e tudo isso está no livro, constituindo-se, assim, como um caminho igualmente percorrido pelo autor e pelo narrador-jornalista, reforçando o aspecto ambíguo que permeia toda a narrativa.

A primeira viagem que fiz à floresta foi em 1967, quando tinha seis anos e meu pai ainda estava procurando uma fazenda para comprar. Era esse o objetivo da viagem. Há uma foto desbotada em que apareço ao lado dele diante do Congresso Nacional, em Brasília, onde fizemos escala antes de prosseguir para o Araguaia. Meu pai está com um terno amarfanhado pela viagem, e eu, à altura da cintura dele, mais pareço estar fantasiado de caubói

para um baile de Carnaval, com colete e botas marrons (CARVALHO, 2002, p. 65).

O tom enigmático e labiríntico da narrativa é ainda reforçado a medida em que, ao mistério principal – o suicídio de Buell Quain –, são agregados pequenos outros mistérios, deixando rastros que passam a ser perseguidos não meramente pelo narrador-jornalista, mas pelo leitor, que assume um papel ativo no processo de (re)construção das memórias.

Uma resposta definitiva para o suicídio de Buell Quain não é, conforme já mencionamos, encontrada. E essa impossibilidade de resolução do mistério reflete a mesma de quando se tenta reconstituir as memórias, uma vez que toda memória é, em algum grau, invenção.

Por meio de uma narrativa inconclusa, de final aberto, observa-se a denúncia da impossibilidade de recuperar os fatos tais como ocorreram e, portanto, o questionamento do próprio discurso Histórico, apontado como uma provável versão dos fatos, e não como a única versão possível. Os fatos históricos que perpassam o romance, tanto no âmbito mundial como no pessoal – no que se refere à vida do autor – de nada importam se verídicos ou não. Ou seja, o que parece importar não é o que realmente aconteceu, o que é verdade ou inventado, imaginado. É a essa conclusão, após uma investigação exaustiva a fim de descobrir os motivos que levaram o antropólogo ao suicídio, a que também chega o narrador-jornalista.

Tomei o avião para Nova York com pelo menos uma certeza: a de que, não encontrando mais nada, poderia por fim começar a escrever o romance. No estado de curiosidade mórbida em que eu tinha me enfiado, acreditava que a figura do filho do fotógrafo podia por fim me desencantar (CARVALHO, 2002, p. 158).

Em outras palavras, não importava mais se tudo aquilo que ele descobriu (ou imaginou) era verdade, ou se descobriria outras coisas. A busca pela verdade figura, assim, como mais importante do que a própria verdade, uma vez que esta se revela plural, caleidoscópica e impossível de ser plenamente alcançada.

Parece válido ainda ressaltar que contribui para reforçar o jogo entre o real e o ficcional, a pluralidade de gêneros que permeia a construção do romance, em especial a presença de cartas – que costuram as diferentes vozes constituin-

tes da narrativa –, bem como os registros fotográficos e o artigo de jornal que funciona como “gatilho” para a investigação empreendida pelo narrador, a qual, por sua vez, dá origem ao romance. As epístolas trocadas entre Buell Quain e sua orientadora, e entre o antropólogo e Manoel Perna, assim como o artigo jornalístico, contribuem para que outros pontos de vista – e, portanto, outras versões – sejam incorporadas à tentativa de (re)constituir a narrativa em torno do suicídio. Esta multiplicidade de peças do puzzle – que é a própria narrativa – reforça o caráter plural e labiríntico não apenas do texto de *Nove Noites*, mas de nossa própria realidade, daí não se chegar a uma solução, mas, ao contrário, à inconclusibilidade.

Carta, depoimento, testemunho, memórias, romance investigativo, autobiografia, real e ficcional, *Nove Noites* pode ser tudo isso e talvez mais. Embora seja claramente apresentado como romance na contracapa, trata-se de uma narrativa híbrida, labiríntica e aberta que, assim como o território do contemporâneo, aponta-nos para indefinições, para o plural, para a (con)fluência, ao mesmo tempo em que exhibe as múltiplas formas de criação literária neste início de século XXI.

REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula. Post-modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. *Revista Via Atlântica*, v.17, jun./2010, p.129-140.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. Companhia das Letras, 2002.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Ilusão e referencialidade: tendências da narrativa brasileira contemporânea. *Revista Signótica*. v.19, n.01, 2007, p.125-141.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Imago, 1991.

O LIVRO QUE [R]EXISTE: A CONFLUÊNCIA DE GÊNEROS COMO SIGNO DA CONTEMPORANEIDADE EM *LIVRO*, DE JOSÉ LUIZ PEIXOTO

Diana Navas¹⁸

José Luiz Cordeiro Dias Tavares¹⁹

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

O romance, gênero que tem acompanhado esteticamente as manifestações culturais do ocidente desde o século XVIII, mantém estreito diálogo com o contexto histórico-social contemporâneo, refletindo as variadas e vertiginosas transformações de nosso tempo. Múltiplo, assim como o cenário em que estamos inseridos, o romance busca retratar a pluralidade da vida, seja ela a coletiva, seja a individual, com o homem olhando para a sua interioridade em busca de respostas para suas inquietações e conflitos.

