

5

Re su ra

*escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz*

Svetlana Aleksiévitich: etnografia no resgate de vozes esquecidas, José Guilherme Rodrigues Ferreira. Indissociabilidade entre forma e conteúdo em Matadouro 5, Victor Pedrosa Paixão. O retorno da onisciência na ficção contemporânea, Paul Dawson. Não quero pensar nisso agora, Joca Reiners Terron. Poemas [Meu burro, Pouco ruído, Poema da quarentena, Lista de compras], Fabrício Corsaletti. A índole da metáfora [Ensaio visual], Ricardo Azevedo. Notas de uma possível escrita pós-pandêmica, Gabriela Aguerre. As funções da escrita e os tempos de ódio, João Silvério Trevisan. A sua filha, Cecília Marques. Todas as coisas da ilha deserta, Leo Ribeiro. Tão perto quanto eu de você, Helena Machado. A escassez, Nataly Callai. Vãos, Diogo Paoliello. As geladeiras de Gilberto, Luis Cosme Pinto. Boia amarela, Renata Lima. Svetlana Aleksiévitich: etnografia no resgate de vozes esquecidas, José Guilherme Rodrigues Ferreira. Indissociabilidade entre forma e conteúdo em Matadouro 5, Victor Pedrosa Paixão. O retorno da onisciência na ficção contemporânea, Paul Dawson. Não quero pensar nisso agora, Joca Reiners Terron. Poemas [Meu burro, Pouco ruído, Poema da quarentena, Lista de compras], Fabrício Corsaletti. A índole da



INSTITUTO
VERACRUZ

DIREÇÃO GERAL
Heitor Fecarotta

DIREÇÃO DE GESTÃO
Marcelo Chulam

DIREÇÃO PEDAGÓGICA
Regina Scarpa

COORDENAÇÃO DO INSTITUTO VERA CRUZ
Andréa Luize

**COORDENAÇÃO DA PÓS-GRADUAÇÃO
FORMAÇÃO DE ESCRITORES**
Márcia Fortunato e Roberto Taddei

Re
VERA
Ra

**REVERA escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz**

Ano 5, nº 5

EDITORES

Márcia Fortunato, Instituto Vera Cruz, Brasil
Roberto Taddei, Instituto Vera Cruz, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Hasegawa, Universidade
de São Paulo, Brasil
Bernardo Bueno, Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul, Brasil
Bruno Zeni, Instituto Vera Cruz, Brasil
Leonardo Gandolfi, Universidade Federal
de São Paulo, Brasil
Marília Garcia, Instituto Vera Cruz, Brasil
Noemi Jaffe, Instituto Vera Cruz, Brasil
Paloma Vidal, Universidade Federal de São Paulo,
Brasil
Veronica Stigger, Fundação Armando Alvares
Penteado, Brasil

COLABORADORES Nº 5

Cecília Marques, Claudia Ribeiro Mesquita,
Diogo Paoliello, Fabrício Corsaletti, Gabriela
Aguerre, Helena Machado, João Silvério
Trevisan, Joca Reiners Terron, José Guilherme
Rodrigues Ferreira, Leo Ribeiro, Luis Cosme
Pinto, Nataly Callai, Paul Dawson, Renata
Lima, Ricardo Azevedo e Victor Pedrosa
Paixão.

CASA
VERA
CRUZ

EDIÇÃO FINAL

Claudia Cavalcanti

PROJETO GRÁFICO

Kiki Millan/Juliana Lopes

REVISÃO

Iara Arakaki/Laís Alcantara

São Paulo, 2020

su má rio

editorial 4

**artigos
e ensaios** 8

*Svetlana Aleksievitch: etnografia
no resgate de vozes esquecidas,*
José Guilherme Rodrigues Ferreira

27

*Indissociabilidade entre forma
e conteúdo em Matadouro 5,*
Victor Pedrosa Paixão

**revisão da
literatura** 42

*O retorno da onisciência na ficção
contemporânea,*
Paul Dawson – tradução de Claudia Ribeiro Mesquita

**dossiê: escrita
e pandemia** 71

Não quero pensar nisso agora,
Joca Reiners Terron

77

*Poemas [Meu burro, Pouco ruído,
Poema da quarentena, Lista de compras],*
Fabrício Corsaletti

81

A índole da metáfora [Ensaio visual],
Ricardo Azevedo

93

*Notas de uma possível escrita
pós-pandêmica,* Gabriela Aguerre

**conferência
vera cruz** 104

*As funções da escrita e os tempos
de ódio,* João Silvério Trevisan

ficção 127

A sua filha, Cecília Marques

141

Todas as coisas da ilha deserta,
Leo Ribeiro

144

Tão perto quanto eu de você, Helena Machado

154

A escassez, Nataly Callai

não ficção 157

Vãos, Diogo Paoliello

165

As geladeiras de Gilberto, Luis Cosme Pinto

172

Boia amarela, Renata Lima

editorial

Quando demos início aos trabalhos para a composição deste quinto número desta *Revera*, no início de 2020, o prognóstico da pandemia provocada pela disseminação da covid-19 indicava alguns meses de quarentena. Em meados de março, nos trancamos em casa num esforço coletivo de uma sociedade que, a partir das poucas informações confiáveis sobre os riscos da contaminação no Brasil e o comportamento do vírus, planejava permanecer distante dos amigos e familiares por um período não muito maior do que três ou quatro meses. Aqueles meses se revelaram difíceis e custosos demais para todos, de qualquer profissão, gênero, idade ou identidade.

Como esta revista é dedicada ao tema da escrita, foi nesse contexto que convidamos escritoras e escritores, professores da pós-graduação Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz, para refletir sobre a escrita na e após a pandemia.

Joca Reiners Terron escreveu “Não quero pensar nisso agora”, ensaio em que a realidade e o sonho se confundem, tão estranhas soam nossas ações cotidianas num momento em que parecemos viver um presente continuado, com as fronteiras diluídas do ontem e do amanhã. **Gabriela Aguerre** procurou perguntar-se, em suas “Notas de uma possível escrita pós-pandêmica”, qual literatura é possível e de que matéria se constrói o sentido diante de um evento que afeta tão intensamente as relações de leitura e escrita. **Fabrizio Corsaletti** escreveu poemas marcados por um sentimento de solidão e desalento, em que “o copo os óculos / o cinzeiro argentino / são meus únicos companheiros / de fim de mundo” (“Poema da quarentena”). Nele, o poeta que antes escrevia feliz de saber que as coisas estavam no caminho certo, agora escreve “porque sabe que as coisas / estão no caminho errado” (“Meu burro”).

São textos produzidos ao longo de meses em que nossa relação com o tempo, com a escrita e com o futuro se manteve em movimento, dentro

de uma relativa esperança de reabertura, apesar da situação estável e da renovação sucessiva de novos prazos para o fim do confinamento.

É sobre isso que escreve **Ricardo Azevedo**, escritor e ilustrador, ex-professor da pós, responsável pelo ensaio visual deste número da *Revera*. Lembra ele:

As imagens que ilustram este artigo são metáforas e, mesmo que de forma não programada, creio que tiveram como ponto de partida esse momento difícil pelo qual estamos passando. Vencida a epidemia, possivelmente os desenhos ganharão novas possibilidades de leitura.

Esta é então uma edição marcada inegavelmente pela pandemia e seus efeitos sobre a escrita e o tempo. Numa chave inversa — que afetará também esta edição, postumamente —, mesmo aquilo que foi produzido antes do alastramento do vírus hoje parece se oferecer a novos significados. Isso porque os efeitos da pandemia não são condicionados exclusivamente por questões biológicas e naturais. Vimos, desde o início do ano, o quanto de política, geopolítica e necropolítica se associou às narrativas em torno ao surgimento do vírus, dos mapas de contaminação, e das decisões de governo e de Estado a respeito do controle da doença e do atendimento aos cidadãos.

Com esse olhar, convém revisitar a íntegra da 4ª Conferência Vera Cruz sobre Escrita, proferida pelo escritor **João Silvério Trevisan**, em outubro de 2019, que publicamos agora em versão atualizada pelo autor. Em “As funções da escrita e os tempos de ódio”, ao rever sua trajetória e experiência de cancelamento por homofobia ao longo de décadas, sucessivamente, no Brasil, Trevisan nos lembra da importância de uma escrita de resistência que não precisa e — mais do que isso — não deve se esquecer do assombro e consternação diante da injustiça:

Se o ódio envenenou determinado momento histórico até o ponto de considerar a cultura um apêndice dispensável, a urgência de buscar o sentido da literatura torna esse momento privilegiado e único pela necessidade de exercer aquilo mesmo que lhe é negado. Nesse sentido, a função mais adequada para quem escreve assemelha-se àquela da bicicleta em atividade: continuar escrevendo para que a produção literária se mantenha viva, em contraposição ao extermínio da cultura e ao que ela representa, em termos de liberdade expressiva. Se a primeira reação é sentir a inutilidade da escrita literária, um segundo movimento exige compreender sua vocação para a resistência. Não a resistência imediata dos panfletos, mas a resistência poética — a mais subversiva porque a mais indomável, que beira a sacralidade por celebrar o cruzamento da vida com a liberdade. Escrever em tempos

de ódio acirra a função da escrita através de sentidos particulares e urgentes. Implica talvez a mesma função das profecias: abordar o seu tempo para revelar o que não está nem totalmente visível nem compreensível — para gregos e troianos. Escrever em tempos de ódio torna-se uma experiência de gozo, por sua capacidade de inventar a poesia e instaurá-la como pura celebração da Vida, ou seja, como resistência contra a Negação, o Nada.

Com olhar semelhante se pode revisitar, agora, também um ensaio seminal de **Paul Dawson**, de 2009, que temos o privilégio de publicar pela primeira vez em português: “O retorno da onisciência na ficção contemporânea”. O escritor e professor, autor do livro *Creative Writing and the New Humanities*, investiga aqui um fenômeno evidente na literatura inglesa e estadunidense do início do século, a partir da análise de livros de autores como Salman Rushdie, Martin Amis, Zadie Smith, Jonathan Franzen, Don DeLillo e David Foster Wallace. Para ele, há uma diferença clara entre o tipo de narrador comumente utilizado na literatura de ficção do século 19 e seu emprego hoje em dia:

Os narradores oniscientes contemporâneos não podem mais reivindicar o privilégio de serem porta-vozes da autoridade, de afirmarem verdades aceitas em nome da consciência geral. O narrador onisciente contemporâneo pode ser mais bem descrito como uma forma de intelectual público: um pensador e escritor capaz de falar para uma audiência geral sobre uma série de assuntos públicos a partir de expertise disciplinar específica.

E é interessante acompanhar a leitura desse ensaio com outros dois artigos publicados nesta edição, sobre livros que projetaram seus autores também como intelectuais públicos. **José Guilherme Rodrigues Ferreira**, em seu artigo “Svetlana Aleksievitch: etnografia no resgate de vozes esquecidas”, descreve o método utilizado pela escritora ucraniana para escrever seu livro de não ficção literária, *Vozes de Tchernóbil* — a história oral do desastre nuclear, em busca da maior aproximação possível da vida real. Vale lembrar que Svetlana se encontra hoje autoexilada da Bielorrússia por riscos de perseguição pelo governo de Aleksandr Lukashenko.

Nesta mesma seção, **Victor Pedrosa Paixão**, em seu ensaio “Indissociabilidade entre forma e conteúdo em Matadouro 5”, analisa a engenhosidade com que Kurt Vonnegut articula, em seu romance, realidade e ficção a partir do ponto de vista do personagem principal, espelho ficcional do autor, chamando atenção do leitor para o próprio ato de narrar uma das experiências mais traumáticas da Segunda Guerra Mundial: o bombardeio da cidade alemã de Dresden.

Fechando a edição da *Revera*, temos a honra de compartilhar os textos literários de algumas autoras e autores que passaram pelas oficinas de escrita da pós-graduação Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz. Ao longo da última década de funcionamento do curso, não foi raro depararmos com projetos cujos enredos, de alguma forma, eram marcados por eventos singulares do passado — a Gripe Espanhola, o Holocausto — como constantes retornos do que ficou recalçado.

Nesta edição, o texto de **Cecília Marques**, “A sua filha”, expõe uma personagem em processo semelhante, mas envolvendo os fantasmas insepultos de uma ditadura militar. Leitura semelhante se poderá fazer no ensaio “Vãos”, de **Diogo Medeiros**, que procura no passado registros de liberdade nos espaços crivados por estruturas, sejam elas poéticas, arquitetônicas ou sociais. E com os textos “Tão perto quanto eu de você”, de **Helena Machado**, e “Todas as coisas da ilha deserta”, de **Leo Ribeiro**, avançamos então para os efeitos da atual pandemia sobre a vida de personagens contemporâneos. Neste momento, ainda é cedo para saber se os efeitos deste ano de 2020 se imiscuirão em nós como recalques. Mas a sensibilidade das autoras aponta alguns caminhos.

Por fim, apresentamos três textos que orbitam as questões da família e do matrimônio: uma crônica espirituosa, “As geladeiras do Gilberto”, de **Luís Cosme Pinto**; um conto denso, “A escassez”, de **Nataly Callai**; e um breve ensaio lírico, “Boia amarela”, de **Renata Lima**.

Finalizamos a edição deste número muitos meses depois, ainda mantendo o isolamento social que nos impede de realizar um lançamento presencial da versão impressa da *Revera*. Ainda não temos uma perspectiva de como serão os dias futuros. Sabemos apenas que eles virão. E, com eles, novas histórias, outros textos e possíveis entendimentos que dependerão daquilo que existiu antes, mas também daquilo que oferecemos aqui, agora.

Boa leitura. ■

Márcia Fortunato e Roberto Taddei

artigos e ensaios

RESUMO: O artigo expõe alguns aspectos do método de criação literária de não ficção da escritora ucraniana Svetlana Aleksievitch, prêmio Nobel de Literatura de 2015 — principalmente os notados em seu livro *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*, estabelecendo um diálogo entre os processos de escrita da autora e conceitos de etnografia e do *New Journalism* (como ficou conhecida a prática desse tipo de jornalismo literário, por uma geração de escritores de não ficção, nos Estados Unidos). Svetlana Aleksievitch toma emprestada da etnografia a dinâmica de extensivas entrevistas de campo e de imersão cultural, mas se distancia dessa ciência ao dispensar “escrita própria”, como fazem os etnógrafos com seus relatos, dando voz direta aos entrevistados.

RESUMEN: The article exposes some aspects of the Ukrainian writer, and 2015 Nobel Prize for Literature, Svetlana Aleksievitch’s non-fiction literary creation method, especially those noted in her book *Voices from Chernóbil*, establishing a dialogue between author’s writing processes and concepts of Ethnography and New Journalism (as the practice of a generation of nonfiction writers in the United States is best known). Svetlana Aleksievitch borrows from Ethnography the dynamics of extensive field interviews and cultural immersion, but distances herself from this science by dispensing her “own writing”, as ethnographers do with their reports, giving a direct voice to interviewees.

1 Este artigo foi produzido no âmbito das discussões da disciplina Estudos Culturais das Ciências, como crédito para mestrado em Divulgação Científica e Cultural, no Laboratório de Jornalismo (LabJor), do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

Svetlana Aleksievitch: etnografia no resgate de vozes esquecidas

José Guilherme Rodrigues Ferreira¹

Para uns, Tchernóbil é uma metáfora, um símbolo.
Para nós, é a nossa vida. Simplesmente a vida.

(De um dos personagens de *Vozes de Tchernóbil*, de Svetlana Aleksievitch)

Como reportar um horror nunca visto? Essa questão atormentou durante anos a jornalista e escritora ucraniana Svetlana Aleksievitch, bielorrussa por adoção, testemunha de dramas na sua vizinhança, após a série de explosões na unidade 4 da Usina Nuclear de Tchernóbil, localizada na Ucrânia — fronteira com a Belarus —, em 26 de abril de 1986, e que ficou conhecida como “o mais grave desastre tecnológico do século 20”².

Foram precisos 20 anos para que Aleksievitch concluísse seu livro-reportagem *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*; e mais outros até que toda sua obra pudesse ser conhecida e reconhecida, na esteira das traduções e edições em todo o mundo, após sua premiação, com o Nobel de Literatura de 2015. Uma obra saudada pela Academia Sueca como “polifônica”, um verdadeiro “memorial ao sofrimento e à coragem da nossa época”. E destacada pela crítica como um “coral de vozes”, justamente, porque a escritora usa como forma principal de composição de seus livros a colagem de falas de “personagens reais”, quer sejam eles sobreviventes (ou quase) da devastação radiativa (*Vozes de Tchernóbil*, com primeira edição em 2006)³, quer sejam mulheres que participaram da II Guerra Mundial, desafiando preconceitos (*A guerra não tem rosto de mulher*, 1983). Seus personagens são, também, mães de jovens soldados que morreram “pelo comunismo” no Afeganistão (*Zink boys: the record of lost soviet generation*, 1992)⁴ ou, ainda, aquelas pessoas de várias gerações que encarnam o *homo sovieticus*; agora, órfãs da União Soviética (*O fim do homem soviético*, 2013).

2 A Belarus, com uma população de 10 milhões de habitantes, foi o país mais afetado pelo desastre. Os radionuclídeos lançados na atmosfera pelas explosões caíram, principalmente, sobre a Belarus (70%). A Ucrânia teve 4,8% do seu território contaminado, e a Rússia, 0,5%. País agrário e com predomínio de populações rurais, a Belarus teve 485 aldeias destruídas, 70 delas “sepultadas sob a terra para sempre”. Com a contaminação da terra, a produção agrícola perdeu 264 mil hectares. “Em consequência da ação constante de pequenas doses de radiação, a cada ano cresce no país o número de doentes de câncer, de deficientes mentais, de pessoas com disfunções neuropsicológicas e com mutações genéticas”. (ALEKSIÉVITCH, 2016a)

3 Entre parênteses, o ano da primeira publicação de cada livro.

4 O zinco, no título, se refere ao material dos caixões usados para colocar os corpos dos soldados mortos.

Diante de uma tragédia radical como a de Tchernóbil — “desafio para todas as coisas vivas da Terra”⁵, sinal dos limites do antropoceno e do “colapso do sistema”⁶ (HARAWAY, 2016) —, a resposta da escritora também foi radical: a colagem dos discursos das vítimas manteve-se, praticamente, do começo ao fim do livro — e vítimas, aqui, não são só os contaminados, parentes de mortos ou aqueles que tiveram que deixar para trás suas casas, jardins e animais —, mas, sim, todos aqueles castigados pela “radiatividade psicológica”. Relacionando esses depoimentos, Aleksievitch conta “histórias omitidas”, tanto pelas autoridades de plantão da antiga União Soviética quanto pelos historiadores⁷ e pelo jornalismo tradicional, que tem presa e *deadline*⁸.

A explosão, propriamente, eu não vi. Apenas as chamas, que iluminavam tudo... O céu inteiro... Chamas altíssimas. Fuligem. Um calor terrível. E ele não voltava” (...). A fuligem se devia à ardência do betume, o teto da central estava coberto de asfalto. As pessoas andavam sobre o teto como se fosse resina, como depois ele me contou. Os colegas sufocavam as chamas enquanto ele rastejava, subia até o reator. Arrastavam o grafite ardente com os pés... Foram para lá sem a roupa de lona, com a camisa que estavam usando. Não os preveniram, o aviso era de um incêndio comum... (...) Às sete horas me avisaram que ele estava no hospital. Corri até lá, mas havia um cordão de policiais em torno do prédio, ninguém passava. As ambulâncias chegavam e partiam. Os policiais gritavam: “Os carros estão com radiação, não se aproximem”. *Liudmila Ignátienko, esposa do bombeiro falecido Vassili Ignátienko* (ALEKSIÉVITCH, 2016a).

Fomos convocados. A ordem era não permitir que os antigos habitantes voltassem a ocupar as suas aldeias. (...) E a ordem era não deixar passar ninguém. Se alguma mulher trouxesse uma cesta de ovos, devíamos confiscá-la e enterrar tudo. Se ela tivesse ordenhado uma vaca e levasse um balde de leite, ao seu lado devia seguir um soldado para enterrar o leite... Se levavam bulbos de batatas às escondidas, devíamos retirá-los. E também cebolas, beterrabas e abóboras. Enterrar tudo... Eram ordens. No entanto, tudo havia crescido de maneira assombrosa. Que beleza ao redor. Um outono dourado. *Fala de um soldado* (ALEKSIÉVITCH, 2016a).

Ao discursar na Academia Sueca, em Estocolmo, na cerimônia de premiação do Nobel, Aleksievitch refletiu sobre a necessidade do exercício de uma “supraliteratura” para compreender casos extremos, como as guerras e os acidentes nucleares. Na sua apresentação (ALEKSIÉVITCH, 2016a), citou o escritor bielorrusso

5 Em *The chronicler of utopian land*, no site *Voices from Big Utopia*, s/d.

6 Antropoceno é um termo usado pelos cientistas para descrever o período do planeta Terra iniciado quando as atividades humanas passaram a interferir e a causar impactos globais no clima e nos ecossistemas. Haraway (2016) faz uma reflexão sobre os processos antrópicos com efeitos planetários.

7 “Em conjunto, esses livros [de Svetlana Aleksievitch] são um projeto surpreendentemente ambicioso, uma tentativa de registrar em crônica toda uma varredura da história soviética

— a revolução, gulags, II Guerra Mundial, Afeganistão, Tchernóbil, a queda do Comunismo — nas vozes das pessoas para as quais os historiadores raramente perguntam algo” (SNYDER, 2015).

8 Editores e repórteres das publicações diárias,

muitas vezes, justificam a incompletude, a falta de checagem de suas reportagens ou, mesmo, a precariedade das fontes entrevistadas (ou pesquisadas) devido ao impiedoso *deadline*, o ponto-final determinado pelo sistema industrial de produção.

9 O escritor bielorrusso Aliés Adamóvitch (1927-1994) escreveu com dois amigos, Yanka Bryl e Vladimir Kolesnik, um “romance coletivo” chamado *I’m from Fire Village*

Estive procurando um método literário que permitisse o máximo de aproximação possível com a vida real. A realidade sempre me atraiu como um ímã — ela me tortura e me hipnotiza, e eu preciso capturá-la no papel. Então, eu imediatamente me apropriei desse gênero com vozes e confissões humanas reais, evidências testemunhais e documentos. É assim que eu escuto e vejo o mundo — como um coro de vozes individuais e uma colagem dos detalhes do dia a dia. É assim que meus olhos e meus ouvidos funcionam. Desse modo, todo meu potencial mental e intelectual é realizado ao máximo. Assim, eu posso ser, simultaneamente, uma escritora, repórter, socióloga, psicóloga e pregadora. (*Voices from Big Utopia*, tradução nossa)

(1975), no qual dá voz às pessoas que sobreviveram, miraculosamente, ao ataque dos nazistas, na II Guerra Mundial.

10 A citação é do artigo “Crítica cultural e sociedade”, em que a crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas”.

11 É bom sempre lembrar que, seis dias após o acidente, foram registrados altos níveis de radiatividade na Polônia, Alemanha, Áustria, Romênia, Suíça, França, Bélgica, Grã-Bretanha, no norte da Itália e

Aliés Adamóvitch⁹, cujos escritos a levaram a perseguir o caminho da não ficção literária. Adamóvitch “considerava que compor uma prosa [de ficção] sobre os pesadelos do século 20 era sacrilégio. Aqui, não se tem o direito de inventar. Deve-se mostrar a verdade como ela é” (ALIEKSIÉVITCH, 2016a). A escritora mencionou, também, uma fala de Theodor Adorno (2009)¹⁰. Completamente abalado depois da guerra, o filósofo escreveu que a criação de um poema após Auschwitz era um ato bárbaro. No site *Voices from Big Utopia*, Aleksievitch faz uma reflexão sobre sua atração por vozes humanas reais:

Etnografia e não ficção literária

Vozes de Tchernóbil não é um livro sobre o acidente nuclear, e se distancia, na forma e no conteúdo, dos exemplares de inspiração norte-americana e motivação capitalista — quase sempre escritos e editados a todo vapor, na sequência dos acontecimentos. É um livro que exigiu muito tempo de observação e coleta de dados, o que o coloca ao lado de obras da estante etnográfica e da não ficção literária. Afinal, a associação com a etnografia se estabelece porque a disciplina tem, mesmo, um quê de “*slow journalism*” (SPICKARD, 2017). *Vozes de Tchernóbil* é uma reportagem inédita sobre o “mundo de Tchernóbil”, sobre uma cultura que envolve e mescla ucranianos, bielorrussos e russos afetados diretamente pelo desastre nuclear¹¹, um documentário sobre a vida pós-tragédia, com narração das próprias

vítimas, que dispensa legendas. São falas justapostas sem a necessidade de conjunções, sem enredo definido. A colagem pode até parecer seca, com tomadas bruscas, mas uma leitura atenta revela que, para usar nova metáfora musical, os cantores foram distribuídos por naipes, segundo a tessitura de suas vozes. E, para quem ouve, a peça é uma só.

A base da obra de Aleksievitch são as entrevistas, realizadas em encontros e imersões de natureza etnográfica. O trabalho de campo e a observação participante são, justamente, os principais métodos da etnografia (INGOLD, 2011). É evidente que a escritora não faz etnografia *stricto sensu*, já que a disciplina é muito mais abrangente do que seus importantes métodos de apreensão cultural.¹² E uma das diferenças fundamentais entre a “etnografia” da escritora e a dos cientistas é que, por mais paradoxal que possa ser, Aleksievitch não faz a “sua” escrita. Ela usa, integralmente, as palavras das suas fontes. Geralmente, o etnógrafo faz um relato de tudo o que viu e testemunhou na comunidade em estudo, amparado por entrevistas e teorias antropológicas e sociológicas. A autora de *Vozes de Tchernóbil* usou as entrevistas com as vítimas do acidente de modo cru, sem a intermediação da sua escrita e interpretação. Trata-se de uma autoria que se expressa, entretanto, no recorte e na amarração das falas — matérias-primas despertadas durante a interação com o ambiente e os entrevistados.

O trecho abaixo é do “monólogo sobre toda uma vida escrita nas portas” (ALEKSIÉVITCH, 2016a), um relato de Nikolai Formítch Kalúguin, pai de família que teve de abandonar seu apartamento após a explosão de Tchernóbil, dada a concentração radiativa do lugar:

Proibiram-nos de levar os objetos! Eu não levei as minhas coisas. Apenas uma: tinha que retirar a porta do apartamento e levá-la comigo, não podia deixá-la. (...) A nossa porta é o nosso talismã! É uma relíquia familiar. Sobre essa porta velamos o meu pai. Não sei que costume é esse, nem todo lugar é assim, mas entre nós,

da Grécia, em Israel, no Kuwait, no Japão, na China, Turquia, Índia, nos Estados Unidos e no Canadá. (ALEKSIÉVITCH, 2016a).

12 “Etnógrafos descrevem, principalmente, por meio da escrita [o grifo é meu], como as pessoas em algum lugar e tempo percebem o mundo e como elas atuam nele.”
“O objetivo da etnografia é o de descrever as vidas das pessoas que não nós mesmos, com uma precisão e uma afiada sensibilidade através da observação detalhada e da

como disse minha mãe, deveríamos pôr o defunto sobre a porta da casa. Velamos a pessoa ali até chegar o caixão (...) E nessa mesma porta, até o alto, estão as marcas... Conforme eu ia crescendo, anotávamos: primeiro ano [escolar]. Segundo. Sétimo. Antes do Exército. E ao lado estão as do meu filho. Da minha filha. Nessa porta está escrita toda a nossa vida, como nos papiros antigos (...) Mas eu levei a porta. À noite, de motocicleta. Pelo bosque. Eu a levei dois anos mais tarde, quando o nosso apartamento já havia sido saqueado. Fui perseguido pela polícia: “Vamos atirar! Vamos atirar!”. Com certeza me tomaram por ladrão. É como se tivesse roubado a porta da minha própria casa.

A contribuição de Aleksievitch à não ficção literária está, justamente, em mostrar que é possível contar histórias, para além das fronteiras dos gêneros — talvez a mais importante discussão da pauta literária contemporânea. Ao “inventar” o seu gênero, ela conseguiu um “registro expandido da realidade” (PASSOS&ORLANDI, 2007), emulando a linha da razão antropológica que, com a “descrição densa”, busca o “alargamento do universo do discurso humano” (GEERTZ, 1979). No caso de Aleksievitch, ela caminha nessa direção, mas de maneira um tanto heterodoxa, ao escolher as falas capazes de descrever a realidade em sua complexidade.

Crítico contundente das “aproximações” entre a literatura de não ficção e a etnografia, Walt Harrington (2003) escreve que os “jornalistas literários” — e ele é um deles — são como “os vira-latas da etnografia”, querendo dizer com isso que esses profissionais nunca foram treinados em métodos de pesquisa e teorias — mas em causar impacto com uma história boa e bem escrita. Para Harrington (2003), a exploração cultural feita pelos jornalistas se dá num universo separado daquele da academia. Além disso, enquanto o jornalismo está interessado tanto nas suas fontes quanto nos leitores — quer entreter, causar emoções e ser lido —, a etnografia está sempre presa a seus objetos de estudo. Como provocação, inverte a análise habitual, perguntando se não são os etnógrafos que, agora, estão mais atentos às possibilidades da escrita literária (HARRINGTON, 2003).

Aleksievitch ouviu centenas de personagens de Tchernóbil; tarefa facilitada por ser bielorrussa, falar um russo homogeneizador e ter passado pelos mesmos dramas de origem — ou seja, o de viver o próprio momento de Tchernóbil e a rotina do império soviético de muitas guerras e conflitos étnicos. Ela saltou, assim, uma etapa muitas vezes crucial na rotina dos etnógrafos, os momentos da quebra de gelo e de aproximação com as populações que são objeto de estudo.

As conversas (mais do que entrevistas) com seus personagens (liquidadores¹³, soldados, bombeiros, médicos, pais de família, residentes ilegais em áreas proibidas) renderam à escritora relatos históricos, pessoais e culturais. “Nós pensávamos juntos”, escreveu. As montagens posteriores feitas pela autora, no que se refere à ordem e organização dos depoimentos, têm um quê de “artesanato intelectual” (MILLS 1959). Alguns monólogos, com identificação precisa de seus autores, precedem os coros de vozes. Nesse caso, os nomes dos “cantores” estão relacionados no início do “programa”, mas a sequência e a dinâmica dos relatos não são interrompidas por identificações — como se eles pudessem ser intercambiáveis, valendo para todos. Alguns depoimentos flagraram um clima de guerra que, segundo a escritora, sempre esteve presente no cotidiano soviético e moveu os anos da Guerra Fria.

O nosso regimento se pôs em marcha ao primeiro sinal de alarme. Viajamos durante muito tempo. Ninguém dizia nada de concreto. Só em Moscou, na estação de trem Bielorrússia, é que informaram para onde nos levavam. Um rapaz, parece que de Leningrado, protestou: “Quero viver”. Ameaçaram levá-lo ao tribunal. O capitão disse assim diante da formação: “Ou você vai para a prisão ou para o paredão”.

O meu sentimento era outro. Bem diferente. Eu queria fazer algo heroico. Experimentar a minha capacidade. Talvez seja um impulso infantil, mas muitos sentiam a mesma coisa que eu. Os rapazes que serviam eram de toda parte da União Soviética. Russos, ucranianos, cazaques, armênios... E nos sentíamos alarmados, mas, por alguma razão, alegres.

Pois bem, nos trouxeram para cá. Chegamos à central nuclear. Recebemos um uniforme branco e um capuz branco. E ataduras de gaze. Limpamos o território. Um dia esvaziávamos e raspávamos a parte baixa do reator, outro dia a parte alta, o teto. Sempre com uma pá. Os que trabalhavam na parte alta eram chamados de “cegonhas”. Os robôs não aguentavam o trabalho, as máquinas ficavam loucas. Mas nós trabalhávamos. Às vezes descia sangue dos ouvidos, do nariz, a garganta ficava irritada. Tínhamos sede, mas nenhum apetite. Os exercícios físicos eram proibidos para que não respirássemos radiação inutilmente. (...)

Do coro de 17 soldados (ALEKSIÉVITCH, 2016a)

John McPhee, um dos inspiradores de uma geração de escritores de não ficção que praticavam o que ficou conhecido como jornalismo literário, nos Estados

experiência em primeira mão.” (INGOLD, 2011)

- 13 “Liquidadores” foram os homens convocados para apagar o incêndio de Tchernóbil. Eles também construíram, às pressas, o chamado “sarcófago”, uma estrutura de concreto para recobrir o prédio destruído; e trabalharam arduamente para enterrar todos os vestígios de radiação. “A média de idade destes últimos era de 33 anos. Os mais jovens saíram da escola diretamente para o serviço. Só na lista de liquidadores da Belarus contam-se 115.493 pessoas. Segundo dados do Ministério da Saúde, de 1990 a 2003 morreram 8553

Unidos (*New Journalism*), e colaborador da revista *The New Yorker*, acredita que a aproximação a um tema pode começar com uma conexão emocional, que, rapidamente, conduz à imersão (SIMS, 1984). A conexão emocional de Aleksievitch foi com sua sofrida gente, que a levou a procurar um entendimento e uma reflexão sobre a cultura soviética e pós-soviética. Com o acidente de Tchernóbil, sua questão existencial passou a ser: “sou testemunha do quê, do passado ou do futuro?” (ALEKSIÉVITCH, 2016a).

A escrita de perfis densos, por exemplo, pode obedecer a essa cronologia aventada por McPhee. O jornalista e escritor é reconhecido pelo retrato que traçou de Theodore B. Taylor, físico teórico criador de armas nucleares, mais precisamente, de bombas de pequeno tamanho e grande poder de destruição. No final dos anos 1960 e início dos 1970 — durante o auge da Guerra Fria —, suas falas causavam grande expectativa. Isso porque Taylor alertava que um material como o urânio poderia ser facilmente roubado de instalações nucleares norte-americanas para a construção de uma bomba nuclear caseira (McPHEE, 1994). Para a redação de *The curve of binding energy*, de 1973, ele não só mergulhou na literatura nuclear, como experimentou vários momentos da rotina de Taylor e, com ele, visitou diversas instalações nucleares dos Estados Unidos.

Mergulhos etnográficos evidentes aparecem nas “escritas” de McPhee a partir da observação de duas culturas “isoladas”, na região de florestas (*Pine Barrens*) de Nova Jersey, nos Estados Unidos (*The Pine Barrens*), e nas ilhas escocesas *Inner Hebrides* (*The crofter and laird*). A história sobre a cultura de *Pine Barrens* foi publicada pela revista *The New York*, em 1967. Ela descreve a profunda relação da população, eminentemente rural, com o ambiente local — a extensa floresta de pinheiros. Ao longo da história, vários grupos dissociados encontravam na floresta seu refúgio, como os *tories*,¹⁴ durante a Revolução Ameri-

liquidadores. Duas pessoas por dia.” (ALEKSIÉVITCH, 2016a)

cana, e os quacres¹⁵. Hoje, a luta é para que esse refúgio natural seja preservado. Em *The crofter and laird*, McPhee volta à Ilha Colonsay, de seus antepassados, 40 quilômetros a oeste do continente escocês — onde então viviam 138 pessoas. Ali, ainda vigora um sistema feudal de produção, com a figura do dono da terra (*laird*) — no caso, o quarto barão Strathcona, e o arrendatário (*crofter*) Donald McNeill, e seus agricultores. McPhee detalhou em *The crofter and laird* todos os conflitos da comunidade, bem como tratou das dificuldades e dos rigores da agricultura praticada em terrenos pedregosos e castigada por tempestades (McPHEE,1998).

Guardadas todas as proporções, esses dois livros de McPhee podem render paralelos, por exemplo, com o paradigmático trabalho de pesquisa do antropólogo e etnógrafo Bronislaw Malinowski (1884-1942). No clássico *Argonautas do pacífico ocidental*, evidenciando a dinâmica ritual do *kula*¹⁶, ele fez um relato bastante detalhado e interpretou o grande empreendimento de trocas entre nativos nos arquipélagos da Nova Guiné (MALINOWSKI, 1997). O esforço de apreensão da realidade pelos escritores de não ficção, não submetidos à escassez de tempo de produção das reportagens do jornalismo diário, tem muita semelhança ao dos etnógrafos. “É óbvio que, no que diz respeito ao método real de observação e registro no trabalho de campo desses *imponderabilia* da vida real e do comportamento genuíno, a equação pessoal do observador se torna mais proeminente do que na recolha de dados etnográficos cristalizados. Mas, também, aqui o esforço principal deve ir no sentido de deixar os fatos falarem por si” (MALINOWSKI,1997).

Tracy Kidder, discípulo de McPhee, trabalhou bem com a variável “comportamento”, ao acompanhar uma “comunidade” de engenheiros da computação da Data General Corporation, na Carolina do Norte (EUA),

14 Os *tories* eram ingleses conservadores, defensores da monarquia.

15 *Quacres* são membros ou seguidores de um movimento religioso protestante, com

origem comum na Inglaterra do século 17. Eles cultivam, dentre suas normas de conduta, o pacifismo e a simplicidade.

16 O *kula* é uma forma intrincada de intercâmbio cerimonial que envolve várias comunidades de ilhéus da Nova Guiné. Estes cumprem um extenso roteiro de

e seus esforços febris contra o relógio, no desenvolvimento de um superminicomputador, de 32 *bits*. Kidder passou oito meses nos “porões” da empresa para escrever *The soul of a new machine*, publicado originalmente em 1981 — livro que lhe rendeu o Prêmio Pulitzer de não ficção. “Uma das maneiras de se fazer uma boa pesquisa é você realmente *viver* com as pessoas”, disse Kidder, em entrevista a Norman Sims (1984). Kidder estruturou seu livro como um verdadeiro *thriller*.

As câmeras de TV nos telhados, a primeira defesa contra concorrentes sem escrúpulos e outros tipos de espíões e ladrões, devem confortar aqueles que têm uma participação no que se passa no interior. Quanto a mim, imaginei que, em algum lugar da construção, homens em uniformes me observavam chegar, e me senti desencorajado de andar na grama.

A única porta que abre para estrangeiros leva ao *lobby*. Um recepcionista pede que você assine um diário de bordo, que pergunta se você é cidadão americano, quer seu número de matrícula, e assim por diante. (KIDDER, 2000, tradução nossa)

A imersão de Kidder se assemelha à “etnografia de laboratório”, inaugurada com *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*, de Bruno Latour e Steve Woolgar (1997), trabalho que apontou novos rumos para a etnografia, que passou a ter outros focos: ambientes de pesquisa científica ou, mesmo, um chão de fábrica. O “campo” de Latour foi um laboratório de neuroendocrinologia do Instituto Salk, na Califórnia. Latour conviveu com cientistas, observou “hecatombs de ratos”, percebeu como aconteciam todos os processos de pesquisa, com seus números e suas vaidades, na tentativa de uma escrita que unisse conteúdo científico a conteúdo social (LATOURE, 1997). “Para dar independência às análises da ciência, é necessário, pois, não se basear unicamente no que os pesquisadores e descobridores dizem de si mesmos. Eles devem tornar-se o que os antropólogos chamam de ‘informantes’”. Latour introduziu o conceito de simetria na interpretação dos fatos científicos, no qual vencidos e vencedores estão presentes na análise (LATOURE, 1997). Ao falar da construção do novo computador, Kidder não deixa de mostrar o conflito entre os *designers* da “máquina da nova geração”, “os escolhidos”, e aqueles que, em outra unidade, trabalham humildemente para atualizar modelos antigos.

O jornalista levou dois anos e meio para escrever *The soul of a new machine* (1981), em parte devido ao seu apego à precisão. Mas, além

disso, porque, como escritor e jornalista *freelancer*, sem adiantamentos financeiros, precisava sobreviver escrevendo também artigos para revistas (SIMS, 1984).

De uma maneira um tanto simplista, a imersão é, muitas vezes, identificada, exclusivamente, pelo tempo gasto com o trabalho, um “luxo” que dificilmente pode existir sem apoio financeiro especial e suporte editorial (SIMS, 1984). Aleksievitch pagou do próprio bolso toda a sua viagem pela União Soviética, com gravador na mão, ouvindo testemunhas e coletando material para sua reportagem sobre mulheres que participaram da II Guerra Mundial (*A guerra não tem rosto de mulher*). Centenas de veteranos e parentes de vítimas da Guerra do Afeganistão (1979-1989) foram ouvidos pela escritora para compor *Zinky boys: the record of lost soviet generation*. Imersão e precisão, dois dos paradigmas da escrita de não ficção literária (ao lado de voz e simbolismo) (SIMS, 1984), a levaram a percorrer Cabul e os cenários dos conflitos.

Um dos mais celebrados veios do jornalismo literário, o *New Journalism* nasceu nos Estados Unidos no começo dos anos 1960, avançando com uma mínima coesão de princípios, até meados dos anos 1970. Alguns de seus expoentes, como Tom Wolfe, Gay Talese e Truman Capote, “eram como etnógrafos”, preocupados com “o que está acontecendo aqui”, removendo de cena, sempre que possível, o epidêmico “primeiropessoísmo”, concentrando-se com força nos seus “objetos” (SIMS, 1984). Outra corrente do *New Journalism*, identificada pelos textos de Joan Didion, Norman Mailer etc., enfrentava então o dogma jornalístico da proibição do uso do “eu” narrativo. A principal crítica a essa postura era a de que as referências pessoais pudessem colocar mais luz sobre o autor do que sobre o próprio assunto reportado (SIMS, 1984). Mark Kramer, da segunda geração de não ficcionistas literários norte-americanos, acredita que “a voz que admite o ‘self’ pode ser um presente para os leitores”. Para ele, o “eu” carrega consigo calor, preocupação, compaixão, adulação e imperfeição compartilhada – todo o material real que, quando falta, torna a escrita mais frágil e maior do que a vida (SIMS, 1984, tradução nossa).

Em *A sangue frio* (1965), Truman Capote (1924-1984) conseguiu traçar um perfil da alma de seus personagens, evitando, contudo, “evidenciar o autor da narrativa” (SUZUKI JR., 2003). Foram seis anos de reportagem para descrever o brutal assassinato da família Clutter, em

1959, numa cidadezinha perdida no Kansas, nos Estados Unidos. Além de entrevistas, com frequência, repetidas, Capote esteve no local diversas vezes, conversou demoradamente com os assassinos em Las Vegas, e se debruçou em mais de oito mil páginas dos depoimentos colhidos pela polícia – confrontando-os com o que tinha ouvido. O romance foi escrito para a revista *The New Yorker*, como forma de compensá-la. Afinal, ele “recebera um grande adiantamento para uma reportagem sobre a vida na Rússia da Guerra Fria e não escrevera a matéria”. Acabou produzindo uma reflexão importante sobre a cultura da violência nos Estados Unidos (SUZUKI JR., 2003). Capote nunca viu seu trabalho como jornalismo, apesar do enquadramento histórico posterior. Tratava seu livro como um pioneiro romance de não ficção. No bem-humorado prefácio da edição brasileira, Ivan Lessa classifica a obra como romance “sem ficção”. E, no posfácio, Matinas Suzuki Jr., então coordenador da coleção *Jornalismo Literário* da editora Companhia das Letras, faz um trocadilho: no livro “nem tudo é verdade, apesar de verdadeiro” (SUZUKI JR., 2003).