A expressiva – seja em termos quali ou quantitativos– ficção contemporânea portuguesa constitui, assim, na expressão de Calle-Gruber (1989), um “espelho privilegiado do mundo”. Fruto da consciência atenta aos problemas político-sociais e também às estratégias empregadas na construção literária, o atual romance português, conforme assegura Gomes, é marcado pela combatividade, revelada por meio da crítica que estabelece não apenas em relação à realidade, ao contexto, mas, também, no que concerne ao universo do romance, aos mecanismos da ficção. “Em outras palavras, o romance português contemporâneo não só fará o inventário crítico da situação político-econômico portuguesa, como também fará um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade” (GOMES, 1993, p. 84).

¹⁸ Pós-doutorado (UA – Portugal). Doutora em Literatura Portuguesa (USP). Professora e coordenadora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP). CV: <http://lattes.cnpq.br/9770050223986051>

¹⁹ Mestrando em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP), Psicanalista, Doutor e Pós-doutorado em Medicina (UNIFESP e Imperial College - UK). CV: <http://lattes.cnpq.br/0447437530564080>

Conscientes, portanto, de que tão importante quanto o contexto a ser analisado é também o modo como tal contexto é focalizado, os escritores portugueses contemporâneos – dos quais destacamos José Saramago, António Lobo Antunes, Gonçalo Tavares, Inês Pedrosa, Valter Hugo Mãe, José Luís Peixoto – empreendem a crítica também em relação ao próprio fazer literário. O romance revela-se, assim, essencialmente crítico de uma forma que privilegiava modos de ser e de ver tradicionais, impedindo um descompasso entre a proposta temática revolucionária dos romances e o instrumental empregado em sua construção.

Ana Paula Arnaut, uma das mais reconhecidas estudiosas do romance português contemporâneo, apresenta o que considera ser as principais tendências desta atual produção romanesca portuguesa:

Da nova literatura sobressaem os seguintes aspectos: a mistura de géneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia – em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionais, já presentes em romances cómicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à re-escrita da História. Sublinhe-se, a propósito, o modo como se processo a recuperação do passado, a imposição da paródia como elemento de fundamental importância para a deslegitimação das grandes narrativas que, num entendimento que nos parece pertinente, estendemos a códigos genológicos e periodológicos. (ARNAUT, 2010, p. 131)

A confluência de gêneros, a metaficção, a polifonia e a paródia não são, certamente, aspectos ficcionais inéditos. Advém daí o fato de Arnaut afirmar que à literatura contemporânea se ajusta a máxima *non nova, sed nove* (não coisa nova, mas de uma nova maneira). Estamos diante de uma produção literária em que a “implementação do novo traduz-se, ainda, em relações simultâneas de oposição e de permanência de características já existentes em passados mais ou menos próximos ou mais ou menos remotos”. Dito de outra maneira, podemos verificar que a literatura portuguesa contemporânea estabelece uma atitude relacional com vários passados que, de acordo com Arnaut, de modo distinto, ecoarão em

nosso presente. Romances nos quais, ainda que haja o resgate de elementos já conhecidos, operam-se transgressões, de modo que a atual produção literária portuguesa revela-se marcada tanto pela continuidade quanto pela ruptura.

É este caminhar para o futuro, sem, entretanto, deixar de manter diálogo com o passado, bem como o intrínseco diálogo que o gênero romanesco estabelece com o cenário contemporâneo o que nos interessa no presente estudo. Almejamos, a partir da leitura de *Livro*, de José Luís Peixoto, uma das mais jovens – e, ao mesmo tempo, mais prolíficas – vozes da atual literatura portuguesa, demonstrar como a confluência de gêneros que se evidencia nesse romance estabelece intrínseca relação com o contexto contemporâneo em que se insere.

A CONFLUÊNCIA DAS LETRAS E OS AZULEJOS

Livro é o nome do romance de José Luís Peixoto lançado em Portugal em 2010 sobre o qual este texto se debruça. As marcas da leitura desta obra se tornam potencialmente mais nítidas caso a referência ao contexto histórico português no qual o romance se insere não deixe de ser considerada pelo leitor. Referimo-nos, aqui, ao período da ditadura salazarista que se estendeu de 1933 a 1974 em Portugal, durante o qual alguns registros cronológicos ao longo do romance são pontuados, como se fossem gestos do autor não apenas para marcar o tempo, mas, também, para manter viva a memória e o valor da cidadania na história da humanidade.

Livro é também uma obra que fala do resistir, [r]existir, re-existir, existir de novo e uma vez mais, como a expectativa daquele povo que, por décadas, buscou resistir ao regime que lhes foi imposto mantendo viva a esperança de vir a existir com autonomia, talhando sua própria subjetividade, livres de uma estrutura assimétrica de poder. Este romance de José Luís Peixoto traz uma história que percorre o tempo através de diferentes personagens com diversas narrativas de vida, confluentes entre si e trazidas à cena como os também diversos gêneros literários que confluem ao longo das páginas em alusão à marca plural da contemporaneidade.

O romance inicia no ano 1948 com o seguinte enunciado: “A mãe pousou o livro nas mãos do filho”. (PEIXOTO, 2012, p. 9). Uma frase que certamente não está assim escrita e disposta ao acaso na primeira página. Com este recurso,

Peixoto parece arremessar o leitor em uma história já em movimento, sem oferecer informações prévias sobre quem são essa mãe e seu filho exatamente para instigar a curiosidade do leitor. Com poucos elementos – uma mãe, seu filho e um livro – o autor inaugura a narrativa e os dispõe em um arranjo que confere ao objeto-livro um possível papel de mediação na história do filho a partir daquele momento. Naquela cena, algo se transmite da mãe para o filho que se chama Ilídio. Algo a mais do que apenas um livro, como se fosse um legado que se transmite como um sinal de resistência para permanecer vivo que nos remete ao que fez Ulisses na luta ente gregos e troianos descrita na *Ilíada*. Curiosamente, o livro que Ilídio recebe da mãe é o mesmo que ele, já adolescente, irá oferecer a Adelaide, com quem, mais tarde, terá um filho cujo nome é, inusitadamente, o nome deste romance: *Livro*.

Em sua aula inaugural no Collège de France, Barthes pergunta se o idioma de Dante é o latim ou o toscano ou, ainda, se o idioma francês seria o clássico, o moderno, o idioma falado ou o escrito e conclui que a resposta está na verdade do desejo e que as sociedades deveriam proporcionar aos cidadãos o luxo da existência de tantas línguas quanto tantos desejos existissem. Para ele, as palavras não são simples instrumentos, mas, sim, projeções, explosões, vibrações, saberes. A escritura faz do saber uma festa, afirma Barthes. Na semiologia da mensagem, conclui ele, há desejos, temores, ternuras, protestos, desculpas, agressões etc. Trata-se da música da qual a língua ativa é feita. (BARTHES, 2019, p. 21-26; 33-34). Em *Livro*, Peixoto nos apresenta um mosaico de gêneros, como os diversos acordes na escritura dessa música e, a certa altura, dirige-se ao leitor perguntando se um nome é suficiente. “Não é”, ele mesmo responde. (PEIXOTO, 2012, p. 243). Seu texto transborda e se desdobra em múltiplas palavras e personagens, trajetórias que circulam por diferentes países em vilas de interior ou capitais, expressando-se em vocabulários rurais e urbanos, exibindo múltiplos desejos que cruzam fronteiras, chancelando os limites borrados próprios da confluência de gêneros que se faz presente como uma das marcas da literatura na contemporaneidade.

Na diversidade dos múltiplos afetos, como proposto por Barthes (2019), assenta-se o disperso pulsional contemporâneo, que desconstruiu referências identitárias, esgarçou fronteiras e colocou o homem em uma posição de afirmação de sua própria subjetividade. Distante da assimetria hierárquica da

modernidade, o homem contemporâneo buscou novas saídas para a construção de sua subjetividade, trazendo outros arranjos de confluência para suas aspirações, resultando, assim, em um estado de permanente [re]construção. Um *luxo barthesiano* que legitima a diversidade de línguas e desejos ao qual Peixoto se lança também, legitimando diferentes gêneros literários em sua escrita e que confluem para deleite do leitor nas páginas de sua obra *Livro*. Em sua edição brasileira de 2012, não por acaso, a capa do romance nos traz uma profusão de letras que também confluem de tal forma que nos remetem à imagem dos azulejos, um dos signos da cultura portuguesa, articulando os registros estéticos da escrita com os referenciais da cultura.

DESACOMODANDO LUGARES MARCADOS: O LIVRO HÍBRIDO

Retomando o que foi apresentado por Arnaut no tocante à tendência da ficção portuguesa contemporânea de transitar entre a manutenção e a desestabilização de paradigmas, verificamos que, nos atuais romances portugueses, há uma espécie de esvaecimento dos limites que delimitam e organizam os gêneros tradicionais. Neste panorama, deparamo-nos com obras que não necessariamente se encaixam em enquadramentos fixos de gênero, de tal forma que outras modalidades de escritura passam a ocupar espaço no romance, subvertendo os padrões já estabelecidos, exatamente como se observa no cotidiano contemporâneo das cidades, fora do espaço literário, gerando um profícuo estado de tensão entre permanência e oposição.