Os escritores dispostos à não ficção literária, ou os jornalistas que, com a ajuda da literatura e uma prática etnográfica, conseguiram ampliar sua maneira de apreender o mundo, são muito anteriores aos abrigados sob o chapéu do *New Journalism*. Muito antes de Svetlana Aleksievitch retratar a sua Rússia, o escritor John Steinbeck (1902-1968)¹⁷ empreendeu jornada semelhante, depois de uma viagem em parceria com o fotógrafo das guerras, Robert Capa (1913-1954)¹⁸. A visita à Rússia aconteceu em 1947, logo depois do anúncio de Winston Churchill de que uma “cortina de ferro” caíra sobre o Leste Europeu. Eram tempos de incerteza, e a imprensa ocidental propagava um discurso oficial já antissoviético. Steinbeck e Capa queriam falar de gente comum. A viagem foi relatada no livro *Um diário russo* (1948),

navegação, no qual a tradição manda que objetos, muitos altamente elaborados por eles próprios, sejam trocados e relações sociais sejam firmadas.

17 O escritor estadunidense recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, em 1962. Dentre suas obras principais estão *As vinhas da ira*, de 1939, e *A leste do Éden*, de 1952.

18 O fotógrafo foi um dos mais

com as digitais do autor, ou seja, “exprimindo compaixão e compreensão por aqueles que trabalham; captando com um olhar de escritor o detalhe esclarecedor, vendo de maneira ‘não teleológica’¹⁹, registrando apenas o que testemunha; e, por fim, animando a narrativa com um humor oblíquo, ausente nos relatos de viagens da época, de tom bem mais grave, pelos roteiros autorizados.” (SHILLINGLAW, 2010). Os autores sempre afirmaram que o livro não apresentava “o” relato sobre a Rússia, mas “um” dos possíveis relatos sobre a Rússia. Isento, sem comentários editoriais, sem conclusões ou notícias daquele país, sobre as quais os jornais dos EUA pareciam não estar interessados.

célebres fotojornalistas que retrataram os horrores das guerras. Morreu em 1954, durante a Guerra da Indochina, ao pisar numa mina terrestre.

Nesta altura do relato, estou começando a eliminar descrições de museus, mas continuamos a visitá-los, em todos os lugares por que passamos. Como bem disse Capa, o museu é a igreja da Rússia moderna, e recusar-se a visitar um museu é um pouco como recusar-se a visitar um templo. Todos eles são parecidos. Sempre possuem uma seção que trata do passado anterior à Revolução, desde os primórdios da história russa até 1918, e, pelo menos, metade das exposições mostra a Rússia após a Revolução, com todas as suas conquistas, e as pessoas que as tornaram possíveis, assim como as imagens gigantescas dos heróis e dos episódios revolucionários (STEINBECK, 2010).

“Paradoxalmente, essa abordagem — registrar apenas o que foi visto — acaba refletindo, de maneira mais acurada, a União Soviética do período de Stálin (1924-1953), na qual os visitantes somente tinham acesso às cenas cuidadosamente orquestradas pelos funcionários do regime. Todos os escritores de não ficção e jornalistas percorriam o roteiro seguido por Steinbeck e Capa, o chamado ‘circuito da vodca’, pois os ocidentais costumavam ser levados a Moscou, Kiev e Tbilisi, todas elas cidades-vitrines” (SHILLINGLAW, 2010).

Feminismo

O uso de vozes nunca ouvidas já tinha sido experimentado com êxito por Aleksievitch em *A guerra não tem rosto de mulher*, segundo livro da autora.

19 Com “não teleológica”, Schillinglaw (2010) quer dizer que o trabalho de observação de Steinbeck e de Capa não tinha objetivos ou propósitos escusos.

20 Foi chamada de *Perestroika* a política econômica instaurada na União Soviética por Mikhail Gorbachev, a partir de 1986. A palavra *perestroika* significa ‘reconstrução’ e recebeu a conotação de ‘reestruturação (abertura) econômica’. Gorbachev, também, foi responsável pela instalação simultânea da *Glasnost* (transparência), versão política da *Perestroika* (Wikipedia).

Concluída em 1983, a obra só foi publicada após a *Perestroika*²⁰ e Mikhail Gorbachev, em 1985 (o livro foi atualizado em 2000). Nesse caso, entretanto, alguns depoimentos são introduzidos ao leitor com textos da autora, que faz reflexões e uma espécie de *making of* das entrevistas.

O livro trata da experiência das mulheres soviéticas na II Guerra Mundial, que, até hoje, é chamada na Rússia de “Grande Guerra Patriótica” — uma história do conflito reescrita a partir de um ponto de vista feminino. Éramos todos “prisioneiros de representações e sensações ‘masculinas’ da guerra”, escreveu a autora. Nessa época, Aleksievitch trabalhava para um jornal cultural de Minsk, capital da Belarus, onde estudara Jornalismo, mas foi a campo e viajou por vários países da União Soviética, em busca das “omitidas” mulheres da guerra. “Mesmo depois de 30 anos dos estudos de gênero na Europa e nos Estados Unidos, [o trabalho de Aleksievitch] permanece sendo um marco no estudo das mulheres-soldado”, escreveu o crítico Timothy Snyder (2015), do *The New York Review of Books*.

Mais de um milhão de mulheres, muito jovens, se alistaram no Exército Vermelho durante a II Guerra Mundial, atuando não só nos escritórios, mas no terreno hostil do *front*: eram enfermeiras, cirurgiãs, sapadoras (cavadoras de trincheira), telefonistas, cozinheiras, tratoristas, lavadeiras, operadoras de baterias antiaéreas, franco-atiradoras, fuzileiras, tanquistas, marinheiras e aviadoras. Atendiam à “convocação da pátria” para enfrentarem as tropas de Hitler. Aleksievitch gravou muitas horas de entrevista com essas mulheres, na tentativa de extrair depoimentos de caráter íntimo, capazes de “desmantelar os mitos” dos discursos de grandiosidade da guerra, propagandeados pelas autoridades soviéticas. O livro foi censurado logo após seu lançamento: “Muito horror. Naturalismo. Não há menção à liderança e à orientação do Partido Comunista. Em outras palavras: não é a guerra certa” (ALEKSIÉVITCH, 2017).

A escritora incluiu na obra falas do censor, registradas em seus diários: “Depois de livros como esse, quem vai lutar na guerra? Você está humilhando a mulher com seu naturalismo primitivo. A mulher heroína. Destronando-a. Transformando-a em uma mulher comum. Uma fêmea. E elas são nossas santas.” (ALEKSIÉVITCH, 2017).

Nossos batedores capturaram um oficial alemão, e ele estava muito surpreso porque em sua tropa tinham sido abatidos muitos soldados, sempre atingidos na cabeça. Praticamente no mesmo lugar. Um atirador comum não seria capaz de acertar tantas vezes na cabeça, repetia. Com tamanha precisão. ‘Mostrem-me esse atirador que matou tantos dos meus soldados’, pediu ele. ‘Eu recebia bons reforços, e todo dia tinha até dez baixas.’ O comandante do regimento respondeu: ‘Infelizmente não posso apresentá-la. Era uma moça franco-atiradora, mas ela morreu.’ Era Sacha Chliákhova. Morreu em um duelo de franco-atiradores. E foi seu cachecol vermelho que causou sua desgraça. Ela adorava esse cachecol. Mas um cachecol vermelho na neve salta à vista, atrapalha a camuflagem. (...)

Klávdiia Grigórievna Krókhina, primeiro-sargento, franco-atiradora

Você me pergunta: o que era mais terrível na guerra? E espera de mim... Eu sei o que você espera... Está pensando que eu vou responder: o mais terrível da guerra era a morte. Morrer.

É isso mesmo? Conheço vocês, então... Esses truquezinhos de jornalistas...

Ha-ha-ha-há... Por que não está rindo? Hein?

Pois eu vou dizer uma coisa... O mais terrível na guerra, para mim, era usar cueca. Isso sim era um horror. E para mim era um pouco... Como expressar...? Bem, em primeiro lugar é muito feio... Você está na guerra, se preparando para morrer pela pátria e usando cueca. Quer dizer, com uma aparência ridícula. Absurda. Naquela época se usavam cuecas compridas. Largas. Feitas de cetim. Havia dez garotas na nossa trincheira, todas de cueca. Ah, meu Deus! No inverno e no verão. Durante quatro anos. Cruzamos a fronteira soviética... Como disse nosso comissário nas aulas de política, estávamos terminando de matar a fera em sua própria toca. Perto da primeira aldeia polonesa, nos mandaram trocar de roupa, entregaram nossa nova farda, e... E?! E?! E?! Pela primeira vez mandaram calcinhas e sutiãs. Pela primeira vez em toda a guerra. Ha-ha-ha... Bem, dá pra entender... Vimos roupas de baixo femininas normais... Por que você não está rindo? Está chorando... Mas por quê?

Lola Akhmétova, soldado, fuzileira

(Do coral de vozes de enfermeiras e médicas) (ALEKSIÉVITCH, 2016b)

“Um dos efeitos da guerra, para a literatura, foi acabar com a ilusão de um mundo comum, de uma narrativa única para a humanidade. Mesmo a não ficção, que poderia oferecer uma saída objetiva para o impasse, se viu engasgada com a artificialidade do relato estruturado em torno de um enredo.” No limite do humano, não havia espaço para interpretações (TADDEI, 2016).

A cultura do *Homo sovieticus*

Em *O fim do homem soviético*, os depoimentos estão presentes como marca registrada de Aleksiévitich. Mas é nesse livro que a escritora se apresenta, explicitamente, como “cúmplice” — ora em primeira pessoa, ora usando um “nós” transnacional, incluindo-se entre os protagonistas da trama. “Eu escrevo, procuro nos grãosinhos e nas migalhas a história do socialismo ‘doméstico’... do socialismo ‘interior’. De como ele vivia na alma humana” (ALEKSIÉVITCH, 2013). Em *O fim do homem soviético*, Aleksiévitich dá voz aos mais variados participantes do que ela chama de “drama soviético”, resultado da derrocada da União Soviética e das mudanças econômicas e sociais dela advindas. O *homo sovieticus* está longe de ser apenas o russo; ele é, também, o bielorrusso, o turcomeno, o ucraniano, o cazaque etc. “Agora, vivemos em países diferentes, falamos línguas diferentes, mas somos inconfundíveis. Dá para reconhecer de cara!”. Segundo a autora, são todos personagens do socialismo, “semelhantes e não semelhantes às demais pessoas: temos nosso vocabulário, nossa noção de bem e mal, de heróis e mártires” (ALEKSIÉVITCH, 2016b).

Nós existimos... e não existimos... Até as ruas em que eu morava antes não existem mais. Tinha a rua Lênin. Agora é tudo diferente: as coisas, as pessoas, o dinheiro. Palavras novas. Tínhamos os ‘camaradas’, agora temos os ‘senhores’, mas acho difícil a gente se acostumar com esses senhores. Todo mundo fica procurando para ver se tem ascendência nobre. Está na moda! De novo vieram com os príncipes e os condes. Antes as pessoas tinham orgulho de serem operários e camponeses. Todo mundo faz o sinal da cruz, faz jejum. Discutem a sério se a monarquia pode ou não salvar a Rússia. Amam o tzar, de quem a ginásiana ria em 1917. Esse país me é estranho. Estranho! Antes, quando a gente recebia convidados, as discussões eram sobre livros, espetáculos... Mas agora é sobre quem comprou o quê. A cotação da moeda. E piadas. Nada é poupado, pode caçoar de tudo. Tudo é engraçado. ‘Pai, mas quem foi Stálin?’ ‘O Stálin foi nosso chefe.’ ‘Mas eu achava que só os selvagens tinham chefe.’ Perguntaram para a rádio armênia: ‘O que ficou de Stálin?’ A rádio armênia respondeu: ‘Do Stálin ficou o seguinte: duas mudas de roupa de baixo, um par de botas, algumas túnicas, sendo uma delas de festa, quatro rublos e quarenta copeques em dinheiro soviético. E um império gigantesco’. (ALEKSIÉVITCH, 2016b)

Alexiévitich foi buscar as falas do homem soviético comum, “à beira da extinção”, no coração das pequenas cozinhas soviéticas, chamadas, com bom humor, de *khruschobas* — uma referência à era Nikita Khrushchóv (1953-1964). Durante o seu governo, nos anos 1960, foram construídos os minúsculos apartamentos da classe operária, na Rússia.

Pois foi sempre ali, nas pequenas cozinhas, no ritual da comensalidade, regado a vodca, que os discursos inflamados de entusiasmados e dissidentes, além de suas piadas e seus choros, sempre se esconderam, num coro entre quatro paredes. ■

José Guilherme Rodrigues Ferreira é escritor e jornalista, graduado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com especialização em Jornalismo Interpretativo pela mesma instituição de ensino. Cursou disciplinas para crédito de mestrado no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas. Integrou e liderou equipes em diversos veículos de comunicação do País, dentre eles: Agência Estado, Agência Folhas, *Jornal da Tarde*, *Estado de S. Paulo* e *Diário do Comércio*. É autor de *Vinhos no mar azul: viagens enogastrômicas*, premiado com o Gourmand World Cookbook Awards, em 2009.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 a.
- _____. *O fim do homem soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 b.
- _____. *A guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Zink Boys: The Record of Lost Soviet Generation*. Londres: Chatto & Windus, 1992.
- _____. *The Chronicler of the Utopian Land. Voices from Big Utopia*. Disponível em: <http://www.alexievich.info/biogr_EN.html> Acesso em: 1 dez. 2017.
- CAPOTE, Truman. *A Sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio: Zahar Editores, 1979.
- HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *Climacom*, ano 3, n 5. 2016. Disponível em: <<http://clima.mudancasclimaticas.net.br/?p=5258>> Acesso em: 28 nov. 2017.
- HARRINGTON, Walt. What Journalism Can offer Ethnography, *Qualitative Inquire*, v.9, n.1, 2003.
- INGOLD, Tim. Anthropology is not Ethnography. In: *Being Alive*. Londres, Nova York: Routledge, 2011. p. 229-243.
- KIDDER, Tracy. *The Soul of a New Machine*. Boston, Nova York, Londres: Back Bay Books, 2000.
- LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *A vida de laboratório*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.
- PASSOS, Mateus Y.R.S.; ORLANDINI, Romulo A. Contando a história do presente: princípios para uma caracterização estrutural do jornalismo

literário. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31, 2008, Natal. *Anais*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Disciplinares da Comunicação, 2008.

McPHEE, John. *The Pine Barrens*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.

_____. *The Curve of Binding Energy*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1994 (reimpressão).

_____. *The Crofter and the Laird: Life on an Hebridean Island*. Nova York: House of Lochar, 1998.

MILLS, C.W. *The Sociological Imagination*. Nova York: Oxford University Press, 1959.

MORT, Valzhyna. Svetlana Alexievich's Chorus of Fire. *The New York Times*, Nova York, 10 out. 2015 Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/10/09/magazine/svetlana-alexievichs-chorus-of-fire.html>> Acesso em: 25 nov. 2017.

SIMS, Norman. *The Literary Journalists*. Nova York: Ballantine. 1984.

SPICKARD, James V. Slow Journalism? Ethnography as a Means of Understanding Religious Social Activism, 2017. *Working Papers*.2. Disponível em: <http://inspiredlands.edu/working/2>

SHILLINGLAW, Posfácio. In: *Um diário russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 299-323.

SNYDER, Timothy. Svetlana Alexievich: The truth in many voices. *The New York Review of Books*, Nova York, 12 dez. 2015. Disponível em: <<http://www.nybooks.com/daily/2015/10/12/svetlana-alexievich-truth-many-voices/>> Acesso em: 20 out. 2017.

STEINBECK, John; CAPA, Robert. *Um diário russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TADDEI, Roberto. Nobel, Svetlana dá voz autêntica a mulheres contra Hitler. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 set. 2016. Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1787734-nobel-svetlana-da-voz-autentica-a-mulheres-contra-hitler.shtml>> Acesso em: 20 out. 2017.

artigos e ensaios

RESUMO: O ensaio procura analisar, no romance *Matadouro 5* (Kurt Vonnegut, 2005/2019), a relação intrínseca e indissociável entre forma e conteúdo na escrita literária. Parte central deste ensaio se dá a partir da discussão sobre a calibragem consciente do discurso narrativo. *Matadouro 5* analisa essa questão dentro da própria trama, possibilitando debates importantes sobre a re(a)apresentação da realidade, posição do narrador, responsabilidade discursiva e as tomadas de decisão acerca do processo de escrita, reforçando a noção de que qualquer obra literária tem início antes de se começar a escrever, a partir da escolha de como compor o texto, organizar a narrativa e, portanto, narrar.

PALAVRAS-CHAVE: forma, conteúdo, narrativa

ABSTRACT: The essay aims to analyze in the novel *Slaughterhouse-five* (Kurt Vonnegut, 2005/2019) the intrinsic and inextricable relation between frame and content in literary writing. A central part of this essay is on the discussion about conscious narrative discourse modulation. The novel *Slaughterhouse-five* was chosen because it inhabits the discussion inside its own story, allowing the elaboration on themes such as reality's re(a)presentation, narrator's position, discursive responsibility, and the multiple decisions within the writing process, emphasizing the way in which any literary work starts earlier than the act of writing itself, namely in the process of choosing how to compose, organize the story, and therefore how to narrate.

KEY WORDS: frame, content, narrative

Indissociabilidade entre forma e conteúdo em *Matadouro 5*

Victor Pedrosa Paixão

All this happened, more or less [Tudo isso aconteceu, ou quase]. Essas são as primeiras palavras desse descontinuado exorcismo em forma de obra de ficção, e por isso mesmo permanente, da experiência do falecido autor estadunidense Kurt Vonnegut (1922-2007) e do personagem Billy Pilgrim, seu espelho ficcional, antes, durante e após a experiência de testemunharem o massacre de 135 mil vidas civis queimadas na cidade de Dresden, na Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial.¹ *So it goes* [É assim, mesmo]. O ataque com bombas incendiárias foi executado pelos aliados, liderados pelos Estados Unidos e pela Grã-Bretanha. Kurt/Billy sobreviveram ao ataque porque estavam cativos como prisioneiros de guerra e puderam se esconder no subsolo do matadouro que dá nome ao livro. A cidade não tinha relação com o mundo bélico e, estrategicamente, não fazia sentido atacá-la. Na verdade, lá era produzido um xarope para mulheres grávidas e a cidade era conhecida como “a Florença do Leste”, famosa por sua arquitetura. Nessas palavras, que iniciam a narrativa, acredito, está contida a tensão primordial de (ir) realidade que acompanha toda a trama, em que o autor-narrador afirma “Tudo isso aconteceu”, o que deixa o leitor atento desconfiado, para, em seguida, dizer “ou quase”.² Com isso, Vonnegut justifica um percurso situado no limite entre a realidade e a irrealidade — tudo isso em prol do relato da experiência traumática e da denúncia do crime de guerra cometido pelos aliados, abafado pelo governo dos Estados Unidos.

O livro foi publicado em 1969, mais de 20 anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, alçando Vonnegut a novos patamares literários. Ele passou a ser considerado como um “autor sério”, de gênio e inventividade pós-modernos, em vez de um “reles” escritor de ficção científica. Vonnegut faz uso de uma estrutura narrativa fragmentária, com a desconstrução da linearidade narrativa a partir de um mosaico de eventos picotados, em

1 Este é o número utilizado na obra ficcional de Kurt Vonnegut. Porém, estima-se, hoje, que o número oficial de mortes seria de 25.000. Para fins de circunscrição à obra e ao estado de espírito do autor e do personagem central em relação ao massacre, bem como às informações que Vonnegut tinha na época, o que localiza a obra historicamente, o número citado no romance, apesar do equívoco, será mantido com esta ressalva.

2 BLOOM, 2007. p. 24.

que passado, presente e futuro estão justapostos para além da concepção cronológica de experiência incessante de progressão temporal. Até hoje, *Matadouro 5* é a obra mais conhecida e vendida do autor.

Foram necessárias, então, duas décadas para que a experiência de guerra de Vonnegut encontrasse uma calibragem narrativa que produzisse uma catarse emocional no leitor. Desse modo, a imersão no trauma do personagem prisioneiro de guerra, a descontinuidade do tempo narrativo — consequência do referido traumatismo —, a exposição jornalística do bombardeio com o maior número de mortos até então e a inserção do autor na própria trama encontraram forma e meio adequados para que a (ir)realidade brutal e os efeitos psicológicos por presenciar um genocídio pudessem ser transmitidos com verdade ficcional e, contraintuitivamente, de modo mais real.

Nesse sentido, pode-se depreender, ao longo da leitura do primeiro capítulo — com um narrador metanarrativo — que todos esses anos de angústia não narrada antecedentes à versão final de *Matadouro 5* estavam atravancados por uma pergunta fundamental: como narrar essa experiência humana? Mais precisamente, como narrar de forma apropriada o que é, fundamentalmente, inenarrável?

“Eu detestaria revelar quanto este livrinho safado me custou em dinheiro, em ansiedade, em tempo. Vinte e três anos atrás, quando voltei para casa depois da Segunda Guerra Mundial, achei que seria fácil escrever sobre a destruição de Dresden porque eu só precisaria relatar o que tinha visto. E achei também que seria uma obra-prima ou que pelo menos me renderia uma boa grana por ser um tema bem importante.” (VONNEGUT, 2019. P. 17-18)

Adorno, no ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, afirma que o romance perdeu espaço funcional para a reportagem ou o cinema e defende que o relato não ficcional deve ir além da narrativa de ficção, assim como foi o caso da fotografia em relação à pintura. Decorre disso “um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (Adorno, 2012. p. 55). Portanto, para ir além da “fachada” do relato, o romance precisa provocar algum tipo de torção no realismo tradicional e buscar apresentar a realidade de forma mais acurada.

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, à medida que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção de

engodo. (...) O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. (Adorno, 2012, p.58)

Matadouro 5, ao reunir forma e conteúdo de forma inovadora, constrói uma narrativa para além do relato linear tradicional, deturpando a lógica espaço-temporal da experiência do personagem protagonista em um modo “antirrealista” saltitante, ao longo da obra. Assim, os episódios com a presença de Billy Pilgrim aparecem de modo contraintuitivo à lógica de causa e efeito comum. Tal composição permite ao leitor vivenciar o trauma do personagem dilacerado pela guerra sempre à espreita, revolvendo Billy Pilgrim num turbilhão de imprecisão da própria experiência, o que o impede de seguir em frente, visto que, subjetivamente, ele nunca tenha, de fato, deixado de viver a guerra. Parece, portanto, que essa articulação compositiva do autor, via elaboração formal deliberada de posicionar os episódios de modo confuso ao personagem, seguindo uma lógica que o elude, apresenta ao leitor o conteúdo de um modo condizente ao experimentado pelo protagonista. Essa articulação traz à tona, também, a representação da realidade na obra, visto que o narrador-autor se insere na narrativa e chama atenção para possíveis efeitos decorrentes dessa escolha de linguagem. Assim, a literatura ficcional – neste caso, o romance – oferece ao leitor uma reapresentação da realidade própria do autor que a narra.

A “realidade”, contudo, é insondável para nós. Ela se revela de forma tão multifacetada, fractal e diferente quanto o número de pessoas e as transformações interpretativas individuais que cada uma experimenta ao longo do tempo. Apresenta-se, aos moldes do real laciano, como algo a nos negar sentido ou simbolização.

(...) Lacan insistirá cada vez mais que a experiência humana não é um campo de condutas guiadas apenas por imagens ordenadoras (Imaginário), por estruturas socio-simbólicas (Simbólico) que visam a garantir e a assegurar identidades, mas também por uma força disruptiva cujo nome correto é Real. Aqui, o Real não deve ser entendido como um horizonte de experiências concretas acessíveis à consciência imediata. O Real não está ligado a um problema de descrição objetiva de estado de coisas. Ele diz respeito a *um campo de experiências subjetivas* que não podem ser adequadamente simbolizadas ou colonizadas por imagens fantasmáticas. Isso nos explica porque o Real é sempre descrito de maneira negativa, como se fosse questão de mostrar que há coisas que só se oferecem ao sujeito sob forma de negações. (SAFATLE, 2018. p. 76-77)

Billy Pilgrim, em *Matadouro 5*, confronta-se com esse real no “campo de experiências subjetivas” da Segunda Guerra Mundial, e não consegue elaborar sentido – parte fundamental da mensagem da obra em questão, a ausência de sentido da guerra –, e se obriga a revolver-se, constantemente, ao redor do trauma, saltando no tempo e criando fantasias compensatórias.

Pela maneira como a narrativa é tecida, ou, de modo mais abrangente, a forma como certo discurso é composto, o conteúdo ganha conotações distintas. Se articulados com precisão, forma e conteúdo potencializam-se reciprocamente. Ora, que livro teria sido *Matadouro 5* se o narrador-autor não se inserisse no primeiro capítulo e, por conseguinte, sugerisse, diretamente, a identificação, ao menos parcial, entre narrador-autor-personagem? Se a experiência de leitura não fosse, ela própria, um artifício que simula a psique fraturada do personagem principal? Talvez a obra recaísse nos moldes das narrativas glorificantes de guerra, às quais o próprio narrador-autor afirma ser contrário, no primeiro capítulo. A história contada seria outra sem o artifício formal que nos aproxima da experiência traumática de Billy Pilgrim e, muito possivelmente, menos bem-sucedida na apresentação do trauma do personagem. O resultado dessa composição bem arranjada entre o modo como se dá a narrativa – a estrutura, o tipo de narrador, o encaideamento dos episódios – e o que está sendo dito – o tema, a mensagem, os símbolos usados –, quando bem-sucedido, como em *Matadouro 5*, impacta o leitor de modo especial justamente em função do diálogo constantemente reforçador entre forma e conteúdo. Seria possível dizer, então, que, ao entremear esses elementos com congruência na obra, o autor foi capaz de articular melhor a linguagem narrativa e, por conseguinte, elaborar ainda mais suas mensagens, seus temas e personagens.

Assim, conteúdo e forma sempre estão atrelados, intrinsecamente, um ao outro, mesmo quando não há uma atuação consciente do autor no manejo da história. Uma narrativa epistolar, por exemplo, pede certa elaboração específica da linguagem, que se distingue da poesia épica. Contudo, por tratar-se de um romance, opções por narrar uma história em terceira ou primeira pessoa, de modo linear ou fragmentário, numa estrutura de três atos ou não, exigem composições distintas na narrativa. Forma e conteúdo são indissociáveis porque o modo como a

narrativa se dá, como se fala, é, também, parte do conteúdo daquilo que se fala, como argumenta Cecília Salles:

Não se pode tratar forma e conteúdo como entidades estanques. Se, por um lado, vê-se o conteúdo determinando ou falando através da forma, isto é, a forma como um recipiente de conteúdo, não se pode negar que a forma é a própria essência do conteúdo. (...)

Se o conteúdo determina a forma, esta, por sua vez, representa o conteúdo. O conteúdo manifesta-se através da forma, pois a forma é aquilo que constitui o conteúdo. (SALLES, 1998. p. 73)

Ou seja, a forma escolhida pelo autor para representar a realidade — como acontecem as cenas, quem ocupa qual lugar discursivo, por que e qual é a progressão narrativa — é a moldura (*frame*) que nos condiciona a interpretar os significados trabalhados e tensionados na trama.

Ao engendrar uma narrativa, o autor disputa, também, o modo como uma história é contada. Iniciar pelo meio e retornar ao início, narrar do fim em direção ao começo ou justapor momentos de espaço e tempo díspares, a exemplo de um mosaico de eventos, são todos jeitos diferentes de contarmos uma história. Porém, cada narrativa pede uma forma e um sabor específicos. Depreende-se disso que toda história é, em certo sentido, uma metanarrativa, pois disputa as diversas possibilidades do narrar. Vonnegut, em *Matadouro 5*, nos apresenta uma maneira particular de narrativa que expande os horizontes possíveis de contar e de enxergar o que ou como é a realidade.

O trabalho de um romancista não é *somente* o de contar uma história. Romancistas mostram como histórias são contadas. Eles mostram o que faz algo ser uma história. Eles mostram qual é a forma do mundo, como ele é organizado, como é compreendido, pois o modo como a experiência é organizada e compreendida é a história. Romancistas mapeiam e moldam nossa consciência. Eles nos ensinam modos de interpretar e construir a realidade. Romancistas definem a natureza do mundo que percebemos e nos ensinam formas de percebê-lo. Eles podem fazer isso porque a realidade não é algo que existe independentemente de nós ou de nossa percepção. Ela existe, em larga medida, por causa de e através de nós. Ela é definida pelo modo como a vemos e compomos, pelo modo como a compreendemos e interpretamos. E isso é, precisamente, o que fazem os romancistas. Eles interpretam a realidade; eles veem, definem e compõem a realidade. Eles confirmam ou desafiam as percepções de como o mundo é visto e compreendido em sua era. (BLOOM, 2007, tradução nossa. p. 20)

Quando *Matadouro 5* é publicado, o romance realista tradicional claudicava havia muito tempo e, como consequência, a autoridade do narrador encontrava-se em crise:

O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar sugestão do real. No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade [*Gegenständlichkeit*]. (ADORNO, 2012. p. 55)

Vonnegut, ao implicar proximidade entre autor, narrador e personagem, parece lidar conscientemente com essa crise, oferecendo uma narrativa que, ainda que descreva um número considerável de episódios durante a guerra, vai além do mero relato, inclusive, via comentário interno à história de *Matadouro 5*, como veremos adiante.

O autor faz a suspeição do que é narrado e a quem se narra, discussão fundamental da metanarrativa, encontrada logo no primeiro capítulo da obra — o que nos aproxima do autor-narrador e fortalece sua autoridade. O livro se apresenta, desde o início, como uma história dentro da história. E, como num ensaio, com a benção da ironia autorreferente — autoconsciente das próprias limitações — entrega ao leitor a experiência fragmentária e delirante dessa leitura semelhante a um tipo de caixa-surpresa que, a cada parágrafo aberto, lança-nos pelo mosaico de eventos, cenas e momentos, *a priori*, desconexos. Antes disso, no entanto, o autor faz questão de nos explicar como essa caixa foi construída e por que, num esforço crítico de chamar atenção do leitor para as condições nas quais se dá essa narrativa — e, pode-se dizer, outras narrativas, como consequência —, algo que permeia toda a história, como sendo a própria linha de costura da trama. E então partimos, lançados para a frente e para trás, para cima e para baixo, ao futuro e ao passado, em Tralfamadore e na Terra:

“E então Billy voltou a ser um optometrista de meia-idade, jogando uma partida de golfe matinal — um resplandecente domingo de verão. Billy não ia mais à igreja. Jogava com três outros optometristas. Chegou ao green em sete tacadas, e estava na sua vez de concluir.

Era uma tacada suave, de dois metros e meio, que ele finalizou. Billy se agachou para tirar a bola do buraco, e o sol se escondeu atrás de uma nuvem. Ele ficou tonto por um instante. Quando se recuperou, não estava mais no campo de golfe. Estava amarrado a uma poltrona reclinável amarela, no interior de uma câmara branca, a bordo de um disco voador, rumo a Tralfamadore.” (VONNEGUT, 2019, tradução nossa. p. 161)

Viajando por meio da tristeza graciosa de um humor sardônico que versa sobre a violência da guerra:

“A terceira bala foi para o flamingo imundo, que estacou bem no meio da estrada quando a abelha letal passou zumbindo ao lado de sua orelha. Billy fez o favor de se manter imóvel, dando mais uma chance ao atirador. Segundo sua interpretação confusa das regras do combate, o atirador tinha de receber uma segunda chance. O tiro seguinte passou a poucos centímetros dos joelhos de Billy, o som sugerindo que a bala tinha vindo rodopiando pelo ar.” (VONNEGUT, 2019, p. 71)

O maquinário fálico compensatório da insegurança masculina:

“Weary era tão novato na guerra quanto Billy. Ele também era um substituto. Como integrante de uma guarnição de artilharia, tinha ajudado a disparar um tiro motivado por raiva — com um canhão antitanque com calibre de 57 milímetros. O canhão emitiu um som de arrebentar, como se Deus Todo-Poderoso abrisse ligeiramente o zíper da calça.” (VONNEGUT, 2019, p. 73)

A dispensabilidade da vida humana sem motivo algum que não a burocracia alienada do “*momentum* de guerra”:

“Entre outras coisas, o que o marechal do ar Saundby tinha a dizer era o seguinte: *Que o bombardeio de Dresden foi uma grande tragédia, ninguém pode negar. Que foi, de fato, uma necessidade militar, poucos, após a leitura deste livro, acreditarão. Foi uma das coisas terríveis que por vezes acontecem em tempos de guerra, ocasionadas por uma combinação infeliz de circunstâncias. Aqueles que aprovaram o bombardeio não eram perversos nem cruéis, ainda que pudessem estar distantes demais da realidade implacável da guerra para entender plenamente o poderio destrutivo aterrador de um bombardeio aéreo na primavera de 1945.*” (VONNEGUT, 2019, p. 339)

E a psique fraturada e depressiva de um personagem que sempre retorna à prisão do trauma — um baricentro gravitacional psicológico que o puxa como um buraco negro — e que fantasia para poder lidar com a morte e o absurdo da sua própria existência culpada, de quem sobreviveu a tantos encontros fatais, enquanto milhares morreram e ainda morrem.

“Billy foi para casa tirar um cochilo depois do almoço. Tinha ordens médicas para cochilar todos os dias. O médico esperava que o repouso resolvesse uma de suas queixas: de vez em quando, sem nenhum motivo aparente, Billy Pilgrim se pegava chorando. Ninguém jamais o flagrara. Só o médico sabia. Era extremamente silenciosa essa coisa que Billy fazia, e não muito úmida.” (VONNEGUT, 2019, p. 120)

Vonnegut nos diz, sem rodeios, que “sim, esta é uma narrativa ficcional”, deixando claro como ela começa — *Listen: Billy Pilgrim has come*

unstuck in time [Billy Pilgrim ficou solto no tempo] — e termina — *Poo-tee-weet?* [Pu-ti-uít?] — e o motivo de ela ser desse modo. Ou seja, a “narrativa tradicional” (se é que é possível dizer isso, neste caso) começa no segundo capítulo, mas a narrativa, de fato, se dá desde o primeiro, o que chama atenção do leitor para a condição do ato de narrar — na qual há sempre alguém por trás da história — e que a narrativa, como Vonnegut demonstra, começa mesmo antes do primeiro capítulo, na decisão de como narrar. Nesse sentido, é justamente porque o narrador se mostra tão honesto que nós confiamos em seu relato e nos deixamos levar por essa obra pouco usual, que progride ao mesmo tempo que se desconstrói internamente. A presença do autor, portanto, é constante, inclusive, ao referir-se ao leitor de forma direta não só no primeiro capítulo: “Esse era eu. Eu mesmo. Eu, o autor deste livro.” (VONNEGUT, 2019, p. 233). O autor, conseqüentemente, ao advertir o leitor de sua posição como narrador, implica-se, novamente, como narrador da trama e turva a separação entre autor, narrador e personagem, que ocorreu, diretamente, já no primeiro capítulo. O resultado é *Matadouro 5*, que parece ser um “romance-jornalístico-pós-moderno-de-ficção-científica”.

Tudo bem, o leitor deste ensaio pode estar se perguntando: mas onde está a trama? Aqui.

Como foi dito anteriormente, o primeiro capítulo do livro é, essencialmente, um momento de preparação, em que podemos destacar um dos trechos principais da obra: a conversa entre o autor-narrador e Mary O’Hare, esposa de seu amigo e ex-prisioneiro Bernard V. O’Hare. Ela é uma das pessoas a quem *Matadouro 5* é dedicado. Nessa conversa, Mary declara abertamente que eles não passavam de crianças (*babies*) durante a guerra, mas que o autor-narrador não retrataria a si próprio dessa maneira. Ela continua a afirmar que, nesse livro “antiguerra”, ele descreveria a si mesmo como homem, e não como a criança que era. Mary O’Hare afirma, além disso, que a história seria adaptada ao cinema por velhos babões que amam guerras, e que ele seria interpretado por Frank Sinatra ou John Wayne. Ela é a personagem da suspeição em relação ao romance tradicional nessa trama, e o seu papel é tão central quanto o de Billy Pilgrim, posto que Mary O’Hare representa um fator condicionante para a narrativa transcorrer desse modo. O autor-narrador promete que não daria espaço para ser interpretado por Frank

Sinatra ou John Wayne e que até batizaria o livro com o subtítulo brilhante “*The Children’s Crusade*”. Vonnegut cumpriu suas promessas.

Parte do que está em jogo nessa promessa é, além de recusar o retrato “honroso” e “glorioso” da guerra, a sucessão dos eventos narrativos de modo linear no tempo. O clímax usual seria a morte do protagonista ou a morte trágica do personagem Edgar Derby, que sobreviveu ao incêndio para ser fuzilado pouco depois, por ter roubado uma chaleira dos escombros de Dresden — fato que reitera o absurdo da guerra. Entretanto, essas passagens são logo contadas e retornam vez ou outra, como *leitmotiv*³. Isso se deve à condição psicológica fraturada e autoenganadora do personagem principal.

No segundo capítulo, somos avisados de que Billy Pilgrim está solto no tempo. Ele se desloca para o passado, ainda no útero de sua mãe, e ao momento de sua morte, no futuro. Assim, todos os eventos — presentes, presentes e futuros — ocorrem simultaneamente. Essa condição de experiência da realidade é fundamentada pela existência de alienígenas que vivem em quatro dimensões, sendo o tempo mais uma delas, e, claro, no contato de Billy Pilgrim com os referidos alienígenas: os tralfamadorianos. Assim, acompanhamos a narrativa dividida em seções que têm, algumas vezes, apenas três parágrafos, o que nos permite experimentar os saltos temporais e espaciais da consciência fragmentada de Billy.

Os momentos passados durante a guerra são as chaves nesses pulos: vamos ou voltamos a eles. Assim, não é à toa que o livro termina logo após ter sido decretado o fim do conflito. Inclusive, sabemos que Billy Pilgrim viaja no tempo pela primeira vez em 1944, antes de ele conhecer os tralfamadorianos — os quais o ajudaram a compreender a própria condição. Ao longo da narrativa, percebemos que os alienígenas são criações imagi-

3 BLOOM, 2007. p. 25.

nadas de Billy Pilgrim, retiradas de obras de ficção científica, que foram, originalmente, escritas por um amigo de Kurt Vonnegut, sendo na história apresentado como Kilgore Trout. Tais obras estimulam Billy Pilgrim a fugir de uma realidade que ele não consegue compreender e com a qual não sabe lidar. Em outro momento de *Matadouro 5*, que cito aqui para reforçar minha tese sobre a desconstrução do romance tradicional diante dos desafios contemporâneos do pós-guerra, um outro personagem, Eliot Rosewater, afirma que o livro *Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, um dia fora capaz de explicar tudo, mas que, agora, era insuficiente.

Portanto, *Matadouro 5* nos apresenta a realidade a partir da forma com a qual o personagem central lida com ela, nos colocando em uma posição que reflete, literariamente, a experiência de Billy Pilgrim: como um artifício, que está a serviço da narrativa, do protagonista, desse recorte do real, da experiência com a linguagem, e que nos permite experimentar, via leitura, essa fratura da realidade convencional devido aos traumas e eventos narrados. Mas não nos enganemos, o caos aparente da narração é engendrado. Os momentos são compostos e justapostos com esmero para que certas relações simbólicas sejam feitas e percebamos a fantasia de Billy Pilgrim como uma fuga compensatória. Ele se sente emasculado, impotente, dentre outros fatores, devido ao episódio em que soldados nazistas o fazem prisioneiro e, em seguida, o descartam como “péssimo espécime”. Na fantasia, o protagonista é levado para um zoológico — ideia presente em um dos romances de Kilgore Trout — em Tralfamadore, planeta dos alienígenas. Lá, é classificado como um “espécime incrível” que possui um “um pau enorme” (*wang*) — o autor comenta que os tralfamadorianos não tinham outra referência genital além da de Billy Pilgrim. A arquitetura de Dresden é apresentada como barroca, intensa e voluptuosa. Billy, então, se casa no zoológico, com uma mulher chamada Montana Wildhack, uma atriz descrita como belíssima, de beleza barroca e curvilínea. Tal fato pode ser interpretado como uma fantasia para recuperar Dresden ou para reafirmar o sentimento de (falta de) virilidade — vale ressaltarmos que a atriz é apontada como sendo o oposto da esposa “verdadeira” de Billy Pilgrim.

Por fim, revela-se o exemplo mais significativo da narrativa: o personagem central, como demonstrado, não consegue enfrentar a realidade porque esta foi esfacelada pela guerra, queimada com Dresden e as mais de 135 mil pessoas mortas. E é por isso, portanto, que ele viaja no tem-

po. O *leitmotiv* fundamental da narrativa é o ditado: *so it goes*. Em tradução literal, significa “é assim mesmo”, mas que foi brilhantemente traduzido para o português por Cássia Zanon, na edição brasileira de 2005, publicada pela editora L&PM, como “coisas da vida”.⁴ A filosofia central por trás dessa frase apresenta o bordão pelo qual o personagem justifica sua apatia diante da morte e da experiência de irrealidade causada pelo excesso de realidade. Esse ditado é usado pelos tralfamadorianos toda vez que alguém morre, e é repetido à exaustão ao longo do romance, em que a morte é onipresente. Dizer que é usado pelos tralfamadorianos seria o mesmo que dizer que é usado por Billy, que o repete como um mantra apático diante do absurdo da existência humana. Isso acontece porque, se é verdade que passado, futuro e presente ocorrem simultaneamente, então, ninguém nunca morre, encontrando-se, apenas, em um momento particularmente ruim da vida. No entanto, se viajar para outro momento, a pessoa em questão estará bem. Friso aqui que Billy Pilgrim é um optometrista que vende armações de óculos. Há quem considere esse fato como uma tentativa do autor de mostrar como Billy ajuda as pessoas a verem melhor — ou como o próprio Vonnegut usa o personagem para ajustar nossa visão da realidade, portanto.⁵

Matadouro 5 é uma obra crítica em vários níveis, e chama atenção para o modo por meio do qual as narrativas se dão, ao enfatizar a indissociabilidade entre o conteúdo — o que se narra — e a forma — o modo como se narra. Assim, Vonnegut reapresenta aos leitores um relato de (ir)realidade em que tema, mensagem, personagem, enredo e construção de cenas servem ao propósito de intensificação mútua e complementar da urdidura dessa obra. Se uma dessas peças estivesse disposta de modo distinto, teríamos uma transformação das demais. E isso ocorre em toda e qualquer narrativa. Assim acontece em *Matadouro 5* porque a história

4 VONNEGUT, Kurt. *Matadouro 5*. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2005.

5 BLOOM, 2007. p. 26.

se dá desse modo, em que o destaque do processo de produção de uma bomba, desde o primeiro mineral até o bombardeio, apresenta-se num esforço crítico contra-alienante da monstruosidade injustificável da guerra.