Podemos, nos romances portugueses contemporâneos, dos quais *Livro* é um exemplo, olhar com mais atenção para a questão da mistura de gêneros que confluem na escrita contemporânea e que se articula com a noção de hibridismo que engloba diferentes gêneros tanto literários como artísticos, abrindo o leque para as diversas possibilidades de expressão do homem, suas inquietudes e afetos. Garante-se, assim, a existência de um espaço de notoriedade tanto à *forma* quanto ao *conteúdo* da obra. *A maneira de contar* a história ganha tanto destaque como *aquilo que se conta* na história e, além disso, evidencia flancos abertos nas formas estruturadas e estanques dos gêneros literários tradicionais. Trata-se aqui do desafio da desconstrução de um discurso consagrado pela força do tempo e do

hábito que, com este hibridismo contemporâneo, possibilita outras *formas* de expressão. Neste processo, perde-se a segurança de um contorno que desenha e define as classificações tradicionais dos gêneros literários, porém lança-se a obra e seus leitores em um espaço fecundo, ainda que instável, e que reproduz o panorama sociocultural atual, o qual dilui certezas e desafia o sujeito a ocupar um lugar de autonomia, menos alienado a imagens de referência identitária. Como em uma chaga exposta, surge a tensão entre o conformismo da permanência e as outras perspectivas que buscam espaço para existir, tributárias de insatisfações com o enquadre estabelecido, permitindo-se aludir aqui à dinâmica vivida pelo povo português em sua história recente, conforme já comentado.

Como indicado pela própria denominação deste recurso da escrita, na *confluência de gêneros* não há vínculo exclusivo da obra a um só gênero literário. Em uma mesma obra, como ocorre em *Livro*, podem ser reconhecidos diferentes modalidades de escrita que desestabilizam o pacto literário entre a obra e os leitores à medida que não há mais possibilidade tampouco interesse em classificar a obra dentro de um enquadre tradicional de gêneros (PERRONE-MOISÉS, 2005). Desta maneira, em uma mesma obra participam diversos gêneros – sejam eles literários ou não – com as características que o determinam, assim como se verificam, também, fenômenos variados de estilos. Ensaio, ficção, autobiografia, relatos ou diários, pesquisas históricas, fotografias, desenhos, documentos e outros gêneros textuais podem estar presentes em um único texto dito híbrido, porém sem necessariamente interferir com o eixo narrativo. Assim, a rigidez do estatuto ficcional da narrativa se desconstrói e dá espaço para outras modalidades de articulação entre a obra, o que busca o autor provocar em seu processo de escritura e o leitor. Ao não se fixar em um único gênero literário, o autor também convida o leitor a repensar suas chaves de leitura de mundo com a perspectiva de ampliá-las para possibilidades diversas. O tênue delineamento das fronteiras entre o real e a ficção permite que estas categorias passem de uma relação dicotômica de oposição para uma dinâmica de interatividade que não necessariamente se esgota na obra em si, mas, sim, aponta para a abertura de um produto em construção.

Peixoto escreve *Livro* recusando os limites impostos pelas marcas habituais dos estilos formais consagrados pela tradição. São diálogos sem travessão; parágrafos que se iniciam com a letra maiúscula das primeiras palavras que só

se completam após espaços em branco correspondentes a duas ou três linhas ou então iniciados por numerais; irregularidades do intervalo entre diferentes parágrafos ao longo das páginas; capítulos iniciados por datas entre parênteses, enquanto outros apenas iniciam sem qualquer notação; palavras circunscritas por círculos sem maiores explicações; asteriscos ou palavras soltas entre parênteses inseridas no meio dos capítulos, dentre outras liberdades de estilos gráficos variados empregados pelo autor e que parecem colaborar para anunciar e sustentar o hibridismo da confluência de diferentes gêneros literários e não literários também presentes nesta obra.

Quanto ao hibridismo em *Livro*, pode-se identificar a presença de diferentes gêneros literários. De acordo com Colonna (apud AMORIM, 2016, p. 452), em alguns momentos, a escrita em *Livro* se assemelha à forma narrativa autoficcional fantástica, na qual o escritor está no centro do texto, como uma autobiografia, porém transfigurando existência e identidade numa história indiferente à verossimilhança:

No chão, destroço, atrás da sombra de uma rocha, estava o corpo de um dos homens que viera na parte de trás da caminhoneta. Tinha o rosto e os olhos atravessados por riscos de garras, tinha a pele rasgada por vincos fundos, cravados na carne. Tinha o rosto esfarrapado. Faltava-lhe um dos lados do pescoço, comido, arrancado à dentada. Estava branco, como se não fosse feito de pessoa, como se fosse uma forma de areia fina. Não escorria sangue das feridas. Estava seco, gelado. (PEIXOTO, 2012, p. 98)

Outros trechos nos remetem a obras de ficção científica, como na passagem de Galopim que, estava claro, “não era um homem mas tinha corpo” (PEIXOTO, 2012, p. 30) ou quando Ilídio se mistura com um pombo, como se fosse uma fusão possível na natureza e lemos que “[ambos] não sabiam para onde iam, onde estavam”. (PEIXOTO, 2012, p. 110).