“Entrou na sala de estar, sacudindo a garrafa como uma sineta, e ligou a televisão. Ficou ligeiramente solto no tempo, assistiu ao último filme de trás para a frente e depois na ordem normal. Era um filme sobre os bombardeiros americanos na Segunda Guerra Mundial e os homens galantes que os pilotavam. Assistida de trás para a frente por Billy, a história era a seguinte:

Aviões americanos, esburacados e repletos de feridos e cadáveres, decolaram de ré em um campo de pouso na Inglaterra. Sobre a França, foram abordados por alguns caças alemães de ré, que sugaram balas e fragmentos de projéteis de alguns dos aviões e de membros das tripulações. Fizeram o mesmo com bombardeiros americanos destruídos no solo, e esses aviões decolaram de ré para se unirem à formação.

A formação voou de ré sobre uma cidade alemã em chamas. Os bombardeiros abriram as portas dos compartimentos de bombas, exerceram um magnetismo milagroso que encolheu os incêndios, reuniu todos eles em recipientes cilíndricos de aço e atraiu os recipientes para dentro dos aviões. Os recipientes foram arrumados com cuidado nos porta-bombas.” (VONNEGUT, 2019, p. 140-142)

E continua pouco depois:

“Quando os bombardeiros retornaram à base, os cilindros de aço foram retirados dos porta-bombas e remetidos de volta aos Estados Unidos, onde fábricas operavam dia e noite, desmontando os cilindros, desconstruindo em forma de minerais seu conteúdo perigoso. O trabalho era realizado principalmente por mulheres, um fato comovente. Em seguida os minerais foram remetidos a especialistas em regiões isoladas. Sua função era colocar os minerais dentro do solo, esconder de forma inteligente sua localização, pois assim nunca mais voltariam a machucar alguém.” (VONNEGUT, 2019, p. 142-143)

Esses esforços se dão à luz do princípio do primeiro capítulo, em que o autor-narrador procura chamar atenção para o fato de que por trás da narrativa há um autor localizado no espaço e no tempo, com suas experiências, preconceitos e formações; ou que por trás de uma bomba existe um processo científico-industrial, que vai de acadêmicos e cientistas até um piloto que a detona. *Matadouro 5* apresenta a circularidade como conteúdo e forma, e, tragicamente, é lançado num momento que reitera e dobra o peso da narrativa, durante a guerra do Vietnã. Tal fato acaba por frisar, também, os massacres em solo estadunidense, atingindo populações vulneráveis.

Ao final do livro, após essa viagem inédita que foi *Matadouro 5*, reencontrei uma memória meio esquecida, anamnese poderosa que, para mim, somente a literatura pode proporcionar, e me vi depressivo, ouvindo o que já devia ser a terceira centena de ambulâncias escutadas durante esta pandemia. Agora, o número já é maior. Enlutamos uma mortalha de mais de 135.000 indivíduos num país literalmente em chamas. Como em *Matadouro 5*, acontece, há algum tempo, um abafamento histórico que vem sendo perpetrado pelo Estado brasileiro e que foi catalisado por esse desgoverno autoritário e neoliberal durante a pandemia. Ocorre em Belém, no Pará e no Brasil inteiro. O genocídio das populações vítimas de violência estrutural – indígenas, quilombolas, pretos e pobres – ocorre no país de forma permanente e a nossa história é banhada em sangue nunca narrado, não importa para onde viajemos no tempo. Nesse momento, enquanto passava outra ambulância, e eu lia no jornal que uma mulher sofreu feminicídio, e que outra mulher trans foi assassinada, um passarinho pousou à minha janela e cantou: *poo-tee-weet?* ■

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura 1*, 2ª ed. Tradução de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BLOOM, Harold. *Bloom's Guides: Slaughterhouse-Five*. Nova York: Chelsea House, 2007.
- SAFATLE, Vladimir. *Introdução a Jacques Lacan*. 4 ed. ver. atual., 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume Fapesp, 1998.
- VONNEGUT, Kurt. *Matadouro-cinco*. Tradução de Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019 (Arquivo digital).
- _____. *Matadouro 5*. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- _____. *Slaughterhouse-five or the Children's Crusade: a Duty-Dance with Death*. Nova York: Modern Library, 2019. (Arquivo digital)

「revisão da literatura」

O retorno da onisciência na ficção contemporânea

Paul Dawson

Começo este ensaio¹ com a apresentação do que acho que se tornou um traço marcante, ou pelo menos uma tendência significativa, na ficção literária inglesa e norte-americana: o notável ressurgimento do aparentemente ultrapassado narrador onisciente. Nas últimas duas décadas, particularmente desde a virada do milênio, vários romancistas importantes e populares escreveram livros em que há todos os elementos formais que comumente associamos à onisciência literária: o narrador heterodiegético que sabe tudo, que se dirige ao leitor diretamente, faz comentários intrusivos sobre os acontecimentos narrados, dá acesso à consciência de uma série de personagens e que, em geral, se faz reconhecer como presença palpável no mundo ficcional.

Os romancistas em que estou pensando são Salman Rushdie, Martin Amis, Zadie Smith, David Lodge, Adam Thirlwell, Michel Farber e Nicola Barker, no Reino Unido, assim como Jonathan Franzen, Don DeLillo, David Foster Wallace, Tom Wolfe, Rick Moody e John Updike, nos Estados Unidos. Neste ensaio, pretendo refletir por que tantos autores contemporâneos voltaram para a narração onisciente apesar do preconceito estético contra essa voz narrativa que prevaleceu

¹ Este texto foi publicado originalmente em *Narrative*, v. 17, n. 2, p. 143-161, maio 2009, pela Ohio State University.

por pelo menos cem anos. Por exemplo, em 2004, Eugene Goodheart mostrou que: “Em tempos de relativismo, em que todas as afirmações de autoridade são suspeitas, o narrador onisciente é um arcaísmo tratado com indulgência quando é encontrado em obras do passado e rechaçado quando aparece em obras contemporâneas”.

No século 21, como avaliar romances que empregam uma forma ultrapassada do século 19? São conservadores e nostálgicos por causa da forma ou experimentais e contemporâneos devido ao uso dessa forma? Tal paradoxo é flagrado com irônica concisão no último parágrafo do romance de David Lodge, de 2002, *Pense*: “No primeiro ano do novo milênio, Helen publicou um romance que um crítico descreveu como ‘tão antiquado na forma que poderia quase ser experimental’. Foi escrito na terceira pessoa, passado simples, com um narrador onisciente e às vezes intrometido”.

Estamos acostumados com uma trajetória histórica do romance que sustenta a ideia de que a ficção modernista e pós-modernista, ao longo do século 20, é caracterizada, em parte, pela rejeição a certezas morais e epistemológicas do narrador onisciente. Minha hipótese é que o renascimento contemporâneo da onisciência representa, na verdade, o aprofundamento do desenvolvimento e refinamento de algumas técnicas experimentais da ficção pós-moderna. Discutirei, mais adiante, que a volta da onisciência na ficção pós-moderna pode ser compreendida como um jeito de os autores responderem ao declínio sentido em relação ao poder cultural do romance durante as últimas duas décadas.

Prestar atenção às características da onisciência também nos ajudará a reconsiderarmos, com eficiência, a categoria formal da própria onisciência narrativa. De acordo com Gérard Genette em *Discurso da narrativa*, o paradoxo da poética é que “não há objetos a não ser os singulares, e não há ciência, a não ser a geral”. As considerações teóricas existentes sobre onisciência narrativa derivam amplamente dos estudos sobre os romances clássicos do século 19. Embora a teoria da narrativa reconheça mudanças históricas na forma, ela opera a partir de um entendimento sincrônico da onisciência narrativa como elemento estático da narrativa, produzido pela relação estrutural entre focalização e voz. Um estudo da ficção contemporânea nos permitirá tratar da categoria da narração onisciente como prática mutável e historicamente condicionada da criação do romance, suscetível a contextos históricos e culturais.

A discussão sobre onisciência

Considero uma coincidência histórica fascinante que a discussão teórica sobre onisciência tenha emergido na primeira década do novo milênio, mais ou menos na mesma época que o renascimento da narração onisciente atingiu massa crítica na ficção contemporânea. Nicholas Royle e Jonathan Culler estariam prontos para um ataque do novo milênio à onisciência literária e Barbara K. Olson e Meir Sternberg, na retaguarda, estariam firmes para defendê-la.² Mesmo assim, apesar das disputas de terminologia e teorizações abstratas, até agora a discussão não foi além de novas análises sobre a ficção do século 19, como o artigo de William Nelles, de 2006, “*Omniscience for atheist: Jane Austen’s infallible narrator*” [Onisciência para ateus: o narrador infalível de Jane Austen]. Creio que romances mais recentes ainda devam ser examinados, já que pesquisas sobre a ficção contemporânea continuam a avaliar a onisciência como uma voz narrativa ultrapassada que escritores rejeitaram em favor de experimentos mais radicais com a forma. Esse é, por exemplo, o argumento de Brian Richardson em seu livro de 2006, *Unnatural voices*. Em uma pesquisa pormenorizada sobre a ficção do século 20, Richardson afirma que “há um distanciamento generalizado daquilo que se pensava ser narração ‘onisciente’ em terceira pessoa, para a narração em terceira pessoa com visão limitada, para os ainda menos confiáveis narradores em primeira pessoa e para as novas explorações de ‘você’, ‘nós’ e formas misturadas”.³

Segundo Nelles, Jonathan Culler, “querendo ou não, parece ser um para-raios no atual debate sobre onisciência”. Em seu artigo de 2004, “*Omniscience*” [Onisciência], Culler diz que a onisciência “não é um conceito útil para o estudo da narração, pois associa e confunde diversos fatores que deveriam ser separados para serem bem compreendidos — o que obscurece os vários fenômenos que nos estimulam a elaborar propo-

2 Royle refere-se a um trabalho anterior de Culler, quando ele afirma, em *The uncanny* [O estranho], de 2003, que a onisciência deveria ser reconsiderada como telepatia. Culler cita Royle, com aprovação, em seu ensaio “*Omniscience*” [Onisciência], publicado em *Narrative* (e observa que a leitura do capítulo de Royle sobre telepatia, ainda não publicado, tinha instigado a escrita do ensaio). Na seção “*Dialogue*” da edição de 2006 de *Narrative*, Olson, autor de *Authorial divinity in the twentieth century* [A divindade autoral no século 20], responde ao ensaio de Culler defendendo o mérito crítico da analogia entre autor e Deus, suscitando uma resposta de Culler. Em 2007, Sternberg, autor de *Expositional modes and temporal ordering in fiction* [Modos expositivos e organização temporal na ficção], reafirma sua posição como proeminente estudioso da onisciência narrativa em uma refutação longa a Culler e Royle em *Poetics Today*.

3 No mesmo ano, Brian Finney argumentou que o que une os romancistas britânicos das duas últimas décadas é a ideia de que “o narrador onisciente é um anacronismo”. Também em 2006, Morton P. Levit afirmou, em *The rhetoric of modernist fiction* [A retórica da ficção modernista], que o romance moderno pode ser definido como a rejeição à onisciência narrativa, e que o retorno ocasional dessa voz narrativa na ficção de massa só pode ser resultado de um “impulso neovitoriano” conservador: “criticar Trollope por ser

onisciente é ridículo; criticar Murdoch ou Drabble por serem oniscientes é necessário”. O preconceito estético contra a onisciência narrativa, baseada na alegação de sua redundância histórica, continua a ser praticado por cursos de escrita criativa. Em um manual de escrita de 2007, Robert Graham afirma que: “desde os primórdios da literatura até o fim do século 19, foi prática padrão o autor falar e agir como um narrador onisciente”. Ele diz que a onisciência narrativa caiu em desuso desde Tchekhov, antes de oferecer seu conselho aos escritores aspirantes: “Se for usar o narrador onisciente no século 21, é provável que não desejará mostrá-lo; ninguém gosta de ostentação... Ou você precisará usar um tom tão cheio de astúcia, tão encharcado de ironia que o leitor estará fadado a se dar conta de que você sabe muito bem que o narrador onisciente saiu de moda em 1899”.

sições”. Para Culler, há quatro “fenômenos” textuais que produzem efeitos compreendidos, em geral, como onisciência: a autoridade performática de declarações narrativas confiáveis a respeito do mundo ficcional, a apresentação de pensamentos íntimos do personagem, as afirmações autorreflexivas explícitas que chamam atenção para a natureza inventada do mundo ficcional e o panorama sinótico de eventos como meio de produzir um tipo de sabedoria universal.

Culler analisa cuidadosamente cada fenômeno explicando como o termo onisciência é inadequado para descrever seus efeitos e conclui sugerindo a necessidade de um vocabulário alternativo. É difícil contestar sua dissecação dos fenômenos, mas, basicamente, o ensaio de Culler parece não provar nada além do que a maioria dos narratologistas aceitam: que a onisciência é uma analogia imperfeita. A teoria da narrativa obviamente tem empregado há muito tempo uma série de termos alternativos, ou quase-alternativos: de “narração extradiegética heterodiegética sem focalização ou com focalização zero” (Genette) a “narração autoral” (Stanzel), a “narrador-focalizador” (Rimmon-Kenan), até “psiconarração” (Cohn). Porém, o termo narrador onisciente ainda perdura na comunidade intelectual mais ampla, e sua força prolongada talvez seja o motivo do ensaio de Culler. Ao contrário de Meir Sternberg, que se resente do ateísmo de Culler, não quero defender o valor conceitual de onisciência como modelo de narrativa e debater sobre suas implicações teológicas e epistemológicas. Fico feliz, contudo, em continuar usando o termo com suas decorrentes imprecisões narratológicas porque está incrustado em nosso léxico crítico e nenhuma das alternativas existentes consegue dar conta da liberdade narrativa (quanto ao amplo escopo e julgamento narrativo) que o tropo de um “narrador-deus” sugere.

Uma alternativa à onisciência a que Culler recorre positivamente para contornar a tradicional analogia a

Deus, e que explica com mais precisão pelo menos um de seus fenômenos, é “telepatia”. Esse termo é proposto por Nicholas Royle em seu livro de 2003, *The uncanny* [O estranho]. Royle argumenta, na verdade, que onisciência, focalização e ponto de vista são falácias perigosas, parte de um metadiscurso institucionalizado da teoria da narrativa que não serve às complexidades das verdadeiras obras literárias. Mas Royle pretende mais do que abolir um termo ineficiente da crítica; ele tem a intenção de reconceituar nossa abordagem da história da literatura e nossa compreensão da narrativa ficcional moderna. Para Royle, o desaparecimento de Deus, ou melhor, da autoridade de Deus, durante o século 18, pode ser interpretado a partir da apropriação hiperbólica do termo *onisciente* para denotar conhecimento humano. Ele vai além ao afirmar que, no final do século 19, quando a onisciência se torna um termo comum na crítica literária, surge o conceito de telepatia no discurso da psicologia.

“A telepatia”, Royle argumenta, “está em uso temática e estruturalmente nas ficções modernas e exige um tipo de narrativa crítica bem diferente daquela promovida pela ilusão pan-óptica religiosa da onisciência”. A partir de interpretações breves de Dickens e George Eliot, Royle passa a analisar *Os filhos da meia-noite*, livro de Salman Rushdie, de 1981, em que na voz e personagem de Saleem Sinai “o telepático tem acesso a um novo nível de explicitação”, demonstrando que a estrutura da narração ficcional é fundamentalmente telepática em vez de onisciente.

Mas então me pergunto: o que fazer com o livro de Rushdie, de 1988, *Versos satânicos*, em que, com certeza, a onisciência tem acesso a um novo nível de explicitação? Em que o narrador conscientemente se dirige a nós como deus, ou demônio, o criador de um mundo mágico realista? Em que o protagonista é visitado por Deus, que por acaso se parece com o próprio Rushdie?⁴

4 No primeiro capítulo, Gibreel Farishta e Saladin Chamcha flutuam em segurança para o solo depois de caírem de um avião que tinha sido explodido por terroristas. No final desse capítulo, encontramos essa passagem: “Evidentemente, eu sei a verdade. Eu vi tudo. Quanto à onipresença e potência, não estou pleiteando nenhuma das duas no momento, mas até esse ponto posso ir, acho. Chamcha decidiu assim e Farishta fez o que foi decidido. Qual dos dois era o milagroso? De que tipo — angélica, satânica — era a canção de Farishta? Quem sou eu?” Vamos colocar da seguinte maneira: quem tem as melhores melodias? A visita de Deus a Gibreel mais tarde no romance é descrita nesses termos: “Viu, sentado na cama, um homem mais ou menos da mesma idade que ele, de estatura mediana, de constituição bastante pesada, com barba grisalha cortada rente ao queixo. O que mais o surpreendeu foi que a aparição estava ficando careca, parecia ter caspa e usava óculos. Não era o Todo-Poderoso que ele esperava”. A conexão entre Deus, narrador e autor fica clara quando o narrador admite mais tarde no romance que ele visitou Gibreel apesar da política de não intervenção: “Não digo nada. Não me peça para esclarecer as coisas nem de um lado, nem de outro; a época das revelações já passou faz tempo. As regras da Criação são bem claras: você arranja as coisas assim, faz as coisas assim e assado, e deixa rolar. Que graça tem interferir o tempo todo para dar pistas, mudar as regras, solucionar conflitos?”.

5 Quando Henry James referiu-se à “superioridade da onisciência analítica” de George Eliot, ele estava pensando em termos do quarto fenômeno de Culler; e certamente “análise” e “onisciência” foram quase intercambiáveis na última parte do século 19. Quando a onisciência foi definida como um ponto de vista específico — o panorâmico — no estudo anglo-americano sobre o método do romance exemplificado por Percy Lubbock, suas principais características eram a intrusão e o “contar” narrativo em vez do “mostrar” dramatizado. Em “In the old novels” [Nos romances antigos], Leon Edel escreveu “o autor onisciente estava quase sempre presente e quase sempre se endereçando à audiência”. Aproximadamente em 1955, Norman Friedman definiu a onisciência, em termos de gradação da narração em terceira pessoa, de editorial a neutro e a seletivo, conduzindo inevitavelmente à restrição do termo até o segundo fenômeno de Culler — “acesso à consciência do personagem” — que Wallace Martin, em 1986, descreveu como “onisciência no sentido corrente”.

Versos satânicos, para mim, é na verdade um marco histórico adequado ao momento em que — falácia perigosa ou não — a onisciência narrativa — estranhamente, como o retorno do recalcado — retorna à ficção literária séria, mas de um jeito diferente. Com isso, quero dizer que *Versos satânicos* exige que a crítica do romance se relacione com o jeito que Rushdie brinca com as convenções da onisciência narrativa (“Evidentemente, eu sei a verdade. Eu vi tudo. Quanto à onipresença e potência, não estou pleiteando nenhuma das duas no momento”). O mesmo vale para outros romances proeminentes publicados nas últimas duas décadas, desde *Versos satânicos*, que empregam a onisciência narrativa.

Antes de fazer uma breve consideração sobre a onisciência narrativa contemporânea, retorno ao ensaio de Culler como ponto de partida para elaborar minha abordagem. Ao perguntar se o termo onisciência é útil para entender os efeitos de um fenômeno específico da narrativa de ficção, o ensaio de Culler questiona ainda se é possível qualquer narrativa ser utilmente classificada como onisciente e, portanto, se a categoria formal proposta pelos críticos existe realmente na prática literária. Em resposta, eu sugeriria que a ideia de onisciência não combina e confunde fatores diferentes para os quais o termo é usado como depósito de detritos. Ao contrário, certas obras de narrativa ficcional produzem o efeito geral que rotulamos como onisciência ao combinar os quatro fenômenos que Culler identifica (e outros, como a variação do tempo). Assim, uma vez que foram separados para efeito de análise, a relação entre esses fenômenos precisa ser entendida.

É verdade que em momentos diferentes na história da crítica literária cada um desses fenômenos foi enfatizado como traço característico da onisciência narrativa, por isso onisciência tem sido um termo tão instável da teoria.⁵ Contudo, o efeito predominante que os vá-

rios elementos formais da onisciência narrativa ativam, e que são sustentados por ela, é o de um desempenho retórico específico da autoridade narrativa. Com isso, eu quero dizer a autoridade do narrador heterodiegético de criticar o mundo ficcional e a ressonância confiável dessas críticas no mundo extradiegético ou público do leitor.⁶ O essencial para essa autoridade é uma persona narrativa coerente que serve como representante do autor. A teoria da narrativa contemporânea tem sido, muitas vezes, relutante em aceitar esse efeito porque entra em conflito com ideias recorrentes de que narrativas em terceira pessoa não precisam ter um narrador.

Os dois fenômenos de Culler — relato confiável do mundo em que se passa a história e dos pensamentos dos personagens — também são válidos para narrativas heterodiegéticas com focalização interna (e o primeiro fenômeno, para aquelas com focalização externa). O próprio Culler chama atenção para a dificuldade de considerar essas narrativas como onisciência “limitada” ou reticência narrativa: efetivamente chama de onisciência todas as narrativas heterodiegéticas extradiegéticas. Entretanto, os dois últimos fenômenos — narradores que conscientemente reivindicam a autoria da obra e narradores que esbanjam sabedoria universal —, mais característicos para entender a típica onisciência narrativa (ou seja, contar em vez de mostrar), valem-se da certeza epistemológica dos dois primeiros para legitimar suas reivindicações. Na teoria da narrativa clássica, os dois fenômenos podem ser entendidos em termos de focalização (a regulação ou restrição da informação narrativa), enquanto os dois últimos podem ser entendidos como voz narrativa (a relação entre o narrador e a história).

Em sua obra seminal, *Discurso da narrativa*, Genette mostra que “a divisão entre focalização variável e não focalização é, às vezes, bem difícil de estabelecer [...] e ainda sobre essa questão ninguém confunde

6 Essa autoridade narrativa é a base do desdém ateísta de Culler sobre o autor que “brinca de Deus”; está no coração da famosa investida de Sartre sobre Mauriac; e é estimado como a fonte do pan-óptico repressor por teóricos como Mark Seltzer e D.A. Miller, que conectam a onisciência narrativa ao conceito de Michel Foucault sobre a vigilância disciplinar moderna.

o estilo de Fielding com o de Stendhal ou de Flaubert”. Isso indica que a diferença entre as obras desses romancistas não é de focalização, mas sim de voz, e que, além disso, não é uma diferença que possa ser compreendida pela ideia de pessoa, já que todas são heterodiegéticas. O trabalho de Genette estabelece distinção teórica fundamental entre quem vê e quem fala, mas não apresenta explicação para a relação entre focalização e voz. Consequentemente, a relação entre esses dois elementos na construção da autoridade da onisciência narrativa tem sido, por muito tempo, controversa. A breve descrição de Genette das cinco funções do narrador (narrativo, diretivo, comunicativo, testemunhal e ideológico) oferece uma base para entendermos tais relações, e a última parece particularmente pertinente à onisciência narrativa: “as intervenções do narrador, diretas ou indiretas, acerca da história podem, também, adquirir a forma mais didática de um comentário autorizado sobre a ação”. Ele abre mão, entretanto, de estabelecer uma tipologia dessas funções que correspondem à suas outras categorias de voz e modo. Desde Genette, a teoria da narrativa procura esclarecer a relação entre focalização e voz, e duas abordagens possíveis para a onisciência narrativa seriam propor, junto com Bal e Rimmon-Kenan, um narrador heterodiegético-extradiegético que é também focalizador ou, junto com Chatman, uma perspectiva narrativa sobre eventos filtrados.

Stenberg propõe que, segundo a compreensão do próprio Genette de focalização como meio de regular a informação narrativa, narradores heterodiegéticos não podem ter conhecimento limitado; eles simplesmente apresentam performance limitada de conhecimento. “Desse modo, as focalizações chamadas ‘internas’, sejam elas ‘fixas’ (*Os Embaixadores*), ‘variáveis’ (*Madame Bovary*) ou ‘múltiplas’ (*Rashomon*), e ‘externas’ (*A chave de vidro*, de Dashiell Hammett): todos, em geral, apresentam conhecimento total (leitura de mente, onitemporalidade e onipresença) que mantém uma dada informação focalizada aquém do que seu poder torna acessível e pode revelar à vontade até o último ‘detalhe não focalizado’” (“*Omniscience*” [Onisciência]). Para Stenberg, o autor é por definição onisciente, e o narrador é o representante superconhecedor: “o narrador é construído à imagem de Deus para executar o trabalho discursivo necessário com autoridade, epistêmico pelo menos”. A revelação do conhecimento onisciente do narrador varia da onicomunicação à livre omissão, dependendo da estratégia artística necessária.

Em certo sentido, aceitar a afirmação de Sternberg de que todos os narradores heterodiegéticos são oniscientes neutralizaria considerações epistemológicas e permitiria focar em funções retóricas mais importantes da performance do narrador. Minha intenção, entretanto, é usar o termo onisciência narrativa como rótulo apenas para certos tipos de ficção, e não como categoria geral de narrativa: as obras que usam o narrador intrusivo panorâmico que pratica a onisciência, em vez de narrativas que relatam sem comentário ou em que os comentários não revelam a percepção da personalidade do narrador.

Ao abrir a discussão sobre o quarto fenômeno da onisciência, Culler sugere que “os melhores exemplos dessa ideia são os romances do século 19, de George Eliot a Anthony Trollope, com narradores heterodiegéticos-extradiegéticos que se apresentam como *historians*: porta-vozes de autoridade que prudentemente selecionam e apresentam informações, conhecem os segredos íntimos dos personagens, revelam o que eles manteriam escondido e oferecem reflexões sábias sobre as fraquezas da humanidade”. Culler acredita que a onisciência também falha em descrever adequadamente esses romances e a sabedoria que seus narradores procuram partilhar. Não é minha preocupação se os narradores desses romances são ou não deuses o suficiente para legitimar a descrição onisciente. Eles, com certeza, apresentam um conjunto de qualidades formais que produzem um efeito que precisa ser nomeado, e nomeado como distinto de outras modalidades de narração heterodiegética.

Minha compreensão de onisciência narrativa é que o termo é um tropo, uma figura de linguagem que denota um tipo particular de performance narrativa, e não, ou não apenas, uma característica de seu conhecimento. Não devemos interpretar literalmente a noção do narrador “que sabe tudo”. A reformulação de Genette da onisciência narrativa a define como um modo de focalização em que o “narrador sabe mais do que o personagem, ou mais exatamente *diz* mais do que qualquer personagem sabe” (grifo do original). Podíamos entrar em uma discussão epistemológica sobre como e quanto o narrador sabe, mas não acho que seria muito útil para a análise textual. Podemos aceitar, em acordo com Uri Margolin, que “a convenção literária básica dota as reivindicações de uma voz narrativa onisciente impessoal de verdade por decreto, enquanto todas as outras reivindicações são falhas. Quer dizer, em uma escala que vai da narração homodiegética não confiável (como saber se

o narrador de *Psicopata americano* é realmente um serial killer e se o próprio narrador sabe disso?) à narração heterodiegética analítica (vale a pena ponderar o quanto os narradores de Jane Austen sabem de fato?), o último, por convenção, tem autoridade epistemológica superior.

O debate sobre que tipo de narrador poderia ter conhecimento onisciente também me parece desnecessário. O estudo anglo-americano sobre o método do romance talvez tenha usado o termo onisciência, mas nunca sugeriu um narrador divino ou sobre-humano: simplesmente aceitou a convenção do “autor onisciente” contando a história diretamente. Em *In the method of Henry James*, Joseph Warren Beach escreve: “O senhor James raramente ou nunca foi, em seu último trabalho, um ‘autor onisciente’. Ele tem grande desprezo por esse jeito negligente de contar uma história”. A narratologia complicou de modo eficiente a confluência entre autor e narrador, mas também criou problemas em relação ao conhecimento sobre o narrador. Em seu livro de 2007, *The rhetoric of fictionality*, Richard Walsh contesta muitos conceitos centrais da teoria da narrativa ao expor “uma série de justificativas para novos termos de ideias realmente antiquadas”. Um de seus contra-argumentos diz respeito ao conceito de narrador, e propõe que todas as narrativas de ficção são narradas por uma personagem ou pelo autor. Como conclusão: “A onisciência, eu diria, não é uma capacidade de certas classes de narradores, mas, precisamente, uma característica da imaginação autoral”.

Eu moderaria o argumento de Walsh apenas sugerindo que autores podem imaginar um “segundo *self*” personalizado para narrar suas histórias, estabelecendo-se de fato como personagens extradiegéticos. Esse efeito de “caracterização” autoral é alcançado pela perspectiva ideológica do comentário narrativo. O comentário explícito é o principal meio de projeção do eu narrativo e de demonstração de conhecimento superior do narrador onisciente aos personagens em termos de sagacidade moral, amplitude intelectual e clareza psicológica e social. O termo onisciência narrativa é, então, melhor empregado para descrever um tipo de narrativa em que o narrador heterodiegético, por ser um representante autoral, funciona como um personagem extradiegético, estabelecendo empatia comunicativa com o leitor para reforçar retoricamente o valor da narrativa na esfera pública extraliterária mais ampla.

Onisciência e autoridade na ficção contemporânea

Estou interessado, aqui, em como a onisciência contemporânea se diferencia da onisciência clássica dos séculos 18 e 19, não tanto em termos de traços formais narrativos, mas em termos de exigências específicas de autoridade cultural que permitem que essa voz narrativa funcione. Tal investigação nos leva para o terreno da narratologia contextual, pois são necessárias a análise diacrônica da onisciência narrativa como categoria formal e a análise sincrônica da relação discursiva da narrativa com os discursos extraliterários contemporâneos. A ideia principal do meu argumento é que há diferentes modos de autoridade narrativa específicos de gênero e historicamente condicionados que sustentam o desempenho da onisciência. Com isso em mente, enxergamos que a autoridade moral “universal” do narrador onisciente clássico não está mais de fato disponível aos escritores contemporâneos, e que, em vez disso, foi substituída por modos relativizados mais específicos e não fundamentais de autoridade narrativa. A autoridade dos narradores oniscientes contemporâneos é baseada menos em convenções tradicionais do romance, aceitas por um público leitor homogêneo, do que em outras exigências extraliterárias ao conhecimento ou expertise na cultura pós-moderna. Assim, para meu propósito, um modelo como o de Stenberg, que enfoca narradores oniscientes que são onicomunicativos ou abertamente repressivos, não é tão importante quanto a figura historicamente característica da autoridade cultural que os narradores oniscientes evocam para afirmar a importância de suas narrativas ficcionais e da ficção em geral para o discurso público.

J. Hillis Miller descreve o narrador onisciente do século 19 como a voz da “consciência geral”, e Scholes e Kellogg propõem que esse narrador combina a figura do bardo, do *histor* e do criador. Como assinala, a opinião crítica e popular tem privado os autores dessa opção narrativa. Os narradores oniscientes contemporâneos não podem mais reivindicar o privilégio de serem porta-vozes da autoridade, de afirmarem verdades aceitas em nome da consciência geral. O narrador onisciente contemporâneo pode ser mais bem descrito como uma forma de intelectual público: um pensador e escritor capaz de falar para uma audiência geral sobre uma série de assuntos públicos a partir de expertise disciplinar específica. O surgimento da onisciência contemporânea do final século

20 e início do século 21 é, na verdade, muito próximo ao aparecimento do interesse pela figura do intelectual público, desde o livro de Russel Jacoby, *Os últimos intelectuais* (1987) até o de Amitai Etzioni e Alyssa Bowditch, de 2006, *Public intellectuals: an endangered species?*.

A circunstância formal da narração onisciente resulta do fato de que sua autoridade narrativa depende de condições literárias e culturais historicamente instáveis que determinam o status e a função do romance na esfera pública. Essas condições determinantes mais ou menos nos últimos dez anos incluem: a orientação comercial das casas editoriais multinacionais; aumento das vendas de livros de não ficção, como diários e história popular; as atenções concorrentes do cinema, da televisão e das novas mídias; e a proliferação da opinião comum em debates públicos, em *blogs*, pesquisas de opinião e *reality shows* televisivos. O surgimento da onisciência contemporânea, eu arriscaria, é uma resposta dos escritores ao declínio da autoridade literária engendrada por essas condições.⁷ Precisamos, portanto, de uma abordagem narratológica atenta às inquietações de relevância social próprias das vozes narrativas formais empregadas pela onisciência contemporânea – vozes que procuram afirmar a autoridade cultural de romancistas como os intelectuais do novo milênio.

Uma das dificuldades associadas à onisciência literária é o resvalo entre autor e narrador reforçado pela analogia com Deus. Em vez de manter uma distinção estrita narratológica entre autor (ou criador) e narrador (ou conhecedor), acho importante entender como a combinação desses dois conceitos formam a autoridade narrativa. Em *The narrative act*, um estudo abrangente das complexas relações textuais por meio das quais a autoridade é gerada pela produção e recepção de uma obra de ficção, Susan Lanser defende a

7 Os argumentos que relacionam as percepções do declínio da literatura e os projetos culturais sobre pós-modernismo e sobre os romancistas pós-modernos foram elaborados por Kathleen Fitzpatrick e Robert McLaughlin, respectivamente.

importância da voz extraficcional de um texto. Segundo Lanser, essa voz, que os leitores igualam à do autor histórico, manifesta-se na publicação física da obra ficcional, desde o nome do autor, o título do livro até as “informações extraficcionais adicionais como o prefácio ou posfácio, dedicatória, epílogo, epígrafes, informação biográfica sobre o autor ou indicações de livros anteriores, títulos de capítulos ou outros elementos textuais etc.”. Para ampliar a afirmação de Lanser, percebe-se que os elementos extraficcionais estabelecem um relacionamento discursivo com publicações extraliterárias do autor histórico. A autoridade narrativa da onisciência contemporânea, conforme circula no discurso público, precisa ser abordada como a inter-relação entre voz narrativa da obra de ficção e voz extraficcional.

A maioria dos autores que mencionei escreveram manifestos, ensaios, entrevistas ou obras críticas em que seus pensamentos sobre a função cultural da literatura contemporânea são claros e procuram estabelecer as condições de recepção de suas obras. É possível, portanto, estabelecer uma continuidade discursiva, do comentário narrativo em uma obra de ficção às observações críticas em uma obra de não ficção que se reforçam mutuamente em relação ao capital cultural de um autor. Essa abordagem é especialmente pertinente para entendermos a função da onisciência contemporânea porque críticos dos romances que mencionei comumente condenam o comentário narrativo como intrusão autoral não artística. Por exemplo, em artigo de 2004, “*Character in contemporary fiction*”, Brian Phillips afirma que os personagens de *As correções*, de Jonathan Franzen, frequentemente “falam e pensam como Franzen, cujo domínio do discurso indireto cede ao entusiasmo da invasão narrativa, e que confia muito nas habilidades comediantes e analíticas de suas interrupções grosseiras”. O preconceito usual que Phillips apresenta contra o comentário intrusivo leva-o a argumentar que “Franzen passa para a análise e para a simplificação do próprio vocabulário” porque é incapaz de dar vida a um personagem.

Entretanto, se evitarmos esse preconceito, enxergaremos a voz narrativa de *As correções* precisamente como invocação da voz extraficcional de Franzen. Tal abordagem nos leva, inevitavelmente, a considerar o famoso ensaio de Franzen na *Harper*, “Qual é a importância?”, de 1996, que muitos críticos e resenhistas se sentiram obrigados a mencionar em discussões sobre seu romance e que foi republicado na esteira do sucesso

de seu romance na coletânea *Como ficar sozinho*, de 2002. Esse ensaio, evidentemente, resume a queixa pela perda de autoridade do romance desde o século 19 e sua crescente obsolescência na sociedade contemporânea como resultado da “ascendência banal da televisão, da fragmentação eletrônica do discurso público”. *As correções*, portanto, é um exemplo evidente de utilização da narração onisciente como parte de um projeto mais amplo de reafirmação da autoridade do romance na cultura contemporânea.

O continuum entre as vozes narrativa e extraficcional segue nas duas direções, pois, ao agirem como intelectuais públicos, os romancistas buscam estabelecer sua autoridade cultural por meio de diferentes gêneros, enquanto ainda promovem a importância da ficção como sua fonte central de “conhecimento”. Por exemplo, logo após os atentados à bomba em Londres, em 2005, o *Times* publicou um artigo de opinião de Salman Rushdie intitulado “*Muslims unite! A new reformation will bring your religion into the modern era*” [Muçulmanos unidos! Uma nova reforma levará sua fé para a era moderna], sua “autoridade” como intelectual público apoiou-se no fato de que ele é o autor de *Versos satânicos*?⁸

Agora, quero fazer um breve resumo de como o experimentalismo pós-moderno influenciou a onisciência contemporânea. Quando invocamos o termo pós-modernismo, ele já vem carregado inevitavelmente de problemas de definição, e seu emprego em relação à ficção pode ser apenas ser temporário. Alguns conceitos conhecidos da ficção pós-moderna incluem: subversões metaficcionais da relação entre ficção e história (Hutcheon); ficção em que o dominante genérico é a narrativa em primeiro plano de questões ontológicas, em oposição à dominância epistemológica do modernismo (McHale); e, em crítica a abordagens formalistas, a expansão global do inglês como a língua da

8 Em 2005, Rushdie foi classificado em 10º lugar em uma lista dos 100 intelectuais públicos pela *Prospect Magazine*.

ficção no início da colonização (Berube). Se aceitamos o pós-modernismo, pelo menos, como um termo de periodização, defino a ficção pós-moderna, para fins deste ensaio, como um movimento estético além do “esgotamento” do experimentalismo modernista sem voltar ao realismo tradicional, e como uma resposta cultural a uma crise perceptível da autoridade para o romance como modo de discurso público, dramatizado na frase “a morte do romance”. O importante ensaio de David Lodge, de 1969, “*The novelist at the crossroads*”, é um bom ponto de partida porque identifica três gêneros que surgiram a partir da angústia dos escritores diante dessa situação. Esses gêneros são: fábula, ou que se tornou conhecido como realismo mágico; o romance de não ficção, chamado às vezes de *faction*⁹ ou agrupado sob o termo genérico não ficção literária; e o romance problemático, agora conhecido como metaficção. O que eu gostaria de sugerir é que os três gêneros de Lodge são exemplos de experimentalismos com a forma do pós-modernismo que possibilitaram a reintrodução da narração onisciente na ficção literária.

O clássico metaficcional de John Fowle, *A mulher do tenente francês*, de 1969, é um bom exemplo. Em seu “Notes on an unfinished novel”, publicado no mesmo ano, Fowles escreveu: “Suspeitamos de pessoas que fingem ser oniscientes; e é por isso que tantos romancistas do século 20 se sentem atraídos pela narração em primeira pessoa... Mas nesse novo livro, vou tentar ressuscitar essa técnica”. Evidentemente, o narrador de *A mulher do tenente francês*, como nos é dito em endereçamento direto ao leitor, tem o problema de lidar com a onisciência na “época de Barthes e Robbe-Grillet”. Em outras palavras, o narrador onisciente no século 20 não pode ser o mesmo narrador onisciente de séculos anteriores.

Proponho, então, quatro modos permeáveis e sobrepostos de autoridade narrativa dos quais a onisciência

9 N.E. *Faction* é um termo cunhado nos países de língua inglesa, nos anos 1960, a partir da junção das palavras “fact” e “fiction” (respectivamente, fato e ficção).

contemporânea depende e cuja linhagem pós-moderna pode ser reconhecida nos gêneros de Lodge. O primeiro modo chamo de *moralista irônico*. Essa categoria disputa autorreflexivamente com o legado da autoridade moral “universalizante” da onisciência clássica e o faz à sombra da metaficção. Alguns exemplos são *A informação*, de Martin Amis, *Política*, de Adam Thirlwell, e o conto “Octeto”, de David Foster Wallace. Nesse modo, em que a autoridade intrusiva do narrador é constantemente exibida, a autorreflexão está menos preocupada em expor a artificialidade da ficção do que com o problema de como afirmar o universal em relação ao particular.

Por exemplo, o romance de Thirlwell começa com uma cena de sexo em que o protagonista, Moshe, está terrivelmente constrangido com sua performance. A partir da segunda linha do romance, a presença do narrador é afirmada com vigor: “Acho que você vai gostar de Moshe. O nome da namorada dele era Nana. Acho que você vai gostar dela também”. Durante essa cena de abertura, a preocupação de Moshe sobre o que ele acha que “devia ser a cena mais agitada da história do sexo” é interrompida por duas páginas de comentário narrativo que começa: “Vou falar um pouco do problema do Moshe. É um problema universal. É a insegurança universal de que não se é universal”. Depois de dar a opinião de que o gênero romance pode proporcionar consolo exatamente para leitores com esse tipo de angústia, o narrador expressa angústia em relação à sua própria capacidade de proporcionar esse consolo. “Este livro tem a intenção de ser tranquilizador. Este livro é universal. É um estudo comparativo. A última coisa que quero é que isso seja só eu”. Nesses comentários encontramos a apresentação descarada de autoridade diegética e uma queixa agonística por autoridade extradiegética. A autorreflexão torna o apelo à personalidade subjetiva do escritor mais fácil, relativizando a autoridade universal do narrador onisciente. Tal estratégia pode também ser vista em *A informação*, em que a ligação entre o narrador e o autor é bastante evidente: “E eu fiz as assinaturas – o M, o A – com meus dedos esquisitos e tortos, pensando: como posso sequer ser onisciente, o sabe-tudo, quando não sei nada”.

O segundo tipo, que chamo de *historiador literário*, baseia-se na autoridade dos registros históricos e possibilidades abertas pela teoria pós-moderna de recuperar imaginativamente momentos íntimos ou pouco conhecidos da história, exploradas em obras “*factional*” como a de

Thomas Keneally, *A lista de Schindler*. Ao contrário da metaficção historiográfica — forma que, para Linda Hutcheon, deve ser reservada ao termo ficção pós-moderna —, esse modo confia na imaginação literária para complementar registros históricos em vez de enfraquecer a “verdade” narrativa da história. Alguns exemplos são as coletâneas de contos de Gail Jones, *The house of breathing* e *Fetish lives*; de Michel Faber, *Pétala escarlate, flor branca*; de Edward Jones, *The known world*; e de David Lodge, *Autor, autor*.

Aqui, a metáfora tradicional do romancista como historiador, estabelecida pelo narrador onisciente prototípico de Henry Fielding em *Tom Jones*, torna-se literal na figura do narrador contemporâneo como historiador acadêmico. O aspecto mais interessante da ficção histórica contemporânea é o modo como emprega a voz em prolepse da história para explorar a instância narrativa e estabelecer um salto temporal entre narrador moderno e enredo histórico; isso quer dizer que a autoridade onisciente do narrador é simultaneamente intensificada e problematizada pelo distanciamento dos eventos históricos. Por exemplo, o parágrafo de abertura do conto de Gail Jones, “*On the piteous death of Mary Wollstonecraft*”, começa com o relato lírico no presente da consciência da protagonista: “ela emerge momentaneamente do mar profundo da inconsciência, vasculha sua mente afogada por dimensões fluídas”. O parágrafo seguinte começa: “Ela está prestes a morrer, essa Mary Wollstonecraft. Nascida em 1759, ela morrerá aos 38 de complicações pós-parto”. Em ensaio para um congresso em que identifica *Pétala escarlate, flor branca* como um “clássico” do romance neovitoriano contemporâneo, Georges Letissier descreve a voz narrativa nos seguintes termos: “a perspectiva temporal dupla, voltando-se para o século 19 estando no século 21, com a vantagem do olhar em retrospectiva, como era, conduz ao que pode ser chamado de hiperonisciência”.¹⁰

¹⁰ Letissier afirma que *Pétala escarlate, flor branca* “ilustra o formato clássico do romance neovitoriano que descartou o pós-modernismo, a perspectiva desconstrucionista das ficções iniciais pós-vitorianas como *A mulher do tenente francês*, *Possessão* ou *Poor things*, para citar apenas algumas delas, para adotar formas mais tradicionais dos três níveis ou do ‘monstro grande, solto e largo’ de seus precursores vitorianos”.

O terceiro modo de autoridade narrativa da onisciência contemporânea chamo de *fabulador pirotécnico*. Para mim, esse incluiria *Dentes brancos*, de Zadie Smith, *The diviners*, de Rick Moody, *Darkmans*, de Nicola Barker, e muitas obras de David Foster Wallace. O narrador pirotécnico é tipicamente cômico ou satírico e se baseia menos na introspecção moral ou na pesquisa histórica do que na voz narrativa pujante e comunicativa, no tom prolixo de conversação, para garantir o controle sobre os eventos narrados. A autoridade onisciente é resultado do nível narrativo que determina a relação do narrador com os personagens e da maneira que essa relação é articulada para os leitores. O fabulador pirotécnico não exhibe sua superioridade ontológica do mesmo jeito que os narradores de Thackeray ou Trollope, ou do mesmo jeito que os narradores da metaficção pós-moderna, mas, mesmo assim, funciona mais como o personagem extradiegético, evitando a impessoalidade da onisciência analítica até o ponto em que a voz narrativa em geral ofusca os personagens descritos ou analisados.

Um exemplo é o narrador de *Darkmans*, de Barker, apresentando um dos personagens: “A senhora Dina Broad tinha a maravilhosa capacidade de conseguir que completos estranhos fizessem exatamente o que ela queria”. Essa afirmação introdutória é direta e suficiente, mas, durante a apresentação do personagem ao longo das páginas seguintes, a presença do narrador é entusiasticamente intensificada na prosa hiperativa com frequentes qualificações entre parênteses e metáforas prolongadas. “Se a vida de Dina fosse um carrossel (que podia ser tudo menos isso), então havia apenas espaço suficiente na plataforma giratória (em meio às rosas pintadas no alto, às peças de espelho, ao lindo órgão) para um único pônei; e era o pônei de Dina”. A metáfora do carrossel com um único pônei é explorada à exaustão antes de entrar na vida de um dos personagens como espetáculo de teatro: “O programa de Dina Broad (como Céline Dion em Las Vegas) era um programa que não acabava nunca (simplesmente continuava e continuava e continuava); mas esse espetáculo de baixo custo (em Technicolor impecável) de jeito nenhum se esgotava”. “Não”, o narrador diz antes de prosseguir com a metáfora por mais dois parágrafos.

O narrador pirotécnico é a voz mediadora para uma boa parte da ficção que o conhecido crítico britânico James Wood denuncia como “realismo histórico”. Para Wood, boa parte da ficção contemporânea é

violentada por um “excesso de tramas” (*Irresponsible*), negligenciando o desenvolvimento de uma humanidade verdadeira dos personagens. Ele descreve o realismo histórico do seguinte jeito: “O grande romance contemporâneo é uma máquina de movimento perpétuo que parece ter se envergonhado com a velocidade. Parece querer abolir a quietude como se tivesse vergonha do silêncio. Tramas e subtramas brotam em cada página e esses romances prosperam em sua congestão glamorosa. Inseparável da cultura da trama permanente é a busca pela energia a qualquer custo” (*Irresponsible*). Wood argumenta que esse estilo de ficção absorveu para o romance realista as características textuais do realismo mágico. Os floreios maníacos das improbabilidades de verossimilhança não resvalam no surreal, mas simplesmente exaurem as convenções do realismo.

Wood cunhou o termo realismo histórico em uma crítica sobre o livro de Zadie Smith, *Dentes brancos*. O romance começa com uma cena em que o protagonista, Archie Jones, está tentando cometer suicídio com envenenamento por gás dentro do carro. Depois que a cena está instituída, temos essa passagem: “Enquanto ele deslizava entre a consciência e inconsciência, a posição dos planetas, a música das esferas, o bater das asas diáfanas de uma mariposa-tigre na África Central e um monte de outras coisas que Fazem a Porra Toda Acontecer decidiram dar uma segunda chance para Archie. Em algum lugar, de algum jeito, por causa de alguém, foi decidido que ele viveria”. A passagem parece deliberadamente elaborada para nos prevenir de interpretar que Archie escapou do suicídio por causa de algum tipo de declaração profunda sobre a fragilidade da existência humana. As referências satíricas a várias teorias populares de causa e efeito universais dão a impressão de desembocar na sugestão de que alguém que “faz a porra toda acontecer” é uma entidade divina sobre quem o narrador pode apenas especular (ele sabe o que aconteceu, mas não por que) ou simplesmente o próprio narrador, o representante do autor que está contando a história que reconhece divertidamente sua analogia com Deus. O narrador de Smith, de fato, satiriza com regularidade o desejo de os personagens atribuírem eventos à providência: “Os princípios do Cristianismo e da Lei de Sod (também conhecida como Lei de Murphy) são os mesmos: “*Tudo acontece comigo, para mim*”. A voz narrativa de *Dentes brancos* indica que a própria Smith consegue imaginar apenas um mundo de incertezas aleatórias, relativizando a autoridade de seu comentário.

O quarto modo de onisciência contemporânea tem o *jornalista em imersão* e o *comentarista social*. O narrador como *jornalista em imersão* é o equivalente fictício do narrador de romances documentários, como em *A sangue frio*, de Truman Capote, e se origina diretamente do *new journalism*. Penso especificamente no último romance de Tom Wolfe, *Eu sou Charlotte Simmons*. Fundamental para a construção da autoridade narrativa e para sua funcionalidade como intelectual público é a voz extrafictícia do romance construída a partir do prefácio, que se liga à justificativa de 1973 sobre o *new journalism*, seu manifesto do romance social realista, de 1989, e à coletânea de ensaios de 2001, *Ficar ou não ficar*. O apelo ao trabalho de campo observacional estabelecido por essa voz proporciona um tipo de distância etnográfica dos personagens como fonte de conhecimento onisciente, servindo de base para e, ao mesmo tempo, relativizando a autoridade do narrador.

Em *Eu sou Charlotte Simmons*, a construção cênica detalhada é complementada por comentários explicativos. Por exemplo, depois de um diálogo entre dois jogadores universitários de basquete temos essa fala: “Sem sequer se dar conta do que era, Jojo falou no creole universitário em voga naquele ano: foda-se o patoá”. Essa observação é seguida por exemplos de múltiplos usos gramaticais aos quais a palavra “foda” pode ser associada. Outra observação que parece exibir deliberadamente o distanciamento geracional entre o narrador e seus personagens ocorre quando Charlotte encontra sua primeira amiga na Dupont. Depois de se apresentarem uma à outra como Betina e Charlotte, temos essa fala: “Elas faziam parte da primeira geração que vivia sem sobrenome”. O falso distanciamento antropológico do narrador, que proporciona ao romance uma abordagem abrangente é acentuado até transformar-se em caricatura nesse comentário durante a cena em que Charlotte ouve um grito histórico no corredor do campus: “Eram os gritos das fêmeas da espécie fingindo medo físico diante das palhaçadas, provavelmente físicas, dos machos”.

No manifesto de 1989, “Perseguindo a besta de um bilhão de metros quadrados”, Wolfe explica sua mudança da não ficção para a ficção: “Eu queria cumprir a previsão que tinha feito na apresentação de *The new journalism*, em 1973: a saber, que o futuro do romance de ficção seria o realismo altamente detalhado baseado na reportagem, um realismo mais minucioso do que qualquer um em voga atualmente, um realismo que

retrataria o indivíduo em relação íntima e complexa com a sociedade ao redor dele”. A importância histórica dessa crença no realismo ficcional é que, para Wolfe, a ficção pós-moderna, como consequência de sua inclinação pelo experimentalismo formal, tinha se desimpedido de qualquer obrigação para lidar com a cultura contemporânea. O desejo de diagnosticar e reportar um problema social através da técnica da onisciência conecta o jornalista em imersão de Wolfe com o comentarista social, sob os quais eu incluiria *O terrorista*, de John Updike, *As correções*, de Jonathan Franzen, e *Submundo*, de Don DeLillo. A autoridade narrativa, aqui, funciona ao empregar o amplo conhecimento do narrador para analisar a cultura pós-moderna. “Mais uma vez”, James Wood reclamou em um ensaio de 2001 sobre o grande romance social, “os romancistas são elogiados pela riqueza de conhecimento social vasto e obscuro”. Se a autoridade onisciente deve ser outorgada pelo público leitor em vez de inconscientemente presumida pelo narrador, “saber tudo”, nesse caso, passa a significar menos um conhecimento divino ou telepático do interior humano do que um conhecimento polígrafo de como o mundo funciona. Em outras palavras, os narradores contemporâneos “sabem” mais do que qualquer outro personagem não apenas por causa do privilégio da onisciência, mas por causa de seu escopo intelectual. Em um ensaio de 2003, Judith Shulevitz refere-se à obra de DeLillo e Franzen, dentre outros, quando alega, um pouco pesarosa, que: “Os romancistas, em resumo, tornaram-se nossos intelectuais públicos – nossos polígrafos, geógrafos, especialistas do mundo material. E mesmo assim, estranhamente, há poucos intelectuais no romance moderno”.

No romance de Franzen, esse conhecimento onisciente é representado através da metáfora recorrente da “correção” que conecta as dinâmicas intergeracionais da família com a indústria corporativa da saúde e com a economia global. Essa metáfora começa com o indivíduo mapeando a depressão de um dos personagens, Gary Lambert, e revelando através de uma análise interna que “sua vida inteira foi configurada como uma correção da vida do pai”. Fundamental ao enredo é a descoberta na área das terapias neurobiológicas da droga “CorrecTor” anunciada por um representante corporativo para “distúrbios do cérebro” como Parkinson e Alzheimer e para a “doença social” da criminalidade, incontida pelas instituições prisionais tradicionais. O desenlace do último capítulo começa: “A correção, quando finalmente veio, não foi como uma bolha que

estoura de um dia para o outro, mas como um declínio muito mais suave, uma perda de valor nos principais mercados financeiros lenta como um vazamento ao longo de todo um ano”. Essa correção para o mercado global ocorre enquanto a volátil dinâmica familiar dos Lamberts se acalma assim que o patriarca Alfred morre.

Todos esses modos de autoridade narrativa, em especial os dois últimos, indicam uma mudança geral na ficção, do minimalismo para o maximalismo. Em um ensaio de 2004 intitulado “*The war for the soul of literature*”, Laura Miller argumenta que o que Wood denuncia como “realismo histórico” e o que Dale Peck chama de “pós-modernismo rebuscado” podem ser entendido no âmbito dessa mudança. Para Miller, o maximalismo, na forma do grande e ambicioso romance social, tornou-se o novo foco de reclamação sobre o rumo da ficção contemporânea, substituindo o minimalismo à lá Carver, que prevaleceu pelas duas décadas anteriores como sintoma do declínio da literatura. “A maioria das pessoas que acompanham a ficção contemporânea”, Miller escreve, “pode identificar com segurança alguns livros que caem nessa categoria e pode dizer como eles são: grandes, cheios de informação, ideias e refrões estilísticos; têm enredos agitados que transparecem no que é frequentemente chamado de ‘amplo quadro social’; experimentais na forma e na voz; são ostensivamente (ou talvez apenas excessivamente) inteligentes. Ou pelo menos é como eles deveriam ser”. Miller elenca DeLillo e Pynchon como os “paterfamilias” do maximalismo e, dentre seus discípulos, inclui Rick Moody, Jonathan Franzen, Colson Whitehead, Jeffrey Eugenides, David Eggers, Richard Powers, Jonathan Lethem, Zadie Smith e David Foster Wallace. A ficção maximalista não precisa necessariamente ser onisciente na narração, mas o escopo e a liberdade narrativa da onisciência certamente se prestam ao estudo amplo das relações sociais, e a prolixidade da voz narrativa que o maximalismo encoraja é um meio de concorrer com o dinamismo de outros discursos do mercado de opinião e entretenimento.

Podemos caracterizar a onisciência contemporânea como uma voz narrativa verborrágica que invoca com nostalgia a onisciência clássica, amiga e guia, ou que preenche com desespero o silêncio deixado pela ausência pós-moderna do personagem. Mas podemos, de modo mais eficiente, abordar essa voz narrativa como um tipo de técnica heurística em que a forma é gerada pela função arquitetônica da sentença como

linha de fuga. A prosa idiossincrática de Wolfe origina-se da afirmação em *The new journalism* de que os jornalistas que empregam as técnicas da ficção a serviço da não ficção estão livres das restrições das convenções estéticas que governam o ponto de vista e outros elementos da narrativa. “Para os góticos glutões”, Wolfe escreveu, “há ainda apenas as regras dos bandidos em relação à técnica: pegue, use e improvise”.

A forma narrativa, aqui, não é determinada de modo algum pela unidade formal, pelas categorias da teoria narrativa, mas pela autoridade do escritor como repórter da cultura contemporânea. Para o comentarista social, o alcance tentacular da onisciência é reforçado pela liberdade criativa no nível sintático. Quero terminar com uma citação de Don DeLillo sobre a escrita de *Submundo*: “O prólogo é escrito com um tipo de superonisciência. Há frases que podem começar numa parte do estádio de beisebol e terminar em outra. Eu queria abrir a frase. Elas se tornam um tipo de felicidade viajante; viajam da mente de um personagem para outra. Fiz assim principalmente porque era prazeroso. Foi o próprio beisebol que me deu um tipo de liberdade que talvez nunca tenha experimentados antes. Era o jogo” (DePetro). ■

Tradução de Claudia Ribeiro Mesquita

Paul Dawson é autor de *Creative writing and the new humanities* [Escrita criativa e as novas humanidades] (Routledge, 2005). Seu primeiro livro de poemas, *Imagining winter* [Imaginando o inverno] (Interactive Press, 2006), ganhou o prêmio IP Picks Best Poetry Awards, na Austrália. Paul é, atualmente, professor-associado na School of English, Media and Performing Arts, da University of New South Wales, também na Austrália.

Obras citadas

- AMIS, Martin. *A informação*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BAL, Mieke. *Narratology* [Narratologia]. 1985. 2 ed. Toronto: Toronto Univ. Press, 1997.
- BARKER, Nicola. *Darkmans*. 2007. Londres: Harper Perennial, 2008.
- BEACH, Joseph Warren. *The method of Henry James* [O método de Henry James]. New Haven: Yale Univ. Press, 1918.
- BERUBE, Michael. Teaching postmodern fiction without being sure that the genre exists [Ensinando sobre a ficção pós-moderna sem ter certeza de que o gênero existe]. *The Chronicle of Higher Education*, v. 46, n. 37, p. B4-B5, 19 maio 2000.
- CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHATMAN, Seymour. Characters and narrators [Personagens e narradores]. *Poetics Today*, n. 7, p. 189-204, 1986.
- COHN, Dorrit. *Transparent minds* [Mentes transparentes]. Princeton, Nova Jersey: Princeton Univ. Press, 1978.
- CULLER, Jonathan. Knowing or creating? A response to Barbara Olson [Saber ou criar? Uma resposta para Barbara Olson]. *Narrative*, n. 14, p. 347-348, 1986.
- _____. Omniscience [Onisciência]. *Narrative*, n. 12, p. 22-35, 2004.
- DELILLO, Don. *Submundo*. Nova York: Scribner, 1999.
- DEPETRIO, Thomas (org.). *Conversations with Don DeLillo* [Conversas com Don DeLillo]. Jackson: Mississippi Univ. Press, 2005.
- EDEL, Leon. *The modern psychological novel* [O romance psicológico moderno]. 1955. Nova York: Grove Press, 1959.
- ELLIS, Bret Easton. *Psicopata americano*. Tradução de Paulo Raviere. São Paulo: Darkside Books, 2020.

- ETZIONI, Amitai; BOWDITCH, Alyssa (orgs.). *Public intellectuals: an endangered species?* [Intelectuais públicos: uma espécie em extinção?]. Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers, 2006.
- FABER, Michel. *Pétala escarlate, flor branca*. Tradução de Myriam Campello. Edição de bolso. São Paulo: Bestbolso, 2013.
- FINNEY, Brian. *English fiction since 1984: narrating a nation* [Ficção inglesa desde 1984: narrando uma nação]. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006.
- FITZPATRICK, Kathleen. *The anxiety of obsolescence: the American novel in the age of television* [A angústia da obsolescência: o romance americano na era da televisão]. Nashville: Vanderbilt Univ. Press, 2006.
- FOWLES, John. *A mulher do tenente francês*. 1969. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. São Paulo: Alfaguara, 2008.
- _____. Notes on an unfinished novel [Observações sobre um romance inacabado]. 1969. In: BRADBURY, Malcolm (org.). *The Novel Today: contemporary writers on modern fiction* [O romance hoje: escritores contemporâneos de ficção moderna]. 1977. p. 147-162. Ed. rev. Londres: Fontana Press, 1990.
- FRANZEN, Jonathan. Qual a importância?. In: _____. *Como ficar sozinho*. Tradução de Oscar Pilagallo. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 191-232.
- _____. *As correções*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Atelier Arcádia, 1979.
- GOODHEART, Eugene. *Novel practices: classic modern fiction* [Práticas do romance: ficção clássica moderna]. New Brunswick: Transaction Publishers, 2004.
- GRAHAM, Robert. *How to write fiction (and think about it)* [Como escrever ficção [e pensar sobre isso]] Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* [Uma poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção] Nova York: Routledge, 1988.
- JACOBY, Russell. *Os últimos intelectuais: a cultura americana da era da academia*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Trajetória Cultural, Edusp, 1990.
- JAMES, Henry. "Review of *Far From the Madding Crowd* by Thomas Hardy." [Resenha de Longe da multidão enlouquecida por Thomas Hardy] 1874. In: REGAN, Stephen (org.). *The Nineteenth Century Novel: a critical reader*, [O romance do século dezenove: um leitor crítico]. London: Routledge, 2001. p. 85-88.
- JONES, Edward P. *O mundo conhecido*. Tradução de Fabio Fernandes. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- Jones, Gail. *Fetish lives* [Vidas fetichistas]. Fremantle: Fremantle Arts Centre Press, 1997.
- _____. On the piteous death of Mary Wollstonecraft [Sobre a triste morte de Mary Wollstonecraft]. In: *The house of breathing* [A casa da respiração]. Fremantle: Fremantle Arts Centre Press, 1992. p. 105-120.
- KENEALLY, Thomas. *A lista de Schindler*. Tradução de Tati Moraes. Rio de Janeiro: Best Seller, 2009.
- LANSER, Susan. *The narrative act: point of view in prose fiction* [O ato narrativo: o ponto de vista na prosa de ficção]. Princeton: Princeton Univ. Press, 1981.
- LETISSIER, Georges. *The Crimson Petal and the White: a neo-victorian classic* [Pétala escarlate, flor branca: um clássico neovitoriano] Ensaio apresentado na Rewriting/Reprising in Literature Conference, University of Lyon, out. 2006. Disponível em: <<http://archives.univ-lyon2.fr/221>>. Acesso em: 12 jun. 2008.
- LEVITT, Morton P. *The rhetoric of modernist fiction* [A retórica da ficção modernista]. Hanover: New England Univ. Press, 2006.
- LODGE, David. *Autor, Autor*. Lisboa: Editora Asa, 2004.
- _____. *Pense*. Tradução de Luiz Antonio Oliveira de Araujo. Rio de Janeiro: Best Seller, 2001.

- _____. The novelist at the crossroads [O romancista na encruzilhada]. *Critical Quarterly*, n. 11, p. 105-132, 1969.
- LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction* [A arte da ficção] 1921. Londres: Jonathan Cape, 1954.
- MARGOLIN, Uri. Character [Personagem] In: HERMAN, David (org.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2007. p. 66-79
- MARTIN, Wallace. *Recent theories of narrative* [Teorias recentes da narrativa]. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1986.
- McHALE, Brian. *Postmodernist fiction* [Ficção pós-moderna]. Nova York: Methuen, 1987.
- McLAUGHLIN, Robert L. Post-postmodern discontent: contemporary fiction and the social world. [O descontentamento pós-moderno: a ficção contemporânea e o mundo social]. *Symploke*, v. 12, n. 1-2, p. 53-68, 2004.
- MILLER, D. A. *The novel and the police* [O romance e a polícia]. Berkeley: California Univ. Press, 1988.
- MILLER, J. Hillis. *The form of victorian fiction* [A forma da ficção vitoriana]. Notre Dame: Notre Dame Univ Press, 1968.
- MILLER, Laura. The war for the soul of literature [A guerra pela alma da literatura]. *Salon.com*. 15 jul. 2004. Disponível em: <http://dir.salon.com/story/books/feature/2004/07/15/peck_wood/index.html>. Acesso em: 9 jun. 2008.
- MOODY, Rick. *The diviners* [Os adivinhos]. Nova York: Little, Brown and Company, 2005.
- NELLES, William. Omniscience for atheists. [Oniscência para ateus]. *Narrative*, n. 14, p. 118-131, 2006.
- OLSON, Barbara K. “Who thinks this book?” or why the author/God analogy merits our continued attention [“Quem pensa nesse livro?” ou por que a analogia autor/Deus merece nossa atenção?]. *Narrative*, n. 14, p. 339-346, 2006.
- _____. *Authorial divinity in the twentieth century*. [A divindade autoral no século 20]. Lewisburg: Bucknell Univ. Press, 1997.

- PHILLIPS, Brian. Character in contemporary fiction [O personagem na ficção contemporânea]. *The Hudson Review*, n. 41, p. 629-642, 2004.
- THE PROSPECT/FP Global public intellectuals poll—results [Enquete sobre intelectuais públicos da The Prospect/FP — resultado] *Prospect Magazine*, v. 116, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.prospect-magazine.co.uk/intellectuals/results.htm>>. Acesso em: 3 dez. 2008.
- RICHARDSON, Brian. *Unnatural voices* [Vozes artificiais]. Columbus: Ohio State Univ. Press, 2006.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative fiction: contemporary poetics* [Ficção narrativa: poética contemporânea] 1983. 2. ed. Londres: Routledge, 2002.
- ROYLE, Nicholas. *The uncanny*. [O estranho] Nova York: Manchester Univ. Press, 2003.
- RUSHDIE, Salman. Muslims unite! A new reformation will bring your religion into the modern Era [Muçulmanos unidos! Uma nova reforma vai levar sua religião para a era moderna]. *The Times*, 11 ago. 2005. Disponível em: <http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/guest_contributors/article553964.ece>. Acesso em: 15 jun. 2008.
- _____. *Versos satânicos*. 1988. Tradução de Misael H. Dursan. 1ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. *The nature of narrative*. [A natureza da narrativa] Londres: Oxford Univ. Press, 1968.
- SELTZER, Mark. *Henry James and the art of power* [Henry James e a arte do poder]. Ithaca, Londres: Cornell Univ. Press, 1984.
- SHULEVITZ, Judith. Real thoughts and fictional thinking [Pensamentos reais e pensamento fictício]. *The New York Times*, 23 fev. 2003. B31.
- SMITH, Zadie. *Dentes brancos*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STANZEL, Frank. *A theory of narrative* [Teoria da narrativa]. Tradução de Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984.
- STERNBERG, Meir. Omniscience in narrative construction [A oniscência na construção da narrativa]. *Poetics Today*, n. 28, p. 683-794, 2007.

- _____. *Expositional modes and temporal ordering in fiction* [Modos expositivos e organização temporal na ficção]. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1978.
- THIRLWELL, Adam. *Política*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- UPDIKE, John. *O terrorista*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WALLACE, David Foster. “Octeto”. In: _____. *Breves entrevistas com homens hediondos*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- WALSH, Richard. *The rhetoric of fictionality: narrative theory and the idea of fiction* [A retórica da ficcionalidade: teoria da narrative e a ideia de ficção]. Columbus: Ohio State Univ. Press, 2007.
- WOLFE, Tom. *Eu sou Charlotte Simmons*. Tradução de Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. *Ficar ou não ficar*. Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. Stalking the billion footed beast: a literary manifesto for the new social novel. *Harper’s Magazine*, n. 279, p. 45-56, nov. 1989. [Perseguindo a besta de um bilhão de metros quadrados: um manifesto literário para o novo romance social. Tradução livre de Heder Capobianco, *Antimidia Blog*. Disponível em: <<https://antimidiablog.wordpress.com/2019/08/09/perseguindo-a-besta-de-um-bilhao-de-metros-quadrados-por-tom-wolfe-1989-traducao/>> Acesso em: 29 set. 2020.]
- _____; JOHNSON, E. W. (orgs.). *The new journalism* [O novo jornalismo]. 1975. Londres: Picador, 1996.
- WOOD, James. *The irresponsible self: on laughter and the novel*. [O self irresponsável: sobre o riso e o romance] 2004. Londres: Pimlico, 2005.
- _____. Tell me how does it feel? [Me conta como é?]. *The Guardian*, 6 out. 2001. Disponível em: <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,563868,00.html>>. Acesso em: 15 jun. 2008.

「dossiê: escrita e pandemia」

Joca
Reiners
Terron」

Não quero pensar nisso agora

Sonhei que recebia um email vazio a não ser pelo arquivo anexado, um estranho documento que informava ganhos mensais de todas as pessoas que conheço. Talvez se tratasse de engano do escritório de contabilidade que me atende, mas que contador teria acesso aos ganhos de todos os meus conhecidos? No sonho, aterrado pelas informações contidas no documento, entendi que o remetente era o escritório que atendia a Deus, Destinatário Final das Contas Finais. Todas as pessoas relacionadas, sem exceção, ganhavam mais do que eu. Dia setenta do isolamento. Estou com pouco trabalho, deve ser isso.

Ontem um homem se ajoelhou na calçada em frente ao prédio e começou a chorar. Moro no sétimo andar de um prédio no centro da cidade conflagrado, tenho intimidade com mendigos. Mas nunca vi nada semelhante. Da janela deu para perceber que o homem — um dos tantos moradores de rua que vivem pelo bairro — estendia os braços para cima, talvez endereçando seus lamentos a Deus, implorando por alguma coisa que eu não entendia, pois não conseguia ouvi-lo de onde estava. Pareceu que endereçava seus gritos aos moradores do prédio, e particularmente a mim.

Ao despertar, a sensação incômoda de infinita repetição dos dias é mais aguda, creio que por acontecer sempre no mesmo lugar, do mesmo lado da cama, sob o idêntico teto da manhã anterior; tanto que seria estranho, — e é algo explorado com frequência em livros e filmes — isso acontecer em lugares desconhecidos, o que só soaria um pouco menos aterrorizante do que despertar metamorfoseado em inseto.

Faço café, uma cafeteira média, outra pequena (temos uma terceira, mas é grande demais para nossa garrafa térmica); a primeira xícara de café é o melhor momento do dia (porém odeio limpar as cafeteiras italianas, jogar a borra do café na pia e ficar mexendo a colher no ralo até o pó desaparecer, levado pela água), talvez o único momento realmente bom, pois sempre existirá o risco de ocorrer uma revelação do futuro: inepta, ocorrida ao acaso; visto de relance na borra do café um segundo antes de ser levado pela água, nosso futuro feliz indo pelo ralo.

Normalmente vou ao banheiro depois de comer algo, é um ato reflexivo (ou é *ato reflexo?*, às vezes confundo; de fato é ambas as coisas, pois sempre o aproveito para ler), bastante pontual (costumava acontecer de manhã; com o isolamento, embora minha rotina permaneça quase inalterada, passou a acontecer de noite, antes de dormir ou de madrugada, a urgência do corpo como interrupção dos sonhos); o mundo virou de cabeça para baixo e minha fisiologia também.

Hoje morreu o ator Flávio Migliaccio, que encarnou um dos heróis de minha infância, na série televisiva *Shazan, Xerife & Cia*. Suicidou-se aos oitenta e cinco anos, e deixou um bilhete de despedida no qual dizia “a humanidade não deu certo; cuidem das crianças.”

Sou o cozinheiro da casa, mas hoje o almoço já está pronto (será igual ao de ontem e ao de anteontem, na verdade o mesmo cozido feito para repetir e render). Enquanto requeitava a comida, lembrei de uma vez em que meus pais decidiram viajar no meio da noite, sem nos avisar; éramos crianças, meus irmãos e eu, e despertamos numa casa diferente

daquela onde tínhamos adormecido. São costumeiros para as crianças, esses cataclismas cotidianos que arruinam a ordem dos dias.

Depois de continuar a apanhar do aplicativo do banco (não consegui instalá-lo desde o início do isolamento, o que me possibilitou escapar até a agência do Banco do Brasil na Avenida Angélica umas três vezes), passo a tarde lendo (Krasznahorkai, Walser, material para a oficina de romance); um passeio ao banco nunca se pareceu tanto com a liberdade, ao menos até conferir o extrato bancário em números vermelhos.

Aula online da oficina de romance das 19h30 até 22h; essas aulas, assim como a oficina de escrita da segunda-feira, têm sido exaustivas; a dinâmica é diferente, e sou muito mais exigido como professor (depois da ligeira excitação que sinto ao terminar a aula, o cansaço me derrota, e coloco meu cérebro para ser ninado pela televisão).

Despertei com a impressão de não ter dormido. No entanto, dormi, até que bem, se comparado com outras noites. Nas primeiras vinte noites do isolamento dormi como uma pedra, ou como uma planta, mais precisamente como um cacto. Estou mais habituado a dormir como uma geladeira com defeito, que começa sem aviso a vibrar e a sacudir, a bufar e a soltar fumaça preta. Mas hoje dormi bem, apesar da impressão de não ter dormido. Não lembro de ter sonhado.

Pela terceira noite seguida o mendigo apareceu e gritou por meia hora na calçada em frente ao nosso prédio. Hoje uma vizinha se dignou a descer e a lhe oferecer comida, que recusou. Alegou que estava doente e precisava de dinheiro. A mesma vizinha chamou então o SAMU; quando a ambulância chegou, o mendigo tinha desaparecido.

Ontem fui à agência bancária: ainda a novela do aplicativo. O dia parecia não ter amanhecido ainda, fazia frio na rua, onde permaneci vinte minutos na fila do banco. Foi o primeiro dia de uso obrigatório da máscara e observei os mascarados, cada máscara caseira mais espalhafatosa

que a anterior. A do senhor na minha frente era amarrada por tiras de tecido tão exageradamente grandes que ele parecia estar usando um laço na cabeça, ou um turbante. Ninguém respeitava a distância obrigatória, e uma dona retirava a máscara para tossir. Ao olhar as nuvens cinzentas, a nova realidade cinzenta, meus olhos se encheram de lágrimas, que ninguém viu, pois meus óculos estavam embaçados por causa da máscara.

Na volta, parei no supermercado. Pensei em comprar um quilo de arroz para o mendigo da porta, que é um cara antipático (conheço todos os mendigos do bairro, este em particular reconheci porque é antipático, mas também porque não usava máscara — se a usasse, como o reconheceria? Talvez a antipatia não precise de máscara) e, ao colocar o saco de arroz na cesta, pensei: quando eu sair, ele não vai estar mais lá, e não precisamos de arroz em casa. Devolvi o saco de arroz à prateleira. Quando saí, o mendigo não estava mais lá.

Hoje, quinta-feira, não dei aula. Dar aulas é uma alegria, apenas superada pela alegria de não dar aulas (nem a de fazer nada, que é imbatível). Para o almoço fiz costelinhas de porco assadas, farofa de ovos, quiabo grelhado e batatas ao forno.

Página 132 da transcrição do novo romance, estou me sentindo László Krasznahorkai. Pedi a Isabel que sentasse na poltrona do escritório e li para ela o início do capítulo 4, que tem cerca de oito páginas. Foi o ritmo dessas páginas que me fez sentir ser um Krasznahorkai: gostei dele, está do jeito que eu pretendia. Comentário de Isabel após a leitura: “intenso”. E só. Um dia me acostumarei com tanta proximidade, afinal só estamos casados há dezesseis anos.

Hoje ela fez um pão espetacular, que não poderia ser melhorado por nenhum filtro do Instagram. Preparei canja de galinha com alho-poró para o jantar. Deve ser suficiente para as próximas três noites.

Como trepa o Freud da série *Freud*. Só no episódio de hoje ele comeu a vidente maluquinha de personalidade tripla, a irmã e a mãe. Todas, in-

cluindo a empregada doméstica heptagenária, amam Freud incondicionalmente. Mas com a empregada ele ainda não trepou. Três páginas de *Guerra e guerra* do Krasznahorkai antes de dormir. Não estou entendendo quase nada, então deve ser bom.

Aniversário de minha mãe, 75 anos. Nasceu no dia da vitória dos Aliados na Europa, que por sua vez também foi a data da derrota alemã (o avô dela era alemão). Isso talvez tenha marcado seu senso de humor, meio mórbido. Fomos apresentados um ao outro há 52 anos. “Tempo, tempo, falta um tanto ainda, eu sei.” Na conversa, ela me contou a seguinte história: havia um piloto de avião chamado Joaquim que visitava a fazenda do meu avô, onde ela nasceu e viveu até se casar. Vinha do norte, creio que do Pará, comprar gado. Ela e as irmãs paqueravam o Joaquim. Um dia, o avião dele não chegou. Tinha caído. Levaram cinco dias até localizar o corpo, que foi sepultado na fazenda. No enterro, segundo ela, parecia que o caixão ia explodir. Vermes, que faziam uma senhora barulheira dentro do caixão. Parecia pipoca estourando, disse minha mãe.

Ela também me contou que recebeu por WhatsApp a fotografia do ator Flávio Migliaccio enforcado. Eu a censurei por ver isso, e também por me levar para viajar no meio da noite quando era criança sem qualquer aviso, fazendo com que eu despertasse em lugares desconhecidos. É preciso cuidar das crianças.

No sábado conversei durante cinco horas com amigos pelo Zoom. Enchemos a cara, rimos e choramos. Isabel foi dormir mais cedo. Não gosto desses encontros coletivos online, mas não sei explicar por que (acho que sei, tem a ver com a morte, com o fato de parecermos todos igualmente mortos nas telas dos computadores e celulares, à meia-luz e bidimensionais como são os retratos de defuntos nas lápides dos cemitérios); não quero pensar nisso agora.

Depois, sem sono, assisti *Never rarely sometimes always*, de Eliza Hittman no computador, a juventude como campo assolado pelo inominável, o sofrimento daquelas que não têm voz, das caixas de supermer-

cado, as mulheres. Fui me deitar com uma sensação que ando tendo com frequência crescente, a vergonha de ser homem.

O mendigo passou a chorar e a gritar todas as noites na calçada diante do prédio. Hoje se deitou no meio da rua, atrapalhando o tráfego. O dono de um automóvel chamou a polícia, que o tirou da rua. Depois de conversarem por alguns minutos com o mendigo, que continuou a chorar, os policiais foram embora. Deixaram o mendigo, que continuou a chorar e chorou e continuou a chorar e chorou e continuou a chorar e chorou e continuou a chorar e chorou e continuou a chorar. Adormeci. Nessa noite sonhei que era o mendigo na calçada, que continuava a chorar e a estender os braços para o alto, para mim, que continuava na janela do sétimo andar e também chorava, estendendo os braços para o mendigo lá embaixo, que era eu; da calçada lá embaixo eu pedia a mim mesmo, aqui no alto, algo que não conseguia ouvir, e portanto não podia me ajudar, ajudar a nós, ajudar a ninguém.

Despertei, e estávamos todos no mesmo lugar.

São Paulo, 20 de maio de 2020

Joca Reiners Terron fundou a editora Ciência do Acidente, na qual publicou seu primeiro livro de poemas, *Eletroencefalodrama* (1998). A editora também lançou seu romance de estreia, *Não Há Nada Lá* (2001, reeditado pela Companhia das Letras em 2011), e seu segundo livro de poemas, *Animal Anônimo* (2002). Terron publicou os livros de relatos *Hotel Hell* (Livros do Mal, 2003), *Curva de Rio Sujo* (Planeta, 2003), e *Sonho Interrompido por Guilhotina* (Casa da Palavra, 2006), além de *Guia de Ruas sem Saída*, novela gráfica ilustrada por André Ducci (Edith, 2012). Em 2010, recebeu o Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional de melhor romance por *Do Fundo do Poço se Vê a Lua* (Companhia das Letras, 2010). Seus últimos romances são *A Tristeza Extraordinária do Leopardo-das-Neves* (Companhia das Letras, 2013), *Noite Dentro da Noite* (Companhia das Letras, 2017) e *A Morte e o Meteoro* (Todavia, 2019). Seus livros e textos foram traduzidos ao inglês, alemão, francês, espanhol, italiano e árabe.

「dossiê: escrita e pandemia」

**Fabrizio
Corsaletti**

Poemas

Meu burro

escrevia poemas quando estava triste
 escrevia poemas quando estava eufórico
 pelo fato de estar vivo e
 existir o que existia
 por cima do nada escrevia
 poemas quando a rotina o triturava
 quando estava apaixonado escrevia
 seus melhores poemas que poemas
 maravilhosos dizia
 feliz de saber que as coisas
 estavam no caminho certo agora escreve
 poemas porque sabe que as coisas
 estão no caminho errado

Pouco ruído

ele morava no prédio
da minha namorada
e era meu leitor
sempre que nos encontrávamos
perguntava

“canetando muito?”
e com a mão fazia no ar
o gesto de quem escreve

não sei se gostava mesmo
do que eu escrevia
acho que só queria ser simpático
vivia com a mulher
também simpática
e um filho quase estranho
mais ou menos da minha idade

o outro filho tinha morrido
há muito tempo
aquela parecia uma família
drenada pela morte —

dava vontade de lhes dar um barril
da melhor água de Caxambu
já que não se pode dar alegria
a verdadeira alegria
a ninguém

quase não iam para a rua
ficavam sentados
juntos na sombra da figueira
olhando o jardim falavam pouco

da última vez que o vi
estava ainda mais magro
que de costume
sozinho
de perfil camisa branca
cabelo branco os braços
cruzados e os olhos piscando
cada vez mais devagar

Poema da quarentena

minha mesa nova
já ficou velha
ouço Maelo
na cozinha de casa

o copo os óculos
o cinzeiro argentino
são meus únicos companheiros
de fim de mundo

a namorada me liga
de outro planeta
um amigo me manda
mensagens de além-túmulo

estou comendo feijão
com paio há vários dias
fiz as contas e tenho bebida
para mais dois meses

de hoje em diante esta caneta
é meu sexto dedo
há um silêncio lá fora
crispado de remorsos

Lista de compras

acabou o leite
depois acabou o arroz
agora acabou o papel

o café deve durar
mais dois ou três dias
com sorte eu devo durar
mais uns vinte anos

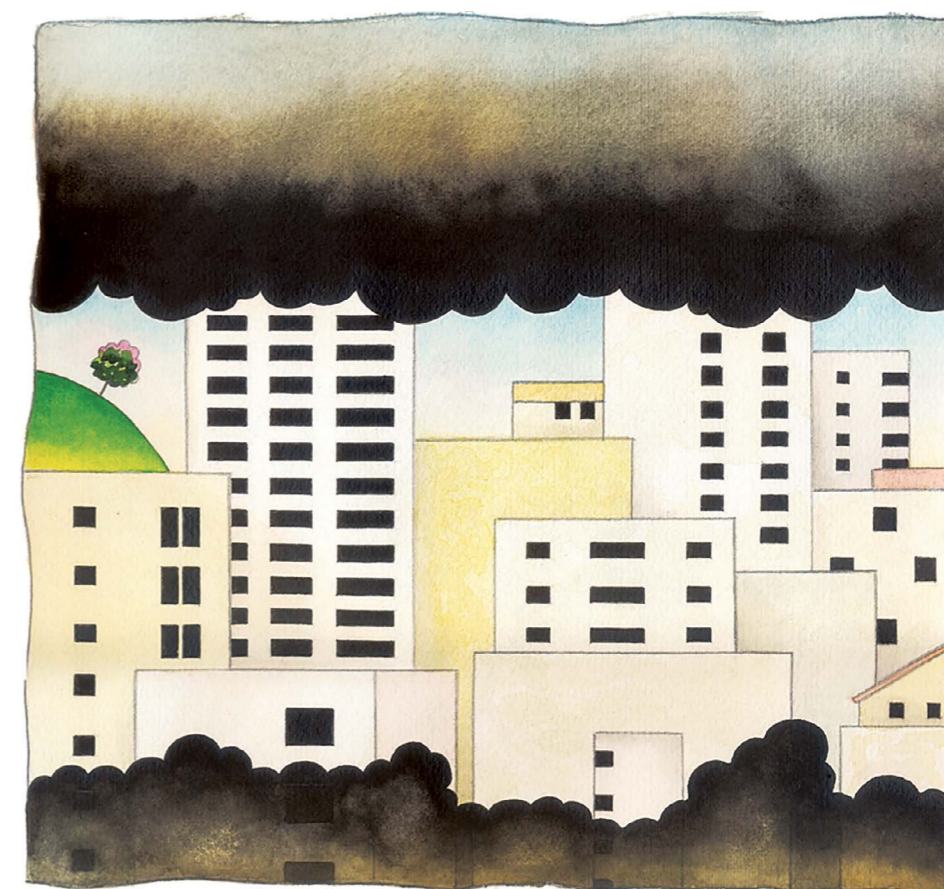
Fabrizio Corsaletti é professor da pós-graduação Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz e autor dos livros *King Kong e cervejas* (Companhia das Letras, 2008), *Golpe de ar* (Editora 34, 2009), *Esquimó* (Companhia das Letras, 2010, prêmio Bravo!), *Quadras paulistanas* (Companhia das Letras, 2013) e *Baladas* (Companhia das Letras, 2016), *Ela me dá capim e eu zurro* (Editora 34, 2014), além dos livros infantis *Zoo* (Hedra, 2005), *Zoo zureta* (Companhia das Letrinhas, 2010) e *Zoo zoado* (Companhia das Letrinhas, 2014), entre outros.