A confluência entre a prosa e a poesia também é notável em *Livro*. Evidenciamos, ao longo de todo o texto, a recorrência a recursos usualmente empregados na poesia, como uma certa musicalidade na escrita, além de metáforas dispersas ao longo do texto, remetendo-nos à estrutura de uma prosa poética. Exemplo disso é a alusão ao pós 25 de abril, construída por meio do trabalho

com e na linguagem, em que as imagens da primavera e do inverno apontam, poeticamente, para a ditadura e liberdade do povo português:

Uma breve teoria: há certos movimentos que apenas são possíveis depois do início da primavera. Durante a invernia, o corpo esquece-os, mingua, endurece como as árvores. Em maio, o corpo recorda esses movimentos, julga reaprendê-los e, ao fazê-lo, redescobre a sua verdadeira natureza. É por isso que se fala de renascer na primavera, é por isso que as pessoas se apaixonam, e é por isso que crescem as plantas. Esses movimentos são simples, todas as pessoas sabem fazer. Ao serem empreendidos, dão lugar a multidões desgovernadas de sequências que, no fim da sua ação, acedem o sol. (PEIXOTO, 2012, p. 13)

A incorporação de outros gêneros não se limita, no romance em questão, aos literários. Códigos até então considerados não literários pela tradição -como é o caso do ensaio, por exemplo- são trazidos para a cena da composição literária. Na segunda parte de *Livro*, o texto ficcional ganhar caráter experimental, como uma espécie de ensaio focando no próprio fazer literário e antecipando possíveis críticas à obra:

A segunda parte consiste num desequilíbrio estrutural injustificado, experimentalismo fora de tempo. É nesse ponto que o romance atinge níveis intoleráveis de arrogância. Para lá das constantes referências a autores que ele, nitidamente, desconhece, num exercício fútil de name-drop, esperteza de google, o clímax de insensatez é alcançado numa espécie de autocrítica que, fazendo parte do romance, se refere ao próprio romance. A autorreferencialidade e o pós-modernismo têm costas largas. (PEIXOTO, 2012, p. 242-243)

Ainda no que tange à presença de gêneros não-literários, podemos destacar a inserção, em meio à narrativa literária, do método N+7 da OuLiPo (Oficina de Literatura Potencial):

N+7= A cascavel estava vazia quando saí do camarim.

N+6= A cascata estava vazia quando saí da camarata.

N+5= O cascalho estava vazio quando saí do camarão.

N+4= A casca estava vazia quando saí da câmara.

N+3= O casamento estava vazio quando saí do camaleão.

N+2= O casal estava vazio quando saí do camafeu.

N+1= A casaca estava vazia quando saí da camada.

N+0= A casa estava vazia quando saí da cama. (PEIXOTO, 2012, p. 259)

Tal método, que consiste em criar um texto, substituindo todo substantivo pelo sétimo que aparecer após ele no dicionário, e que foi elaborado por um grupo que sugere a libertação da literatura por meio de experimentos diversos, ao ser inserido em meio às páginas de um romance contribuem para promover a desautomatização do olhar leitor e a quebra de suas expectativas.

As referências intertextuais a reconhecidos autores que escreveram em diferentes gêneros literários são também notáveis em *Livro*. Elas perpassam de Homero a Dylan Thomas, Sylvia Plath, Proust, Virgínia Woolf, Camus, James Joyce, Marguerite Yourcenar, Mark Twain, Kafka, Hemingway, George Orwell, Thomas Mann, Flaubert, D.H. Lawrence, Balzac, Dostoievski, Faulkner, Alexandre Dumas, Sartre, Mary Shelley, Emily Dickinson, Ezra Pound, Shakespeare e outros, indicando a conexão com obras de diferentes épocas e nacionalidades, e, ao mesmo tempo, inserindo a obra em uma rede de textos com os quais o autor mostra ter mais do que simples afinidades. Ao elencar todos estes nomes, Peixoto faz uma clara reverência aos mestres da literatura que arrebatam o leitor que se sente impelido a emocionar-se junto com ele lembrando trechos de obras emblemáticas destes icônicos escritores.

Povoam, ainda, as páginas do romance listas (PEIXOTO, 2012, p. 202, 232), questionários sugeridos aos leitores, assim como trechos com lacunas a serem por eles preenchidas:

Indique os seguintes dados

1. Nome da sua mãe
2. Autor/a mais antigo que já leu
3. Título do último livro que terminou de ler (sem contar com este, que ainda não terminou de ler)

4. Primeira coisa que fez hoje ao acordar (infinitivo) [...]. (PEIXOTO, 2012, p. 221)

Preencha os espaços em branco com as respostas anteriores:

Se algum dia tiver uma filha, hei-de chamar-lhe _____(1), como a minha vó. Não hei de obrigá-la a ler _____ (2), lerá apenas aquilo que escolher. Se encontrar um exemplar de _____ (3) na sua mesinha-de-cabeceira, saberei que lhe transmiti a procura, o desejo de compreender o mundo. À margem disso, havemos de _____ (4) juntos [...]. (PEIXOTO, 2012, p. 223)

Desta forma, o leitor, peça central para a (re)construção desse *puzzle* em que se constitui o romance, é convidado a responder e contribuir com a construção conjunta da obra, sendo recorrentemente atentado para o caráter de artefato habilmente construído do texto literário.

Como pode ser observado a partir dos exemplos citados, as canônicas fronteiras entre os gêneros diluem-se na contemporaneidade. Poesia, prosa, ensaio, autobiografia, dentre outros – sejam eles literários ou não –, figuram lado a lado, nas páginas do romance, sem que, no entanto, o eixo narrativa se dilua: a história de Ilídio com conflitos e desejos movidos pela pulsão de vida em articulação com os sentimentos do povo que buscou resistir em meio à tragédia da ditadura ansiando pela liberdade em oposição à tirania de um regime político de esmagamento e opressão. Nem um gênero nem outro isoladamente, mas, sim, hibridamente mesclados na mesma escrita, o que promove uma equiparação de valor entre eles e, conseqüentemente, a ruptura com a supremacia do discurso literário. Esta multiplicidade acaba por figurar como uma espécie de reflexo da realidade, também composta discursivamente, por vários e confluentes discursos.

Finalmente, especulando sobre a possível motivação do autor para a elaboração da trama que sustenta boa parte do arcabouço proposto para esta obra, parece-nos que o borramento das fronteiras entre diversos gêneros literários se faz metáfora nas viagens e nos deslocamentos que atravessam e diluem fronteiras políticas, culturais e linguísticas narradas nas páginas deste livro. Cruzar estas bordas justapondo diferentes realidades e geografias remete-me simbolicamente ao recurso do hibridismo de gêneros utilizados por José Luís Peixoto e que confluem no ato de escritura de *Livro*.

ALGO SE INSERE NO TEMPO DE CHRONOS

Podemos considerar que as variadas formas de expressão cultural, dentre as quais se inclui a literatura, são arquiteturas simbólicas em vínculo com as dinâmicas sociais vividas pelos autores que de alguma forma são atravessados em sua singularidade tornando-se motivados a colocar no papel o que os inquieta. Trata-se aqui, portanto, da possibilidade de considerar a literatura como um dispositivo que está para mais além de um simples ato de leitura e interpretação pois articula-se proficuamente com a cultura da qual emerge e, potencialmente, captura o leitor por alguma via peculiar de identificação, não raramente inconsciente que nele ecoa como um vocativo que faz sentido em algum aspecto de sua trajetória pessoal.

O percurso acidentado e turbulento próprio da natureza humana se faz presente na dinâmica literária ao longo dos séculos, como se a escrita pudesse de alguma forma ser um registro especular do que se passa na cultura. A literatura, como uma das maneiras de traduzir a construção da subjetividade, constitui-se como um potente recurso de significação visceralmente dependente da linguagem, instaurando uma eloquente possibilidade de representação do homem no mundo.

Em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, Freud (2015, p. 16) afirma que escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar em uma clara alusão a Hamlet. Por este motivo, segue ele, escritores estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. Alguns anos mais tarde, Lacan, em seu movimento de retorno a Freud, confirma a observação enunciando: “o inconsciente é, em seu fundo, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem” (LACAN, 1981, p. 135).

Cem anos depois de Proust, o tempo contemporâneo flui ao sabor de novas formas de subjetivação sob um imperativo de consumo tão voraz e veloz que dificultaria o chá de sua xícara ser degustado com o tempo e a quietude necessários para que os aromas próprios da infusão fossem devidamente saboreados por ele. Durante muito tempo, e até o início do século XX, as estruturas sociais garantiram um modelo vertical no qual a hierarquia *per se* era legitimada. Após

o final da segunda guerra mundial, surgiram diversos movimentos de inconformismo. Seja nos protestos urbanos de maio de 68 em Paris ou nas canções de Woodstock em agosto de 69, tais manifestações clamavam por transformações das relações sociais almejando a passagem da autoridade chancelada pelo modelo hierárquico para um cenário de menor assimetria e maior liberdade. Os movimentos que buscavam migrar da verticalidade para a horizontalidade interferiram no modo de funcionamento coletivo e, portanto, no papel das estruturas até então garantidoras da construção identitária. Ampliavam-se as formas possíveis para o advento do sujeito e suas possibilidades de inserção no tecido social. No final da década de 60, no Brasil, Caetano e os Mutantes anunciavam que era proibido proibir, Hélio Oiticica apresentava seus parangolés e Zé Celso reinventava a arte dramática com o Teatro Oficina. Era o final de um período marcando a mudança do tempo que passa a ser considerado contemporâneo. Em Portugal, essa passagem também ocorreu no mesmo período culminando com a esperança trazida com a Revolução dos Cravos em 1974.