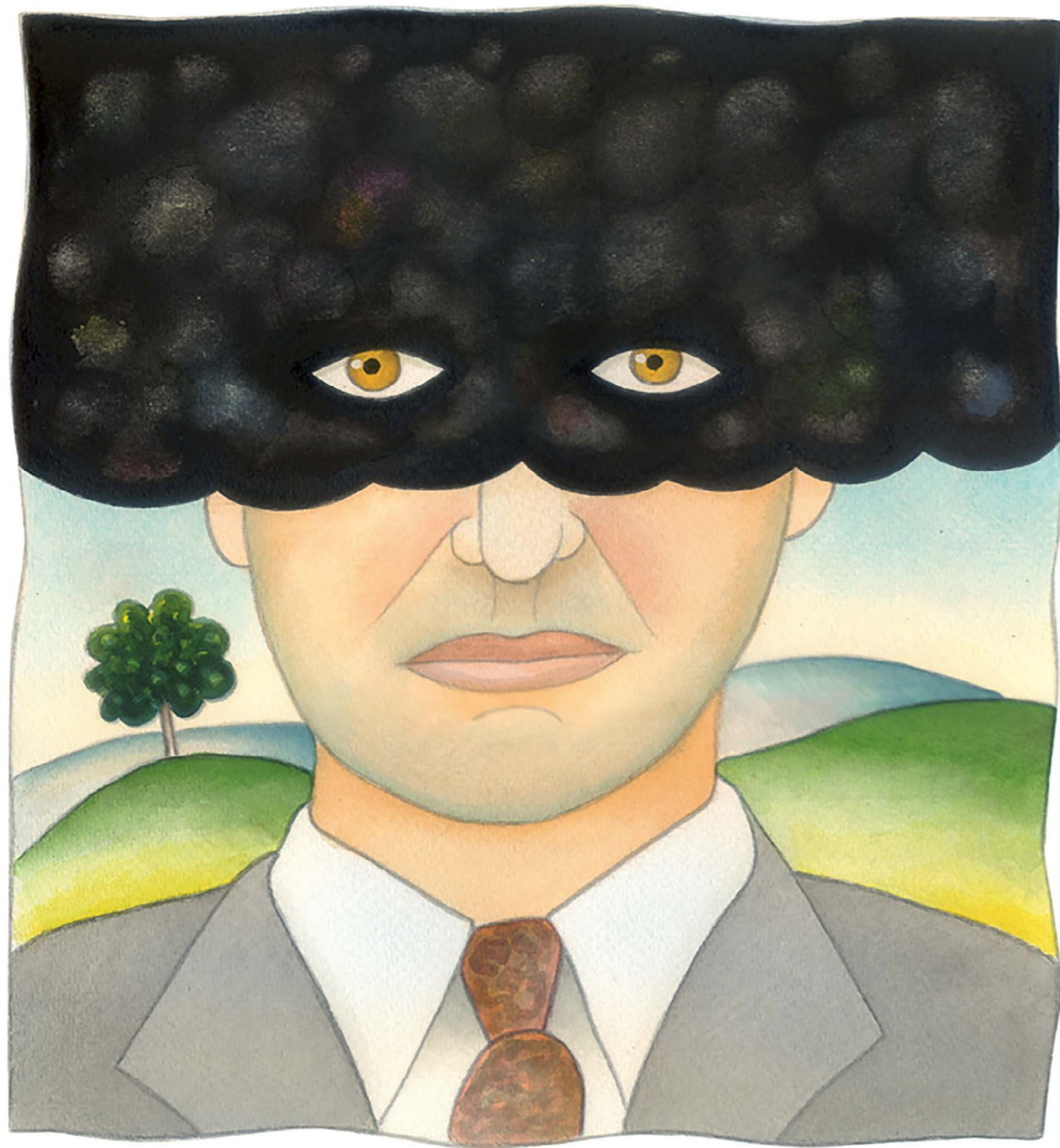
「dossiê: escrita e pandemia」

Ricardo
Azevedo」

A índole da metáfora

Ensaio visual

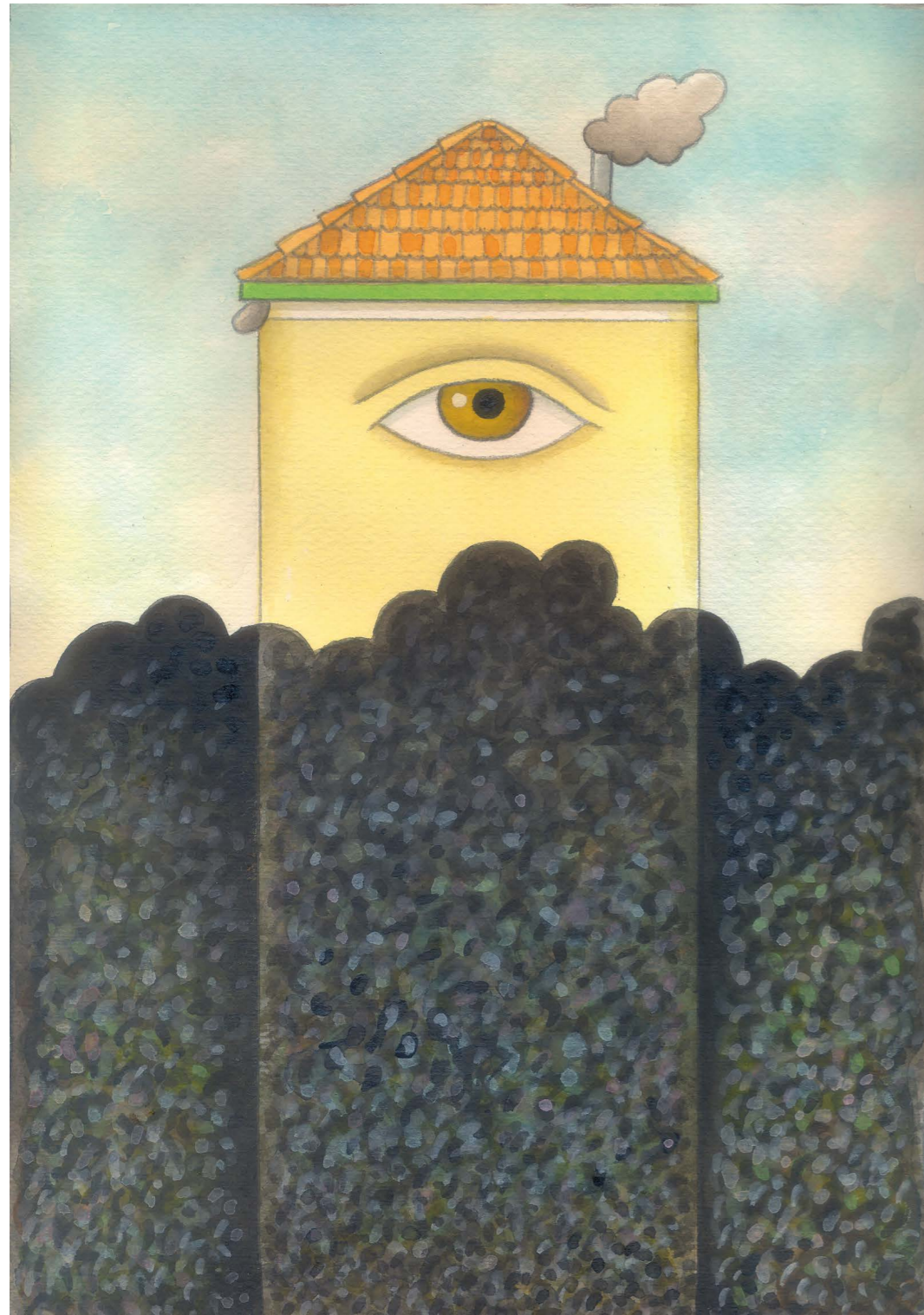












Por ser escritor e desenhista, depois de anos de trabalho foram ficando cada vez mais claros para mim os elos entre a linguagem escrita e a linguagem visual. São diversos os pontos de convergência, mas um deles creio que seja particularmente relevante: o recurso da metáfora. Não me refiro à metáfora utilizada de forma isolada aqui ou ali, mas, sim, à possibilidade de o trabalho inteiro poder ser considerado uma metáfora. Essa premissa hoje faz parte de quase tudo o que faço, sejam textos, sejam desenhos. Quero dizer que quando estou escrevendo, ou desenhando, tento compreender a que pano de fundo metafórico o trabalho em desenvolvimento pode corresponder. Isso me ajuda a determinar que caminhos tomar e a ter uma visão mais ampla a respeito do que estou fazendo. Quando falo em metáfora penso, claro, em alguma transposição de sentido que diga uma coisa embora queira dizer outra. Mas mais que isso: que este novo significado não surja a partir de uma lógica mecânica ou de alguma associação feita por contiguidade (como na metonímia p.e.), mas, ao contrário, seja arbitrário, não convencional, contraditório e inventivo. Em outras palavras, neste caso a transferência de significado nasce de um acervo inesperado ou mesmo ilógico, tem caráter singular, ambíguo e subjetivo e nunca permite uma chave única de leitura. O fato de um texto inteiro corresponder a uma metáfora é, penso eu, o que costuma dar a ele a possibilidade de oferecer ao leitor diversas leituras e interpretações dentro, claro, de uma certo contorno significativo. A simples gratuidade em princípio está fora deste contorno. No caso do desenho, a metáfora tende naturalmente a ser mais direta, crua e concisa. A pandemia de coronavírus e a quarentena remetem a situações de ameaça, isolamento, contaminação, medo, desestabilização, morte, busca de alguma esperança, imprevisibilidade, caos e coisas assim. As imagens que ilustram este artigo são metáforas e, mesmo que de forma não programada, creio que tiveram como ponto de partida esse momento difícil pelo qual estamos passando. Vencida a epidemia, possivelmente os desenhos ganharão novas possibilidades de leitura. É da índole da metáfora que seja assim. ■

Ricardo Azevedo é escritor e ilustrador paulista com muitos livros publicados, inclusive na Alemanha, França, México, Costa Rica, Portugal e Holanda. Ganhou várias vezes o prêmio Jabuti, dentre outros. É formado em Comunicação Visual pela Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, mestre e doutor em Letras pela USP e pesquisador na área da cultura popular, autor de *Abençoado e danado do samba – Um estudo sobre o discurso popular* (Edusp), que ganhou os prêmios Senador José Ermírio de Moraes da ABL e Jabuti, categoria Teoria e Crítica Literária, em 2014.

「dossiê: escrita e pandemia」

Gabriela
Aguerre」

Notas de uma possível escrita pós-pandêmica

Um amigo me avisa que terminou o romance que vinha escrevendo havia dois, três anos. Pergunta se eu gostaria de ler. Fico feliz por ele ter conseguido vencer o atual estado das coisas e avançado pelos caminhos da narrativa para, finalmente, conseguir dizer: está pronto, posso mostrar. Ao imaginar o rosto dele, com uma barba crescida que nunca vi ao vivo, me sinto diante de um espelho manchado e creio me ver, entre perplexa e assustada, olhando para todas as palavras que andam sendo escritas e, em número menor, para as que leio – quando consigo me concentrar. Presto atenção aos processos que permitiram que essas palavras viessem à tona e penso nas cigarras que rompem a casca na última fase da vida, deixando para trás um corpo antigo. Me vejo agora observando do alto, olhando para tudo o que consigo pensar, dizer e escrever, e tento deixar de lado as palavras de antes, como se elas pertencessem a um corpo velho.

Quando isso tudo começou, sonhei que todos os livros da minha casa apareciam com as páginas em branco. Nem os clássicos sobreviveram, muito menos os contemporâneos ou todas as expressões da poesia. Ainda no sonho, senti que haveria um longo trabalho pela frente, meu, seu, nosso, de reescrever todos os livros, acrescentando os contextos, as notas de rodapé, revisitando as grandes afirmações, redesenhando os

próprios sonhos emersos. Como se o que antes assumíamos ser correto agora tivesse virado excepcional. Como se essa mudança de paradigma alterasse todo o sentido de uma leitura, de uma cena imaginada e de todas as formas de escrita. Quem sou agora, enquanto leio? Onde estou agora, enquanto escrevo? Como isso vai chegar ao lado de lá?

O sonho dos livros apagados e o romance terminado do meu amigo me despertaram para uma sensação não necessariamente nova, mas que, agora, aparece de maneira mais clara e que ensaio formular aqui. Existe na palavra escrita algo para além da palavra em si, que se dilui e se mantém ao mesmo tempo: o gesto. Talvez por isso eu nunca tenha conseguido me relacionar com um texto que se anuncia como anônimo, ou de fonte desconhecida, e me veja abismada diante das lendas e dos mitos, procurando reconhecer, ou ao menos imaginar, a primeira vez que aquela história foi contada, por quem, para quem. Traço uma linha contínua contemplando o gesto de quem pronunciou a palavra pela primeira vez, e de quem a reproduziu, e de quem a registrou, e de quem a concatenou com outras palavras, e como isso foi lido, reverberou, e foi depois reproduzido infinitas vezes, virando outros textos, em outras línguas, carregando ou não a intenção e o sentido dessa palavra original. O que há nesse gesto que sobrevive? Eu não sei, mas isso me atrai, a ideia da transversalidade da escrita, de tudo o que atravessa o momento de escrever até chegar ao tudo que atravessa o momento da leitura. Do mesmo modo, tento vislumbrar as circunstâncias e motivações que estão em uma ponta e as circunstâncias e motivações que estão na outra, e o que pode nascer quando as duas se encontram: a compreensão, o eco, uma semente, um passeio, um caminho só de ida, e algumas vezes de ida e volta, transformador em ambas as pontas.

Mas tudo isso antes.

Então, me vejo observando este momento agora, que, como todos os outros momentos, é de passagem de um estado a outro, de fluxo permanente, mas de uma incerteza tamanha que nos despertou, de forma coletiva, para um estranhamento novo e terrível. Talvez a experiência de exílio seja a que se aproxime mais a esta, agora. Estar fora do mundo, dentro da própria casa, diante de tantas experiências de luto que transformam a dor e a angústia em certezas coletivas, que talvez configurem uma nova urgência do que escrever, e como escrever.

Antes, às vezes precisava me colocar em movimento, em busca de algo que parecesse importante ou surpreendente e que, por si só, evocasse o novo ou o velho redescoberto. Quantas ideias não surgiram diante da vidraça do primeiro vagão da linha amarela do metrô de São Paulo, em pé, a luz atravessando os túneis a mais de 80 quilômetros por hora, meu corpo quieto mas acionado a velocidades impensáveis, enquanto cortava os subterrâneos da cidade e depois desacelerando, com essas chacoalhadas que só o movimento nos dá. E agora esta quietude.

Talvez por eu morar diante de nada que me mostre movimento. Muito pouco. Não consigo ver dentro da casa de vizinhos. Percorro as janelas buscando pedaços de outras vidas. Alcanço, às vezes, ver um corpo que se estica ao sol, outro que aparece de relance para sacudir uma toalha, regar uma planta, alguns vultos que passam. Folhagens de palmeiras se movem quando bate o vento. Do céu vejo apenas fragmentos, preciso fazer força para entender se é começo da manhã ou fim da tarde. Outro dia, ouvi sinos de uma igreja que eu nem sabia que ficava tão perto, mas que agora se aproxima, contando as horas, cortando o silêncio dos quarteirões que nos separam.

Fomos isolados uns dos outros, e superaproximados uns aos outros, com poucas nuances reservadas ao acaso ou ao desejo. Podemos nos lembrar de quem éramos antes, mas não sabemos ainda quem vamos ser. Já não nos reconhecemos: sabemos exatamente quando isso começou a acontecer, mas ignoramos o impacto que o distanciamento social, as tragédias em volta e o canto soturno das notícias vai provocar em nós a curto, médio e longo prazos. Eu mesma andei lendo mais o mundo do que as palavras. Não sei quais palavras vão dar conta de transformar uma coisa em qualquer outra coisa nem sei que narrativas farão sentido. Não sei que livros serão esses. Não que antes eu soubesse quais seriam escritos nem por quê. Mas agora algo parece me mover em direção a uma busca que faça sentido pelo gesto tanto da escrita quanto da leitura.

Não fomos feitos para ficarmos quietos ou parados o tempo todo, muito embora se apreciem tanto os momentos de contemplação. Vejo uma folha caindo de um buquê de azaleias brancas que uma amiga deixou na portaria do prédio em que vivo e que alegrou por alguns dias o centro da minha mesa, dentro de uma garrafa de leite de coco. Uma

coisa é recolher as pétalas antes do café da manhã, um movimento até que desejável, quebrando a mecanicidade de pôr a mesa ou dispor a xícara, o prato, o jornal, acender o interruptor quando a luz fraca que entra pelas roupas do varal ainda não permite ler o jornal. Outra coisa é ver a pétala caindo e reconhecer o momento exato da queda, a vertigem do caminho e o pouso horizontal. Talvez seja esse um assunto possível.

Tudo fica menos importante do que saber se aquela pessoa que eu amo, aquelas pessoas que eu amo, as pessoas que as pessoas que eu amo amam, se todas elas estão bem. E quando consigo ampliar a minha visão parcial guiada por meus afetos imediatos e amplificar os cuidados e a consciência de estar no planeta, e alcanço pensar em quem eu não conheço, então me condo e quero fazer alguma coisa — mas, antes de pensar em algo possível, penso no impossível e anulo a chance de fazer algo. Tento dormir, porque é madrugada, e em geral acordo bem, conseguindo mover alguma peça que pode mover outras, e outras, mas logo as preocupações voltam. Procuro distrações. Não há palavra que baste.

Conto o tempo em intervalos de catorze dias. Toda vez que saio à rua preciso me isolar. Sou a única pessoa que entra na casa de minha mãe, que pertence a um grupo de risco. Nesse período, vejo não só a folha caindo como o buquê de azaleias envelhecendo, mais outro de rosas que estavam aqui desde o primeiro dia, e ainda mais outro, misturado, que arrumei quando saí à rua a pé para ir à farmácia. Voltei recolhendo flores do chão dos canteiros dos prédios e montei um arranjo que pareceu fresco e colorido, combinando, e depois fiquei com medo de ter trazido um vírus para casa.

Construí um pequeno altar dentro de uma jarra de vidro com tudo aquilo que foi envelhecendo, quebrando e ficando, de alguma maneira, belo. Talvez seja um cemitério. Cacos de um copo marroquino, rolhas de garrafas de vinho, as flores que vêm secando, uma lâmpada que queimou e que vai ser difícil encontrar outra igual, um isqueiro sem gás, algumas pedrinhas. O arranjo me lembra do tempo passando todos os dias — mesmo que pareça sempre um dia igual — e de todas as coisas que sobrevivem aos dias. Das flores, ainda: as rosas que foram envelhecendo desde o primeiro dia, lá pelas duas semanas comecei a ver pequenos brotos nascendo nos caules cortados. Verdes e viçosos, pareciam esperanças

de que ali pudesse nascer algo novo, que vieram vindo até secarem e o buquê virar o centro do museu do tempo, dentro da jarra de vidro.

Fui juntando outras coisas, como recortes de jornal, do único jornal que chega à minha porta (trazido por alguém, transportado por alguém, impresso por alguém, escrito por alguém — toda a cadeia de linhas de frente que permitiu que o jornal chegasse até aqui, dentro de um saquinho amarelo, que manipulo e deixo amarfanhado no tanque e depois lavo as mãos), imaginando que em algum momento vou olhar para esses papéis amarelado e tentar recompor uma linha temporal, uma sequência concreta de manchetes e títulos e histórias daqueles que perdemos, plural majestático que inclui a todos. São frases em repouso que aguardam uma descontaminação, talvez, para significarem o pior ou o melhor, não sei. Quando fomos mil parecíamos um céu de estrelas foscas. Depois, chegamos a 2.588, ainda era abril. Agora, somos mais de cem mil, não cabemos mais em conta alguma.

Enquanto fui escrevendo este texto, aos poucos, algumas horas por dia, por vários dias, fui anotando sempre, antes de iniciar, o número de pessoas que morreram no país por conta do vírus. Observava o número, tachava o número — e, nesse gesto de riscar, sentia na carne a ausência repentina de 15.662 pessoas, 23.522 pessoas, 40.276 pessoas — as mortes que poderiam ter sido evitadas. À medida que ia reorganizando meus fragmentos, fui embaralhando esses números, que me traziam constantemente a consciência da falta, imensa. Mas não. Falta imensa era o que eu sentia antes. Isto agora é uma falta elevada a muitas potências — e toda a impotência que vem disso. Aceito o impossível e tento, talvez reconhecendo no fragmento uma outra unidade possível.

Me vejo olhando para algo que é apenas um objeto, de dia, de tarde, de noite — sempre olhando para o mesmo objeto que traz consigo a promessa de me tirar daqui um pouco: toda a vida mediada por ele — afetos, transações, recados, aulas, debates. Quando muito, migro para um outro objeto, um pouco menor, mas que cumpre as mesmas as funções com acréscimos sutis, algumas funcionalidades. Ambos prometem o que obviamente não cumprem: transportar, unir, mostrar o mundo. Por instantes, sinto raiva da ilusão reconfortante que criam, pela companhia sem companhia, pela solidão da sala quando se encerra uma reunião virtual.

Me vejo sozinha e, ao mesmo tempo, tão acompanhada. Impotente e, ao mesmo tempo, unida à dor do mundo. Reconhecendo as palavras miúdas e os sentimentos grandiloquentes — ou a versão quase oposta a essa, dos sentimentos mesquinhos e das palavras exageradas. E dando espaço para as frustrações: pode parecer, mas isto não é uma festa, isto não é uma reunião, isto não é uma aula, isto não é um sarau, isto não é um lançamento de livro, isto não é um velório. Em contraponto, penso na entrega honesta de um livro, que transporta para longe mas garante a passagem de volta, sem a falsa promessa de nos tirar de onde estamos. Mas será que vamos conseguir embarcar?

Alguns pactos talvez precisem ser restabelecidos para que consigamos nos ler melhor antes mesmo de nos atrevermos a escrever ou reescrever as várias realidades. Nas salas de videochamadas, por exemplo, aparentemente estamos tentando nos ouvir mais, sinalizando um a vez do outro, observando as condições de escuta e de fala, redobrando a paciência. Não que isso seja uma regra, mas uma oportunidade. Talvez aprendamos até a ver beleza na falha, na imperfeição, e reconheçamos que há muito mais para além daquilo que consegue ser dito de forma cristalina. Como se o abalo das certezas, essa arrogância anterior, nos estivesse levando para uma outra plataforma, do incerto, do sensível, do maleável. Será que haverá um mergulho mais profundo para as subjetividades? Qual será o valor da experiência, individual e coletiva? O que conseguiremos imaginar? Será que tudo isso que nos afeta vai ser o ponto de partida visível de narrativas que conseguirão ser enxergadas como pertencentes a algo novo? Faremos o possível, como sempre, mas talvez comecemos a olhar para os cantos da casa, para os buracos que ficaram, riremos quando for para rir, choraremos de novos jeitos. Vamos escrever sem saber por quê — sempre fizemos isso, mas agora fomos chacoalhados: sairemos de um mesmo lugar e não saberemos onde vamos parar.

Todo dia passa a ser bom se houve algo que significou: humano. E as palavras tentam cuidar, mais do que dar nome. Tentam chegar como um abraço, desses que não estamos podendo dar. Como se importasse menos o que elas significam e mais as suas funções fáticas. Quando nos perguntamos se está tudo bem, respondemos que sim, que não, tanto faz. Por pouco, não vamos abandonando a importância da pergunta,

como se só importasse fazê-la — e, talvez, encontrar outras formas que queiram dizer: eu te escuto, eu também estou aqui. Então me abro para tudo o que possa se estabelecer como um alento: será bom rever as frases, reacomodar os morfemas, abandonando qualquer regra e certeza, encontrando palavras que sejam também feitas de silêncio.

E, assim, escrever vai se tornando um ato corajoso de enfrentamento desse silêncio. De vez em quando, as palavras encadeadas tentam dar conta das infimidades em volta: como perceber que a luz atravessa a casa e passeia, para logo ver que não há mais luz, que a terra girou, um dia passou, outro mesmo dia, observando os cacos e frangalhos à espera de reconciliação, pensando que não pode haver destruição do que já estava destruído — e que isso passaria despercebido não fosse vertido em texto, escrito daqui, lido ali.

Ou a possibilidade de dar palavras de presente, rendendo-me ao acaso. Foi um dia desses.

Acordei pensando na minha amiga que fazia aniversário e passei a manhã vendo os cumprimentos passarem na caixa de mensagens. Tomei medidas. Escrevi o nome dela, o sobrenome dela, contei as letras. Reservei. Anotei o dia, o mês, o ano. Somei. Peguei os números. O primeiro usei para contar as estantes de livros da minha casa, em uma ordem decidida antes de começar o jogo, até chegar a uma estante em particular. O seguinte me serviu para contar os livros, da esquerda para a direita, até chegar a um. Outro número me deu a página. O próximo, a linha. Li em voz alta, fez sentido, pareceu um presente. Anotei os passos e escrevi para ela, tanto o registro das etapas quanto o resultado.

“Mas — mas era uma tarde de maio e o ar fresco era uma flor aberta com o seu perfume. Assim achou que era maravilhoso e inusitado ficar de pé na rua — ao vento que mexia com os seus cabelos. Não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca.”

Pratiquei esse tarô literário em uma tarde de maio, misturando o controle (os livros de minha casa) e o acaso (a escolha a partir dos números), como um oráculo — imperfeito mas possível. Transcrevi cinco linhas a partir da décima linha de *A bela e a fera — ou A ferida grande demais*, último conto escrito por Clarice Lispector, em 1977, e publicado em um livro de contos pela Nova Fronteira, em 1979. O meu exemplar,

de 1999, publicado pela editora Rocco, é um dentre os mais de quinhentos livros que tenho aqui, onde ele sempre esteve, mas nunca foi visto desse jeito, em uma conversa entre mim e minha amiga, que ansiava por ficar de pé na rua e estar por um momento só, ou com o vento, mexendo nos seus cabelos.

Talvez nunca tenha reparado tanto, ao longo dos dias, nas palavras que entram e saem, que chegam e vão embora. Vejo-as como fios que costuram os pedaços de nós, de todos nós que nos sabemos, agora, tão despedaçados. As pequenas mensagens de “bom dia, como você está, vai passar, o que posso fazer para ajudar, durma bem” vão sendo escritas por dezenas de mãos distantes que se entrelaçam e que não chegam a constituir, em si, nada que se configure como um texto ou uma obra — mas apresentam uma tessitura muito própria, de cuidado e contato. Se antes eram palavras que, facilmente, se jogavam fora, se deixavam escorrer, agora elas me transmitem presença, tanto a minha própria quanto a do outro. Como se clamássemos: não nos tirem as palavras, a chance de dizermos, a procura por quem escute.

Pelas frestas, nos momentos possíveis, aos poucos vejo surgindo páginas novas, contendo cenas, histórias, sensações, mergulhos, como se no meio das palavras todas que chegam também pudesse aparecer o texto literário, que reorganiza os fragmentos e procura criar uma unidade própria, vigente ou latente, apontando para algumas possibilidades de confronto com o que somos e com o lugar onde estamos. Tenho observado esses textos como algo que brota em um terreno que parecia estéril e impotente. Invariavelmente, me dão a sensação de que são experimentos frágeis, compartilhados com uma apreensão nova, como se a escritora ou o escritor agora também se perguntassem: será que isso vai fazer sentido agora?

Esse novo gesto da escrita, que observo com cuidado, também se aplica a outros gestos, que transformam intenções em fatos, que tentam se transformar em algo concreto. Pois descí as escadas algumas vezes para receber, na porta do meu prédio, alguns presentes que só queriam ser um abraço: pão caseiro crocante, ainda quente; torta de chocolate com amêndoas, para agora e um pouco mais tarde; sopa de legumes com leves toques de canela; torradinhas de orégano; canjica no pote; pizza enroladinha; ou uma bandeja colorida composta por chips de mandioca,

pote de homus e coalhada, tâmaras, castanhas, damascos secos, um cacho de uvas, a metade de um kiwi, morangos, batata bolinha, tomate-cereja, tofu temperado, uma porção de abobrinhas assadas e dispostas em trouxinhas, palitos de cenoura, um ramo de alecrim.

Apenas palavras, parecem agora. Palavras que viram gestos, apreendidos na hora. Ou gestos embutidos de outras coisas. Tão difícil de explicar, mas falo aqui de tudo o que tenta se fazer presente diante da ausência individual e da dor coletiva. Da palavra que vira companhia e cuidado e dos pequenos gestos que também se leem como companhia e cuidado, criando um novo sentido para a conexão. Como se a comunicação e a escrita estivessem sendo submetidas a uma verificação nova. A palavra passa a ser menos importante do que a presença, essa presença impossível, que só se torna possível pela... palavra, constituindo mais uma camada de contradição. E que vez ou outra vira gesto, o próprio gesto embutido na palavra ou transformado em flor, em comida.

Comecei a fazer uma experiência com uma amiga que também está tentando se concentrar e enfileirar as tarefas, mas se deixa, como eu, levar pela falta de concentração e pelos medos que vêm do silêncio, da solidão e da incerteza do futuro. Já fizeram algo assim por aí, vamos tentar por aqui também. Seguimos a ideia de um professor que cria salas no programa de videochamadas para que os alunos possam escrever em companhia. *Vou cumprimentá-los e seguiremos em silêncio*, criando uma satisfação de que estão a fazer — qualquer coisa — juntos.

Abrimos nós duas então um espaço, que alguma vez se chamou salinha de escrever; outra, quarto da concentração; ou, ainda, aposentos para ler e tentar outra coisa. E deixamos os microfones abertos para ouvirmos os teclados aqui e ali e, vez ou outra, nos escutarmos pensando em voz alta, intercalando momentos de pausa e descontração e estabelecendo um momento comum, que poderia querer dizer: venha, vamos escrever; eu aqui, você aí. E que também emula outros convites possíveis: venha, medite comigo, se exercite comigo. Venha, assistiremos a esse show e comentaremos no chat, em paralelo. Venha, vou cantar e você vai ouvir — você pode até cantar junto e aplaudir, mas não vou ouvir de volta. Mas talvez eu possa ler o que você escreveu e responder no mesmo instante. É possível que eu sorria e o sorriso seja para você. Mas se eu me emocionar daqui e você se emocionar daí, guarde bem esse momento. É o mais perto que você vai chegar de um encontro.

Então, tudo o que acontece ao mesmo tempo toma uma outra dimensão. Quando saio com a máscara, me fazendo inspirar o mesmo ar que expiro e embaçando meus óculos, prefiro manter os ouvidos descobertos. Antes, caminhava ouvindo música, listas selecionadas que me acompanhavam e davam à calçada uma outra densidade — às vezes de algodão, outras de caminho de terra, ou cimento com molas impulsoras. Como se antes sempre precisasse de algo em movimento, dentro ou fora, para, nesse equilíbrio, conseguir reparar no que se passa, em um dos lados.

Agora, o movimento é restrito ao que acontece perto, muito perto. Se saio, é com ouvidos bem abertos, para contrabalançar a boca coberta, o nariz coberto. O que respiro vem de mim mesma, não mais o cheiro das coisas marcando por onde vou, dando as pistas do que vai aparecer logo à frente, aqueles cheiros que antecipam. Me sinto isolada dentro do próprio isolamento, mesmo quando vou ao encontro do mundo.

Talvez por isso ressurja para mim a beleza do rádio, que me põe em contato com todos os que estão ouvindo a mesma estação naquele momento. Nada do que acontece ali voltará a acontecer do mesmo jeito. Uma gravação até pode repetir a vibração, a intenção. Mas não em um momento igual para tantos. Como em uma transmissão online de qualquer natureza, que nos faz permanecer em um presente expandido: todos aqui, agora.

E assim vou acolhendo aquilo que cria simultaneidade. O que distancia, busco repelir. A minha nova régua é a palavra que significa: estou aqui. E como quem pode dizer: estou perto. Isso ilustra para mim o fenômeno das *lives*, dos “ao vivo”, de tudo o que acontece espontaneamente do lado de lá do computador, do celular, dos objetos que nos transportam ao mundo virtual, e nos faça sentir no mesmo instante que o outro, neste mesmo planeta.

Não que não me deixe levar pelo encanto de todas as gravações e que o fenômeno não se repita. Ele se repete. Como um livro que me leva para um ponto do tempo que não é este da leitura, nem aquele da escrita, mas um ponto terceiro, onde sintonizo com quem escreveu e ali fico, tateando, na voz do narrador — quem quer que seja ele — a presença de quem o criou.

Talvez por essa razão não esteja conseguindo ler por um intervalo longo, somente aos poucos, com a concentração fugaz: porque nem

sempre consigo acessar o lugar de quem escreve, quando escreveu, enquanto escreveu — essa busca quase impossível que pode ser, apenas, a imensa falta do outro. E assim fico, como o homem na poltrona de veludo verde, lendo o romance que narra a sua própria morte: duas camadas de ficção se fundindo e criando narrativas infinitas quando observamos os tempos de quem lê, somados aos tempos de quem escreve, e os das vozes que habitam o livro. Onde todos se encontram senão na leitura, essa dimensão imaginada? Procuo esse mesmo ponto, encontro e não encontro, mas sei que quero, também, chegar, atingir, registrar — talvez por isso a coleção de coisas que quebram, de recortes de jornal: alguma hora isso vai virar outra coisa.

Hoje vão reabrir alguns parques da cidade, e sinto que escrevo em um barco que balança. Hoje, mais tarde, vou abrir o programa de videochamadas e mais uma vez mostrar a minha casa, onde estou, a cara limpa, e direi o que conseguir. Ainda não sei se direi as mesmas coisas, se diremos as mesmas coisas, se falaremos em uma eterna pororoca de pessoas dizendo tudo ao mesmo tempo, se esqueceremos de ouvir o silêncio, se será um tempo em que a intimidade, sem filtros, precise se manifestar. Se cada um terá o seu direito à fala, se a ausência vai falar pela presença. Se a palavra será nosso maior presente, se precisaremos ter uma literatura de afeto, do que afeta e se relaciona, sem certezas, sem duração, mais do que a literatura de reflexão, distração ou angústia. Não dominaremos mais quais nostalgias indesejadas decorrerão das memórias individuais ou coletivas, que absurdos brotarão das descrições do real, que possibilidades vão se abrir para a imaginação.

Talvez o enredo importe menos. Talvez a linguagem importe menos. Talvez o que importe vá ser o que se consiga transmitir, de um lugar da escrita até o lugar da leitura, a ideia de um livro como ponte de um até o outro, cada qual honrando os lugares onde estão, tentando criar um destino, outro, juntos. Talvez tentar escrever seja, a partir de agora, atender a um chamado importante. ■

Gabriela Aguerre é jornalista e escritora, autora do romance *O quarto branco* (Todavia, 2019).

conferência vera cruz



As funções da escrita e os tempos de ódio

João Silvério Trevisan

¹ Este texto é uma versão revista e ampliada da conferência proferida pelo autor no dia 28 de outubro de 2019, na sede do Instituto Vera Cruz, em São Paulo.

Funções da escrita

O que posso dizer como abertura é uma obviedade incontornável, citada do evangelho de João: “No princípio era a Palavra”.¹ Esse poderia ser também o enunciado literário fundacional. Quando trabalhamos com literatura, tudo começa na palavra, justamente porque a matéria-prima da escrita criativa é a palavra. Essa coisa banal que usamos para fazer declaração de amor, pedir comida no restaurante, ou até brigar com namorado-namorada, é a mesma matéria-prima que empregamos para fazer literatura. Ou seja, literariamente nós trabalhamos com um instrumento repleto de banalidade, para, com ele, criar todo o oposto do banal. A literatura toma essa palavra cotidiana e a enche de expressividade até transfigurá-la. Pelos recursos da linguagem, que podem burilar o uso da palavra, constrói-se a expressão muito particular, almejada pelo texto literário. Se há uma subjetividade potencializando, acionando e articulando intenções diversificadas no texto, o resultado é sempre um constructo que se fecha em si mesmo, enquanto instrumental expressivo. Daí, pode-se dizer que a função primordial da escrita literária é a própria escrita: ela busca uma expressão fiel a si mesma e, nessa expressão, incorpora as demais finalidades de um texto. Ou seja, se não houver o ímpeto de elaboração do texto escrito, não haverá a obra em literatura. É nesse quadro de verdadeira “guerra da palavra” que transcorre a tessitura dos imensos e diversificados recursos que se podem agregar à escrita literária, enchendo-a de sentidos e intenções. Muitas escolas e grupos literários fazem uso ou criam certos recursos de estilos específicos, para configurarem sua identidade expressiva. Sejam quais forem as escolas — classicismo, romantismo, realismo, naturalismo, modernismo etc. —, elas se definem pelo modo como preenchem sua escrita de significados próprios e até mesmo exclusivos, que podem criar rupturas. Um exemplo, dentre

tantos: o recurso do fluxo de consciência (ou de pensamento) está unilateralmente associado à vanguarda literária do começo do século 20. De fato, ele permitiu uma revolução na expressividade do texto, através de uma sintaxe de tessitura quase caótica, até então inédita, que poderia ser considerada sacrílega num passado recente.

Terreno propício às subjetividades criativas e, portanto, a interpretações múltiplas, a literatura sofre de uma possibilidade infinita de definições, às vezes incompatíveis entre si, dependendo do ponto de vista. O escritor e poeta estadunidense Ezra Pound criou uma definição, tornada clássica por sua simplicidade e abrangência: “Literatura é a linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. Se não se detém nos detalhes criativos, Pound abre espaço para a inclusão do que importa no texto: o significado — ou seja, a expressão. Isso quer dizer que a literatura utiliza ao máximo todos os recursos da língua para criar uma expressão particular da realidade através de uma percepção subjetiva específica. Para atingir o melhor nível de expressividade, escolhem-se as palavras mais adequadas ao significado geral da obra, a estrutura que põe em pé o constructo, personagens ficcionais que dão função à narrativa, a musicalidade que imprime texturas e ritmo ao texto, em prosa e verso. Além disso, utilizam-se recursos triviais, como os espaços no papel ou na tela, a divisão do texto em parágrafos e capítulos, os cortes em sua montagem, sua disposição na página (poesia visual). A tendência contemporânea para a mescla de linguagens permite até mesmo inserir desenhos ou fotos como complemento ao texto, numa aproximação à expressividade das histórias em quadrinhos (HQ) ou romances gráficos (*graphic novels*).

Obviamente, existem outras funções no ato da escrita que se incorporam à elaboração do texto e o instrumentalizam. Essas remetem a um universo mais amplo, rompendo o campo da subjetividade autoral, ao expandirem o sentido da criação através da comunicação. Falo, aqui, da elaboração de novos mundos no interior do Eu, que regurgita como se não coubesse dentro de si e se derrama para o exterior. Assim, se estabelece a quase inevitável ponte com o lado de fora, onde se encontra o Outro. Essa inevitabilidade é quase um desdobramento da criação: a escrita supõe a leitura, assim como a fala supõe a escuta. A função da escrita se desdobra, portanto, na função da leitura, porque não existe escritura sem leitorado. Enquanto extrema experiência interior, o ato

de escrever só se completa no ato de ser lido pelo Outro, exterior ao Eu criativo. A literatura é, por excelência, um compartilhamento, e supõe, obrigatoriamente, uma interlocução. Na literatura, não há o Eu sem o Outro.

Como se poderiam resumir as tantas funções da escrita? Para explicitar esse peculiar desafio, preciso citar Han-Yu, um poeta chinês do século 8, cujo texto encontrei transcrito por Octavio Paz. A partir desse momento epifânico, Han-Yu me ensinou que a escrita é uma resposta ao desequilíbrio. Para tanto, cito seu texto:

Tudo ressoa, mal se rompe o equilíbrio das coisas. As árvores e as ervas são silenciosas: se o vento as agita, elas ressoam. A água está silenciosa: o ar a move, e ela ressoa. As ondas mugem: é que algo as oprime. A cascata se precipita: é porque lhe falta solo. O lago ferve: algo o aquece. Os metais e as pedras são mudos, mas ressoam se algo os golpeia. Assim também o homem. Se fala, é porque não pode conter-se. Se se emociona, canta. Se sofre, lamenta-se. Tudo o que sai de sua boca em forma de som se deve a um rompimento do seu equilíbrio... A palavra é o mais perfeito dos sons humanos; a literatura, por sua vez, é a mais perfeita forma de palavra. E assim, quando o equilíbrio se rompe, o céu escolhe entre os homens os que são mais sensíveis e os faz ressoarem.²

2 Esse fragmento de Han-Yu foi traduzido por Octavio Paz em: HAN-YU. *Misión de literatura*. In: PAZ, Octavio. *Versiones y diversiones*. 2. ed. bil. rev. ampl. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1995. p. 522-523.