Na sequência linear do tempo quantitativo e mensurável de Chronos, algo qualitativo se inscreveu neste intervalo de tempo. Instaurou-se uma dinâmica do *aqui e agora*, ansiando pela ausência de limites e de impedimentos sustentada pela variedade, facilidade, rapidez e descartabilidade de opções criando uma arena de permanências impermanentes, questionando a perenidade dos fatos até então estabelecidos. Neste movimento, a família patriarcal, assim como as instituições educacionais e religiosas além de outros organizadores sociais como os vínculos trabalhistas ou ideologias políticas que operavam como referências identitárias, foram progressivamente ressignificados. Novas técnicas reprodutivas também surgiram e se difundiram. A maior disponibilidade dos recursos contraceptivos trouxe a possibilidade de dissociação entre sexo e procriação. Com este movimento, reposicionou-se a perspectiva do prazer que ingressou nesta equação, conduzindo à autonomia do sujeito em relação ao próprio corpo. Trata-se de um momento transformador que necessariamente se fez encenando uma bandeira de liberdade, diversidade e oxigenação. É nesta cena social que a literatura também se re-inscreve, resiste, [r]existe e re-existe, desenhando uma outra maneira de ocupação simbólica, em um registro também plural que escapa da hierarquia classificatória e opressora dos gêneros literários tradicionais e se autoriza em uma escrita híbrida que confere à confluência de gêneros um espaço

de reconhecimento literário, garantindo-lhe o estatuto de um valor estético contemporâneo em construção.

(IN)CONCLUSÃO

Quadro ainda em construção e, portanto, em constante atualização, o romance contemporâneo português é já marcado por uma multiplicidade de temas, conteúdos, estilos e formas narrativas que o permitem caracterizar como uma produção plural e prolífica. Assumindo um caráter combativo, em termos temáticos e estruturais, a literatura portuguesa contemporânea estabelece um intrínseco diálogo com o seu contexto histórico-cultural, encontrando na confluência de gêneros, na metaficção, na polifonia e na paródia – recursos não novos, mas empregados de uma nova maneira – formas de questionar a tradicional forma de escrever romances e, por conseguinte, das formas de ver e ser tradicionais.

Dentre as vozes que ecoam neste cenário está a de José Luís Peixoto, escritor que, apesar da pouca idade, é já bastante reconhecido e premiado, e que nos convida, em *Livro*, a refletirmos acerca da mescla de gêneros no espaço do romance. Conforme pudemos observar, sua narrativa espraia-se pela prosa, poesia, ensaio, autobiografia, gêneros esses colocados ao lado de outros não consagrados pela tradição – listas, questionários, notas, apontando para a multiplicidade de que é constituído, na contemporaneidade, o texto literário.

Libertando o texto das rígidas classificações, das amarras dos gêneros literários, Peixoto oferece-nos uma narrativa híbrida que, sem perder seu fio condutor, apresenta-se como uma colcha de retalhos, construída a partir de diferentes gêneros discursivos, estratégia essa em estrito diálogo com o contexto histórico-cultural em que se encontra inserida. Em um cenário marcado pela pluralidade, pela diversidade, pelo híbrido, a multiplicidade e heterogeneidade de discursos em *Livro* figuram como reflexo de uma realidade, também discursiva, e constituída por discursos variados e confluentes, reforçando, portanto, o diálogo profícuo e necessário que a literatura mantém com o seu contexto.

REFERÊNCIAS

AMORIM, S. Livros e vidas: atravessando fronteiras em Livro, de José Luís Peixoto, e Biografia involuntária dos amantes, de João Tordo. *Letrônica*. Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 443-458, jan./jun. 2017.

ARNAUT, A.P. Post-modernismo no romance português contemporâneo. *Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2012.

ARNAUT, A.P. Post-modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. *Via Atlântica*. São Paulo, n. 17, p. 129-140, jun./2010.

BARTHES, R. Aula. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.

FREUD, S. O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen. In S. Freud, *Obras completas de Sigmund Freud* (Vol. 8, pp. 13-122). São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (Trabalho original publicado em 1907).

GOMES, A. C. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LACAN, J. *Le Séminaire, Livre III: Les Psychoses*. Paris: Seuil, 1981.

NAVAS, D. *Figurações da escrita*. São Paulo: Scortecci, 2013.

PEIXOTO, J.L. *Livro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Nota: este capítulo é uma versão revista e modificada do artigo homônimo publicado na *Revista Em Tese*, v. 26, n. 20, 2020.

SOBRE OS ORGANIZADORES

MAURICIO PEDRO DA SILVA possui doutorado e pós-doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas pela Universidade de São Paulo; é professor do Programa de Mestrado e Doutorado em Educação (Capes 5), na Universidade Nove de Julho (São Paulo); atuou como pesquisador da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (2012 a 2013) e como pesquisador-residente da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo (2016-2017); é autor de livros diversos, como *A Hélade e o Subúrbio. Confrontos Literários na Belle Époque Carioca* (São Paulo, Edusp, 2006), *A Resignação dos Humildes. Estética e Combate na Ficção de Lima Barreto* (São Paulo, Annablume, 2011), *O Sorriso da Sociedade. Literatura e Academicismo no Brasil da Virada do Século (1890-1920)* (São Paulo, Alameda, 2012), entre outros.

CV: <http://lattes.cnpq.br/8324280608314256>

DIANA NAVAS é doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo e realizou seu pós-doutorado na Universidade de Aveiro (Portugal), centrando sua pesquisa nas Tendências da Literatura Juvenil Contemporânea. Atua como professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP, ministrando disciplinas referentes ao estudo da literatura infantil e juvenil portuguesa e brasileira. Além de estudos na área de literatura juvenil, destacam-se, entre suas publicações, *Narcisismo Discursivo e Metaficção* (2009) e *Figurações da Escrita* (2013).

CV: <http://lattes.cnpq.br/9770050223986051>

MÁRCIA MOREIRA PEREIRA é doutora em Estudos Literários, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie; mestre em Educação, pela Universidade Nove de Julho; graduada em Letras, com especialização em Tradução, pela Universidade Nove de Julho. Atualmente, leciona nos cursos de graduação (Letras), no Instituto Singularidades. Foi professora de Língua Portuguesa e de Literatura na rede pública de ensino (São Paulo). Tem artigos publicados em livros e revistas diversas.

CV: <http://lattes.cnpq.br/7631197531030491>

ÍNDICE REMISSIVO

A

alegoria 80, 115
alegórico 80, 86
autobiografia 55, 72, 120, 126-127, 130, 133
autobiográfico 55, 71, 82, 92, 94
autoficção 10, 92-96
autoficcional 94, 127
autorreflexivo 102

C

cidade 5, 8, 25-35, 43, 63, 75, 87, 92, 118, 136
consciência 20, 38, 42, 58, 63-65, 102, 109, 117, 121
contemporaneidade 6-7, 9-10, 14-15, 26, 28, 30, 34, 36, 46, 84, 97, 99, 108, 112, 121, 123-124, 130, 133
contemporâneo 10, 21, 27, 35, 40, 67, 84, 96, 111-112, 120-126, 131-134

D

descentramento 7, 27
desconstrução 27, 45, 125
dialogia 77, 79-80
dialógico 13
distopia 5, 9, 57, 62, 66
ditadura 29, 58-59, 61, 67, 85-86, 92, 97, 108, 123, 128, 130
diversidade 7, 16, 23, 124-125, 132-133

F

fotografia 105
fotográfico 118
fragmentação 5, 7, 9, 49, 53-55, 90, 111, 122, 136
fragmento 55, 66, 94

H

heterogeneidade 30, 133
heterogêneo 31, 90
hibridismo 7, 9, 25-27, 30-31, 33-34, 71, 81, 87, 125-127, 130

I

identidade 11, 14-16, 21, 23-24, 26, 31, 34-35, 41, 50, 60, 73-74, 82, 110, 127
infância 23, 70-76, 80-81, 118
intertexto 103-104, 107
intertextual 41, 110

intertextualidade 41, 81, 93, 103, 110
ironia 12, 14-17, 24, 77-78, 95, 107-108

M

memória 8, 11-12, 14, 16, 18, 20, 24, 59, 73, 75-77, 81-83, 94, 114, 117-119, 123
metaficção 5, 8-9, 36-37, 40-43, 46-47, 91, 95, 97, 99, 104, 107-108, 110, 112, 116-117, 122, 133, 136
metaficção historiográfica 5, 8-9, 36-37, 40-43, 46-47, 97, 104, 107-108, 110, 112, 116-117
metáfora 73, 77, 96, 102, 130
metalinguagem 73
metalinguístico 79, 91
Metaliteratura 99
Modernidade 12-13, 26, 30, 34, 80, 125
modernismo 7

N

narrativa contemporânea 11

P

polissemia 26
pós-modernidade 6-9, 12-15, 26-28, 30, 35, 40, 82, 111-112,
pós-modernismo 7, 15, 24, 27, 35-36, 40, 47, 110, 120, 128

R

representação 8, 11-12, 15-16, 18-19, 24, 26-27, 29-31, 33, 71, 73, 93, 108, 131
romance histórico 38, 40, 46-47, 86, 108
romântico 15
romantismo 24,
ruptura 12-13, 24, 27, 37, 114, 123, 130

S

sexualidade 5, 8, 25, 33-34
silenciamento 21, 81
silêncio 5, 9, 18, 49-56, 76, 79

T

tradição 12-13, 24, 49, 58, 82, 126, 128, 133
trauma 11, 16, 18, 51, 55, 115
traumático 50-51, 53

R

urbano 26, 28-29, 31, 33-35, 87

V

verossimilhança 37, 107, 127,
violência 23, 27-28, 30, 35, 49, 51-52, 58-59, 77, 84-85, 87, 95, 115

Este livro foi composto pela Editora Bagai.



www.editorabagai.com.br



[/editorabagai](https://www.instagram.com/editorabagai)



[/editorabagai](https://www.facebook.com/editorabagai)



contato@editorabagai.com.br