Han-Yu descreve a literatura como busca de equilíbrio, porque ela supõe um desequilíbrio anterior. No entanto, como é possível a literatura buscar o equilíbrio se ela é basicamente um fator de instigação e questionamento, ou seja, se ela leva ao desequilíbrio? O que me encanta nessa reflexão é a aparente contradição implícita. Sim, a escrita literária resulta de um desequilíbrio, mas sua produção não tem como escopo *refazer* o equilíbrio. Ao contrário, ela o aprofunda como num processo de cura homeopática, em que o remédio é assemelhado à doença. Começa-se já pelo fato de que escrever não é uma atividade pacífica. Em si mesma, a escrita criativa precisa se impor num mundo de paradoxos, que começa na luta com as palavras até encontrar a expressão exata, cujo

equilíbrio é precário. Mesmo porque a exatidão expressiva não leva a um resultado final único, como se chegássemos ao texto perfeito. É apenas o melhor resultado possível, do ponto de vista expressivo. Basicamente, trata-se de uma luta para expressar um mistério: aquele que povoa nossa vida interior. Tal meta é uma missão tão extraordinária que a torna quase impossível. Em tudo, a escrita literária aponta para um equilíbrio precário, já que a obra criada não é um “tratado” definitivo, menos ainda científico. O Subjetivo que move a produção do texto se confrontará, no ato de sua leitura, com Outras Subjetividades, para as quais o texto não estará necessariamente pronto. Ao contrário, ele fica submetido às mais diversas interpretações, de acordo com o ditame “cada cabeça, uma sentença”. Haverá leituras a partir dos mais diversos focos e circunstâncias, nenhuma delas funcionando como um julgamento definitivo. Para dar um exemplo prático, por motivos semelhantes, um escritor da estatura de Jorge Luis Borges jamais ganhou o prêmio Nobel de Literatura. Ele não foi considerado bom o suficiente para tanto, em escolhas que o preteriram em favor de autores considerados melhores. Tal lacuna poderia incluir outros tantos nomes em diferentes épocas e regiões – sem esquecer os casos brasileiros de João Guimarães Rosa e Clarice Lispector, mesmo com a incontornável (e intangível) grandeza literária de ambos. Num sentido oposto, a história da literatura está plena de obras que levaram prêmios imerecidos, a elas outorgados por motivos discutíveis e, muitas vezes, nada literários, quando não verdadeiramente torpes. Os amigos do rei tendem a ser mais favorecidos pelos privilégios da coroa real. O que não significa que estejam imunes ao esquecimento, tão logo as razões do rei sejam atropeladas pela História.

O desequilíbrio apontado por Han-Yu parece se transferir para o sentido último da literatura. Enquanto fator de instigação e questionamento, o constructo literário cria um novo desequilíbrio – como o desdobramento das ondas num lago agitado – que irá levar a outra busca sem objetivo determinado. Através da leitura, a guerra com as palavras transfere-se para o Outro, e vai gerar, em seu interior, um abalo que busca o patamar seguinte do impossível equilíbrio. Assim, tal deriva será apenas aparente, pois a escrita literária buscará inevitavelmente sua função de ampliar a consciência para a compreensão do *sentido do desequilíbrio* não apenas na literatura, mas na própria existência

humana. Thomas Mann abordou com maestria esse desequilíbrio estrutural ao metaforizá-lo na *conversão do material em degradação para o imaterial criativo*, quando tematiza a doença como motor da iluminação. Em outras palavras, o desequilíbrio primeiro leva ao desequilíbrio seguinte e assim sucessivamente até abrir rachaduras, para que aflore a arte e a consciência. O tema percorre várias de suas obras ficcionais, indiretamente em algumas – como *Os Buddenbrooks* e *O eleito* – ou de modo mais óbvio nas novelas *A morte em Veneza* e *A enganada*. Em *A montanha mágica*, Mann estabelece os fundamentos de sua formulação, ao situar toda a narrativa no espaço confinado de um sanatório para tratamento de tuberculosos. À maneira de ensaio mesclado à ficção, o escritor elabora a ideia de como a arte (expressão superlativa do espírito) resulta da doença (desvario do corpo) ou da neurose (desacerto da mente) – ambas vistas como rupturas que podem levar a uma consciência transfigurada do real, não necessariamente a um equilíbrio, mas a uma *vibração*, como chispa elétrica. Trata-se aí da doença que ilumina a vida. Numa proposta atrevida, Mann chama a enfermidade de “forma licenciada da vida, [...] um exagero ébrio e um relevo indecente da sua natureza física”. Mesmo porque a vida pode ser, segundo ele, “uma doença infecciosa da matéria”. Tal enunciado adquire um viés apocalíptico no seu romance *Doutor Fausto*, em que fica ainda mais explícita a ideia de uma doença específica (no caso, a sífilis) tornando-se fator determinante para provocar a loucura que faz eclodir o gênio musical. Ao arrebentar o núcleo da ordem e o equilíbrio da vida social, a doença abre caminho para a arte: puro desequilíbrio que leva à vibração. De Han-Yu a Thomas Mann, a literatura viceja no território do paradoxo.

Ao entender a literatura como um processo inseparável entre viver e criar, estou falando de um *continuum*. Se a literatura implica um mergulho no mistério pessoal de quem a produz, devo admitir que o processo até me tornar um escritor implicou também buscar, através da minha obra, soluções para a minha vida. Não receio dizer que, no meu caso, a literatura e a vida mantêm uma relação essencial: uma como expressão da outra, de modo intercambiante. Não se trata de literatura necessariamente autobiográfica, mas complementar, a partir do compromisso entre o escritor e o homem, duas faces que pareceriam óbvias e inseparáveis, mas que nem sempre são. Acho que tal relação se

encontra, de modo particular, no livro *Pai, Pai* (2017),³ meu primeiro relato autobiográfico ou, se quiserem, obra de autoficção. Eu o escrevi no desenlace de um processo depressivo, para acertar contas com a figura de um pai violento e alcoólatra, cuja ausência, enquanto figura paterna, permeou toda minha vida e obra. Passados meus 70 anos, tornou-se urgente enterrar o cadáver paterno que continuava exposto no centro da minha engrenagem psíquica. O processo ocorreu de modo palpável, já que, no decorrer de sua escritura, me vi percorrendo o caminho da mágoa até o território do perdão. Em outras palavras, com esse livro, precisei encarar minhas feridas narcísicas (a doença) para chegar a uma expressão literária (a vibração) que permitisse compreender melhor a realidade interior – tanto a minha quanto aquela de quem compartilhasse minha literatura.

É preciso mencionar, também, o intercâmbio criativo entre meu fazer literário e minha atividade de pedagogia literária. Venho coordenando oficinas literárias por mais de 30 anos, nas mais diversas instituições públicas e privadas, em diferentes estados brasileiros. Tive participantes de inúmeras profissões, de psicanalistas a estudantes do 2º grau, com idades que iam dos 13 aos 75 anos. Em 1999, iniciei o ensino literário à distância, ao coordenar oficinas e um núcleo de debate literário no site do Sesc-SP – que mantive por sete anos, num tempo de internet discada, e mesmo assim havia participantes brasileiros vivendo até na Europa. Pois bem, a força do fenômeno da criação literária é tal que arrebenta as fronteiras entre quem ensina e quem aprende. Não tenho dúvida de que a prática pedagógica me ensinou a escrever melhor. Tomei consciência disso durante a escritura do meu romance *Ana em Veneza* (1994)⁴, cujo nível de pesquisas tornou a produção difícilíssima e me demandou quatro exaustivos anos de trabalho. É verdade que também a informática veio em meu socorro.

3 *Pai, Pai*, Ed. Alfabeta, Rio de Janeiro, 2017.

4 *Ana em Veneza*, Ed. Best Seller, São Paulo, 1994.

Foi quando comecei a usar um velho computador 486, avançadíssimo na época, que se revelou uma excelente máquina de escrever, facilitando correções, inserções e escolha de alternativas de expressão literária.

Com o tempo, as oficinas me permitiram também compreender melhor os mecanismos de produção da escrita criativa, o que me levou a criar alguns princípios metodológicos essenciais de ensino. Posso resumir-los em quatro pontos, que gosto de lembrar.

1. Não existem mandamentos para bem escrever. Sempre parti da inspiração na maiêutica socrática: extrair do interior de cada autor/a os princípios de sua literatura, que é única e específica. Afinal, para ser criativa, a escrita tem que se inventar, na contramão das fórmulas.
2. Não existe musa inspiradora. Faz tempo que ela morreu de fome por falta de rendimento dos direitos autorais. Prefiro falar de intuição, enquanto início ignitivo de um projeto anterior à escritura propriamente.
3. Não existe escritor amador. Ainda que não escreva em tempo integral e profissionalmente, o compromisso de quem escreve é essencial à escrita.
4. Não existe criação literária que não inclua nossos fantasmas e demônios. Para criar, é preciso encarar nossa parte mais sombria e trazê-la à tona. Este talvez seja o ponto mais difícil: partir daquilo que a gente é, mesmo que assuste. Implica embeber nossa obra da mesma radicalidade que nos moldou, contra tantas expectativas em contrário. A literatura nasce do nosso caos pessoal.

Fica claro, portanto, que a criação literária não é um território pacífico. Requer luta, em vários sentidos: luta de autoconhecimento, de expressão e de comunicação. Não se brinca em serviço quando se trata de tirar do caos interior elementos avessos a uma organização. E, a partir disso, fazer o inverso, ou seja, elaborar um rigoroso constructo, pedra por pedra. Depois, o mais arriscado: lançar o produto criativo para o mundo, correndo risco de não conseguir a comunicação pretendida. Pode ser tanto pela incompetência da crítica literária, quanto por nossa própria incompetência, ao criar um equívoco. Suspeito que seja este o mais recorrente pesadelo para muita gente que escreve literatura: o medo de se descobrir um fiasco.

Tempos de ódio

Em diferentes épocas e lugares do planeta, o ódio tem se manifestado nas sociedades como forma de desaprovação e negação do Outro, de modo tão irracional a ponto de se tornar avassalador e se disseminar como verdadeira epidemia. A irracionalidade se caracteriza pelos motivos que a movem, ou seja, razões mal explicitadas racionalmente e abraçadas simplesmente porque o ódio se disseminou como rastilho de pólvora e conquistou multidões. Muito frequentemente, esse ódio irracional tem como fulcro uma figura carismática que constela os motivos e cria pretextos para comportamentos abusivos por parte de grupos e seitas. Assim são os tempos de ódio. Do ponto de vista dos mecanismos psicossociais que os embasam e impulsionam, como funcionam esses tempos? Em geral, trata-se de preconceitos políticos, raciais ou religiosos — que podem também estar amalgamados num todo único, enquanto sistema cultural consagrado. Os preconceitos em questão podem ser movidos por competição e ressentimento, que mobilizam o ódio, graças a seu viés de irracionalidade. No contexto irracional, a verdade começa em uma subjetividade eivada de convicção que não precisa se comprovar na vida real. Importa mais qualquer outra realidade em forma de bolha, baseada em crenças que foram tornadas verdades indiscutíveis, entre crentes que se alimentam mutuamente, a partir do líder messiânico. A fragilidade de um mero slogan pode, então, se tornar um novo dogma ou bandeira. A radicalidade desse tipo de ódio convertido em fé não hesita em negar e abominar explicações racionais. Daí, o negacionismo das evidências objetivas ou científicas fazer parte desse ódio. Inventam-se pontos de vista com a função de inverter argumentos para relativizar aquilo que o senso comum consideraria como realidade, porque baseada em fatos comprovados.

Existem ódios organizados em torno de instituições políticas que se constelam em ditaduras — vejam-se o nazismo e o stalinismo, dentre tantos outros governos autoritários que sequestram a liberdade e a verdade. Mas há também ódios que, apesar de fartamente disseminados e arraigados, são menos organizados. Sua base são preconceitos contra o diferente, gerando ódio de classe, ódio racial e étnico, ódio xenofóbico, ódio machista, ódio heterossexista. Esse rescaldo cultural exerce imenso impacto, no sentido de embasar e mobilizar, de modo coletivo, o ódio

ao Outro, ao Diferente. Depois que esses preconceitos se estratificam como verdades, o ódio se torna algo estrutural, ou seja, enfronha-se de tal modo nas estruturas que acaba parecendo natural e invisível para um olhar genérico e menos atento. Exemplos disso são os ataques racistas, sexistas e homofóbicos exercidos por pessoas comuns, na vida cotidiana. Pode ser também o preconceito nacionalista que embasa o repúdio a imigrantes. Por sua vez, as brigas entre torcidas de times rivais evidenciam um ódio exercido em confronto grupal. A agressividade pode chegar ao extremo quando os embates ocorrem em disputas intestinas, como aconteceu entre duas facções da mesma torcida de são-paulinos, em praça pública no centro de São Paulo. Agendado pelas redes sociais, o enfrentamento se deu com barras de ferro, pedaços de pau e rojões, resultando em muitos feridos. Apesar de ter ocorrido em 2019, emulava-se um tipo de duelo antigo, com adaptação contemporânea para duelantes múltiplos, ao contrário dos dois protagonistas de antanho.

Com o governo de Jair Bolsonaro, o Brasil vive um processo de ódio ideológico implementado como método de governo. Seu belicismo se disseminou por todo o país, através de um rigoroso exército virtual, que infla a autoridade presidencial, na tentativa reiterada de criar condições para um autogolpe de Estado. Na verdade, testa-se até o limite a capacidade de resistência do sistema democrático brasileiro. Sempre que há oposição às tentativas de implementação do seu projeto autoritário, o candidato a déspota acusa os poderes legislativo e judiciário de interferência no funcionamento do poder executivo. Além de inverter o sentido do debate democrático, ele busca transferir a responsabilidade do fracasso de sua gestão basicamente incompetente, diletante e errática, como ficou claro em todas as áreas em que o governo federal deixou de cumprir sua função, inclusive durante a pandemia da covid-19. Através da internet, o pretexto de “ser impedido de governar” se alastra como verdade e retroalimenta o ódio das milícias virtuais, ou não, através de *fake news*, calúnias e agressões nada sutis aos demais poderes, instituições e pessoas. No limite, faz parte do *modus operandi* bolsonarista negar hoje o que foi dito ontem. Depois de contestados ou desmascarados os fatos, acusa-se de má-fé a mídia que os divulgou, como se fossem inverdades. Jair Bolsonaro é mestre nesse descompromisso com sua própria palavra, que, na boca dos três rebentos do seu clã, deixa clara uma infantilidade extemporânea. Mentir faz parte

do seu método de governar, como se viu nas tentativas de esconder os assustadores números de mortes pela pandemia da covid-19, de início desdenhada como “gripezinha”.

Ante situações políticas de tanta gravidade como essa, o ato de escrever literatura confronta questões basilares, quase imperativas. Por que dedicar-se à escrita criativa num tempo que pede medidas urgentes e aparentemente distantes do escopo literário? A essa questão se segue outra: Como produzir literatura num tempo em que os impulsos da poesia parecem esmorecer? Mesmo que referidas a um contexto específico, tais perguntas não são nem irreais nem circunstanciais. Se o ódio envenenou determinado momento histórico a ponto de se considerar a cultura um apêndice dispensável, a urgência de buscar o sentido da literatura torna esse momento privilegiado e único pela necessidade de exercer aquilo mesmo que lhe é negado. Nesse sentido, a função mais adequada para quem escreve assemelha-se àquela da bicicleta em atividade: continuar escrevendo para que a produção literária se mantenha viva, em contraposição ao extermínio da cultura e o que ela representa em termos de liberdade expressiva. Se a primeira reação é sentir a inutilidade da escrita literária, um segundo movimento exige compreender sua vocação para a resistência. Não a resistência imediata dos panfletos, mas a resistência poética — a mais subversiva porque a mais indomável, que beira a sacralidade por celebrar o cruzamento da vida com a liberdade. Escrever em tempos de ódio acirra a função da escrita através de sentidos particulares e urgentes. Implica talvez a mesma função das profecias: abordar o seu tempo para revelar o que não está nem totalmente visível nem compreensível — para gregos e troianos. Escrever em tempos de ódio torna-se uma experiência de gozo, por sua capacidade de inventar a poesia e instaurá-la como pura celebração da Vida, ou seja, como resistência contra a Negação, o Nada.

O embate profético da literatura com seu tempo não é invenção do mundo contemporâneo nem prioridade de obra ou país específico. Ao contrário, verifica-se como tradição na literatura de todos os tempos e lugares a tal ponto que poderia fazer parte do próprio cerne da literatura. Pode-se pensar em Homero, Shakespeare e Cervantes, para ficar nos clássicos. Já citei anteriormente um caso moderno, o de Thomas Mann e seu romance *Doutor Fausto*, que compõe uma fábula a partir do Fausto goethiano. Iniciado em 1943, durante o exílio de Mann na Califórnia,

o livro foi escrito no turbilhão da Segunda Guerra Mundial, como reação ao regime nazista que dominava a Alemanha. A obra tematiza o pacto com o demônio que o compositor Adrian Leverkühn realiza para se tornar um gênio e as consequências daí resultantes. Em troca da genialidade, que revoluciona a música de sua época, o compositor sofre a maldição de não poder amar, sob pena de ver morrer a quem ama. Thomas Mann resgata com precisão a tradição musical e literária germânica para metaforizar a Alemanha que adoece de nazismo, movida por pretensões de hegemonia política e superioridade racial, capaz de liderar os povos. O viés profético percorre todo o romance, refletindo sobre a modernidade com arte, fôlego e ironia vertida em paradoxos que Thomas Mann tanto ama. A consideração que encerra a obra, na voz do personagem-narrador, soa como advertência, mas ecoa como súplica: “Que Deus tenha misericórdia de vossas pobres almas, meu amigo, minha pátria!”.

Minhas criações em tempos de ódio

No livro de ensaios *Amor em tempos sombrios*,⁵ o escritor irlandês Colm Tóibín analisou como homossexuais (assumidos ou não) lidaram com suas obras, que abordavam uma forma de amar considerada desviante. Ao tematizar o desejo homossexual, direta ou indiretamente, foram muito diferentes as abordagens de Oscar Wilde, Thomas Mann, James Baldwin, Elizabeth Bishop, Francis Bacon ou Pedro Almodóvar. Sob a sombra da opressão e do medo, muitas vezes, recorreram à autocensura para abortar, dissimular ou esconder suas produções que poderiam resultar comprometedoras, em seu tempo. Mesmo porque, em casos assim, um padrão crítico baseado em parâmetros morais e religiosos costuma facilmente substituir a análise literária/cultural, e levar até a punição legal, no caso explícito de Oscar

5 TÓIBÍN, Colm. *Amor em tempos sombrios*. São Paulo: Arx, 2004.

Wilde. O que Tóibín chama de “tensão entre a imaginação destemida e o eu temeroso” refletiu-se, por exemplo, no olhar enviesado dos personagens de Thomas Man, nos poemas camufladamente lésbicos de Bishop e no romance *Maurice* de E.M. Forster, só publicado após sua morte. Se na vida pública tais artistas podiam esconder seu desejo, em suas vidas privadas “as leis do desejo mudavam todas as coisas” e quebravam barreiras. Aconteceu na intensa expressão da homossexualidade em romances de James Baldwin, em pinturas de Francis Bacon e em filmes de Pedro Almodóvar. Seria possível citar inúmeros outros casos de artistas da palavra que sofreram preconceito por sua sexualidade divergente, de García Lorca e Reinaldo Arenas a Marguerite Radclyffe Hall e Cassandra Rios. Mas algo é certo: de um modo ou de outro, em diferentes níveis de opressão social, toda essa gente criou uma obra embasada por seu desejo.

Quando se fala em tempos de ódio, eu sei do que se trata. Posso atestar as diferentes formas repressivas que experimentei em relação à minha obra, desde a censura explícita até o silêncio sufocante. Durante a ditadura militar de 1964, sofri a proibição do meu filme *Orgia ou o homem que deu cria* (1971), sob acusação de ser “inconveniente em quase toda sua totalidade” (*sic*). O documento do Ministério da Justiça/Polícia Federal exigia que fossem modificadas as cenas e diálogos “considerados atentatórios à moral e aos bons costumes e como tal passíveis de corte”. Listavam-se trechos precisos a serem eliminados e que, por serem tantos, ao final foram resumidos sob uma genérica “supressão de pornografia”. Para permitir a exibição, o chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, Geová Lemos Cavalcante, exigia tantos cortes que o longa de uma hora e meia acabaria reduzido a um curta-metragem. Por não concordar que o filme fosse pornográfico, me recusei a fazer os cortes exigidos. Consequentemente, *Orgia* nunca pode ser exibido comercialmente e, até hoje, não recebeu as correções necessárias para uma versão definitiva — permanecendo, em certo sentido, inacabado. No livro *Pai, Pai*, narrei como esse incidente destruiu minha carreira no cinema e, além das dívidas resultantes, acabou por me mergulhar em depressão, que me levou ao exílio fora do Brasil, em 1973.

Ao voltar, três anos depois, a Censura Federal proibiu meu conto “Testamento de Jônatas deixado a David”, vencedor de um concurso erótico da revista *Status*. Artigos meus no jornal *Movimento* foram igualmente proibidos ou retalhados por cortes. Em 1978, logo que publicamos o nº 0, o jornal *Lampião da Esquina*, do qual eu era um dos editores-fundadores, foi acusado de “atentado à moral e aos bons costumes” através da Lei de

Imprensa criada pela ditadura. O inquérito judicial instaurado partia de uma reportagem minha que criticava o processo sofrido por Celso Curi, titular de uma coluna abertamente guei no jornal *Última Hora*, de São Paulo. Graças às ameaças contra o *Lampião*, fui interrogado na polícia e fotografado criminalmente — com uma placa que pendia do meu pescoço com a inscrição do número 0240, em que o 24 fazia referência nada sutil aos motivos da perseguição.

Curiosamente, o preconceito contra minha homossexualidade publicamente assumida, que respingava sobre minha produção criativa, não se restringiu à direita autoritária ditadura militar. A esquerda que lutava contra ela, supostamente reivindicando liberdade de expressão, conseguia agir com semelhante desenvoltura moralista. Considerando que eu estava integrado a essa mesma esquerda, suas recusas, advertências e censuras me fizeram sofrer de uma solidão multiplicada. Por volta de 1977, um artigo introdutório sobre políticas homossexuais, que escrevi para o jornal *Movimento*, me foi devolvido, depois de proibido pela Censura Federal. Emblematicamente, as páginas datilografadas traziam trechos inteiros riscados em vermelho, que o editor tinha vetado antes de mandar para aprovação do órgão da ditadura. A tesoura da censura cortava de ambos os lados, nem mais nem menos.

Naquela época, ainda era comum que progressistas de boteco colocassem o “homossexualismo” no rol dos vícios e costumes decadentes da burguesia. Meu primeiro livro de contos foi recusado por uma editora de posição esquerdista, com o pretexto de que eles tinham uma abordagem burguesa da homossexualidade. Perguntei honestamente como seria uma abordagem não burguesa. Lembro que me mandaram ler um autor socialista, Pier Paolo Pasolini, escondendo que ele tinha sido expulso do partido comunista italiano por ser homossexual. Depois foi a vez do meu romance *Em nome do desejo* (1983)⁶, recusado pelo dono de uma editora que liderava protestos contra a ditadura, nas Diretas Já. Segundo suas palavras, o livro era uma obra-prima,

6 *Em nome do desejo*, Ed. Codecri, Rio de Janeiro, 1983.

um provável best-seller, mas não iria publicá-lo por ser “homossexual demais”. Depois de finalmente publicado, esse romance foi definido pelo editor de cultura do jornal *Folha de S.Paulo*, na época, como “mais um livro de militância homossexual do Trevisan”. Essa pecha me estigmatizaria para sempre: o que eu fazia não era literatura, mas mera militância, ou seja, proselitismo. Ah, isso doía, e só estou relatando aqui para deixar claros os equívocos políticos de que somos capazes, em nome de princípios autoritários mal dissimulados. Ali, percebi que, mesmo sem nos darmos conta, nos apequenamos quando utilizamos manuais de cultura política sectária, sejam de que tendências forem.

A partir da minha homossexualidade assumida, certa área intelectualizada da elite brasileira passou a me considerar como “viado que escreve para viados”. Fui escanteado da literatura brasileira e colocado de volta ao armário de uma literatura adjetivada: “literatura *homossexual*” – como acontece também com “literatura negra” e “literatura feminina”, formas de higienismo cultural que nos isola como praga. O lado perverso dessa intolerância ao que diverge da norma heterossexual proclamava que o fato de abordar o tema de modo claro e natural significava, em si mesmo, fazer proselitismo homossexual, acusação brandida no conceito de militância. A partir dessa ótica, minha obra foi menosprezada e ignorada pela crítica, com ramificações para a academia. Durante anos seguidos, fui alijado das universidades, onde só me receberam por conta de meu romance *Ana em Veneza* (1994), que não trata diretamente da temática homossexual e transgressiva. Ainda assim, daí em diante a aceitação ocorreu seletivamente. Em várias ocasiões posteriores, fui objeto de proibição explícita, quando orientadores (inclusive de grandes universidades) se recusaram a aceitar dissertações sobre livros meus – sob o pretexto de se tratar de obra pornográfica. Em pleno século 21, parecia que continuávamos nos idos ditatoriais da década de 1970.

Com *Devassos no paraíso*⁷, a questão se aguçou por se tratar explicitamente de uma história de “párias

sexuais” esquecidos pela História brasileira. Recebi resenhas caluniosas, e houve também aquelas proibidas nas redações. Aconteceu, por exemplo, com o crítico Leo Gilson Ribeiro, cuja resenha da 1ª edição foi recusada pelo *Jornal da Tarde* e me foi mostrada pelo autor. Em 1999, precedendo o lançamento de nova edição atualizada da obra, o jornal carioca *O Globo* publicou uma reportagem cuja função de me desqualificar pessoalmente já estava presente no título: “Novos capítulos do dedo-duro cor-de-rosa”. Acusação: com *Devassos no paraíso*, eu estava desrespeitando a intimidade de pessoas para “dedar” quem seria homossexual, na trilha americana do *outing*. Depois de ser convidado por uma editora inglesa a escrever esse livro e passar anos fazendo pesquisas para revelar a história de uma população brasileira vilipendiada, fui tratado como um reles “dedo-duro”, quer dizer, igualmente vilipendiado. Disposto a mostrar quem detinha a verdade, o jornal se recusou a publicar uma carta em que eu me defendia.

Sob o impacto da opressão seja da ditadura militar, seja de outros agentes do moralismo provinciano neste país, o fato é que minha literatura funcionou também como antídoto que me ajudou a dialogar com meu tempo e a não submergir. Mesmo quando não confrontava diretamente o sufocamento, boa parte da minha obra tematizava a perplexidade, a inquietação, o sentido de realidade e algum vislumbre de luz através dos paradoxos da História. Dentre os muitos casos, exemplifico com dois contos que me parecem referenciais. O primeiro, chamado “No princípio, Cuzco”, foi escrito a partir de um incidente vivido por mim, durante minha ida para o exílio, em 1973. Foram seis meses em que viajei por terra, atravessando vários países latino-americanos, em direção ao México e Califórnia. De passagem por Cuzco e sem dinheiro para ir a Machu Picchu, subi um monte nos arredores da cidade para conhecer as ruínas de um observatório astronômico dos incas. Ali, vivi uma das minhas experiências mais cruciais. Quando adentrei um desses patamares de pedra beirando o pico do morro, intuí que eu tinha saído do Brasil para me matar. Prestes a fazer trinta anos, parado diante do abismo, durante alguns minutos eu me vi colocado diante do dilema: vale a pena ou não continuar vivendo? O conto que escrevi mais tarde, captando esse episódio, fazia um mergulho em minha dor e refletia os descaminhos da minha geração, naquele período. O outro relato chama-se “Corpo Místico”, e se inspirou no clima que encontrei ao retornar

7 *Devassos no Paraíso*, Ed. Max Limonad, São Paulo, 1986.

do exílio, três anos depois. Eu tinha dificuldade em entender um país que estava ainda pior do que eu deixara. Tomado por uma solidão sem consolo, passei a ler vorazmente os jornais e colecionar recortes de notícias que me impactavam, tentando montar o quebra-cabeça do “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Guardei duas pastas estufadas, esperançoso de me debruçar sobre elas para, quem sabe, criar algo com aqueles preciosos destroços de uma guerra dura e surda. Acabou saindo um conto entre sarcástico e surrealista, em que um homem, à medida que tenta entender seu país, vai perdendo o controle sobre as partes do seu corpo, que passam a digladiar entre si até se tornarem um nó, o tal *corpo místico*. Esses dois relatos foram compor meu segundo livro de contos chamado, não por acaso, *Troços & destroços*⁸ (1997).

Um outro lado da questão não pode ser desprezado: a repercussão no meio literário. Quem procurar saber como a crítica analisou minha obra irá deparar com pequenos comentários burocráticos e, no geral, ausência de uma verdadeira fortuna crítica. Isso que o poeta Roberto Piva chamava de “conspiração do silêncio” em torno de obras de temática homossexual é uma maneira covarde, mas bastante eficaz, de cancelar a sua existência. Se recebi alguns prêmios literários, foram momentos de efêmero respiro que, em vez de abrirem caminhos, se fecharam em si mesmos. Lembro-me de certa ocasião em que reencontrei uma professora universitária conhecida no passado. Como eu tinha acabado de lançar meu segundo romance, *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*⁹ (1984), eu lhe perguntei se poderia ler e escrever a respeito. Ela, então, manifestou dúvida se eu conseguiria criar algo superior ao meu primeiro romance, *Em nome do desejo*, que considerava “maravilhoso” — para minha surpresa. Como estava prestes a sair sua segunda edição, ousei insistir: “Então, escreva sobre esse romance que você já conhece.” Sem hesitar,

8 *Troços & destroços*, Ed. Record, Rio de Janeiro, 1997.

9 *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*, Ed. Global, São Paulo, 1984.

a professora me respondeu que não tinha tempo para nada mais além de estar preparando uma edição crítica “definitiva” da obra de certo escritor clássico brasileiro. E a conversa terminou por aí, com a sensação de que a minha literatura era “uma coisa tal, sem a qual o mundo vai tal e qual” — como dizia um ditado italiano dos meus tempos de filosofia. Tenho plena consciência de que estou longe de ser o único caso a sofrer esse tipo de exclusão e descaso. Se detalho os meandros da minha própria experiência, é para deixar registrado que a homofobia institucional ou sistêmica não se restringe ao viés de ódio explícito. Manifesta-se também em nichos nos quais o preconceito se dissimulou através de uma naturalização transformada em norma.

Portanto, não importa o tipo de ódio subjacente ou ativo que espregueira no entorno. Tempos de ódio de qualquer conotação, seja no passado, presente ou futuro, exigem uma reação de equacionamento para que a literatura sobreviva. Se me pergunto como equacionar minha literatura, devo responder com franqueza que não faço isso como herói, porque não me considero assim e não sou adepto de heróis. Com certeza, escrevo não apenas para sobreviver ao ódio. Penso que é preciso provocar resistência a ele, através de provocações à consciência crítica de quem me lê. O passo inicial é buscar a abordagem da realidade. No caso, desvendando a cara do Brasil, algo que almejei fazer não apenas em *Devassos no paraíso* — longa pesquisa já mencionada —, em que procurei revelar e dar voz a uma população inteira de exilados em seu próprio país. Com os romances *Ana em Veneza* (1994), *Rei do Cheiro*¹⁰ (2009) e *A idade de ouro do Brasil*¹¹ (2019), pode-se considerar que realizei na ficção uma Trilogia do Exílio Brasileiro. No primeiro caso, com o fio da meada vindo desde o século 19, abordei três diferentes tipos de exílio nos personagens protagonistas — Julia da Silva Bruhns Mann (que deixaria o Brasil pequenina, para se

10 *Rei do Cheiro*, Ed. Record, Rio de Janeiro, 2009.

11 *A Idade de Ouro do Brasil*, Ed. Alfaguara, Rio de Janeiro, 2019

tornar a mãe de Thomas Mann, na Alemanha), sua mucama negra Ana Brazileira e o jovem compositor cearense Alberto Nepomuceno. Quando escrevi *Ana em Veneza*, havia perguntas demais no ar pós-modernista daquele final do século 20, então decidi recuar para fazer uma aproximação ao final do século 19 e examinar como se processavam as crises de ciclos históricos que se fecham. O romance transbordava esperança, em meio às vidas dos personagens aflitos por encontrarem raízes e pertencimento. No segundo caso, com *Rei do Cheiro* busquei entender como nascia a fortuna de uma nova burguesia, ao abordar o Brasil nascido no pós-guerra, passando pelos anos da ditadura de 1964 até a crise do mensalão petista e os ataques de uma força paralela ao estado, o PCC, em 2006. Ao modo de John dos Passos, utilizei o estilo de um romance polifônico, cujo desenlace apontava para o beco sem saída que o Brasil estava adentrando. Tratava-se de um olhar pessimista sobre nosso exílio, incurável como uma praga.

Em 2019, com *A idade de ouro do Brasil*, publiquei o meu romance mais cruel, que começou lá atrás. Em 1987, eu tinha escrito um roteiro cinematográfico que já abordava essa esfinge chamada Brasil, com seu desafio histórico do “decifra-me ou te devoro”. Como muitos outros que guardo nas gavetas, esse roteiro nunca foi filmado. A narrativa girava em torno de um grupo de políticos e empresários oportunistas que se reúne para fundar um partido, com o propósito de maior inserção no poder político do país. Ao final dos trabalhos, convidam uma trupe de travestis para alegrá-los com uma festinha regada a drogas e sexo “fora dos trilhos”. Mas a situação se desdobra numa disputa financeira, e o grupo é tornado refém pelas travestis. O que acontece a seguir é um jogo alucinado de máscaras que caem, até o final disruptivo. Eu me sentia frustrado com o ineditismo desse roteiro, porque amava a problemática, os personagens e a estrutura. Muito tempo depois, por ocasião de uma leitura em grupo, decidi adaptar o roteiro para um romance que manteve o mesmo título: *A idade de ouro do Brasil*. Fiz sérias atualizações à narrativa, trazendo a ação para o auge do governo Lula, em 2009, em meio às inovações políticas, como maior preocupação social, e novidades tecnológicas, como a internet. A primeira versão ficou pronta em 2016. De modo algo sincrônico, urgências pessoais me atropelaram e deixei de lado esse romance para me dedicar à escritura do livro seguinte, que se chamou *Pai, Pai*, publicado em 2017. No começo de 2018,

já se respirava algo muito grave na atmosfera política deste país, com o crescimento do vagalhão bolsonarista, ainda antes das eleições presidenciais. Foi, então, que decidi retomar *A idade de ouro do Brasil* e adaptá-lo, mais uma vez, à realidade sombria que se avizinhava. Passei três meses tentando introduzir como novo personagem do partido um certo ex-capitão inescrupuloso, grosseiro e beligerante, mas ele era tão improvável em 2009 que não cabia no enredo. Ainda assim, eu o fiz entrar na narrativa e sair intempestivamente. Apesar da sua curta passagem, o ex-capitão psicopata deixa um rastro de maus presságios, que provoca uma guinada climática no romance. Para marcar o viés escatológico que se instaura, criei uma cena emblemática em que o capitão ameaça um colega com um revólver.

Aquele braço que ali se ergueu em violência radical e descontrolada determinava uma ruptura não pressentida. O gesto premonitório apontava para um projeto cruel presente no braço que se levanta sem pedir licença nem desculpa, sem necessidade de esconder seu verdadeiro motor. E era a pulsão de morte, que se levantava do chão para se anunciar como motor inclemente, real, não mais disposta a se camuflar e se represar. Graças ao acúmulo de ódios pretéritos, o que se sentia ali era o cheiro, podre sim, da destruição enquanto princípio organizador. A partir daquele instante em que o braço punitivo se levantou, rasga-se a cortina de um drama medíocre para entrar em cena o desvario da história. O espírito do tempo, com sua lógica grávida de enigmas, determina a supressão da máscara, para que o mal se revele nu.

Quando o romance saiu em 2019, o clima premonitório estava cumprido. O país acabara de adentrar aquilo que toda idade de ouro já traz embutida em seu subterrâneo: a idade da discórdia e das trevas, conhecida como Kali Yuga nas escrituras hinduístas. Neste caso, mergulhamos no Kali Yuga brasileiro. O romance atualizava a vocação profética da literatura. Ao mesmo tempo, comprovou-se para mim, mais uma vez, que os tempos de ódio potencializam a função da escrita, porque afiam e reforçam nossa capacidade de reinventar a própria resistência através da criação poética. Trata-se do mesmo processo do ferro forjado ao fogo, que é tornar-se ainda mais resistente. Por quê? Há, aí, um corolário evidente: se o ódio visa destruir, nós criaremos incessantemente até o ponto de transformar os mesmos tempos de ódio em matéria-prima da nossa invenção literária. Em outras palavras, tematizar o próprio veneno é um antídoto inerente à nossa função enquanto inventores de poesia subversora.

A prática literária me permitiu compreender o Outro a partir do território escorregadio das autorias, em que se embatem a subjetividade e a alteridade. Surpreendentemente, isso me permitiu uma melhor compreensão da natureza do próprio ódio que preenche os bolsões de preconceito. O momento preciso aconteceu na escritura do meu romance-ensaio *O livro do avesso*¹² (1992), que tematizava a “angústia da influência”, os processos de intertextualidade e releituras típicos da pós-modernidade. Parti do princípio de que a história da literatura e das artes forma um *continuum* entre quem entrega e quem recebe o “estandarte rubro da Poesia”, pelos séculos afora. A seguir, aconteceu algo inesperado. Depois de terminado o romance, escrevi uma pequena abertura (que dava continuidade ao final, como um uróboro) para mergulhar na minha verdade a ser compartilhada. Nesse pequeno texto, transcrevi meu susto, movido por um espasmo quase inconsciente:

12 *O Livro do Avesso*, Ed. Ars Poética, São Paulo, 1992.

Ao realizar esse mergulho, o Autor se assusta. No fundo de si mesmo, no seu Santo dos Santos, está instalado um desconhecido. O Outro. O Autor não sabe que do mundo só vemos as costas: o Outro é a parte detrás de si mesmo. Quando, então, o Autor poderá se ver frente a frente e desvelar seu próprio rosto? Talvez nunca. [...] O Autor precisa aprender a se olhar ao espelho e ver aí refletido o Outro. [...] Contemplar a si mesmo seria, afinal, tão insuportável quanto descobrir a face de Deus. Ao Autor, só resta perder-se.

Quer dizer, o *meu* mistério se apresenta como o *Outro*, o Estrangeiro que sou para mim. Não há como recusar esse desconhecido que habita minhas profundezas. Eu e o Outro somos duas faces de uma mesma subjetividade a ser decifrada. Não se trata de uma excrescência metafísica, apenas uma evidência vital: nosso caos interior é um composto de inúmeros Outros que nos forjaram e estão na raiz da nossa personalidade. A partir daí, a escrita ficcional que nos leva a inventar mundos e criar personagens também nos leva, quase automaticamente, a sermos esses Outros que criamos. Em *O livro do avesso*, considerei a literatura

um amplo território de encontro entre o Eu e sua Alteridade, até o ponto de precisar virar ao contrário o livro físico, para continuar a narrativa como *O avesso do livro* – quando o protagonista da primeira parte se apossa do trecho e se torna o narrador da segunda parte, para condenar seu Autor como plagiário, por estar admitindo a presença do Outro em sua criação, no jogo da intertextualidade. Sabe-se, assim, que a narrativa central se organizou como releitura do romance *O homem que foi Quinta-Feira*, de G.K. Chesterton (autor, não por acaso, chamado de “príncipe do paradoxo”). Longe de uma brincadeira insequente, com esse meu romance quis confrontar, como balela, a Autoria que exclui o Outro para se definir como autoral. Queria evidenciar que tal exclusão denuncia o desconhecimento da própria natureza do fazer literário – essa somatória de portadores do estandarte da Poesia, através dos séculos.

Mais ainda: essa “subjetividade no Outro” não é um fenômeno exclusivo da escrita criativa. Trata-se de uma experiência corriqueira do Eu no mundo, que a literatura experimenta e verte em obras. Ninguém nasceu por si mesmo, assim como nenhuma subjetividade se constitui sem causas nem influências. Como indivíduo Único, cada ser humano resulta de uma somatória caótica de tantos cruzamentos que sua unicidade, fonte da mais absoluta exclusividade, acaba por parecer um milagre. Dentre os paradoxos de ser, este me parece o mais belo: ao sermos únicos, somamos tantos que nos tornamos um mistério indecifrável para nós mesmos. E aí vem o corolário de uma descoberta, para mim, crucial. Os tempos de ódio são autodestrutivos porque buscam algo impossível na experiência humana: exterminar o Outro presente em todo Eu. Extirpar o Outro de dentro de nós significa matar uma parte do Eu que só se tornou o que é por estar intrinsecamente habitado pela Alteridade. No entanto, o que julgamos estranho em nós é, na verdade, aquilo que Carl G. Jung definia como o arquétipo da sombra, que habita o mais profundo de toda psique e comporta tudo o que reprimimos, em termos de inseguranças, frustrações e ressentimentos. Tentamos esconder de nós mesmos esse lado sombrio, que nos assusta. O ódio ao diferente seria, então, uma manifestação de repúdio à nossa sombra, que nos desagrade porque habitada por nossos demônios, metaforizados no Outro, aquilo que não queremos ser. Odiar o diferente do lado de fora de si é uma maneira de projetar, no Outro, a recusa à sombra que habita o interior do próprio Eu. O paradoxo é que, quanto mais recusarmos nossa sombra, mais sombrios nos tornamos – e mais propensos a verter ódio ao Outro que se diferencia de nós. A recusa da sombra, que pode se disseminar no coletivo como uma epidemia, propicia o surgimento de seitas religiosas

e políticas baseadas no autoritarismo e intolerância. Nesse miasma sombrio, brotam os tempos de ódio.

Foi o que aprendi mirando-me no espelho da literatura, graças à qual exercito o acolhimento ao Outro que habita impreterivelmente o meu Eu.

São Paulo, junho de 2020

João Silvério Trevisan tem 12 livros publicados, entre ensaios, romances e contos. O mais recente é sua primeira obra autobiográfica: *Pai, Pai* (Alfaguara, 2017), finalista dos prêmios Jabuti e Oceanos. Trevisan recebeu três vezes o Prêmio Jabuti, assim como três vezes o Prêmio APCA, o último deles com o romance *Rei do cheiro* (Record, 2009). Sua obra já foi traduzida para o inglês, alemão, espanhol, italiano, polonês e húngaro. Desde 1987, vem coordenando oficinas de criação literária, pelas quais já passou mais de uma geração de novos escritores. Ativista na área de direitos humanos, fundou em 1978 o “Somos”, primeiro Grupo de Liberação Homossexual do Brasil, e foi um dos editores-fundadores do mensário *Lampião da Esquina*, primeiro jornal voltado para a comunidade LGBT brasileira, ainda na década de 70. Seu último livro é o romance *A idade de ouro do Brasil* (Alfaguara, 2019).

「 ficção 」

Cecília Marques

A sua filha

Estava no começo da minha prática clínica. O consultório era iluminado. Admirava as janelas grandes, o chão claro e as paredes brancas. A sala espaçosa, as cadeiras confortáveis. Gostava de sentir o peso do meu corpo na imensidão daquelas poltronas. Minha amiga, com quem eu dividia a sala, não conseguia alcançar o chão com os pés, e se sentia inibida por isso. Dizia se pensar pequena para aquele trabalho. Eu achava graça em seus medos. Eram os meus, sentidos de forma mais cruel.

Esticava a coluna para trás o máximo que podia para ver o quanto aguentariam aqueles assentos. Ou erguia as minhas pernas e as abandonava sobre os braços das poltronas gigantes. Tudo isso cabia na ansiedade da espera pelos primeiros pacientes.

Também, o café e o barulho inevitável de todas as cafeteiras. Um som rouco, como o de um ralo que esvazia uma banheira cheia de água azulada de xampu e sabonete. A campainha tocou e eu, curiosa, abri a porta para Beatriz D. F. Gonçalves.

Dois dias antes, ela tinha passado pela triagem do convênio. A supervisora me entregou sua ficha e relatou a conversa breve que tiveram. Problemas com o casamento e com ansiedade.

Entrou e se sentou. De imediato, riu: “Não consigo encostar no chão!”. Suas perninhas curtas e roliças deixavam seus pés voando.

— Bom dia, Beatriz. Então, o que a traz aqui?

O mistério sobre qual deve ser a primeira pergunta a se fazer para receber alguém que inicia uma análise nunca se desfez para mim. O desconhecido que bate em uma porta, a buscar alguém para ouvi-lo e ofertar sua história sempre me comoveu. Chegam em busca de cura, supondo em nós um caminho nessa direção. Qual deve ser a nossa pergunta? Com o passar dos anos, aprendi que esse primeiro momento é uma fotografia com a sinopse de nossa dor. Apresentar-se para um estranho, confessando que não somos mais capazes de fingir, é algo que se expressa no intervalo entre sentar-se e encarar o analista. Muitos não erguem o rosto. Alguns sorriem largamente. Outros explodem em choro. Há ainda os que desviam o olhar e os que riem constrangidos e perguntam “Como funciona? Eu nunca estive em um psicólogo antes... O que devo falar?”. Há aqueles que coçam as mãos e os que perguntam sobre nós “Você está bem?”. Os que saem falando, os que olham o ambiente e elogiam os quadros. Beatriz sorriu e exibiu seus dentes escurecidos pelo cigarro. O sorriso preto foi o que me capturou. Era uma mulher triste.

– Você conversou com a outra psicóloga ou eu tenho que te contar tudo de novo?

– Você pode me contar o que quiser.

– Eu posso mudar de lugar a poltrona? O sol está vindo direto na minha cara.

– Claro, fique à vontade.

Era enérgica. Não conseguia ficar parada e queria ficar próxima. Sentou-se quase grudada em mim e, assim, tivemos nossa primeira conversa.

– O meu marido me mandou aqui. Eu não o suporto mais. Não sei o que fazer com as roupas que usamos apenas uma vez. Guardamos de novo? Colocamos para lavar? Penduramos para usarmos outra vez? Há cabides o suficiente para isso? Eu comecei a pendurar na escada e o corrimão todo está tomado por camisetas suadas. Ele briga comigo e eu não faço ideia do que fazer com essas roupas! Onde elas devem ser guardadas? Como as outras pessoas fazem?

– O que te incomoda nelas? A sujeira?

– Eu não sei reconhecer se algo está sujo. A não ser a bunda do meu filho, quando ele me chama para limpá-lo.

– Quantos anos tem seu filho?

– Três.

– Deve ser um alívio conseguir limpá-lo.

Ela me encarou com os olhos apertados. Parecia assustada. Chorou.

– Eu não tenho lugar. Não sei ser mãe, mulher, esposa, filha.

– Como as roupas.

– Posso guardá-las?

– Onde você as guardaria?

Mais uma vez, parou e me olhou. Então começou a me apresentar seu currículo. Formada em Gastronomia, nunca conseguiu um emprego formal. Já trabalhou em navio, restaurante, morou em outros países: Austrália, Estados Unidos, Portugal, México e Irlanda. Conheceu o marido no final da faculdade e decidiram viajar pelo mundo em trabalhos irregulares. Dois anos lavando louça na Austrália, para aprenderem inglês e levantarem dinheiro. Um ano passeando na Ásia e na África. Três anos na Irlanda e a vontade de morarem lá para sempre.

– Ainda não sei por que saímos de lá. Nós fazíamos massa de pizza. Os paulistanos são melhores do que os italianos nisso.

– Por que saíram?

– Fomos demitidos e sentimos medo. Saudades de casa.

Percebi que oscilava “Ainda não sei por que saímos de lá”, seguido de uma resposta tão rápida à pergunta “Por que saíram?”. Essa não é a pergunta pela qual procura.

– Não aguentamos ficar aqui. Também não conseguimos trabalho. Fomos para os Estados Unidos.

Mais um ano em estação de esqui, viagem ao deserto, à Costa Oeste, ao México.

– Demos aula de inglês perto da fronteira, e terminamos contratados por uma escola na Cidade do México. Foi quando nos vimos exaustos. Aí, começaram as brigas.

– Por quais motivos brigavam?

– Acho que porque falávamos espanhol. Não entre nós, mas o dia todo, na rua, com qualquer pessoa. Era muito parecido com o português. Só que mais intenso. Com mais raiva. Eu sentia que todos estavam cantando o tempo inteiro. A língua espanhola me sufocava. Não tinha como fugir dela, estava dentro da minha cabeça, em meus pensamentos. Eu implorava por silêncio. Chegava em nosso quartinho alugado e pedia ao Daniel “*In english, please*”. O inglês se tornou para mim uma forma de silêncio. Eu descobri um jeito de pensar antes de falar. O espanhol parecia uma gritaria louca em português. Saí de lá correndo, quando apareceu um emprego em um cruzeiro. Daniel não foi comigo. Ficamos sete meses separados.

Ele foi para Lisboa e ela o reencontrou lá, ao final da temporada. Decidiram se casar e voltar para a terra natal. A mãe dele comprou uma casa para eles. Beatriz rindo, disse:

- Acho que se fosse alugada a gente teria voltado a viajar.
- Há quanto tempo estão com residência fixa?
- Há quatro anos. Um pouco mais. Engravidei logo em seguida.
- E como você se sente morando há tanto tempo no mesmo endereço? Mais uma vez me olhou fixamente.
- Eu não fazia isso desde o tempo em que morava com meus pais.

Encerrei a sessão.

Quando saiu, me vi novamente com o sol entre as poltronas. Reparei que nas janelas havia persiana. Não teria sido necessário mudar tudo de lugar. Mas deixei daquele jeito por um instante. Sentei-me no chão, no lugar em que o raio de sol atingia diretamente. Era quente e acolhedor. Meus olhos não suportavam tanta luz, obrigavam-se a ficar semi-cerrados. Me lembrei de minha experiência como bailarina nos palcos. A temperatura das luzes e a interdição a que éramos submetidas: “Nunca encoste nas gelatinas do holofote”. Aquilo era fogo. O meu corpo de menina se enchia de calor na coxia, esperando a coreografia anterior à minha acabar. Era o momento em que eu mais me aproximava daquelas gelatinas. A música que antecedia a minha era sempre o destino das batidas do meu coração, que se acelerava me deixando surda, tomada por um ritmo ansioso de medo e prazer. Por que era tão encantador dançar

em um palco? Era o cheiro salgado de suor? Um cheiro que virava matéria, impregnava as cortinas e as roupas. Era a música forte? A expressão facial da minha professora? A sua testa se erguia em rugas e os seus olhos tornavam-se algo impossível de capturar. Todos os anos eu tentava desvendá-la. Eu não via aquela expressão em nenhum outro momento da minha vida. Promovia em mim uma angústia e uma admiração terríveis. Ou era o chão de linóleo e o pó de breu, que ressecava nossas peles? Acho que era o pacto de seriedade que fazíamos entre nós: “Hoje à noite, tudo será perfeito”. Buscar a perfeição pode matar. Mas, naquelas horas, era a minha cura. Correr atrás do palco para retornar a ele do outro lado, com outra roupa, me permitia gritar para quem aparecesse no meio do caminho “Sai!”. E foi assim a primeira vez que um homem me viu nua. Ele estava no escuro, era responsável por erguer e fechar as cortinas. Ficava quieto, deixava livre a passagem para as bailarinas. O segundo vestido estava preparado na coxia. Tinha nove segundos para tirar um e colocar o outro. Saí do palco com uma amiga abrindo os botões daquele que eu vestia e outra com o segundo, aberto para mim. No intervalo entre um e outro, me vi com meus seios jovens expostos ao calor da gelatina proibida. O moço sorriu. Me senti livre. Estava nua na frente de um homem do qual não sabia o nome. Fecharam o novo vestido. Ainda sobraram quatro segundos. Me deram água e retocaram o batom. De volta ao palco.

Abri meus olhos e devolvi a poltrona dos pacientes ao seu lugar original. Sentei-me na minha. O que seria essa sujeira sem destino? O semissujo do cotidiano. O inlimpável do dia a dia. Reparei nos raios de sol empoeirados. Os grãos de poeira são visíveis à luz do sol. Planam lentos em nossas vidas. Da manhã até a noite deitam-se calmos nos móveis. A poeira é a sujeira do tempo. Uma casa fechada, trancada, é suja.

Na semana seguinte, Beatriz voltou.

– Sei que vocês gostam de saber da nossa infância e da nossa família. A minha é normal. Pai, mãe, um irmão mais velho e eu. Minha mãe é dona de casa e meu pai, funcionário público.

– Hum.

– Sabe, há pouco mais de um mês foi meu aniversário. Não estava muito a fim de festa, fomos almoçar na casa dos meus pais. Eu, Daniel,

Gabiru — meu filho — meu pai, minha mãe e meu irmão. De repente, ouvimos um barulho estranho. Uma multidão que gritava. Eles gritavam tanto, ao mesmo tempo, palavras diferentes, não dava para discernir o que diziam. Eu não entendia nada. Fomos até a janela para olhar e tentar entender o que se passava quando percebemos que vinham na nossa direção. Estavam indo para a casa do meu pai! Eu senti muito medo. Nos perguntamos: “O que está acontecendo?”. Meu pai ficou quieto, fazendo a mesma cara dele de sempre.

Beatriz abriu as narinas e crispou a boca.

— Que cara?

— É... Ele ergue o queixo, deixa à mostra o pescoço flácido, os olhos ficam bem abertos e rígidos, acima da sobrancelha esquerda aparecem algumas rugas. E a sua boca se aperta de um jeito estranho, que mais parece tentar esconder ou revelar um sorriso.

Ficamos em silêncio.

— Eu já o vi assim várias vezes. Desde pequena, busquei olhar para ele em alguns momentos para tentar decifrar o que deveria sentir de acordo com o que vivia e deparava sempre com aquela cara estranha.

Silêncio.

— E tem a gravata. Ele sempre usou gravata. Era obrigado a isso no trabalho e nunca deixou de usá-la. Dá para ver quando ele segura as mãos para não afrouxar o nó. Nesse dia, ele quase mexeu no nó da gravata, quando se interrompeu e disse algo como: “Eles já vão embora. Vamos voltar a comer”. Mas foi sozinho para a mesa. Ficamos assistindo àquele grupo no portão. Eles eram muitos. Com muita raiva. Estavam forçando o portão para derrubá-lo. Peguei Gabiru no colo. Daniel quis nos proteger, nos abraçou. Nós fomos enfeitados por aquele conjunto. Era impossível deixar a janela. Acabei conseguindo identificar algumas palavras que eles gritavam. Escutei: “Assassino!”. Derrubaram o portão, amassaram o carro. Meu irmão pegou o celular para ligar para a polícia. Acho que não ligou. A gritaria era difusa, se misturava a papéis e cartazes que não consegui reconhecer. Meu pai ficou sentado na mesa com a mão gordinha dele em posição de espera. Os olhos fixos em um ponto invisível. Nós ficamos colados ao vidro da janela, curiosos, sem querer perder nada do que acontecia. Quando tudo acabou, vi o que escreveram no muro de casa: “Ducina assassino”.

Eu e ela tomamos água.

— Ducina é seu pai?

— Sim.

— Beatriz D. F. Gonçalves. O dê é de Ducina?

— Sim.

Percebi que estava escondido. Reconheci que o movimento que bateu em sua casa era um escracho popular, comum na casa de ex-agentes da ditadura. Por que ela começou falando que sua família era normal e seu pai um funcionário público? O que eu deveria falar naquela hora? Perguntar mais. O que ela sentiu, o que pensa sobre isso tudo, o que sabe? No meu silêncio, completei:

— Ele sempre nos disse que trabalhava na polícia, no setor administrativo. Fazia serviço de escritório. Trabalhava muito. Estava sempre cansado. Meu pai é uma pessoa correta. Eu sou uma pessoa boa. Foi ele que me educou. Eu vivia em uma bolha sem saber de nada que se passava no país. Graças a Deus!

Encerramos.

Ela saiu da sala e logo fui tomada por uma enxurrada de descrições de cenas de tortura. Recém-formada, iniciava meu trabalho clínico naquele ano e militava no movimento feminista, logo após anos de militância estudantil. O regime militar era uma experiência amarga na minha família. Meus padrinhos haviam se exilado, amigos queridos de meus pais tinham desaparecido. Eu recebia em meu consultório a filha de um torturador. Em choque, marquei uma supervisão. Várias. Com psicanalistas mais experientes que eu e com outros que compartilhavam o momento profissional comigo. Uma supervisora perguntou:

— Os seus pais foram afetados diretamente pela ditadura?

Pensei que:

— É claro!

Mas o que ela queria dizer?

— Você não é obrigada a seguir com esse caso.

Eu quero? E outra me disse:

– Você vai suportar se ela perdoar esse pai?

Foi um amigo que me acalmou:

– E ela não tinha ideia de quem era você? Chegou por acaso? Pelo convênio? É a melhor coisa que poderia acontecer. Imagine se a filha de um torturador vai fazer análise com alguém que não sabe nada da ditadura. Quantas palavras surdas não serão amordaçadas mais uma vez?

Na terceira sessão, ela contou que foi a uma entrevista de emprego no horário errado.

– Eu sou lesada! Sempre fui. Mas dizem que na gravidez a gente fica meio lesada mesmo, não é? Eu não voltei!

– Lesada?

– É! Era uma entrevista para ser professora de inglês. Não consegui voltar a trabalhar desde que voltamos para cá. É estranho. Aqui eu não consigo trabalhar. Daniel decidiu abrir uma loja de *souvenirs*. Pequena. Os pais deles pagam... Aff... Não aguento isso! Eles pagam tudo!

Esse caso me obrigou a levar a sério a psicanálise, como eu levava o balé. Eu me permiti escutá-la toda semana, com seu cotidiano, sofrimentos e história. Mas tive que me interrogar constantemente. Qual é o papel dessa escuta? A que nos propomos ao escutarmos a dor de alguém? Somos *voyeurs* dos sintomas?

Na semana seguinte, ela se defendeu de uma troca de palavras:

– Ah! É que eu sou lesada!

Contou de dificuldades com a mãe, de como ela é carrasca e trata mal seu pai. A mãe grita muito, o pai apenas anda pela casa e tem dificuldades para dormir.

– Está velho. E a minha mãe vive com uma viseira na cabeça, igual a um cavalo! Ela não sai da bolha! E eu não aguento mais a bolha. Sair do país foi a minha oportunidade de abrir a bolha.

– De que bolha você está falando?

– Eu não fiquei só no mundinho de dentro de casa, como a minha mãe.

– Eu lembro que você, ao falar da sua infância, dava graças a Deus por ter vivido na bolha. Agora, você acusa sua mãe de não querer sair dela.

– Ih! É mesmo.

Bolha, lesada. Ela estava tentando se perguntar sobre sua história. Se sentia perdida no mundo. Por que não conseguiu trabalhar em seu lugar de origem? Por que sentia necessidade de estar em movimento por vários países?

– Eu sou mesmo lesada!

– Escute, Beatriz, você sempre se refere a si mesma como lesada. O que você quer dizer com isso?

– Que eu sou lerda, que esqueço as coisas, sou desatenta. Que eu sou lesa!

– Certo, mas quais outros significados podem ser atribuídos à palavra lesada?

– Machucada.

– Escute o que você está dizendo. Quem a machucou? De que machucado você está falando?

Ela suspirou, se afundou na poltrona, olhou para os lados e de imediato respondeu:

– A minha mãe sempre foi muito violenta. Um dia, eu e meu irmão não queríamos ir para a escola, e ela enfiou nós dois, de uniforme e tudo, no banho frio. Depois, nos fez sair molhados. O dia estava gelado. Isso é tortura!

– Por que você diz tortura?

– Porque é o que estão dizendo que meu pai fazia fora de casa, e a minha mãe fazia dentro!

Ela conseguiu nomear. Chorou. Chorou até as lágrimas se encontrarem com o catarro que saía de seu nariz.

Eu corria em um campo aberto, vasto, sem margem. Tinha algo atrás de mim que não conseguia enxergar, meu peito arfava, minha respiração estava ofegante. O céu era nublado e turvava minha visão. Tinha medo

de olhar para os lados, como se fosse perder tempo e, com essa deixa, me capturassem. Percebi que não saía do lugar e então olhei para baixo: estava pelada, com cordas nos meus punhos e uma corrente em meu tornozelo esquerdo. Ao final dela, uma bola de chumbo. Gritei e tentei abrir a algema com minhas unhas, quando notei que meus dedos estavam nus, encerravam-se em carne viva. Acordei.

– Meu irmão disse que essa bolha nunca existiu. Que nós sempre fomos capazes de saber o que acontecia. Nós íamos de carro oficial para a escola e entrávamos por uma porta especial. Por quê? Que poder era esse que meu pai tinha? Mandavam vários presentes em casa. Meu pai não era incorruptível! E tudo o que eu queria era ser normal. Eu odiava entrar por uma porta diferente. Chamava muita atenção e as outras crianças eram cruéis comigo. Me chamavam de gorda, tola. Eu sempre fui muito bobinha, não sabia me defender. Estar na escola era um inferno.

“E tudo o que eu queria era ser normal” ressoou em meus labirintos e caiu em minha memória, onde se ligou a: “Sei que vocês gostam de saber da nossa infância e da nossa família. A minha é normal”, atraiu para perto de si, como a gravidade da Terra aproxima a Lua para sua órbita: “Isso é tortura!” e ecoou: “Assassino”.

– Meu irmão e meu marido dizem que eu tenho que parar a análise. Estou muito nervosa. Grito com todo mundo.

–Você tem conseguido falar sobre esses assuntos com mais alguém?

– Com eles. No começo, me apoiaram. Mas, agora, dizem que é melhor não mexer nessa história, que já passou. Estou sozinha.

– Em sua vida inteira, nunca tinha surgido a oportunidade de falar sobre a sua história com alguém?

– Uma vez, na faculdade, um amigo falou que a polícia não prestava, que eram todos corruptos. Eu briguei com ele, defendi meu pai. Nós éramos muito próximos antes disso. Nos afastamos. Provavelmente, ele acharia importante o que eu estou fazendo agora.

Eu voava a partir das batidas do meu coração, que não se continha em meu peito e irradiava força para minhas asas em movimento contínuo. Tão pequenina eu era, de asas tão velozes, que era capaz de ficar parada no ar, resistindo ao peso de meu corpo sendo atraído pelo chão. Beijei uma flor e senti gosto de sangue. Uma rede de caçar borboletas me capturou e me vi presa em uma teia de aranha. Meu coração começou a saltar em meu peito, me fazendo tremer; quis gritar, mas só sabia cantar. Agitei minhas asas, que se enrolaram ainda mais na rede pegajosa. Fui jogada em uma gaiola. Foi quando lembrei que um beija-flor, quando preso, explode. Acordei.

– Aconteceu uma coisa estranha comigo. Estava sentada no chão com Gabiru. Ele ganhou de presente uns bonequinhos de chumbo e espalhou todos eles pela sala, começou a colocá-los para brigar, em uma lutinha. Fiquei nervosa vendo aquilo. Pedi para ele parar, mas ele riu e continuou. Senti falta de ar e ele começou a fazer barulho de tiro, até que arranquei os bonequinhos da mão dele e comeci a chorar. Olhei para eles. Eram soldadinhos de chumbo. Eu o abracei e pedi desculpas.— Quem eram esses soldadinhos de chumbo?

– Me fizeram lembrar dos guerrilheiros. Dos militantes. Esses que dizem que meu pai atacou.

–Pelo que você se desculpou?

Chorou.

– A minha alergia voltou. Manchas vermelhas que coçam e se espalham pelo meu corpo. Já fiz muitos exames e tratamentos. A única coisa que descobri é que é algo psicossomático. Aparece quando estou nervosa.

–Você se lembra de quando começou?

– Não. Mas percebo que aparece sempre onde meu corpo encontra meu próprio corpo.

– Hum.

– Nas articulações. É como se eu fosse alérgica a mim mesma.

De que matéria é feito nosso inconsciente? Que tecido é esse que nos liga uns aos outros para além de nosso conhecimento? Em que momento Beatriz percebeu a crueldade de seu pai e, ainda assim, optou por amá-lo, deslocando para si mesma uma culpa assassina?

– Eu sou uma pessoa horrível? Acordei me lembrando de quando fui ao Museu da Guerra do Vietnã e senti muita culpa. Muita culpa. Até hoje. Como fizeram tudo isso com aquele povo? Como deixamos? Todos dizem que eu sou a cara do meu pai. A minha alergia piorou. As manchas vermelhas correm por mim.

Nesse dia, falava gritando. Não conseguia ficar sentada. Corria pela sala. Pediu um abraço. Concedi. Acalmou-se e perguntou:

– Eu sou uma pessoa horrível? Sou?

– Neste fim de semana, chamei um amigo. Aquele que havia me dito que a polícia não prestava, tanto tempo atrás. Você lembra? Tecontei dele. Àquela altura, eu briguei com ele, defendi meu pai. Bom, eu o chamei para assistir comigo ao vídeo do depoimento do meu pai, quando interrogado sobre seus feitos durante a ditadura. Ele está com aquela cara que te falei, e com a gravata. Perguntam a ele sobre muitas coisas que eu não sei se ele fez ou não, se sabe ou não sabe. Mas perguntam se ele conhecia algumas pessoas, outras da polícia, também. E ele diz que não. É mentira.

Beatriz gritou, agitando os braços para cima.

– É mentira. É mentira!

Levantou-se e apontou firme para o próprio peito:

– Eu conheço aqueles nomes sobre os quais perguntam a ele.

Estava com as costas curvadas, os joelhos estendidos e o sol nos pés.

– Ele nos levava a almoços de domingo na casa daqueles caras que ele diz não conhecer. É mentira. O que ele diz é mentira!

Beatriz não chorava mais. Sentia raiva. As palavras saíam de sua boca como a baba escorre de um cachorro raivoso. Finalmente, teve coragem

de responsabilizá-lo. Quando criança, sofria com a mãe violenta e o pai ausente. Dizia ser caçoada na escola, chamada de tola, boba, gorda. Não tinha segurança com relação ao amor dos pais. Era insegura, não sabia se alguém poderia amá-la. Aderia aos apelidos que a depreciavam. A constância dos pais a fez tê-los como referência de amor. Só soube amar da forma como sentiu ser amada. Fez um pacto subjetivo com eles, de que eram violentos e, ao mesmo tempo, a brindaram com a vida e a sobrevivência. Foram os responsáveis por sua gestação, amamentação, nutrição, trocas de fraldas, alimentação, educação, casa, saúde, anticorpos. Nesse pacto, a sua parte foi não questioná-los, aceitar todas as suas respostas. Não ameaçar a sua frágil ilusão de pais bondosos que a criaram. Questionar isso seria questionar a sua espinha dorsal. Quem sou eu, se não a filha obediente de pais amáveis? Ao mesmo tempo, o sujeito não se contém. Isto é, o que de Ducina foi transmitido como maldade ou arrependimento? Como sadismo ou culpa? O que do não dito marcou o corpo de Beatriz? Ela fugiu. Deu a volta ao mundo e se sensibilizou com os povos oprimidos. O Vietnã, os mexicanos. Cansou-se porque a questão não se respondia. Tantas línguas, mas a palavra era, ainda, não dita. Voltou e não conseguiu trabalhar. Até que se deparou com o escracho popular e tornou-se urgente olhar sua própria história. Foi à análise sem coragem de contar sua questão, mostrando seu sintoma como porta de entrada. Ansiedade. Ser explosiva com o marido. Reconhecer a sua história possibilitou a ela se diferenciar de seu pai.

– Eu não tenho nada para romper com o meu pai. Ele nunca esteve perto de mim. Ele nunca amou ninguém. Anda com uma bola da morte presa aos seus pés.

Ouvi aquilo como um susto. Revisitei a cena do meu sonho, da corrida sem saída, atada a uma bola de chumbo. A bola da morte presa aos meus pés.

– Trouxe uma coisa para te mostrar. Vou sair daqui e entregá-la para a pessoa que o entrevistou no depoimento a que assisti.

Tirou de sua bolsa uma caixinha quadrada e a estendeu para mim. Encarou-me com curiosidade e apreensão. A tampa continha a referência “*Ciudad del Mexico*”. Logo pensei que seria barulhento o conteúdo. Abri. Beatriz foi para a ponta da poltrona, de onde conseguia encostar os pés no chão, colocou as mãos entre as pernas, como quem quisesse

se conter. Eram fotos em preto e branco. As folheei como um leque e me detive na primeira delas. Era um churrasco em uma casa bonita. Os homens sentavam-se em cadeiras de alumínio ao redor de uma grelha. Uma mulher com um vestido que me parecia amarelo, do mesmo tom do brinco redondo e grande, sorria distribuindo cerveja aos homens sentados. Outras duas fumavam ao fundo, no meio das flores, por trás de óculos escuros. Reparei que um dos homens estava sentado na ponta da cadeira e apoiava-se na parte da frente dos pés, único modo de alcançar o solo. As pernas eram roliças e as mãos pequenas e gordas, entrelaçadas sobre o peito. Olhava com o canto dos olhos para as mulheres atrás dele.

– É meu pai. Com os amigos dele, que ele disse não conhecer.

O beija-flor, quando preso, morre. Sua natureza é voar.

Aristóteles dizia que as características fundamentais da tragédia são o reconhecimento e a peripécia — a reviravolta, a mudança de estado do sujeito. Édipo seria a tragédia suprema, pois estes elementos ocorrem ao mesmo tempo, no mesmo ponto. Quando se reconhece como assassino de Laio, muda seu estado de marido para filho. Torna-se assassino e incestuoso quando se reconhece em sua própria história. Sempre pensei que é essa dimensão clínica a que mais encantou Freud, para tomar a tragédia como mito fundador do homem ocidental. A clínica psicanalítica é uma narrativa trágica. A tragédia é o gênero literário de uma democracia revelada como assassina. ■

Cecília Marques é paulista, estudante de Letras. Publicou contos e poemas em diferentes plataformas.

「 ficção 」

Leo
Ribeiro」

Todas as coisas da ilha deserta

Fui obrigada a aceitar a alcunha: grupo de risco. Vivi sozinha a quarentena, a oitentena e o tempo que veio após. Entre as paredes que eu, até então, pouco notava. E os móveis que me viam sair cedinho e só voltar tarde da noite. Eu escolhi a dedo toda a decoração de cada metro quadrado. Mas depois da primeira semana me perguntei, “um piano, por quê?”. Combinava bem com o estilo capitonê, só isso. Na segunda semana sem Lúcia e as outras, eu vi a poeira polvilhada na imponente tampa de laca preta. Fechei a varanda e as janelas para evitar mais sujeira.

No isolamento, continuei a tocar meus negócios da maneira que pude. Videoconferências com os clientes, com os meus colaboradores, com fornecedores. Me mantive produtiva via *Skype*, *Hangout*. De blusa básica, maquiagem leve, às vezes cara lavada. Para os *calls*, escolhia um ângulo bom do escritório, que, por sorte, não desfiz quando meu marido foi embora. Mas aos poucos as câmeras foram desligando; as pessoas preferiam assim. Passei a fazer o mesmo. E a repetir as roupas que usei no dia anterior. Tirei os brincos que pesavam nas orelhas. As safiras em forma de gotas foram para a caixa. No início, senti falta das Louis Vuitton, que não saíram mais do *closet*. A vida continuou e agora elas não acrescentavam nada a mim, nenhum elogio. Separadas por cor, ainda eram belíssimas, mesmo empilhadas, mas de que adiantava tê-las?

Nesse tempo, comecei a tomar banho dia sim, dia não. Depois, de dois em dois dias. A frequência de banhos foi naturalmente diminuindo, sem prejuízo do meu bem-estar. Como se o banho fosse outra das coisas que eu fazia mais pelos outros do que por mim mesma. Eu podia conviver com o cheiro da minha pele que, aliás, era neutro, pois eu não suava. E não tomar banho me isentou da obrigação chata e cansativa de trocar a roupa de cama, com todos os travesseiros e as almofadas decorativas. Eu já tinha de lidar com meu prato e os talheres que, após me servirem, já me davam nojo. Estavam engordurados e com aquelas raspas que rapidamente se encrostavam na porcelana, pareciam meu próprio vômito. Mas eu os lavava. Porém, a pia estava fadada a entupir, porque eu não queria encostar nos restos acumulados no ralo, os meus próprios restos.

Fiquei mais prática. Comia as refeições na embalagem, sentada no sofá. “Por que eu continuaria montando e desmontando uma mesa só para mim?” Jogo americano, *sousplat*, guardanapo de linho; o prazer de uma mesa posta está em ser recebido a ela. Ah, o sofá de couro em capitonê, cor de canela, muito bonito, mas desconfortável. A pouca espuma no encosto era dura, o assento, rígido, e as cavidades preenchidas com botões passaram a me dar gastura. A praticidade também incluía usar só camisola e substituir os sutiãs de bojo por um *top* preto de malha que, antes, só usava para o pilates; isso me poupava de sujar roupas. Tudo combinava com a questão do banho, que se tornou mais interessante quando fiquei quatro dias sem tomar. Um aroma exalava só de eu abrir levemente as pernas. Um cheiro bom subia e tomava o ar. Cheirava a minha calcinha todas as vezes que sentava na privada. Concentrado no forro, o cheiro parecia um tempero vindo de uma erva ou uma raiz aromatizada, exótica, de uma terra distante. A cada dia, aquele cheiro ficava mais intenso, mais extasiante. No sétimo dia, o suco seco e colado, como um filete de pasta branca impresso na calcinha, era um perfume após longa maceração. Um perfume daqueles que a gente inspira generosamente, porque será recompensado. É claro que eu já havia cheirado minha calcinha antes. Eventualmente, ao colocar a peça no cesto de roupa suja, num movimento impensado. Algo completamente diferente do hábito que adquiri. E foi essa fissura que me fez decidir: “vou tomar banho apenas aos sábados”. Então, acompanhava a maturação do meu cheiro, levando a calcinha ao nariz, como se o pano estivesse embebido em éter. Aspirava longamente, e ficava satisfeita porque eu estava viva

como nunca antes. E estar viva como nunca antes me faz me lembrar do gatinho que se escondeu embaixo do meu carro no início do ano. O bichano tinha olhos grandes e carentes enquanto se enroscava entre as minhas pernas. Senti pena, mas eu o deixei na rua. Não o adotei porque ele ia destruir os móveis.

Todos eles. Todos.

O capitonê...

O piano... ■

Helena Machado

ficção

Tão perto quanto eu de você

Dentro do carro, a menina corria os olhos além da estrada. Tinha o verde-claro da alface e o verde do seu uniforme e o verde-escuro do abacate e o verde mais claro do repolho e, ainda, o verde do suco verde. Tinha mais verdes nas montanhas do que a quantidade de verdes do seu estojo de canetinhas e lápis de cor e de cera juntos. Se olhasse para baixo, o buraco formado por aquelas pedras gigantes parecia um funil, e escorregando por elas tinha uns fios grossos e prateados que deviam ser um monte daquelas bolinhas de mercúrio que a tia do Jardim II havia mostrado.

– É cachoeira, filha.

Antes, a menina achava que cachoeira era um monte de cachos de bananas juntos.

A menina não estava entendendo nada. De uma hora para outra, havia ficado de férias. Agora, após um enclausuramento de três meses, subia a serra. Não fosse o cinto, já teria metido sua cabeça cheia de porquês entre os bancos dianteiros; um com a mãe, e o outro sem ninguém.

– Se eu voltar pra escola ainda posso ficar dodói, mãe?

– Sim, filha. O bichinho que a gente não vê ainda tá por aí.

– Ele é muito mau mesmo, né, mãe?

– É, sim, filha. É, sim.

– Será que ele não vai embora nunca?

A mulher titubeou. Não gostava de mentir, mas também não podia demonstrar sua falta de confiança.

– Nunca é muito tempo, filha.

– Nunca é todo o sempre, mãe?

– Pode ser... Mas espero que não.

A menina ficou mais confusa ainda.

– Nunca é maior que um século?

– Nunca é a maior medida do tempo. É coisa à beça.

– Eu achava que pra sempre era maior que nunca.

– Nunca e pra sempre são do mesmo tamanho, filha.

– E coisa à beça é muita coisa?

A mulher suspirou e, como que saídas do seu sopro, pétalas cor de rosa de buganvília passaram voando pelas janelas. A menina se empolgou com aqueles confetes de carnaval e se pôs a cantar:

– “Mamãe, eu quero, mamãe, eu quero, mamãe, eu quero mamar!”
– a menina se sacudia no banco de trás, criava quebra-molas dentro do carro – “Dá a chupeta, dá a chupeta, dá a chupeta pro bebê não chorar!”.

– Filha, vamos ficar quietinhas? Mamãe tá com dor de cabeça.

A menina murchou feito bexiga estourada e recolheu-se ao encosto do banco.

– Quando a gente chegar, você vai ganhar uma surpresa.

– Que surpresa?

– Não posso contar porque senão não seria surpresa. Mas é uma coisa que guardo há muito tempo pra lhe dar na hora certa.

– E que horas é a hora certa?

– A hora que a gente chegar. Agora, vamos fazer um pouquinho de silêncio.

A menina deixou seus olhos caírem nos rabiscos de lapiseira que corriam com o carro. Desde sempre, o cinza era caminho conhecido pela menina. Então, ela foi embalada pelo asfalto...

... sua cabeça começou a se debater contra o vidro...

... e se pôs a roncaaaaaaaaaaaaa...

A mãe estava mesmo com a cabeça pesada, guardava tantos pontos de interrogação que sua mente parecia a beira-mar repleta de âncoras de chumbo; no entanto, as âncoras não atracavam nem barcos, nem navios, nem canoas, e cada novo pensamento colocava a mãe em mais uma embarcação à deriva. Quando o carro passou à margem do lago verde de águas cristalinas — pena que a menina não viu, agora, só quando retornassem, o que não se sabia quando —, a mãe começou a se questionar se o tédio dos peixes era igual ao dos humanos; não, não é, concluiu, pois os peixes nadam sem pensar em nada, então um novo coral é sempre um coral novo. E a mãe seguiu no volante elucubrando sobre os animais que são puro instinto e zero pensamento, e nós, que ganhamos a consciência, mas pecamos por excesso de pontos-finais. Se todos tivessem tantas âncoras inquisidoras na cabeça, o mundo não estaria tão cheio de certezas. As certezas que nos fazem pensar errado. Achamos que sabemos quem somos, quem o outro é, o que o mundo é, e falhamos pela nossa ousadia, por nos apropriarmos das árvores, dos rios, do outro, nos destacamos da natureza como etiquetas que abandonam o papel no qual são coladas, o papel verde e azul que é o mundo, e agora vivemos em um futuro que parece o século passado, o futuro em que somos contaminados pela única coisa que nos une: o ar.

Não seria essa doença um símbolo da nossa incapacidade de compartilhamento? A mulher achava tudo muito curioso porque suas divagações sobre o mundo e o vírus serviam como um chapéu feito sob medida para sua cabeça grande. Afinal, ela também era uma parte do todo. Uma parte que sempre se sentiu à parte. E assim como no planeta inteiro, onde as frestas vinham rachando e as coisas rastejando para fora de seus esconderijos, ela própria estava tendo que encarar suas verdades mais recônditas, aquelas que dissimulamos sem nem saber que estamos dissimulando, essas coisas que, em um soluço, saem sem freio.

A mulher, que sempre precisou de mais tempo do que os outros para matutar consigo mesma, que não suportava quem lhe roubasse a

solidão por inteiro — e talvez por isso mesmo só atraía espécies sanguessugas, homens que não a deixavam ficar só por instantes, que não calavam a boca nunca, que tinham ciúme até dos seus pensamentos — mas a mulher estava aprendendo a compartilhar a vida com a menina. No banco de trás do carro, o ar sonoro era tudo o que saía da boca da criança. Ela roncava ainda mais profundamente, quem sabe estivesse sonhando com um mundo cheio de respostas.

A mãe seguiu cavoucando dolorosamente suas verdades, seguiu pescando-as lá de dentro como quem mete na própria boca uma linha cheia de cerol, para depois puxá-la pela garganta. Será que tememos tanto o desconhecido porque no fundo é o que mais queremos? Quem diria que, de uma hora para a outra, depois de uma gestação de três anos e cinquenta e sete dias, chegaria sua filha? Quem diria que, de uma hora para a outra, estariam juntas fugindo de uma pandemia? Era muito sintomático o vírus chegar assim, reiterando que o futuro é um cano d'água que está sempre escapando, um cano que não podemos remendar porque nunca vamos alcançá-lo, e só nos resta seguir a corrente e confiar que, da mesma maneira que a água passa pelo furo, tem uma hora que cada um de nós vai passar também. E não adianta querer saber a hora. Ao seu alcance só estavam a máscara e o álcool em gel e mais nada. Ao seu alcance só havia essas coisas esterilizadas e sufocantes como a nossa falta de contato.

A mulher escancarou as janelas dianteiras e se entregou ao ar fresco e limpo da serra. Seus fios de cabelo finos se embaraçavam à mercê do vento, e a mulher pensou que ser mãe era aquilo, era estar embaraçada com a filha, ainda que não a tivesse parido.

Abriu bem a boca e aspirou o ar. Ficar de boca aberta era uma técnica para impedir que a cabeça desnortasse feito bússola indecisa, retornando às perguntas que não saberia jamais responder, indagações com respostas apenas transitórias. Talvez as oscilações — como os olhos de gato no meio do caminho — estivessem jogando luz sobre seu imenso medo de não dar conta, de não ser capaz de sustentar uma história que ela própria havia decretado com veemência. Havia decretado que ela, aos 46 anos, devia ser presa a alguém. Havia decretado que não poderia passar esta existência renegando seu desejo de ser mãe. E agora trafegava em uma rodovia sem placa, sem sinalização, o céu estava limpo, mas ela era tomada por raios de culpa. Não sabia se havia

adotado a menina em uma tentativa limítrofe de tentar dominar sua própria cabeça, quem sabe criando outra pessoa não estaria recriando a si própria?

Agora, na guiança do carro, a mãe pensou na mãe biológica da menina — tinha apenas 15 anos quando a trouxe ao mundo, em parto normal. Estaria ela tendo condições de se proteger?, estaria a adolescente que pariu sua menina em um trem repleto de desmascarados?, e por que a menina veio parar justo em suas mãos?, por que essa filha é a sua filha? A mãe começou a lançar suspiros que ocupavam tanto espaço quanto bolhas de sabão produzidas em aros gigantes, virou o pescoço para trás e viu a cabeça da filha tombada no vidro, a boca entreaberta de embalo profundo — a mãe também sonhava quando entrava em um carro não conduzido por ela própria, o sacolejo era “pá-pum” para cair no sono, feito o ninar de um colo para lá e para cá, e então a mãe tirou a mão direita do volante e fez um carinho no joelho da menina — o joelho carimbado por uma cicatriz de sorriso invertido —, e a menina acordou justo nessa hora, mas encostou a cabeça na janela novamente e fechou os olhos e fingiu que continuava a dormir, porque a menina, por sua vez, naquele ano e meio de convivência, já havia notado que os suspiros nascem da melancolia da mãe, e nessas horas era melhor fingir que não estava ali, pois só assim a mãe se permitia chorar, apenas sozinha a mãe não reprimia suas tristezas pequenas, a mãe achava que não podia ficar triste se havia gente com tristezas mais profundas. Mas não havia saída, a mulher jamais conseguiria se transformar em uma outra dela, estava condenada a aprender para sempre a conviver consigo mesma, essa criatura que tem tudo, mas sempre sente a falta — mas o que é alguém sem a falta? —, e então a mãe conteve as lágrimas, não podia deixar que tantas indagações abocanhassem sua competência para tomar conta de si própria, mais do que nunca tinha que ser capaz de proteger a filha, mais do que nunca precisava renunciar ao desejo primeiro de receber amor. Agora, a qualquer custo, ela tinha que dar amor.

Naquele ano e meio que estavam juntas, a menina ainda não havia subido a serra, a menina só havia pouco começara a chamar a mulher de mãe, a mulher achava que isso nem ocorreria mais, mas aí chegou o dia, havia sido tão inusitada a situação, a mulher e a menina estavam de quarentena no apartamento e, enquanto a menina brincava com um jogo de varetas, a mulher consultava estarrecida o “inumeráveis.com”,

um memorial que àquela instância já catalogava mais de 200 mil vidas levadas pelo vírus em formato de coroa, e a menina recém-alfabetizada viu os nomes e perguntou quem era aquele Juraci que gostava tanto de camarão com açaí?, e a mulher que achava que não devia esconder nada da filha, assim como não deveria ter nunca escondido coisa alguma de si mesma —, contou que o Juraci era mais um que virou estrela por causa do bichinho mau, “e quantas pessoas já viraram estrela por causa do bichinho mau?”, e aí a mulher disse que já havia mais estrelas do que todas aquelas varetas multiplicadas por mil, já havia mais estrelas que um quarto inteiro cheio de varetas, “mas é muita gente, mãe!”, e foi aí, espantada com tanta gente virando estrela, que a menina chamou pela primeira vez a mulher de mãe, e a mulher se sentiu como uma lua enchendo da fase nova até a cheia em um instante, e a filha repetiu, “mas é muita gente, muita, né, mamãe?”, e a mãe disse que sim, minha filha, sim, por isso estavam presas em casa, mas logo iriam para a serra, para uma casa onde dava para ver o céu, e então a menina achou que em breve veria o céu mais lotado de estrelas de toda a sua vida.

A mulher precisava crer que o universo vinha montando o quebra-cabeça sem nenhum encaixe frouxo, afinal, as últimas circunstâncias vinham lhe ensinando paulatinamente que estava mais presa do que nunca às rédeas do insondável. Quando já havia desistido de ser mãe, a menina chegou. Sim, naquela manhã azeda, no momento em que abria um iogurte estragado, recebeu uma ligação da assistente social, era 25 de julho, o dia fora do tempo segundo o calendário maia, e a assistente social contou que havia chegado uma menina que cumpria todos os requisitos marcados pela mulher no formulário de adoção, com uma única ressalva: a menina tinha 5 anos, estava fora da faixa etária de 0 a 3 que a mulher havia assinalado na múltipla escolha, aquela ficha de marcar (X)s na qual ela não era uma candidata, mas, sim, a juíza que colocaria à prova de suas preferências uma criança, uma menina que não deveria ter antecedentes de problemas genéticos, sem histórico de abuso sexual, sem raça definida, e finalmente havia encontrado aquela que quase tirou dez no questionário, só não recebeu a nota máxima porque tinha 5 anos. “Você quer vir conhecer a menina?”. E então a mulher pensou e foi. Pensou e foi porque aprendera com Freud que até os 7 anos se constitui a primeira infância, então ela ainda teria dois anos para colocar nos trilhos quaisquer descarrilamentos nas

lembranças da menina, e no caminho até o abrigo onde conheceria sua possível filha, a mulher sentia contrações mesmo de útero vazio, lembrou-se de todas as tentativas malsucedidas, do malogro de seus óvulos congelados, das injeções diárias na barriga. E o inchaço artificial de um corpo grávido de óvulos, um corpo grávido apenas de si mesmo. Não seria a ausência do outro um reflexo dela própria, ela que, no fundo, não conseguia se relacionar? Será que não queria uma criança apenas para lhe fazer companhia? O único feto que vingou em seu ventre, que virou uma mórula, como dizem, desistiu dela na segunda semana. O coágulo de sangue na privada. O bebê que, literalmente, entrou pelo cano.

Havia sido tudo escolhido, tudo premeditado, controlado, esterilizado, implantaram nela o espermatozoide do homem inteligente, sobretudo inteligente, e a mulher lembrava-se da taróloga dizendo a ela que, por mais que achasse que estava escolhendo algo, era esse algo que a escolheria, qualquer que fosse o espermatozoide selecionado, haveria uma arquitetura cosmológica para aquela alma eleger seu ventre. No entanto, se isso era verdade, se o ser que habitou seu útero frágil a escolheu apenas por duas semanas, se era para ser apenas uma mãe provisória, não seria aquilo um aviso para que não fosse mãe? Ou seria somente mais um obstáculo, a fim de que aferisse seu mais profundo desejo? Afinal, ser mãe é um desejo?

Insistiu. Resolveu entrar na fila de adoção. Até que chegou a hora de a menina chegar. Havia quase desistido pouco antes, tinha colocado na cabeça que, se algum dia lhe ligassem, ia dizer que não queria mais, era só e viveria para sempre só, só que quando estava a caminho do abrigo, carregava a mais absoluta certeza de seus últimos instantes de solidão, e, ao contrário das mães biológicas, que sentem contrações pelo esvaziamento vindouro, a mulher se contraía toda por conta do preenchimento que receberia logo mais. E quando chegou no abrigo e viu a menina dizendo para a freira que torcia muito para não ter irmãos, que o sonho dela era ter um quarto sozinha, a mulher teve certeza de que era sua filha mesmo sem tê-la gerado. Em vez de presas por um cordão genético, eram seres solitários segurando as pontas afastadas de um imenso barbante que finalmente fora enrolado.

A menina mostrou que estava acordada quando começaram a trepidar no chão de terra esburacada.

– Estamos chegando, mãe?

– Sim, filha, sim! Vou abrir sua janela.

A menina voltou a olhar para todos os lados e ficou afoita, viu esquilos e micos e lagartos e jacus e viu as gaivotas em bando no céu, trafegando sem parar à mesma distância umas das outras, unidas por fios invisíveis. Será que existiam outras coisas invisíveis além do bichinho mau?

– Aquele ali é boi ou vaca, mãe?

– Olha os peitões dela. É vaca. Tá cheia de leite.

– Você não ficou cheia de leite, né, mamãe?

– Não, filha. Não fiquei, não.

A mãe se conteve. Disfarçou.

– Amanhã vamos tirar leite da vaca. E você vai ver um monte de bichos que nunca viu.

– E o bicho invisível? Aqui não tem?

– Não, filha! Aqui o ar é puro!

A menina colocou a cabeça para fora.

– Aqui não tem bichinho mau! Aqui não tem bichinho mau!

O eco da menina era mais forte que o vento adentrando a mata.

– Quanta surpresa, mãe!

– Ainda tem essa que tá lá na mala, filha.

– Uau!

A mãe manteve sua cabeça reta como o caminho de pedras que as levava adiante. Podia até trepidar, mas era para cima e para baixo, e não para todos os lados.

Finalmente, estacionaram em frente a um portão de madeira. Ouviram a subtração do rebuliço do mundo. E, por alguns instantes orquestrados, permaneceram com suas bocas tombadas de surpresa.

Já estacionadas na garagem, a mãe descarregava as malas cheias de água sanitária e álcool e roupas e computador e varetas e bolo de caixinha e frutas e legumes orgânicos e mais álcool e água sanitária,

enquanto a menina brincava a céu aberto ali perto. Ela viu umas teias de aranha enormes e enredou-se ainda mais.

– As cabeludas são venenosas. Se achar uma dessas, não pode ficar perto dela, viu, filha?

– Tá.

A mãe entrou na casa, abriu as janelas e, por precaução, começou a espirrar álcool em

tudo. Os proprietários tinham saído havia uma semana e a deixaram fechada, mas a mãe sabia que o vírus era muito resistente e não queria dar chance de sobrevivência ao bichinho mau. Ficou fazendo Pss!, Pss! em todos os móveis, e, lá fora, a menina correu até uma árvore da qual pendiam tantos cipós que se assemelhavam a um espanador, o capim cocegava as solas de seus pés miúdos, e então abraçou o tronco robusto e ficou ali, imaginando que ele parecia a pele manchada de branco do seu João, o inspetor da escola. Os cipós escorriam em fios longos como o cabelo da Rapunzel, iam ficando de um verde cada vez mais claro à medida que se aproximavam do solo, as pontas brilhavam feito vela de bolo de aniversário que solta estrelinhas, e o sol estava indo embora daquele jeito, nem quente demais nem quentinho de menos, as folhas se sentiam abraçadas na medida, e isso era muito bom, um abraço na medida, sem apertar ao ponto de estalar os ossos como às vezes sua mãe, sem querer, fazia. De longe, a menina via as rosas cor do batom da mãe que brotavam das janelas. O som da natureza ricocheteava, tudo era um bate-rebate, o galo cantava aqui, os pássaros gritavam acolá, os grilos cricrilavam sem parar e as corujas começavam a piar, a menina jamais se esvaziava da sensação de que alguma coisa tremenda estava sempre prestes a acontecer.

A menina se embrenhou em meio aos cipós e virou samambaia. Ficou contando os galhos da árvore, contou os cipós que pendiam de cada galho, contou os cipós que pendiam de cada cipó. A menina não contou as horas.

Depois se esparramou na grama e soltou os olhos feito pipa no céu. O céu, cheio de espuma derramada por Deus. Como os anjos não escorregavam?

A mãe apareceu lá fora. Estava desapontada:

– Mamãe procurou em tudo e não achou a surpresa, filha. Acho que deixei em casa.

Mas a menina estava com a boca tão acriançada babando com tantas novidades que nem ligou. Só queria mesmo matar sua curiosidade.

– Mas você pode falar o que era, mamãe?

– Era o meu binóculo. Uns óculos de lentes muito poderosas que fazem a gente ver as coisas muito, muito de perto.

– Tão perto quanto eu de você?

Agora sim, a mãe chorou.

Rolaram na grama feito um rolo de barbante lotado de cola.

E ficaram ali, horas esparramadas encarando o céu que de laranja e amarelo passou a negro aceso. Lá longe, a lua sorria tímida atrás das montanhas. Ali no alto, bem próximas do céu, a mãe e a filha percebiam com nitidez – ao contrário do que alguns vinham apregoando – que a Terra era mesmo redonda. Não restava dúvida de que ela e a filha eram portadoras de binóculos invisíveis.

O céu brilhava muito.

Tinha, mesmo, bem mais estrelas. ■

Helena Machado é escritora, dramaturga, roteirista e atriz. Graduada em Comunicação Social (Rádio-TV) pela UFRJ e formada pelo Curso de Formação Profissional de Ator da CAL. Escreveu as peças *Sexton* e *Aos peixes*. Para a TV, assinou roteiros de *Tainá* e *os guardiões da floresta*, *Essa história dava um filme*, *Punga*, *MPBambas* e *O som do vinil*. Teve contos publicados na revista portuguesa *InComunidade* e na revista *Liberoamérica*. Seu romance de estreia, *A casa 1757* (título provisório), tem lançamento previsto para 2021.

Nataly Callai

ficção

A escassez

Disse que chegaria às quatro, chegou às cinco e meia. Está atrasada, disse a irmã, que dizia pouco. Demorei a partir, querida, o calor aqui é verdadeiramente insuportável, e desamarra o lenço do pescoço. O marido da irmã toma para si a mala de mão dizendo seja bem-vinda. O sobrinho faz quicar três vezes uma bola de basquete, seca o suor do rosto com a camisa regata e olha para a mulher de pescoço nu. A rua deserta, somente os quatro grãos de pipoca sob a pressão de um sol alaranjado e o som de uma bola de basquete, sua miniatura terrena, quicando e queimando, como o tique-taque da contagem regressiva de um *timer* de cozinha.

Entremos.

A irmã administra com competência seus escassos recursos interiores e consegue mais uma vez pôr em funcionamento sua língua de lesma. Tome um banho, Ingrid. Ingrid irá ao banheiro, tomará um banho, secará o corpo com uma toalha limpa e vermelha, a única colorida dentre as outras três, claras e gastas, com nomes bordados em ponto-cruz. Em breve estará de volta à sala de jantar para encontrar os três moradores espremidos no sofá, em frente à televisão, aguardando, docilmente, as porções que lhes cabem do bafo do ventilador. E o que mais esperariam?

Estão indo cada vez mais cedo para a Europa, os jogadores de futebol, também estão cada vez mais ricos, você teria sucesso nos esportes

não fosse tão preguiçoso, mas só o que sabe fazer é ficar por aí, de um lado para o outro, perdendo seu tempo, diz, olhos inertes no noticiário, o marido da irmã. As costas do sobrinho se descolam do sofá e seu braço direito se descola do braço esquerdo de sua mãe e ele caminha em silêncio até o quarto. Sua mãe seca com as mãos o líquido amniótico no couro marrom e aponta a área de serviço para a visitante, é lá que se estendem as toalhas. Ela mesma tem pouco tempo ali, se levantará em breve para preparar o jantar.

Agora os quatro se encontram em cômodos diferentes da casa, como ratos espalhados em um labirinto. Será necessário um bom pedaço de queijo para uni-los novamente, e é tarefa da anfitriã proporcioná-lo. Ela cozinha com o pouco talento e com a pouca vontade que tem, e em menos de trinta minutos estão todos em volta da mesa. Os ratos se lambuzam, as ratas estão de dieta, comem em igual medida, mas uma é muito mais fraca que a outra.

O marido da irmã precisa acordar cedo, e diz a seu filho amanhã preciso de você às oito horas. O jovem está ocupado raspando o garfo no prato, olhando para uma mariposa no lustre, e não dá resposta. Nasceu sem palavras, como a mãe, e não as procura fora de si. Ingrid, do outro lado da mesa, as tem, e pode desperdiçá-las dizendo querida, não é um pecado que nos vejamos tão pouco? Se não fosse a minha insistência! Suas palavras caem em chão infértil, de onde serão varridas com os farelos do jantar. Tique-taque.

Fechemos as janelas. A casa foi tomada por insetos, será impossível dormir com tranquilidade. Ingrid deve estar cansada, viajou muitas horas, vamos colocá-la no quarto de visitas e fechar a porta.

São nove e meia da noite, os moradores e a visitante já se recolheram. No quarto ao final do corredor, o marido da irmã rasteja com as mãos debaixo do lençol e consegue tirar a calcinha de sua esposa em um movimento contínuo. É hora de tentar mais uma vez! A soldada ouviu o apito, está alerta e a postos, sempre alerta e a postos, mordendo o traveseiro e mexendo os quadris, esbanjando, de uma vez só, o vigor que economizou durante as outras horas do dia. Ela está acreditando que hoje a missão será um sucesso, mas está de costas para o marido e não vê sua recém-formada expressão de palhaço velho. Ele ainda possui a caixa de sapatos embalada com papel de presente, e vai

entregar a ela, e ela irá abri-la, grata e entusiasmada, para então dar-se conta, rapidamente, de que a mola está lá, e o palhacinho está lá, mas alguma coisa deu errado, mais uma vez.

São dez da noite. O marido da irmã se levanta para caçar mosquitos com uma raquete elétrica, a irmã se levanta para tomar água da geladeira. No resto da casa há silêncio, a porta do quarto de visitas, entreaberta. Lá está Ingrid, sentada à beira da cama, enquanto o sobrinho, em pé, se livra da cueca samba-canção. A irmã olha através do vão em espanto, como uma pessoa que viaja de volta para sua cidade natal e encontra um obelisco onde antes havia um montinho de areia. Ingrid percebe a irmã, mas não interrompe o que vinha fazendo, e a irmã continua plantada diante da porta, travou outro tipo de batalha e não irá desistir. Zum zum zum, um mosquito morre eletrocutado.

Amanhece. Pai e filho partem cedo, a irmã levanta no mesmo horário que os dois e depois volta para o quarto, mas antes deixa sobre a mesa da cozinha um copo de leite e três biscoitos de canela. Ingrid irá se alimentar, amarrar o lenço no pescoço e ir embora. Desmaiará na poltrona do ônibus, deixando de ver através da janela os incêndios nas florestas, comuns nessa época do ano. ■

Nataly Callai é escritora, dramaturga e roteirista.



「 não ficção 」

**Diogo
Paoliello**

Vãos

*passa um dia e outro
passam como passa um trem
— estou dentro ou fora? —
passa dia passa mês
cada um como um agora*

Dia desses, lendo sobre poesia japonesa, eu aprendi um pouco sobre o tanka. Tanka é uma das formas mais antigas de se escrever poemas em japonês, usada desde o século 7. Ele consiste em cinco versos, de cinco e sete sílabas alternadamente, na seguinte ordem: 5, 7, 5, 7, 7.

Muitas formas poéticas surgiram e caíram em desuso no Japão, ao longo do tempo. O tanka, no entanto, continuou — e continua até hoje — sendo usado.

O tanka surgiu como a forma aristocrática de se fazer poesia. Era uma atividade considerada sofisticada e para poucos, e seus temas eram o amor, a natureza e a passagem do tempo. Com as mudanças sociais e econômicas que se sucederam, a forma foi-se tornando mais popular, o que se refletiu em temas e linguagem mais cotidianos.

*estamos fodidos:
será este o meu mote
neste fim de outono
mas não estivemos sempre?
me dirá alguém mais sábio*

Dia desses achei por aqui um catálogo de uma exposição no Masp sobre a Avenida Paulista. As primeiras fotos e gravuras mostram uma avenida de terra, com trilhos de bonde e carruagens; algumas poucas mansões e muitos terrenos loteados. Depois o Belvedere do Trianon. Depois o túnel da 9 de Julho, ainda rodeado de casas. Depois a demolição do Belvedere. E, em seu lugar, o projeto e a construção do MASP.



Demolição do Belvedere do Trianon, autor desconhecido. Prefeitura da Cidade de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Arquivo Histórico Municipal.

*todo pó que paira:
onde é que ele se assenta?
todo pó que dança
diante da luz do sol
que entra pela janela*

A evolução da poesia no Japão, aprendo agora, tem tudo a ver com a evolução de sua língua. A origem da língua japonesa é um tanto misteriosa, já que não parece encaixar-se em nenhum dos grandes troncos linguísticos do oriente. Não havia escrita no Japão até o século 5, quando os caracteres chineses foram importados e possibilitaram o surgimento de uma tradição literária.

Acontece que os caracteres chineses têm função semântica, além de fonética. No português, por exemplo, o conjunto das letras representa o som que as palavras devem ter oralmente: cada sílaba é um fonema. Os caracteres chineses, além de serem fonemas, são também representações pictóricas daquilo que devem representar.

Dia desses, vi por acaso no YouTube um documentário sobre o poeta estadunidense Ezra Pound. Há uma cena, no minuto 28:24, em que Pound explica essa característica da escrita chinesa, enquanto desenha alguns ideogramas. Um desenho representando um sol atrás de uma árvore significa Leste; quando o sol é desenhado exatamente acima da árvore significa que o tempo passou, que já é mais tarde.

Como a língua japonesa possui algumas flexões inexistentes na escrita chinesa, foi preciso uma mistura dessas duas funções para que os japoneses pudessem se expressar. Ao longo do tempo, com os japoneses tendo mais e mais posse da própria escrita, a função semântica foi desaparecendo, e a fonética prevaleceu, o que significou mais independência da literatura japonesa em relação à escrita de seus vizinhos.

*o ar está frio
o fundo do ar é azul
o azul do ar
nada tem a ver com o frio
o ar azul está frio*

Tomoo Handa chegou ao Brasil em 1917, para trabalhar em lavouras de café no interior de São Paulo, e mudou-se quatro anos depois para a capital do estado. Estudou na Escola de Belas Artes e já era um artista de relativa expressão quando, em 1938, viu ser aprovado um decreto que, entre outras coisas, proibia o ensino de línguas estrangeiras nas escolas, para crianças de até 14 anos. Era uma medida de cunho racista, reclamada por setores da sociedade civil e posta em prática por políticos que consideravam as imigrações — e naquela altura a mais expressiva delas, em São Paulo, era a japonesa — como ameaças à identidade nacional. Handa escreve em suas memórias que seus compatriotas temiam que, sem aprender o idioma, seus filhos não absorveriam “a base do pensamento japonês”.

Ao longo do ano de 1942, com a tensão promovida pela guerra, as casas do bairro da Liberdade eram frequentemente invadidas por policiais em busca de armas ou provas de ações clandestinas. No primeiro semestre daquele ano, houve sucessivos ataques de submarinos alemães a navios brasileiros e, com isso, intensificaram-se as suspeitas sobre qualquer imigrante de países do Eixo, dentre eles o Japão. Handa descreveu a confiscação de livros e revistas japoneses da livraria Eto, na Liberdade: “Aqueles conterrâneos que foram ver o que se passava testemunharam — com o rosto marcado pela melancolia — a cena em que todos os livros foram carregados em caminhões”.

Cinco anos depois, em 1947, o Masp foi inaugurado. A compra de seu acervo foi favorecida pelo fato de que, após a guerra, o aumento expressivo do número de quadros à venda no mercado internacional tinha baixado o nível de preços.

*o que sempre foi
o que poderia ser
o que nunca foi
e nem poderia ser
o que foi e não se viu*

As formas curtas sempre prevaleceram sobre as formas longas na poesia japonesa. Tanka e haiku (que é, de certa forma, uma derivação do

tanka) são duas formas que, desde que surgiram, nunca deixaram de ser usadas; elas têm, respectivamente, 31 e 17 sílabas poéticas.

A brevidade das formas poéticas tem como consequência a concentração extrema de imagens e ideias. Não há espaço para palavras demais, nem para o desenvolvimento didático do que se está dizendo. Paralelamente a isso, os poetas japoneses, como escreve o professor e poeta Anthony Thwaite, sempre tiveram um gosto pelo sugestivo, pela obliquidade. Trata-se da figura de linguagem que os estudiosos das línguas chamam de ‘elipse’.

Elipse refere-se a algo subentendido, um dito por não dito na linguagem. É no salto entre uma imagem e uma sensação, entre o particular e o universal, entre o perene e o efêmero, que a poesia japonesa encontra seus momentos mais bonitos. Há um vazio de forma, mas é um vazio preenchido, de alguma forma, pela vida.

*o vento invisível
balança a rede vazia
o vento balança
a vida balança ela
mesma balança o vento*

Um desenho de Lina Bo Bardi, de 1968, mostra a extensão do vão do Masp com uma série de esculturas que se oferecem como brinquedos às crianças. O “Estudo preliminar — Esculturas praticáveis do belvedere Museu de Arte Trianon” é colorido e tem um clima quase idílico. No catálogo da exposição sobre a avenida Paulista, há outro desenho, nada idílico, mas também fruto da imaginação de seu autor, o espanhol Juan Pérez Agirregoikoa: uma tropa de choque dispara tiros contra algo que não se vê, que está fora de quadro; ao fundo, o Masp está em chamas.

Em “Lição de arquitetura”, Lina Bo Bardi escreveu: “Quando o músico e poeta americano John Cage veio a São Paulo, de passagem pela avenida Paulista, mandou parar o carro na frente do Masp, desceu e, andando de um lado para outro do belvedere, os braços levantados, gritou: ‘É a arquitetura da liberdade!’. Acostumada aos elogios ao ‘maior vão livre do

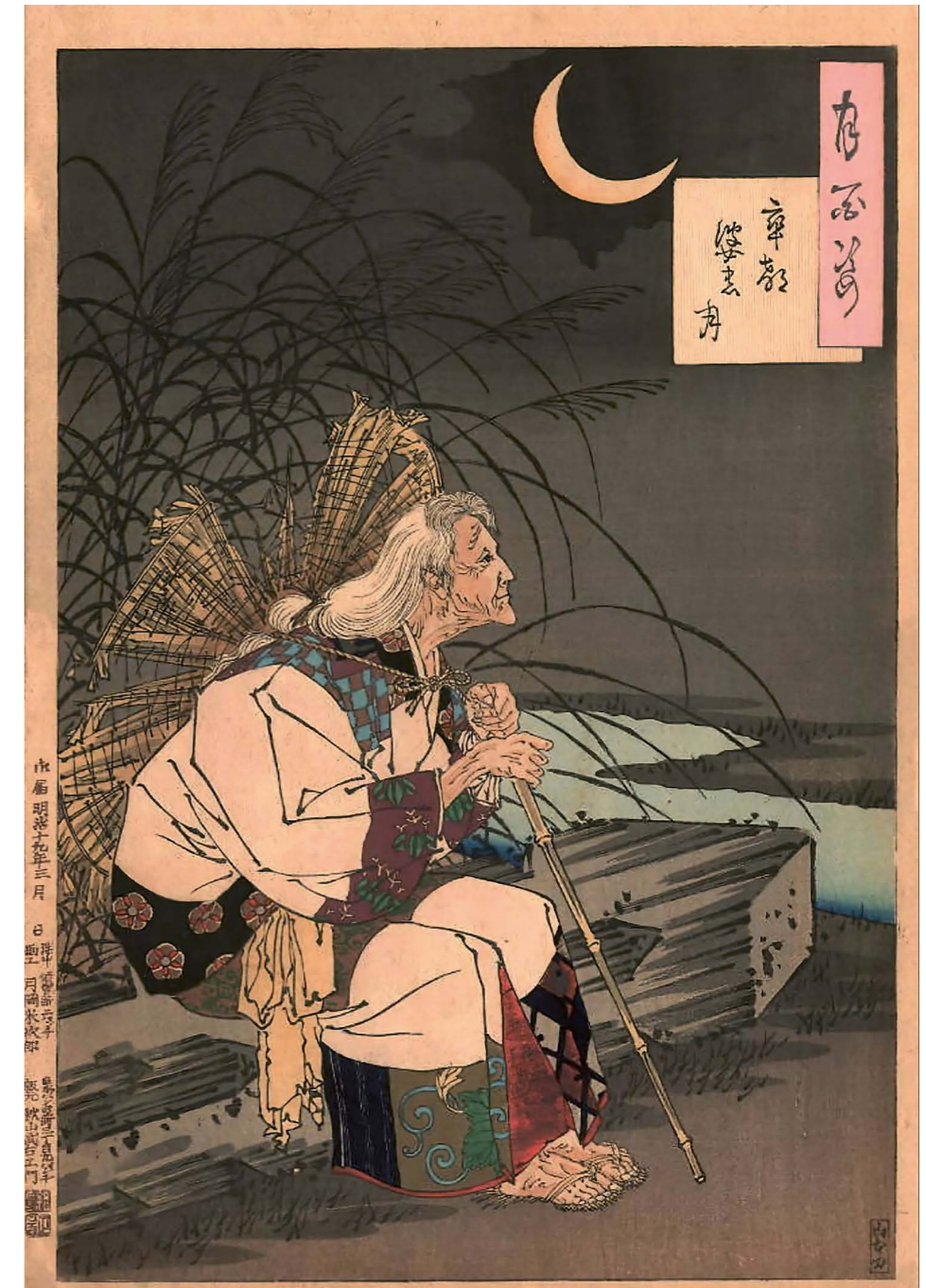
mundo, com carga permanente, coberto em plano’, achei que o julgamento do grande artista talvez estivesse conseguindo comunicar aquilo que queria dizer quando projetei o Masp: o museu era um ‘nada’, uma procura da liberdade, a eliminação de obstáculos, a capacidade de ser livre perante as coisas.”

O “nada” que é o vazio do Masp é o que permite que as duas cenas — as crianças brincando em meio a obras artísticas e a distopia de violência policial e descaso à cultura (impossível não lembrar o incêndio do Museu Nacional quando vemos a imagem do Masp em chamas) — tenham o mesmo cenário. As cenas são igualmente reveladoras, embora o que prevaleça na realidade seja algo entre essas duas possibilidades, ou melhor, o conflito e a convivência entre versões menos “puras” dessas possibilidades.

“Arquitetura da liberdade”, neste sentido, talvez signifique a ausência de imposição de um tipo de atividade sobre as pessoas que convivem junto à estrutura construída. Lina Bo Bardi não poderia saber — nem controlar — o que seria de seu projeto no futuro.

*o salto no escuro
o pouso para respirar
de galho em galho
o pássaro está na árvore
o pássaro está no ar*

Ono no Komachi é considerada uma das maiores poetisas de *waka* — do qual o *tanka* é uma espécie de subgênero — da história da poesia japonesa. Pouco se sabe sobre sua vida, exceto que ela viveu na segunda metade do século 9 e era famosa por sua beleza, de modo que *komachi* é, até hoje, um termo usado para expressar beleza feminina. Sua poesia é uma poesia melancólica, sobre a solidão e o amor.



Ono no Komachi em sua velhice, de Tsukioka Yoshitoshi (1886). Domínio público.

Tentei traduzir do inglês, respeitando a métrica japonesa, um de seus poemas:

*a vida em vão:
beleza e talento vão
embora qual cor
de flor lavada na chuva
sem fim para mim, sozinha*

Para compensar o mistério envolvendo a biografia de Komachi, há um conjunto de lendas sobre sua vida, das quais grande parte se refere à maldade com que tratava seus amantes. Uma dessas histórias é sobre uma promessa que Komachi fez a um pretendente de que, se ele a visitasse por cem noites seguidas, ela aceitaria ser sua amante. Ele obedeceu e passou a visitá-la todas as noites, mas morreu na nonagésima-nona.

Como punição por essas supostas crueldades, é dito que Komachi passou a velhice vestindo trapos e sendo humilhada onde quer que passasse. Já não havia traços de sua beleza célebre. Quando morreu, seu crânio ficou largado em um campo de arroz, servindo de instrumento ao vento: o som do ar passando pelos buracos que antes eram olhos e boca sendo as lamúrias da poeta morta. ■

Diogo Paoliello de Medeiros nasceu em São Paulo, em 1992. Cursa a pós-graduação Formação de Escritores no Instituto Vera Cruz e tem interesse, como projeto de escrita, nas possibilidades do ensaio em conversa com outras linguagens.

「 não ficção 」

**Luis
Cosme Pinto**」

As geladeiras de Gilberto

— Vou comprar a quinta geladeira.

Fui preparado para ouvir um segredo. Doença grave, demissão do novo emprego, problema com a filha pré-adolescente. Tudo, menos geladeira.

O que dizer a alguém que pede angustiado uma conversa e traz como a grande revelação a compra de uma geladeira? A quinta.

É preciso conhecer Gilberto para entender outras estranhezas. Chefe de reportagem numa importante redação de São Paulo, comanda várias equipes, controla horários, escalas de trabalho e conquistou a confiança do diretor de jornalismo daquela televisão. É bem formado e informado, cultiva fontes e se orgulha do texto objetivo e claro que ensina a iniciantes e veteranos.

Um homem ocupado, o Gilberto. Ganha bem e trabalha muito, diz que o jeito de sofrer menos com as responsabilidades é chegar bem cedo e sair bem tarde.

“Tenho uma tese”, afirma, enquanto ajeita os óculos com a ponta do indicador amarelado. Nesse momento, ele mais parece o chefe do RH. “Distribuído ao longo da jornada, o estresse se dilui com a agenda do dia, é como se dividíssemos a sobrecarga em doses homeopáticas de compromissos para nós e nossos colaboradores.” Agora, ainda bem, é o Gilberto que volta a falar. “Você pede credenciamento para cobrir

o treino do Corinthians, convence a testemunha a falar com exclusividade, anota um pedido de férias, engole a bronca do diretor e acertta os detalhes do debate entre Lula e Collor. É difícil digerir tudo isso em pouco tempo”, insiste, enquanto apaga a bituca de um Minister no copo descartável com resto de café frio. Esse é o chefe Gilberto, numa tarde qualquer de 1989.

O amigo Gilberto, numa noite do mesmo ano, me mostra que nem tudo se resolve tão facilmente. Estamos numa padaria na Vila Guilherme, onde São Paulo é quase Guarulhos.

Tento retomar a conversa. Mas chega a terceira rodada e Jaime, o garçom, tem prioridade.

– O meu com colarinho – Gilberto reforça, esticando o braço e alcançando uma tulipa com espessa camada de espuma.

Enfim, minha vez.

– Gilberto, você me chama aqui, diz que o assunto é sério. Primeiro, fala de uma geladeira, depois reclama que tem trabalho demais, sendo que você mesmo diz que o melhor é quase morar dentro da redação. O que é que está acontecendo? Quinta geladeira é um código?

Outra tese.

– O mal da humanidade é a pressa. A geladeira – ainda mais a minha, que tem freezer turbinado – é só a ponta congelada de um iceberg. Uma metáfora, garoto. Gosta de metáfora?

– ...

Gilberto estala a língua com o primeiro gole, mastiga a carne crocante do frango a passarinho e só então abre o bico.

– Esther se irrita porque fico mais tempo no trabalho do que em casa.

– E por que você faz isso?

– Porque gosto mais da reunião de pauta do que do papo que temos no sofá, mais da comida dessa padaria do que das receitas esquisitas dela, mais de ver os telejornais do que encará-la saindo do banho.

– Sei.

Impossível não pensar na Esther saindo do boxe de cabelos molhados e corpo ainda quente.

– Esther já disse que vai fazer um curso de gastronomia vegana em Londres. Percebeu o detalhe? Vai fazer. Claro, gostaria que eu pagasse e que tirasse umas férias para acompanhar. Não tenho dinheiro, nem vontade. Esther também implica com minha filha. No último dia em que dormiu lá em casa, a menina pediu um bife no jantar. Ganhou um hambúrguer de soja com espaguete de abobrinha e tofu. As duas discutiram e ela ameaçou bater na Manuela. Pô, Manu tem 11 anos. Rosana, a ex, quase foi lá resgatar a filha.

– Que chato. E a geladeira?

– Esther ainda não sabe, mas tô caindo fora. Já vi uma sala e dois quartos para alugar. A mobília vou deixar com ela, e enquanto não escolho meus móveis, vou comprar uma geladeira nova. Esther ficará com a Samsung que eu trouxe quando começamos a morar juntos. Vou procurar uma Electrolux, com freezer grande e duas portas.

Tanto quanto a liberdade de solteiro, o que Gilberto queria mesmo era espaço para amontoar seu cardápio plastificado: lasanhas congeladas, pães de queijo e hambúrgueres.

Falo mais de Gilberto. Meu amigo tinha então quarenta anos, mas passava fácil por cinquenta. As doze horas diárias de trabalho, os muitos chopps na saída e o revezamento de frango a passarinho, picanha na brasa e pizza de calabresa com Minister para fazer a digestão, cobravam seu preço.

Tinha menos cabelos e mais cintura do que gostaria.

– É, será a quinta geladeira – admite Gilberto, um tanto cabisbaixo. Antes da quarta, essa que Esther já disse que é dela, teve a terceira, uma Consul verde-água, simples e até um pouco barulhenta. Eu e Rebeca nos conhecemos no Carnaval de Brasília, no Imprensa Que Eu Gosto, o bloco dos jornalistas, em plena campanha das Diretas Já. Foi chuva de verão. Acampeei na casa dela na folia e levei quase dois anos para sair. Ofereci a geladeira que tinha e ela aceitou. A Consul vivia cheia de cerveja e salame, que temperavam as rodas de samba. Ouvíamos Clara Nunes, Nelson Cavaquinho e Paulinho da Viola.

– Tô gostando.

– A gente ria de tudo, gostava de tudo, decorava letras, cantava e dançava junto, tomava banho junto e um enxugava o outro. Depois a

gente se molhava de novo. Passávamos os dias na farra, ainda com a ajuda do seguro de vida do pai dela e de uns bicos que eu fazia.

Gilberto se levanta para ir ao banheiro.guardo a volta, doido de curiosidade, com vontade de perguntar como era essa mulher. Ele se senta, acende outro cigarro e, sem que eu abra a boca, dá um Lexotan à minha curiosidade.

– Rebeca era bailarina, pernas longas, cintura fina, que delícia. Mas Sérgio entendia mais de samba do que eu: carioca do Méier, conhecia os morros, as malandragens, e sei lá o que ele cantou no ouvido da minha Rebeca. Eu estava de plantão cobrindo o desfile paulistano e o canalha convidou minha mulher para o carnaval carioca. Deu a ela a mais linda fantasia e depois deu muito mais. A cabrocha não resistiu, encheu o caminhão de mudança e partiu para a outra ponta da Dutra. Nem bilhete deixou. Não havia o que fazer, e lá se foi a Consul. Ficou também com a coleção do Paulinho. Eu passei a ouvir Lupicínio Rodrigues e até hoje meu cotovelo dói.

Mais íntimo dos amores e das geladeiras de Gilberto, aceitei o chopp que Jaime me ofereceu e arrisquei.

– Gilberto, e a segunda geladeira, seria uma Brastemp?

– Garoto, você acertou! Brastemp, isso mesmo. Mas vamos falar primeiro da Rosana. Ela me encarou numa noite de lua cheia em Trancoso, pegou nas minhas mãos e explicou que era questão de tempo, que eu seria o homem da vida dela e ela a mulher da minha existência. Para sempre íriamos viver juntos. Uma vida inteira, eterna. Ali, naquela maresia gostosa, terminamos o baseado e ouvimos a música de Moraes Moreira que vinha de um quiosque:

*“Deixa eu penetrar na tua onda, deixa eu me deitar na tua praia
Que é nesse vai e vem nesse vai e vem que a gente se dá bem
Que a gente se atrapalha.”*

Gilberto se empolgou e repetiu o refrão em voz alta com os olhos fechados e buscando, com a voz rouca, o sotaque do Moraes.

*“...é nesse vai e vem nesse vai e vem que a gente se dá bem
Que a gente se atrapalha.”*

“Sintonia” está muito longe de ser das melhores músicas do Moraes, mas quando queria, sabia ser brega, o Gilberto.

– É, garoto, seguimos o conselho do Moraes ali mesmo, na areia morna de Trancoso. Nove meses depois nasceu Manuela.

– Conte mais, mas me dê um minuto.

Agora era minha bexiga que gritava por socorro. No caminho, encomendei mais dois a Jaime.

– A mudança foi apressada, e antes mesmo do berço o que desembarcou na parede lateral da cozinha do apartamento de Pinheiros, sem elevador e sem porteiro, foi a Brastemp. Ajudei os carregadores. Que luta trazer aquele monumento de aço pelas escadas! Linda, vermelha, de puxador cromado e pés redondos que eu atarraxei com todo carinho.

Gilberto engole em seco, tem os olhos molhados e coça a barba.

– Com Manuela, nasceu a nossa família. Nunca amei tanto uma mulher como a Rosana. Dormíamos e acordávamos abraçados. Manuela crescia, a gente era feliz, sabia disso e queria mais. Já tínhamos até escolhido o nome do irmãozinho dela, Teodoro.

No último gole do sexto chopp, o casal do fundo já havia partido e a padaria Estrela estava deserta.

Jaime se despede, as cadeiras descansam sobre as mesas. Começa a faxina. Água, creolina e serragem espantam a gordura e encharcam nossos sapatos.

– A saideira!

– Como era gostoso ouvir Rosana! Professora de português, lia muito, escrevia e se expressava muito bem. Pronomes, verbos, preposições, crases, tudo no lugar certo. Falava também inglês, espanhol e, com dois anos de casamento, aprendeu alemão. Logo depois que a Itália eliminou o Brasil na Copa de 82, ela decidiu: queria dominar também francês e italiano. Ganhou bolsa para a universidade de Bolonha e desejava levar Manuela.

Gilberto abre a carteira e exhibe uma foto da menina. Descabelada, ela penteia uma boneca, no colo do pai. Mais magro, de óculos Ray Ban, ele sorri para a fotógrafa – que é Rosana, claro.

– Bola dividida, hein, amigo? – Tento uma frase de efeito, mas Gilberto ignora.

– Eu disse não, ela insistiu. Fechei a cara, ela emburrou. Decidi, eram só três meses, fazia muito frio, a menina não ia e pronto. Manuela ficou e achei que tinha ganho a parada. O problema é que Rosana também ficou. Ficou por lá. Primeiro mais três meses, como complemento de algumas matérias, depois mais três, porque tinha especialização e aí já era verão, e por que não viajar um pouco? Numa daquelas praias adriáticas, mergulhou com Angelo e voltou com o italiano na bagagem. Manuela, ainda muito pequena para entender, passou a morar com a mãe e o padrasto. Engoli o orgulho, a inveja, e a gente, com o tempo acabou, quase amigos. Acho que Angelo ainda gela o vinho na minha antiga Brastemp, vermelha, de puxador cromado e pés redondos.

Antes da segunda saideira, interrompo a história com a língua um tanto pesada e a voz pastosa.

– Falta a primeira.

– A história dessa aí até Rosana e o marido conhecem. Um dia, apresentei a eles Pablo, que trabalhou comigo e depois virou ator. Agora, sim, depois de tanto tempo, eu e ele éramos amigos, nada mais. Com Pablo, comprei o primeiro refrigerador. A gente foi junto ao Mappin da praça Ramos. O vendedor, indiscreto, perguntou se éramos irmãos. Poucos homens moravam juntos no final dos anos 70. Não demos conversa e nos encantamos com a Westinghouse, marca americana. Robusta, resistente, café-comleite, com gavetas translúcidas, igual à que avó dele tinha em Bauru, onde guardava para o neto os pudins de leite condensado, as musses e o sorvete napolitano da Kibon. Era lindo, o Pablo. Alto, louro, forte e com um sorriso que era só para mim. A gente cozinhava junto, namorava e lia Clarice e Agatha Christie um para o outro.

Enquanto sustento as pálpebras para não me entregar ao sono, admiro a memória do meu amigo. O álcool ilumina ainda mais os neurônios de Gilberto.

– Dei para ele um violão usado, que comprei na loja do Ademir, na rua Teodoro Sampaio, com três cheques pré-datados. Meu amor muitas vezes me acordou com *Um Rapaz Latino Americano*, de Belchior, e café cheiroso com ovo mexido e suco de laranja. Dividimos a cama, a

casa e as doze prestações da geladeira. Ele tinha ciúme de Sueli, a vizinha do 22, de Regina, minha ex-colega de faculdade, e de Suelen, a filha de dona Antônia, a diarista. Sempre jurou que eu era hétero. Eu ouvia e não sabia o que responder. Terminamos sem brigas, num domingo de maio, pouco antes do Dia dos Namorados. Ele se ofereceu para pagar a minha parte da geladeira e eu recusei. Dei a nossa Westinghouse, com suas gavetas translúcidas, de presente ao meu primeiro e único marido. Lá dentro, deixei uma garrafa de Campari e um pouco das minhas ilusões.

Gilberto pede mais duas latas para viagem, que tomamos no táxi.

Foram as últimas. Sumimos um do outro.

Mudamos de emprego, de cidade, de século.

E até eu troquei de geladeira.

Dia desses, no Facebook, entre posts de notícias e discussões políticas, lá estava Gilberto me lembrando de tudo isso.

“Alguém sabe se cliente da Porto Seguro tem direito ao serviço que conserta eletrodomésticos? O motor da minha geladeira pifou e não quero mais trocar de geladeira. Nunca mais.” ■

Luis Cosme Pinto nasceu em 1961, no bairro carioca de Vila Isabel, Rio de Janeiro. Em 1987, mudou-se para São Paulo, onde vive até hoje. Jornalista, trabalhou como repórter e editor nas principais emissoras de TV do País. Em 2011, publicou o livro de crônicas *Ponte Aérea* (Novo Século).

Renata Lima

「 não ficção 」

Boia amarela

Amanhã de manhã você me faz uma omelete?

Dito isso, ele ajustou o travesseiro, fechou os olhos e dormiu.

Eu desejei boa noite e ele me pediu omelete. Foi assim. Palavras inofensivas que provocaram em mim, primeiro, um sorriso; em seguida, um alarme suave; e, depois, um bololô emocional desconhecido.

Me dei conta do corpo a centímetros do meu. Do corpo que deita em decúbito lateral todas as noites, que veste as mesmas camisetas furadas, que encaixa entre os joelhos a almofada cinza de sempre, que entreabre a boca e relaxa os músculos do dia num abandono religioso; do corpo que nunca, em 34 anos de intimidade, nunca falou em omelete na cama. A pequena inovação me deixou tão perplexa que fechei o livro no meio do capítulo e apaguei a luz.

Por que preciso de uma omelete pra sair da minha bolha de leitura e percebê-lo com atenção minuciosa? Sabe muito da sua mulher, esse homem. Foi uma decisão gentil o apelo em forma de comida, já que não ignoro nada que tenha sabor; nem uma frase. Mas, e eu? Ainda o conheço? Vejo o indivíduo ou só o marido ou só o provedor ou só pai ou só o avô? Em mim, onde ele mora?

Fechei os olhos e, na penumbra do fim de domingo, jurei por nós que agarraria a inédita boia amarela que ele acabara de lançar. ■

Renata Lima é aluna da pós-graduação Formação de Escritores – Não Ficção Literária, do Instituto Vera Cruz. Durante 10 anos, escreveu para o mercado de publicidade. Participou da antologia *Vem escrever comigo*, resultado das oficinas de criação literária com a professora Regina Gulla, do Ateliê Gato de Máscara.



INSTITUTO
VERA CRUZ

São Paulo, 2020



Re 9V Ra

*escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz*