

LUIZ FERNANDO ETELVINO BENEVENUTTO

**Efeitos da rasura: memória, história e identidade no romance  
brasileiro contemporâneo**

Uberlândia/MG

Maio de 2024

LUIZ FERNANDO ETELVINO BENEVENUTTO

**Efeitos da rasura: memória, história e identidade no romance  
brasileiro contemporâneo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Doutorado, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo

Uberlândia/MG

Maio de 2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B465 Benevenuto, Luiz Fernando Etelvino, 1986-  
2024 Efeitos da rasura [recurso eletrônico] : memória,  
história e identidade no romance brasileiro  
contemporâneo / Luiz Fernando Etelvino Benevenuto. -  
2024.

Orientador: Fábio Figueiredo Camargo.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2024.243>

Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Camargo, Fábio Figueiredo, 1971-,  
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-  
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,  
CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,  
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



## ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	28 de fevereiro de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:20
Matrícula do Discente:	11913TLT016				
Nome do Discente:	Luiz Fernando Etelvino Benevenuto				
Título do Trabalho:	Efeitos da rasura: memória, história e identidade no romance brasileiro contemporâneo				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O demônio da carne: escritores homossexuais e catolicismo no Brasil				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos Professores Doutores: Fábio Figueiredo Camargo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador do candidato; Alexandre Agnolon da Universidade Federal de Ouro Preto / UFOP; Marília Simari Crozara da Universidade Federal do Rio Grande do Norte / UFRN; Carolina Duarte Damasceno Ferreira da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Fábio Camargo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

### **Aprovado.**

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação

interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/02/2024, às 17:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Agnolon, Usuário Externo**, em 28/02/2024, às 17:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/02/2024, às 17:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Fernando Etelvino Benevenuto, Usuário Externo**, em 28/02/2024, às 18:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Duarte Damasceno Ferreira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/02/2024, às 14:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marilia Simari Crozara, Usuário Externo**, em 06/03/2024, às 16:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_aceso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_aceso_externo=0), informando o código verificador **5217691** e o código CRC **641A4623**.

## **Agradecimentos**

Agradeço a meus pais e a meu irmão, em especial minha mãe, pelo esforço, carinho e dedicação para que eu pudesse ser o primeiro entre nós a conseguir cursar uma graduação;

À minha esposa e à minha filha, razões pelas quais prossigo existindo e repetindo comigo mesmo o quanto viver e conquistar novos desafios valem à pena;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo, pela paciência, compreensão, e por ter tornado esta tese possível e viável;

Aos professores Leonardo Francisco Soares e Rodrigo Valverde Denubila, pelos valiosos apontamentos na ocasião do exame de qualificação;

Ao professor Alexandre Agnolon, pela generosidade e pela (sempre) arguta leitura, e por ter participado da minha formação desde a graduação;

À Universidade Federal de Uberlândia;

Ao Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) da Universidade Federal de Ouro Preto, por ter sido minha morada por tantos anos durante minha graduação e mestrado;

A todos os colegas que passaram por minha trajetória acadêmica;

A todos os estudantes que acreditam em um país melhor e mais democrático.

*Para minha filha Laura.*

*No escuro eu via o infinito sem presente, passado ou futuro.*

*(Roberto Frejat e Agenor de Miranda Araújo Neto)*



## Resumo

Esta tese tem como objetivo propor uma abordagem à leitura de três romances contemporâneos, publicados no século XXI. Propõe-se estabelecer como eixo temático e estético comum a narrativas de variados efeitos advindos do que se nomeia nesta pesquisa como 'rasura'. A ideia central reside em determinado apego ao passado histórico observado por parte da prosa contemporânea brasileira em razão da indefinição experimentada no presente. Sob esse aspecto, a ficção literária parte de questões que são inerentes ao presente, mas que possuem um lastro tido como insuficiente no passado, particularmente no campo da representação. Os romancistas promovem o reencontro de questões presentes abordando o passado como forma de memória, de maneira que suas narrativas, quando postas em cotejo com a história oficial, são capazes de revelar nuances de formas de identidade escamoteadas ou omitidas como outra possibilidade de existir na linguagem. Dessa maneira, a pesquisa elencou três romances, a saber, *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza e *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Partindo da história da formação do proletariado urbano brasileiro, Luiz Ruffato, em edição definitiva e revisada, narra as agruras dos migrantes, em sua maioria descendentes de italianos da região de Cataguases/MG, rumo a uma promessa desenvolvimentista de prosperidade que seria encontrada nas capitais dos Estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. A trajetória que liga a pobreza material a certo fracasso subjetivo conclui a desmistificação dos discursos positivos sobre a industrialização e a modernização do Brasil. Em *O filho eterno* há a narração em terceira pessoa sobre um pai que tenta em devaneios e reminiscências compreender e aceitar o filho com síndrome de Down, ao passo que o estatuto de verdade conferido à palavra é posto em xeque a cada momento em que o pai tenta fazer com que Felipe faça parte de sua vida. A impermanência e a instabilidade do romance, por assim dizer, iniciam-se quando o leitor toma conhecimento de que a narração é totalmente baseada na vida do autor, mas com o devido alerta de que a narrativa compõe um romance, e não uma autobiografia. Em *Um defeito de cor*, Ana Maria Gonçalves narra a épica história de Kehinde, nascida no então reino do Daomé, hoje Benim, na África, trazida à força ao Brasil para ser escravizada. O romance é narrado em primeira pessoa, o que supõe muitas implicações em relação à representação dos escravizados produzida pelas artes e pela historiografia. Ao revelar ao presente o passado de suas questões, tais romances se postam como uma 'rasura' à história, visto que auxiliam a promover, por meio de sua circulação, a transformação do imaginário social sobre determinados períodos da história e sobre a representação de sujeitos que até então eram delineados de maneira generalizadora e sem nenhuma preocupação com a subjetividade que envolve a compleição de toda identidade. Nesse sentido, compulsou-se uma bibliografia teórica de autores como Paul Ricoeur (1994, 1995, 1997); Régine Robin (2016); Linda Hutcheon (1991); Roberto Gonzalez Echevarría (2000), Giorgio Agambem (2009), visando entender quais são os efeitos apontados pelo que se chama de 'rasura' neste trabalho em termos de análise literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance contemporâneo; Literatura brasileira; Memória; História; Identidade.

## ABSTRACT

This thesis aims to propose an approach to the reading of three contemporary novels, published in the 21st century. It suggests establishing, as a common thematic and aesthetic axis, the narrative effects derived from what is referred to in this research as 'rasura' (erasure). The central idea lies in a certain attachment to historical past observed in Brazilian contemporary prose due to the uncertainty experienced in the present. In this regard, literary fiction addresses issues inherent to the present but with a foundation considered insufficient in the past, particularly in the realm of representation. Novelists engage with present issues by approaching the past as a form of memory, enabling their narratives, when compared with official history, to reveal hidden nuances and forms of identity concealed or omitted as other possibility of existing in language. Thus, the research focused on three novels: *Inferno Provisório* by Luiz Ruffato, *O Filho Eterno* by Cristóvão Tezza, and *Um Defeito de Cor* by Ana Maria Gonçalves. Starting from the history of the formation of the urban Brazilian proletariat, Luiz Ruffato, in the definitive and revised edition of "Inferno Provisório," narrates the hardships of migrants, mostly descendants of Italians from the Cataguases/MG region, heading towards the developmental promise of prosperity found in the capitals of the states of Rio de Janeiro and São Paulo. The trajectory connecting material poverty to a certain subjective failure concludes the demystification of positive discourses about Brazil's industrialization and modernization. In *O Filho Eterno*, there is a third-person narration about a father who, through reveries and reminiscences, tries to understand and accept his son with Down syndrome. The truth status conferred to the word is constantly challenged as the father attempts to integrate Felipe into his life. The impermanence and instability of the novel begin when the reader learns that the narration is entirely based on the author's life, with the caveat that the narrative constitutes a novel, not an autobiography. In *Um Defeito de Cor*, Ana Maria Gonçalves narrates the epic story of Kehinde, born in the former kingdom of Dahomey, now Benin, Africa, forcefully brought to Brazil to be enslaved. The novel is narrated in the first person, raising implications regarding the representation of the enslaved in the arts and historiography.

By revealing the past of their issues to the present, these novels act as an 'erasure' of history, aiding in transforming the social imagination about certain periods of history and the representation of individuals who were previously portrayed in a generalized manner, devoid of concern for the subjectivity that encompasses the construction of identity. In this sense, a theoretical bibliography by authors such as Paul Ricoeur (1994, 1995, 1997), Régine Robin (2016), Linda Hutcheon (1991), Roberto Gonzalez Echevarría (2000), Giorgio Agamben (2009) was consulted to understand the effects pointed out by the term 'rasura' (erasure) in this work in terms of literary analysis.

**KEYWORDS:** Contemporary novel; Brazilian literature; Memory; History; Identity.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
SOBRE OS EFEITOS DA RASURA: UM BREVE INTROITO.....	22
1. LUZES NOTURNAS: CONTEMPORANEIDADE, NARRAÇÃO E REAL(ISMO).. .....	29
1.1 NARRATIVA, TEMPO E EXPERIÊNCIA .....	41
2. MEDIDAS DA RASURA .....	68
2.1 IMAGINÁRIO, NARRATIVA E FICÇÃO: QUESTÕES DE CONTINGÊNCIA.....	84
2.2 O FAMIGERADO PÓS-MODERNO.....	97
3. MEMÓRIA E CULTURA, IDENTIDADE E LITERATURA .....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	159

## Introdução

Analisar romances contemporâneos que foram escritos a partir dos anos 2000, recorte que este trabalho procura discutir, convida à reflexão sobre as inquietações que tensionam os tempos. A narrativa contemporânea carrega consigo toda a herança literária e descende, retroalimentada, das formas de composição de outrora. Dessa maneira, o estudo de uma obra contemporânea exige o olhar atento ao presente à vista do passado conjugado como horizonte. A análise de uma obra literária, por si só, exige o reconhecimento das nuances e das complementaridades discursivas e poéticas que a compõem — com relação à literatura contemporânea, o cabedal surge amplo e inquietante por trazer, em sua maioria, questões latentes ao tempo presente, mas que não cessam de procurar por suas origens, tornando necessário perfazer uma investigação prévia do panorama que circunda a obra literária. São suas condições de produção que apontarão os caminhos para os sentidos procurados. Pensando sobre tais aspectos, este trabalho de pesquisa optou por tal temática visando apreender quais são as possíveis trilhas pelas quais determinados romances contemporâneos apontam enquanto prospecção.

Como progressão a uma investigação iniciada em pesquisa prévia, foi possível constatar na leitura de alguns romances contemporâneos um sentido comum, um acorde uníssono em meio à dissonância provocada pela profusão de estilos possíveis. As formas da narrativa literária do século XXI cada vez mais parecem assumir uma postura de busca por uma identidade em algum lugar do presente, mas que difere da progressão natural do passado já posto. Por essa razão, deu-se como notória a relação que os ficcionistas perfazem com o discurso histórico e sobre como procuram encarar o presente na construção de uma narrativa que possa, ao menos, evidenciar as tensões presentes em seus contextos. Percebeu-se, como sintoma dos tempos, que a verve literária contemporânea agia como uma *rasura* a concepções fundantes que até então pareciam estar resolvidas ou que não ocupavam um lugar de importância na história. As obras literárias que revisitam o passado e trazem consigo pontos omitidos pela história, sobretudo pela oficialidade, passam a ser rasuras dos eventos que trazem consigo por interpretá-los sob outro ponto de vista. Ainda que não seja algo a ser anunciado como ‘vanguarda’, parte da poética contemporânea, sobretudo na prosa do romance, passou a relacionar-se com a história de forma a moldar sua poética sob o padrão temático de determinado evento eleito. Em outras palavras, alguns romances contemporâneos buscam no passado histórico uma forma de compreender seu presente por meio de questões abertas que advêm do passado, mas não necessariamente por meio da exploração dos limites da palavra concernentes à verdade

histórica. Trata-se, antes, de remover omissões que se confirmam como presentes pela história, sem problematizá-la em seu fundamento poético. Por meio dessa via, o romance estabelece com a narrativa histórica a possibilidade de se postar como *documento* capaz de oferecer novas possibilidades de compreensão do passado. Segundo Jacques Le Goff, a história se escreve de posse de documentos, quando existem. Não se deixa de fazer história quando não há documentação. Tudo aquilo que demonstra a presença humana deve ser usado como fonte (GOFF, 1990, p. 540). Para tal, os romancistas vasculham o que julgam por omitido da história por meio de uma nova perspectiva.

A rasura, enquanto leitmotiv que visa estabelecer teoricamente uma perspectiva à leitura de alguns romances brasileiros contemporâneos, seria um preâmbulo da memória na medida em que ocupa os ‘rascunhos’ perdidos de territórios discursivos legitimadores do passado, mas que foram preteridos em razão da concepção que a sociedade e a oficialidades intentam para estabelecer uma identidade coletiva. Nesta tese, para todos os efeitos, chamar-se-á de rasura a relação que a ficção interpõe à história, de maneira que há em alguns romances brasileiros contemporâneos uma urgência em reinterpretar o passado histórico de acordo com a expectativa de futuro que o presente naturalmente evoca. Desse modo, as omissões recuperadas na forma de romance passam a atuar como uma rasura desse passado, objetivando transformar a identidade no presente e compreender seu momento. Ora, se existe a tendência por parte de determinados romancistas contemporâneos de buscar na história problemáticas que se dão no presente, mormente relacionadas à identidade, tal configuração pressupõe uma série de efeitos estéticos, éticos, e que moldam uma perspectiva para o futuro do romance e para a compreensão do presente. Para tal, concebe-se na rasura um *leitmotiv* que abrange o passado histórico reescrito de forma literária, confrontado em suas representações e omissões. Apesar de estar-se no campo da ficção, há que se reconhecer o valor cognitivo do romance pela forma que influencia na compreensão da realidade. Nesse sentido, vislumbrou-se a necessidade de evidenciar como a rasura poderia explicar como parte da prosa romanesca contemporânea, apesar de aparente distanciamento nas formas e nos temas, entrecruza-se por um veio poético de onde surge a *intriga* e sua poética narrativa: enquanto determinados ficcionistas contemporâneos procuram o presente no passado e na memória, esta tese procura demonstrar que se busca na rasura, tida como emulação de narrativas escamoteadas da representação histórica, escapar da insatisfação com a realidade constituída e tornar o presente mais condizente com outra perspectiva de coletividade, trazendo o que fora omitido do passado. Constatada a possibilidade de uma interpretação que estabelecesse um parâmetro possível às formas de composição dos romances que são objetos de estudo desta tese, uma vez que toda

formulação teórica no campo dos estudos literários deve proceder da obra literária em si, vislumbrou-se uma potencial contribuição à fortuna crítica do atual momento de parte da produção literária em curso no país.

Os objetivos desta tese, dadas as considerações preliminares, são estabelecer como alguns romances brasileiros contemporâneos partem, na sua concepção e composição, do que elegem como apagado da narrativa histórica para constituir-se enquanto forma de rasura, na medida em que se colocam como possibilidade de memória em razão da produção de novos sentidos ao presente ao interpenetrarem-se com o discurso histórico. Em outras palavras, ao tornarem-se passado, tais narrativas poderão constituir um acento à construção da identidade e da memória por meio da formulação do imaginário tipicamente concebido por uma tradição ou ruptura.

A compleição de uma memória por meio da literatura intenta construir a representação de uma identidade mais condizente com o que se enxerga no presente. Os romances que serão analisados permitem discutir as figurações presentes para legá-las, como memória, uma contribuição à representação de uma identidade presente e futura. Para elaborar essa possível leitura, a pesquisa ateve-se às possibilidades que os próprios textos literários, por meio da análise, poderiam suscitar para que algum recorte bibliográfico fosse realizado, tendo em vista a necessidade de embasar o que se pretende denominar como rasura. Nessa perspectiva, as relações entre história, ficção, identidade e memória são primordiais para que se conceba um ponto de observação no qual a verve contemporânea possa ser observada em obras de estilos completamente diferentes. A precaução para que a pesquisa evidenciasse essa possibilidade foi a de selecionar enquanto *corpus* de análise três obras de vozes, estilos e temas distintos, atentando-se para como cada obra literária impõe a rasura por meio de sua singularidade. Resumidamente, busca-se encontrar uma conexão entre obras da ficção contemporânea sem deixar de considerar suas especificidades.

Para a efetiva análise de como certos romances contemporâneos podem ser figurados como e na omissão discursiva da história, optou-se pela leitura de três romances: *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, e *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Inicialmente, não haveria possibilidade de empregar alguma conexão entre as três obras. Porém, vê-se que a construção dos sujeitos dispostos nas obras — uma criança com síndrome de Down, os desterrados da modernização dos anos 1950 e uma mulher escravizada —, são as primeiras pistas de investigação dado que são sujeitos marginalizados pela oficialidade. Há uma mudança de perspectiva na construção da memória do *presente* por meio de um necessário anacronismo, questionável pelo prisma historiográfico. As narrativas, de

modo singular, buscam na rasura, ou seja, na seleção daquilo que foi borrado pela oficialidade histórica em termos de representação, empreenderem-se como memória, questionando as estruturas identitárias automatizadas provindas de um passado que se sabe móvel, e por meio da literatura destes consagrados romances, passível de reestruturação na sua forma presente. Em síntese, trata-se de um dilema contemporâneo: entender quais são as medidas da identidade e da memória no presente e tentar agir em como o imaginário discursivo contemplará, futuramente, a dinâmica de representação de determinados sujeitos históricos, o que, por si só, pode ser considerado como um efeito da rasura, na medida em que se intenta partir da história, e não da sua relativização, para tornar possível uma outra forma de encarar e representar o presente por meio do passado e figurar a memória do futuro partindo do ‘verdadeiro’ instituído para o verossímil em forma de ficção. Nesse sentido, esta tese se esforçará por entrever como a verve desses escritores se concebe como rasura ao buscar narrar outra perspectiva da história oficial.

O romance de Cristóvão Tezza, um pungente relato autobiográfico com foco narrativo em terceira pessoa, relata, em linhas gerais, a dificuldade de um pai em aceitar a paternidade de um filho com síndrome de Down. A obra problematiza a relação entre o pai e o filho, Felipe. Os contornos da narrativa são engrossados pelo fato de o autor ser pai de Felipe, construído de forma romanesca — embora não pareça, ainda se está no território da ficção. A diluição das linhas que separam o real do ficcional é um aspecto comum e sintomático dos tempos, inclusive, em autores denominados pós-modernistas. À medida que observa o crescimento de seu filho, o narrador evidencia como o pai busca na sua memória o reconhecimento que Felipe ocupará na sua vida. O presente e o passado se mesclam: as dificuldades do filho evocam as reminiscências do pai num jogo de espelhos no qual Cristóvão Tezza constrói um narrador para emoldurar sua biografia sob a perspectiva literária. A própria epígrafe do livro é sugestiva sobre o ponto que se busca delinear com o presente trabalho — são duas citações, uma de Thomas Bernhard: “Queremos dizer a verdade e, no entanto, não dizemos a verdade. Descrevemos algo buscando fidelidade à verdade e, no entanto, o descrito é outra coisa que não a verdade” (BERNHARD *apud* TEZZA, 2016, p. 7); a outra é do filósofo Soren Kierkegaard: “Um filho é como um espelho no qual o pai se vê, e, para o filho, o pai é por sua vez um espelho no qual ele se vê no futuro” (KIERKEGAARD *apud* TEZZA, 2016, p. 7). Assim, o romance de Tezza, no limite, questiona o alcance da ‘verdade’ por meio da recordação e demonstra que a narração progride por meio de uma complementaridade operada no campo da experiência com o tempo. Porém, como se trata de um romance, há a liberdade de conjugar o tempo em um só “lugar”, tal como uma memória, que somente pode ser evocada no presente relacionando-o com sua matéria

passada. Desse modo, voltar à realidade como questão opera uma medida da rasura diante da necessidade de a personagem encontrar seu reconhecimento enquanto pai na figura do filho. A formação faz-se árdua, mas há um caminho: “a rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados” (DUVIGNAUD *apud* HALBWACHS, 1990, p. 8).

As questões teóricas que surgem da análise de *O filho eterno* vão desde a questão da autoria, debate presente no célebre *A morte do autor*, de Roland Barthes, até a famosa palestra *O que é um autor?*, de Michel Foucault, perpassando pelo ensaio *Persona e sujeito ficcional*, de Luiz Costa Lima, que, basicamente, debatem a questão do autor enquanto forma de enunciação de recepção da obra literária. O livro de Cristóvão Tezza desafia tais pressupostos e eleva a questão por meio do imbricamento de sua biografia como pano de fundo para o entendimento da própria personagem, mas que se trata de um *autor-personagem* enquanto construção literária. Dessa maneira, certas nuances do *Bildungsroman* entreveem o processo de formação de identidade, narrada por meio da alteridade que vai se estabelecendo entre pai e filho. Tudo se dá no plano da memória.

O romance *Inferno Provisório*<sup>1</sup>, de Luiz Ruffato, configura-se como um *epos* às avessas do proletariado brasileiro. Apresentando a figura do trabalhador pobre de uma forma quase ausente na literatura brasileira, Ruffato narra histórias, praticamente um caleidoscópio no qual o proletariado faz as vezes de protagonista, sem a figura de uma personagem central enquanto indivíduo. A obra constrói-se de maneira ‘desmontável’ e pode ser lida como um livro de contos, porém, uma vez que, em razão de as narrações partirem do mesmo universo e complementarem-se, na intenção de estabelecer um grupo social como protagonista, o gênero romance é a melhor definição para o todo da obra. A narrativa aborda o deslocamento da classe trabalhadora, partindo do êxodo advindo da urbanização premente da década de 1950, até o século XXI. O epicentro da narrativa se dá na zona da mata mineira, na região da cidade natal do autor, Cataguazes — especificamente, a narrativa se subdivide entre três cenários principais: a comunidade rural de Rodeiro, descrita como uma barroca habitada por descendentes de famílias italianas, a cidade de Cataguazes, ambientada no beco de Zé Pinto — conjunto de moradias precárias —, e as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.

---

<sup>1</sup> A edição utilizada data de 2016 e é tida, pelo próprio autor, como versão definitiva. Em nota da edição, o autor informa: “Em 1998, com o lançamento de *Histórias de remorsos e rancores*, seguido de *Os sobreviventes*, em 2000, começou a tomar forma o catálogo de histórias de *Inferno provisório*, que ao longo da primeira década do século XXI materializou-se em cinco volumes: *Mamma, son tanto felice*, *O mundo inimigo*, *Vista parcial da noite*, *O livro das impossibilidades* e *Domingos sem Deus*. Agora, revista, reescrita e reestruturada, torna-se esta a edição definitiva [...]” (RUFFATO, 2016, p. 13).



As narrativas entrecruzam-se em toda negatividade manifesta nesse desenraizamento. Se a década de 1950, por vezes, habita a memória coletiva oficial por seu processo de urbanização e pelo desenvolvimentismo, *Inferno Provisório* relata o processo de esquecimento pelo qual as personagens vão passando à medida que vão abandonando suas origens. Trata-se da perda do elo da identidade por meio da metáfora proposta pelo título do romance: o *inferno provisório* é o expurgo do passado, o esfacelamento de uma memória; ironicamente, como próprio ao romanesco, a memória é recuperada por meio da literatura.

O enfoque do romance estreita-se na miríade narrativa de indivíduos e famílias, na sua maioria descendentes de italianos, que vão se deslocando de Cataguazes, em uma cronologia que parte dos anos 1950 até o atual século. As histórias lidam com questões que são chagas da sociedade brasileira: do patriarcalismo radical, em uma relação turva entre honra e feminicídio, passando pelo racismo banalizado e pela situação de pobreza, as personagens de Ruffato são sujeitos obrigados a deixar as condições miseráveis do campo em direção ao sonho de uma vida digna, vista como possível apenas nas grandes metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro. Com maestria, entre estilos que variam de um capítulo para o outro, a obra desdobra-se sobre como a história, posta implicitamente como narrativa das grandes transformações da sociedade no tempo, constitui e desarranja identidades; nesse caso, essas que compõem a identidade do proletariado do país. Em síntese, trata-se de um entremeio entre memória individual e coletiva.

O romance de Ruffato reflete sobre os processos de formação da identidade brasileira por meio de uma abordagem diferente em se tratando do operariado brasileiro e dos pobres na literatura. Dessa maneira o conjunto de narrativas busca narrar o esquecimento, resgatando-o à memória, e o quão doloroso se configura tal processo. A ideia de fragmentação e de perda são as fendas da subjetividade na constituição dessas personagens, o que predispõe a discussão sobre como se manifestam identidades em trânsito. O interessante, nesse aspecto, está em como a relação entre cultura, indivíduo e sociedade opera no processo de formação de toda uma classe social. Nesse sentido, o romance de Ruffato assume a postura de que não se pode contemplar o céu por inteiro, mas se pode pressupor sua imagem por meio de suas constelações.

*Inferno Provisório*, portanto, pode ser interpretado como um universo dentro de uma casca de noz: Ruffato narra cinco décadas do Brasil pictorizadas nas lágrimas e no suor de trajetórias individuais de um coletivo específico da população, os pobres, que o Estado e a sociedade se recusam a encarar de frente. Nesse ínterim, a rasura impulsiona a narrativa que surge da ausência de um passado que represente a constatação da fragilidade subjetiva, inenarrável pela historiografia, frente às grandes transformações da sociedade. A memória

torna-se um libelo que se erige como literatura em *Inferno provisório* e desmistifica a falsa ingenuidade contida nos estereótipos sobre o povo brasileiro.

O romance *Um defeito de cor*, da mineira Ana Maria Gonçalves, publicado em 2006, compõe-se como um épico contemporâneo em busca da narração de um período do qual as feridas abertas não deixam a sociedade brasileira esquecer. O passado escravocrata modulado em primeira pessoa na voz de Kehinde/Luísa, figura mítica e emblemática, reinsere pontos de reflexão sobre a identidade negra no presente por meio de um mergulho no passado. Reconstituindo as fissuras históricas nas linhas narrativas do período escravocrata, ergue-se um romance histórico com características particulares no que se refere a essa classificação. Como paratexto, há, no final do livro, as referências bibliográficas que Ana Maria Gonçalves utilizou em sua pesquisa e no prefácio a autora narra brevemente como a escrita do romance adveio praticamente de um ‘chamado’, ou como a própria autora denomina, da ‘serendipidade’ (GONÇALVES, 2019, p. 9).

Ana Maria Gonçalves escolhe a literatura como possibilidade dignificante do passado afro-brasileiro sob a luz da história hegemônica. Há a troca da voz narrativa: comumente, não há uma tradição de romances que aborda a escravidão na qual o narrador é o escravizado. Dessa forma, revisita-se a história para observá-la em suas rasuras, das vozes não ouvidas, e mostra como a participação passiva e a pecha de ‘escravo’ atribuída a toda população de um continente são desconstruídas a partir de um discurso silenciado pela história, mas encorpado pela literatura. *Um defeito de cor* é um romance, mas se institui como possibilidade de verdade sendo rasura da historiografia, sobretudo no que se refere à voz, sobre o povo negro do Brasil.

A narrativa, uma grande biografia, parte do relato de Kehinde, idosa e agora cega —, com uma história marcada por toda sorte de violências, desde muito cedo, ainda em Savalu, cidade em que nascera —, retornando ao Brasil em busca de seu filho, que pode se tratar possivelmente do poeta e abolicionista Luís Gama. Em forma de carta, a narrativa assume o testemunho como estrutura tendo como destinatário o filho de Kehinde/Luísa. Como se vê, não se trata de uma *glosa literária* a respeito do período escravocrata, mas de uma performance que emula a voz do escravizado a partir de sua própria experiência e da narrativa histórica, e torna visível a violenta trajetória que os povos africanos enfrentaram durante esse período. O livro, apesar de trazer o passado para discussão, é atualíssimo por propor uma perspectiva própria sobre o lugar do povo negro na história do Brasil.

Cada capítulo do livro inicia-se com um provérbio africano. No prólogo, Ana Maria Gonçalves afirma que seu livro foi resultado de uma coincidência, na qual a autora afirma ter encontrado a história de *Um defeito de cor* antes mesmo de começar a elaborá-la. O relato de

Kehinde teria sido encontrado na casa de uma empregada, que havia achado “uns papéis velhos” em uma igreja que limpava e dado para o filho utilizar como rascunho para seus desenhos. Ao identificar do que se tratava, Ana Maria Gonçalves relata: “[...] esta pode não ser uma simples história, pode não ser a história de uma anônima, mas sim de uma escrava muito especial, alguém de cuja existência não se tem confirmação” (GONÇALVES, 2019, p. 16). Nesse sentido, a narrativa parte do pressuposto de que há muito o que se revelar sobre o passado histórico, principalmente do povo negro em sua perspectiva, e reafirma, em seu romance, uma necessária revisão em relação às práticas discursivas autorizadas a encerrar recortes e silenciar vozes. Como um relato tão importante para o estudo do período foi encontrado nos fundos de uma Igreja, nas mãos de uma criança que desenhava sobre eles, ao invés de guardado em um arquivo? Como se vê, a representação social do negro ganha outros contornos à medida que o romance se manifesta a partir de fontes, segundo a autora em seu prefácio, fidedignas. Mesmo que não se saiba a natureza dos papéis encontrados pela autora, ou ainda que tudo não passe de uma performance da autora, há uma implicação de verdade que o romance assume e consubstancia, em termos miméticos, algo que extrapola a construção da identidade negra na ficção. Dado que a história do escravizado no Brasil é mediada por meio de fontes documentais que o concebem como “o outro da cultura”, o romance assume a tarefa de conferir voz ao escravizado, ao reunir a narrativa de Kehinde em torno de uma “imaginação crítica”, comprometida com fatos históricos e com o que poderia ter sido a vida da narradora.

*Um defeito de cor* promove um novo paradigma de representação histórica do povo negro e, por meio da imersão no passado, alcança a urgência do debate atual sobre a situação de desigualdade racial deixada como herança pela escravidão. O título do livro, por si só, retirado de um decreto colonial que impedia pessoas negras de tomarem posse de cargos públicos, dentre outros direitos sociais, explica porque a população afro-brasileira encontra-se em sua maioria nas periferias e relegada a trabalhos de remuneração inferior quando comparados aos descendentes de europeus. Mais do que apenas narrativa ficcional, o romance de Ana Maria Gonçalves pretende por meio da memória refundar as origens da representação social e literária do povo negro, caracterizada por apresentar a voz do escravizado em sua subjetividade, algo que apenas à ficção é possível acessar.

Para analisar as obras literárias dispostas, elencou-se, autores das áreas, a saber, da teoria e da Crítica Literária, e da História, mormente. Visando englobar e fundamentar as características do que se intenta descrever como rasura, o desenvolvimento da tese procura conjugar a maior gama possível de argumentos na tentativa de propor uma rede de análise de uma parte da ficção contemporânea brasileira sem deixar de considerar os aspectos já

sinalizados, por exemplo, por Karl Erik Schollhammer (2009). Nesse sentido, por meio da análise literária, procura-se verificar as ressonâncias estéticas que as temáticas identificadas com a *rasura* podem suscitar, perfazendo os caminhos literários que vão desde a formulação do romance como expoente máximo da prosa até os recursos narrativos utilizados para se estabelecer relevância crítica às obras. Os temas que serão discutidos serão as relações entre história e literatura sob a perspectiva de seu imbricamento, a memória enquanto lugar de experiência e como fenômeno mnemotécnico por meio da literatura, e a formação de identidade na contemporaneidade à luz da linguagem. Para tal, busca-se fundamentar o proposto por meio de autores como Schollhammer (2009), Paul Ricoeur (1997; 2007), Luiz Costa Lima (2007), Aleida Assmann (2011), Giorgio Agamben (2009), Reinhart Kosellek (2006), Walter Benjamin (1994), Linda Hutcheon (1991), Roberto Gonzalez Echevarría (2000), para citar alguns. É notório que a bibliografia compulsada é de variado jaez. Não obstante, acredita-se que — para se analisar três obras distintas da forma como são — se faz necessária a minúcia teórica da observação de como a pressuposição de uma *rasura* enquanto verve literária demanda a análise do possível fenômeno em várias frentes, para que se verifique, por óbvio, a validade da hipótese pretendida.

Como metodologia, o procedimento adotado, utilizado diuturnamente no âmbito dos estudos literários, é o da análise literária. A proposta deste trabalho procura estabelecer os pressupostos de leitura e de levantamento bibliográfico baseados na possível teoria que o cotejo analítico possa suscitar. A revisão bibliográfica e a fundamentação teórica são partes do debate suscitado pelas próprias narrativas. O que se pretende, desta feita, é não cometer o erro de se utilizar as obras literárias como meros instrumentos ilustrativos de alguma teoria pregressa, como é tão bem ilustrado no artigo “Pastiches críticos”, publicado em 1994<sup>2</sup> por Leyla Perrone-Moisés. A máxima de que o texto literário é, a um só tempo, objeto e propulsor teórico de sua leitura foi observada à risca, desde o levantamento bibliográfico até a escolha das citações. No aspecto prático, foi selecionada a bibliografia possível e disponível sobre a temática, no limite. Foi realizada uma análise dos romances de modo a entender as leituras que surgem sobre a relação da memória com a identidade, e da história com a ficção, caracterizadas sob a hipótese da *rasura*. Dessa maneira, a tese propriamente dita é composta por um introito e três capítulos. O primeiro capítulo foi desenvolvido como *guia* teórico da tese. Com o objetivo de explorar o panorama comum das obras, a ficcionalidade contemporânea e seus desdobramentos, esclarece pontualmente os pressupostos sob os quais as obras literárias que compõem o *corpus* literário

---

<sup>2</sup> Conferir em: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Pastiches Críticos*. Terceira margem: Revista da pós-graduação em Letras, v.2, n. 2, p.51-53, 1994.

principal de análise serão lidos; assim sendo, a organização pretende cumprir com um itinerário didático que permita observar com clareza o diálogo teórico-analítico para a consolidação dos objetivos pretendidos por esta tese.

Antes de se iniciar o primeiro capítulo, redigiu-se um introito com o objetivo de contextualizar e elucidar pormenorizadamente o que se propõe quando se aborda a rasura, de forma a compreender a questão da verdade histórica e o papel da memória na ficção contemporânea. Intenciona-se demonstrar como o romance alça-se como instrumento narrativo de rasuras da história, buscando na memória uma baliza para a instabilidade e para as tensões do tempo presente na contemporaneidade, diluída nos pressupostos que fundamentam o primeiro capítulo.

No primeiro capítulo, realiza-se uma incursão teórica sobre o romance contemporâneo de modo geral e de seus desdobramentos. Discute-se o conceito de contemporaneidade, estratificando quais obras, de fato, podem ser caracterizadas como contemporâneas; as motivações estéticas do romance contemporâneo, o ‘realismo’, e seus desdobramentos, além da análise narrativa dos três romances já citados que, por sua diversidade estilística, figuram como perfeito exemplo das considerações teóricas que se intenta prosseguir.

No segundo capítulo, abordam-se questões advindas da tradição do romance, na demonstração das relações da narrativa literária com a narrativa histórica, tendo o arquivo como entremeio; tendo tal premissa como base, buscou-se evidenciar a construção do imaginário e a relação da construção da ‘verdade’ como cognição variada, partindo do literário e do histórico, permeada pela memória individual e coletiva; a questão da pós-modernidade como um paradigma estruturador de novas formas de ficção, tendo a ‘verdade’ como aspecto fundamental na análise narrativa e sua relação com o tempo.

No terceiro capítulo, verificam-se as relações entre memória e identidade, e como muitos romances brasileiros contemporâneos não se furtam de estar imersos nesses temas.

Empreende-se, entre os capítulos, incursões analíticas dos romances *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, *Inferno provisório*, de Luiz Rufatto, e *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Será realizado um cotejo das obras de modo a evidenciar a validade da hipótese pretendida pela tese.

Em *O filho eterno* a análise da narrativa perpassa pela construção da autoria como enunciado da intriga, uma vez que se trata de um relato autobiográfico, tido como ‘moldura literária’ da vida do autor, perfazendo sua experiência na emulação do passado e da memória por meio do arremedo biográfico.

A obra *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato, lida com as temporalidades da literatura e da história, entremeadas pela experiência verificada nas diversas narrações das personagens que compõem o quadro geral dos trabalhadores pobres do Brasil. A investigação prioriza o estudo sobre o esquecimento e recorre aos estudos sobre a memória cultural, de Aleida Assmann (2011), e, obviamente, à cuidadosa análise do texto em seus aspectos constitutivos. Além disso, aborda-se a ideia de conceituação de uma identidade formada em trânsito, visto que o romance relata a história de desenraizamento e formação de uma classe social por meio da vivência de seus indivíduos.

A escolha de analisar o romance *Um defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, se dá pela estatura de sua importância na questão da identidade e na construção de outro imaginário para a população negra no Brasil. Para tal, toma-se a narrativa literária em relação à memória e à identidade, além de discutir a função do testemunho e do arquivo na construção do passado e sobre como ele é apropriado pela literatura.

Em resumo, o que esta tese empreende é a tentativa de construir uma leitura, no limite, que auxilie a compreender os fenômenos constitutivos de uma tendência construída por parte da ficção contemporânea romanesca, considerando o que foi produzido a partir do século XXI no Brasil. Essa escolha fundamenta-se pela razão de se apontar uma referência comum e atual aos romances analisados por esta tese e, como trabalho de pesquisa, enseja que encontre diálogo e revisão corrente. O conceito de contemporâneo empregado neste trabalho de pesquisa parte do pressuposto de que há uma incorreção entre o presente e o sujeito de seu tempo, mimetizado por uma literatura que investe no passado para dotar seu tempo do que é necessário para compreender e constituir uma possível identidade, acepções das quais serão pormenorizadas por meio da leitura e análise dos romances escolhidos. Tal como afirma Costa Lima: “... é necessário que ao reconhecimento de marcas do ficcional corresponda o melhor exame das marcas do memorialismo” (LIMA, 1991, p. 41). Nesse sentido, as perguntas da pesquisa são claras: é possível a presença de um elo constitutivo que configura alguns romances contemporâneos? Seria a literatura a construção de uma memória que entende a ‘verdade’ sobre seu presente como falaciosa? Seria a estética de alguns romances contemporâneos, lida como ‘realista’, uma tentativa de emulação cognitiva do passado e da memória, visando compreender ou formar a identidade de seu tempo presente? Como hipótese, entende-se que o contemporâneo, por se constituir de um deslocamento, apresenta a tentativa de desvendar seu presente. Nesse sentido, a narrativa literária se imiscui no campo de luta que representa o passado com uma ética própria, na configuração memorialista de uma prospecção de futuro enquanto experiência. O romance, dessa forma, enquanto arte, entende a necessidade de

conjugar conteúdo e forma. Desse modo, o que se pretende é conceber uma figuração que possa teorizar sobre tais questões: a rasura.

### **Sobre os efeitos da rasura: um breve introito**

O tempo é uma navalha sobreposta sob o tecido frágil da experiência. Os fios se emaranham e são limados pela possibilidade de continuar parte da malha ou de serem subtraídos. Da mesma maneira que o tempo costura a experiência, o ser humano traduz seus cortes e efeitos por meio da palavra. Nesse exercício, a procura pela palavra correta a serviço da interpretação da realidade na qual cada fio condutor se filia, muito termina sobrescrito ou não-dito. Com razão: o tempo, enquanto fenômeno, pode comportar toda a experiência, mas a experiência não pode comportar o tempo em sua totalidade. Há sempre uma ausência, uma escolha a ser feita que privilegia o que cada sociedade opta por classificar ou narrar a respeito de si mesma. A humanidade se organiza em torno de seus consensos e crenças e decide, profilaticamente, o que se deve lembrar ou esquecer. A capacidade de dispor fatos no tempo, ou seja, de narrar uma história, é a única via possível para a compreensão dos sentidos que uma existência possa ter. Nesse constructo inefável, o ser humano sente necessidade de erigir símbolos que o guiarão rumo ao domínio daquilo que o cerca. Dessa maneira, a realidade compõe-se por meio de sua significação de acordo com a “verdade” eleita. Afinal, a fabulação mantém Sísifo empurrando a rocha rumo à ‘libertação’ — sem que ele perceba que a realidade é a própria rocha.

Sob essa condição, surgem os discursos a demonstrar a capacidade humana de poder transformar o tempo enquanto fenômeno em tempo humano<sup>3</sup>. Nesse sentido, a história torna-se um grande apêndice ao qual as sociedades podem se ater para formar uma prospecção e relativo domínio do curso de sua experiência no tempo. Porém, a validação do que se expõe enquanto real sobre o tempo decorrido ou sobre a prospecção do futuro nem sempre se realiza. O não dito, o sobrescrito, ou melhor, o omitido, retornam ao presente para questionar as fabulações feitas sobre o passado e apontam para o sentido do futuro. Conjugadas em um signo, delineiam-se outras formas de acesso ao passado e à memória — bases para a experiência que orienta a narrativa —, intentando desempoeirar as evidências do que foi esquecido ou apagado dos sistemas de representação, daquilo em que se pode conferir ‘verdade’ e, portanto, capaz de estruturar as identidades que compõem a organização social. No entanto, por preceder de um

---

<sup>3</sup> Conferir em: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa - tomo II*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995, p. 217-218.



compromisso prévio, a arte mantém-se como possibilidade de validação da experiência e oferece alternativas para a construção de um sentido de real. Dessa maneira, como arte narrativa, a ficção molda a forma discursiva que se imiscui em todos os panoramas da experiência para mostrar que o que se entende por real também pode advir de uma fabulação. Esse parece ser o mote de determinados romances contemporâneos.

Imerso sob um longo passado e em um presente em que a originalidade é mera afirmação de ingenuidade, dada a pluralidade de formas e do cabedal intertextual que o compõe, o romance contemporâneo carrega vários estilos e inúmeras formas de composição que mantém cada obra como um sistema autônomo. Porém, em seu contexto, possibilita observar que, mesmo em meio a tamanha diversidade de formas, há uma busca pelos fios que a navalha temporal subtraiu do tecido da experiência, dado que a história se atém ao que pôde ser costurado. Dessa forma, o fenômeno literário contemporâneo passa a buscar enredos obliterados na tentativa de ampliar e compreender melhor o horizonte de sua experiência, o presente. O romance busca no passado e na memória o que “[...] permite construir uma ponte entre origem e meta”, pois o “homem de certo o é, mas ainda não se tem; ele está um passo adiante de si mesmo” (WELLBERY, 1998, p.77-80).

A tese básica que conduz as acepções da leitura que se faz das obras estabelecidas nesta pesquisa pressupõe a narrativa contemporânea como um elemento seriado aos discursos que podem encerrar ‘verdade’ por meio da construção de uma memória edificada do que foi omitido da história. Dessa forma, a problematização do estado de coisas do presente é seu objetivo. Para tal, o romance fixa-se em rever representações e trazer à luz a seletividade histórica capaz de marginalizar vozes e eventos na condução do passado-presente. A rasura, enquanto *leitmotiv*, capaz de inferir um *locus* ao romance contemporâneo, estabelece uma premissa em que as formas de composição se entremeiam com relação ao tempo.

Há uma verve que se edifica na relação discursiva mantida pela literatura com outras formas de discurso e de cognição da realidade. Segundo Ítalo Calvino, “[...] em todas as épocas e em todas as literaturas encontramos obras que, em certo instante, precipitam-se sobre si mesmas, observam a si próprias no momento em que são criadas [...]” (CALVINO, 2009, p. 144). Isso implica no reconhecimento de um panorama sob o qual, no limite, embora haja variações nacionais de toda sorte mesmo no interior dessas literaturas, lê-se a realidade de acordo com a incompreensão a respeito da identidade de seu tempo, procurando na memória e no passado sentidos que foram apagados. A ficção busca o ausente e, “[...] nessa ausência, pode-se ler o desejo de uma outra realidade, desejo suficientemente forte para repercutir num real insatisfatório, e, indiretamente, colaborar para sua transformação”. (PERRONE-MOISÉS,

2006, p. 90). O romance se torna o instrumento pelo qual o escritor tenta desnudar as arestas mal aparadas de um passado presentificado, levando em conta sua configuração enquanto forma discursiva, pois

[...] o romancista tem um acesso íntimo aos pensamentos secretos de seus personagens que é negado ao historiador, ao biógrafo e até mesmo ao psicanalista. Assim, o romance é capaz de nos oferecer modelos mais ou menos convincentes de como as pessoas agem (LODGE, 2011, p.189).

O romance, nesse sentido, figura-se como caleidoscópio de possibilidades ao que outras instâncias discursivas não têm acesso. É irônico o fato de que assim o seja justamente pela ficção. Nesse sentido, a questão premente não tem por objetivo questionar a realidade por meio do revisionismo vulgar, mas demonstrar que sempre há algo que escapa. Em linhas gerais, sua urdidura manifesta omissões do discurso e fendas da realidade em suas formas fabulares.

A contemporaneidade resulta de uma experiência de busca pelo presente, mas não necessariamente está em conformidade com ele. Basta lembrar que, mesmo sob postura anti-passadista, o célebre “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, buscou inspiração em alegorias criadas a partir dos relatos de Hans Staden, datados do período colonial, para delimitar um senso estético e de identidade para o modernismo brasileiro. Nessa mesma senda, muitos romances contemporâneos buscam no passado alguma identificação para o presente. A baliza primordial que visa desnudar a identidade por se construir em uma experiência cada vez mais célere em relação ao tempo está na apreensão do passado em movimento sob outra perspectiva. Segundo Benjamin: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1987, p. 224). Partindo desse pressuposto, o passado continua a relampejar de tal forma que captar sua imagem é algo que a ficção acessa por não se comprometer com uma agenda ‘institucional’, o que amplia a gama de variações sobre como esse passado se reflete. Em outras palavras, não há na verve literária o interesse histórico, apesar de não se furtar dele, em explicar o passado. A escolha por se configurar como rasura determina-se, se o presente se reconhece demasiadamente no edifício do passado, na significação da busca pelos interditos, pela possível elucubração das formas de modo a assegurar a apreensão do tempo presente, “[...] pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela” (BENJAMIN, 1987, p. 224). Nessa medida, há uma memória que insiste em apontar enredos em que potências ativas lutam por esquecê-los. A salvaguarda de que a insatisfação com o real poderá resgatar o que foi esquecido parece surgir em muitos romances contemporâneos. No caso brasileiro a construção da memória é um grande desafio, tendo em

vista a quantidade de vozes que não tiveram direito à própria narração até muito recentemente. O período repressivo da ditadura militar, por exemplo, por meio da censura, anulou muitas evidências que são descobertas dia após dia. A ficção, dado o cenário, consegue restituir àquilo que não é, ou foi, acessado pela história na composição de um imaginário do passado e de suas implicações presentes.

O passado não é um bloco estanque. As omissões são recuperadas na ordem dos fragmentos. Na reconstrução das pistas dadas pelo presente, a literatura intenta compor uma imagem satisfatória. Pelo desejo de recuperar o “eu”, como é próprio do romance<sup>4</sup>, dilui-se trajetórias individuais em questionamentos que misturam a memória coletiva à memória individual, na configuração posicional que parece reunir a produção contemporânea sob o que se propõe definir como rasura. Segundo Jaime Ginzburg:

Em razão da elevada diversidade em estilos, vocabulário e ênfases temáticas, é inviável abstrair um estilo de época, dentro da periodização convencional, sem reduzir o alcance das obras. Mesmo respeitando a singularidade de cada livro, é possível observar alguns tópicos constantes e interesses recorrentes (GINZBURG, 2012, p. 200).

Uma vez instituída a ideia de certa recorrência temática ao sabor dos tempos em obras literárias, define-se inicialmente a rasura como efeito de omissões e obliterações da história, seus eventos marginais, seus absurdos não tão gloriosos. O romance contemporâneo surge como catalizador de histórias pouco lembradas ou esquecidas da história, mas que são cuidadosamente selecionadas e essenciais na compreensão do tempo presente, posto que sua narrativa pode inserir-se, ela mesma, como memória basal no sentido de se apresentar como acento à historiografia futura, culminando em um processo de revisão de perspectivas de determinados eventos narrativos da memória e da história. Em razão da necessidade que parece surgir dos escritores de colocar em perspectiva a memória coletiva em contraste com a memória

---

<sup>4</sup> A ideia da jornada subjetiva em torno do ‘eu’ como mote do romance, mais precisamente, a partir do século XIX, é figurada em obras como *A teoria do romance*, de György Luckács e em passagens do ensaio *O narrador*, de Walter Benjamin. Luckács postula que, no romanesco, “[...] o alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados, mas apenas reconhecidos como necessários, e o sujeito desse reconhecimento é [...] tão cativo do mundo e confinado à sua interioridade, quanto aqueles que se tornaram os seus objetos” (LUCKÁCS, 2000, p. 75). Nesse excerto, Luckács alude ao conflito formativo entre o indivíduo romanesco em sua subjetividade e o mundo que lhe é contingente como parte da forma interna do romance. Já Walter Benjamin corresponde à premissa do romance como centrado no ‘eu’ quando afirma: “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Mesmo que cada autor tenha uma perspectiva atrelada aos objetivos de suas considerações, ambos figuram o romance como gênero, em determinado grau, em que a subjetividade ocupa uma posição fulcral. Conforme: LUCKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000; BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

individual, a relação com a história pode ser lida como um elemento central nas narrativas contemporâneas de ficção. Dessa maneira, parte-se de sujeitos, em certa medida, representados outrora de forma marginal para convir a uma voz capaz de situá-los sob ângulos diferentes. Sendo assim, o questionamento sobre as representações também revela uma ausência. Conforme Ginzburg:

Cristóvão Tezza recebeu muitos prêmios por *O filho eterno*, livro de 2007 centrado na síndrome de Down, com perspectiva elaborada pela figura paterna. Como estudo da fragilidade e da vulnerabilidade, o livro ganhou prestígio. Em 2009 [sic.], Ana Maria Gonçalves publicou *Um defeito de cor* [...]. É confrontada a escravidão, sem que a perspectiva seja eurocêntrica.

As imagens da sexualidade sustentam o interesse por *Dois iguais*, de Cíntia Moscovich, livro de 1998 que articula a homoafetividade com o judaísmo. [...]

Mendes, Tezza, Gonçalves, Moscovich [...] se afastam de uma tradição brasileira, no interior da qual é necessária uma presença (como personagem ou narrador) que corresponde, no todo ou em parte, aos valores da cultura patriarcal. Esse modelo prioriza homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras.

Constante na ficção de José de Alencar, em romances produzidos na passagem do século XIX ao século XX, em textos regionalistas, romances históricos e sagas familiares, essa presença, exposta ora de modo aderente, ora crítico, atua como ponto de referência para definir comportamentos e moralidades (GINZBURG, 2012, p. 199-200).

Ginzburg seleciona uma série de obras para ilustrar o panorama que ele considera interligado no romance contemporâneo brasileiro. Chama a atenção o fato de o estudioso atribuir essa tendência a um ‘desrecalque histórico’, ou seja, ao negar os valores culturais da oficialidade o romance contemporâneo passou a transgredir o que fora historicamente constituído:

Na literatura recente, alguns escritores têm desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira. As percepções de um prisioneiro, de um pai desafiado pela situação do filho, de uma africana no século XIX, de um espaço religioso em que aflora a homoafetividade e de um perseguido político levam a pensar sobre o país em perspectivas renovadoras. Trata-se de um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados (GINZBURG, 2012, p. 200).

O ‘romance de rasura’, nesse sentido, se dá justamente nesse arranjo — uma ética que visa demover valores consolidados e verdades até então pouco contestadas. Implica dizer que há em alguns romances contemporâneos a tentativa de contribuir para a reformulação narrativa de eventos do passado que se ligam estreitamente a identidades que estão sendo construídas no presente, e que precisam de alguma justiça à sua memória.

Como se vê, o romance contemporâneo opera uma problemática comum conduzida por obras imersas em questões urgentes ao presente. Há um tropo narrativo a ser ‘investigado’ por via da literatura — tropo advindo das figurações previstas pela história, mas que culminam em um ‘real’ insatisfatório. Dessa maneira, o que foi omitido ou apagado surge como fio a coser a

narrativa no que se refere ao tempo, ao modo e à voz. O passado da memória, a ânsia por se configurar como acento cognitivo às formas do real, ainda que por meio da ficção, e o lugar da trajetória de vozes tradicionalmente escamoteadas, são as arestas utilizadas por alguns escritores contemporâneos e, dessa forma, erigem-se como efeitos da rasura presente na história e no arquivo.

Nesse sentido, o imaginário constituído por alguns romances contemporâneos visa conceber um novo lugar à memória daquilo que narra, diante da urgência da formação de novas identidades no presente. O desafio que se impõe, portanto, reside na descrição, em diferentes obras literárias, sobre como a ficção pode se tornar a exegese do próprio discurso que as originou — o histórico, mas com toda a carga subjetiva que somente ao romancista é dado acesso. Dessa forma, a criação ficcional apreende a memória e a história de forma a constituir-se como rasura ao estabelecido na medida em que possibilita o vislumbre de outras identidades possíveis nas linhas do presente. Como literatura, há que se analisar as composições que possibilitam ao romance contemporâneo ser a via de compreensão mnemônica que desembuça a identidade do ‘eu’ e do presente. Segundo Jaime Ginzburg:

A interpretação do passado depende de um olhar que consiga confrontar as ruínas da violência histórica. [...] Com isso, assuntos usualmente considerados como intimistas ou universais (como maturação, sofrimento amoroso, luto por um ser amado, paternidade, comportamentos corporais) são tematizados em perspectivas inscritas na história, enfocando conflitos e posições presentes no contexto social (GINZBURG, 2012, p. 203-205).

Para compreender a tônica contemporânea em se relacionar com o passado não se pode tomar o termo ‘contemporâneo’ em sua definição corriqueira. É preciso apreender o que de fato pode ilustrar tal concepção que Ginzburg apresenta. Não se trata de uma mera adesão consciente a uma fórmula de composição por parte desses escritores. O passado mal resolvido, nesse sentido, configura-se como um “projeto” de obras comprometidas em confrontar tradições balizadas pelo que se estabelece como verdade. Parte da literatura contemporânea busca por meio do ‘verdadeiro’, ou seja, por meio da discussão de outra perspectiva sobre determinadas narrativas, as tensões da memória e, para tal, com efeito, reconfigurar as formas de narrar e de se conceber a literatura. Dessa maneira:

Obras literárias podem corresponder a intervenções de resistência, na medida em que constituem interpretações da história a partir de lugares de enunciação diferentes dos que estão estabelecidos como aceitáveis pelas instituições de controle social (GINZBURG, 2012, p. 212).

Em suma, a conceituação de rasura que será utilizada neste trabalho procura demonstrar um interfluxo temático comum, em certa medida, na produção romanesca contemporânea. As

relações que a literatura estabelece com a história visam desanuvial o horizonte da identidade por meio de uma nova narração de eventos passados na tentativa de se conceber como parte da memória, podendo, assim, explorar sentidos possíveis ao presente e à prospecção de futuro. Dessa maneira, intenta-se explorar os potenciais efeitos da rasura, a saber, a ideia de um presente formado por um passado mal resolvido: a proposição de uma ética no campo da narrativa pela consolidação de uma memória coletiva que seja justa e a tentativa de construção de um imaginário a uma identidade possível e digna na representação, mnemônica e histórica, de determinados sujeitos na construção literária do passado e da memória.

## 1. LUZES NOTURNAS: CONTEMPORANEIDADE, NARRAÇÃO E REAL(ISMO)

O romance contemporâneo brasileiro se configura como um lastro narrativo demasiado heterogêneo para que se consiga, fortuitamente, mapeá-lo sobre um padrão composicional único. Com as diversas formas de veiculação e instâncias de produção, as possibilidades de ficção tornaram-se cada vez mais amplas. A realidade literária, desse modo, conjuga diversos padrões estéticos, compondo o massivo fractal da narrativa contemporânea, sobretudo quando se trata do romance.

Mesmo que de variado jaez, a compleição poética que irrompe atualmente parece contemplar, como uma sùmula, as fragilidades da identidade e das convenções<sup>5</sup> narrativas, estabelecendo-se no limiar da história como memória, traduzindo-se como acento cognitivo à percepção sobre como questões surgem (ou retornam) do passado. Em outras palavras, antevê-se um fenômeno comum que atravessa a contemporaneidade literária. Está-se diante de algo como um *zeitgeist*; essa vereda aberta, nesse sentido, demonstra o estabelecimento de um lugar na memória cultural a elementos obliterados, não vistos, recortados do discurso e da perspectiva do senso coletivo da história, que passam a ocupar a ficção atual. Dessa forma, o escritor procura fragmentos que possam surgir da “varredura a contrapelo” do passado histórico, como afirma Walter Benjamin (1987, p. 225).

As ‘omissões’ históricas parturientes do romance contemporâneo são, para além de motivo estético, as condições de produção das quais o escritor se vê, como num jogo de espelhos, empenhado e imerso. Nesse sentido a própria adjetivação sobre o que é contemporâneo pressupõe reflexões, cuja categorização denota significações existenciais que — mesmo insuficientes para abarcar a produção literária de uma época em um determinado país — são primordiais para que se entenda o eco das vozes relacionadas nesta proposta. Segundo Giorgio Agamben, ser contemporâneo é estabelecer “[...] uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59). De acordo com o filósofo, essa distensão temporal que define o contemporâneo supõe sua definição, uma vez que a relação proposta por Agamben denota um anacronismo que dinamiza a relação da arte com seu tempo. Em suma, trata-se, talvez, de um acúmulo: o contemporâneo toma distância do seu presente para vê-lo refletido no passado, no qual inicia a

---

<sup>5</sup> Por convenção narrativa, neste texto, entende-se a linearidade na narração como *lugar comum* da construção do real, dentre outras medidas de composição.

compreensão do passado por meio de um espelho que simula o presente. Dessa forma, o presente torna-se uma impossibilidade, uma *treva*, nas palavras de Agamben, podendo ser iluminada caso haja a busca de um “facho de luz” que oriente o sujeito contemporâneo a perseguir suas inquietações no passado:

Pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. [...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Sendo assim, tanto escritores quanto leitores reagem diretamente às trevas procurando fissuras no acúmulo que leva a tal escuridão, que se traduz na tentativa de distinção em meio a um excesso de vozes conflitantes e fragmentadas do presente. Ante a isso, o escritor permeia e interpreta a memória como força de condução do seu tempo, questionando a figuração do passado não apenas como motivo estético — se o contemporâneo pode ser definido pela escuridão em relação ao presente, é na distensão temporal que se deve buscar as instabilidades e tensões que regem seu tempo. Segundo a historiadora Régine Robin,

[...] não há memória justa, nem reconciliação total com o passado. Há sempre “muito pouco” e “muito”, em função das conjunturas e das versões afetando as grandes narrativas do passado. [...] Em resumo, há apenas encontros perdidos com a história. A memória baliza, precisamente, a história desses encontros perdidos, a história dos fracassos do trabalho do luto, e inscreve novas configurações, rearranjo das narrativas que as sociedades contam ou se contam sobre o seu passado (ROBIN, 2016, p. 37-38).

Alguns romances contemporâneos, nesse sentido, assumem, em sua ficção, a emergência da construção de uma “memória justa”, ou o mais próximo possível enquanto intenção. Mesmo que a ficção ainda prescindia do real, voltar o real enquanto questão ao presente permite fomentar as disjunções do tempo e inscrever-se política e socialmente como uma forma de arte em busca da discussão sobre as possibilidades de memória cultural e de identidade (LIMA, 1991, p. 51). Nesse sentido, a tendência atual da literatura enquanto “tradição”, dir-se-ia, talvez seja a desambiguação do presente e da “ilusão referencial”, melhor dizendo, do “efeito de real”<sup>6</sup>, que, sem pretensão de encerrar respostas, aponta para omissões que podem compor o caleidoscópio do seu tempo, na tentativa de enunciar quais são as variantes possíveis à composição de um possível quadro do presente. Nas palavras de Régine Robin:

---

<sup>6</sup> Formulação de Roland Barthes, na qual se dispõe sobre a qualidade do verossímil na literatura. Conferir em: BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: BARTHES, Roland; BREMON, Claude; GENNETE, Gérard, KRISTEVA, Julia; TZVETAN, Todorov. *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972, p. 35-44.



O enunciado romanesco (mas, mais uma vez, isso seria verdade para qualquer texto relacionado) deve se conformar a esses conjuntos de saberes, de pré-constituídos, de pressupostos e pré-assertivos que constituem conjuntos culturais, valores dominantes, ou dóxicos. Estabilidade dos códigos culturais, do *habitus*<sup>7</sup>, das mentalidades, ilusão referencial, hipotaxe, todo esse arsenal de figuras de verossimilhança é o quadro necessário da ficção realista. A ficção realista provoca no texto o máximo de elementos extratextuais: saberes políticos e técnicos [...] um horizonte histórico, um real já semiotizado, já portador de redes conotativas diversas e complexas, de práticas sociais já avaliadas (ROBIN, 2016, p. 283).

Na formulação de Robin, ressalta-se a delimitação do recorte proposto pela historiadora: em termos literários, está-se diante da forma do romance realista<sup>8</sup>. Portanto, tal tratativa configura-se na possibilidade metafórica de uma relação sintática entre a literatura e seu tempo. Dessa forma, há uma interconexão tácita que pode ser explicada, por extensão, como se o “efeito de real” típico da ficção literária fosse um período composto, alternando-se entre *subordinação* e *coordenação*, de seu próprio tempo. De modo a clarificar como essa relação de termos opera, supondo o romance ora o referente, ora o próprio signo, é necessário caracterizar o *dominante*<sup>9</sup> estético que configura o que se pode alegadamente afirmar como tendência atual. Sob esse aspecto, o *realismo*, posto em amplo sentido, mostra-se como forma de prefiguração do romance contemporâneo.

Segundo Schollhammer, para compreender o que pode ser chamado de romance contemporâneo, e resgatando a leitura de Agamben à questão da contemporaneidade, “a literatura contemporânea não será aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10). Sendo assim, “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência a se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10). De forma a alcançar a realidade e ainda estar em consonância com o estamento teórico no qual forma e conteúdo não são instâncias isoladas, a

---

<sup>7</sup> Conceito de Pierre Bourdieu que descreve, basicamente, as práticas culturais que estruturam a subjetividade do indivíduo em sociedade. Conforme: BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: Ortiz, R. (Org.). *Bourdieu (Coleção grandes cientistas sociais)*. São Paulo: Ática, 1983.

<sup>8</sup> Como realismo, alude-se à forma estética do “real”; assume-se, portanto, o romance realista do século XIX, mas não se limita apenas ao tropo estético do período. Em outras palavras, trata-se de toda a ficção romanesca que se pretende uma “ilusão referencial”, nas palavras de Roland Barthes, pressuposto do qual se explicitará no escopo da ficção contemporânea.

<sup>9</sup> O conceito de “dominante”, basicamente, é sobre como um sistema de obras literárias pode sincronicamente ser formado por meio da predominância de similaridades estético-temáticas, conforme visto em *Da Evolução Literária*, por J. Tinianov. Conferir em: TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: SCHNAIDERMAN, B. (Org.). *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p. 105-118.

estética que irrompe para moldar e convergir a essa inadequação é a realista. Assim, os ficcionistas

[...] perceberam na literatura um caminho para se relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade de difícil captura. Uma das sugestões dessa exposição é a de que exista uma demanda de realismo na literatura brasileira hoje que deve ser entendida a partir de uma consciência dessa dificuldade. Essa demanda não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11).

A adoção da ‘estética do real’ para lidar com as questões contemporâneas delega ao ficcional o comprometimento com uma literatura que pretende não reconhecer nenhuma hierarquia nas formas de se encerrar ‘verdade’. Na verossimilhança a literatura encontra campo fértil para suscitar questões veladas e traz à luz o que foi parcialmente esquecido pela ‘grande narrativa’, por meio da sugestão de um *alter ego* da história, na pretensão de reposicionar a memória ao caráter subjetivo do que parece emanar da própria oficialidade do discurso e do presente.

O princípio estético possível que permite o diálogo entre a literatura, enquanto epistemologia, e outros campos do discurso, mais precisamente a história, é o do realismo. Se o que caracteriza o contemporâneo reside na inadequação de si em relação ao presente, fica nítida a necessidade de orientar a arte literária para a emulação, no seu aspecto formal, daquilo que se pretende questionar. Não se trata, sobretudo, de invalidar a ‘verdade histórica’ e a historiografia enquanto método, mas de questionar convenções da memória coletiva. Surge da literatura a possibilidade de analisar, sob o cunho da ficção, os meandros do discurso, de modo a estabelecer uma questão ao presente. Dessa forma, o escritor regressa ao que parecia estabelecido no passado histórico, caracterizado como instável, para apontar à memória coletiva. Sob essa configuração, a literatura contemporânea adota uma ‘estética do real’, na qual é necessário observar possíveis ‘realismos’, os quais possuem lastro, mas não se confundem com a estética do romance do final do século XIX. Implica dizer que o realismo praticado pelos contemporâneos possui vários matizes e mantém outra relação com o que se convencionou denominar como tradição.

A tradição literária, por si só, mantém-se como uma longa galeria que conjuga formas possíveis de composição. Borges, em seu célebre ensaio sobre *Kafka e seus precursores*, mesmo que em tão sintética reflexão sobre o tema, demonstrou como a tradição é refeita de maneira não linear, na qual os autores revelam seus precursores por meio da incidência estética da

representação de um determinado tempo<sup>10</sup>. Desse modo, o escritor conjuga e trilha sua própria tradição emulando seus precursores. Nesse sentido, escritores contemporâneos, apesar de penderem ao realismo enquanto plausibilidade da representação (em termos de discurso), não intentam mimetizar o realismo do século XIX. Segundo Schollhammer, “[...] é claro que ninguém está comparando-os com os realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas de verossimilhança descritiva e objetividade narrativa” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 53). Na contemporaneidade, “[...] salta aos olhos é que os ‘novos realistas’ querem provocar efeitos de realidade por outros meios” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 54).

O quadro atual ancora-se de forma complexa: se a literatura contemporânea é realista, mas não tem pretensões representativas ou miméticas, sugere-se que a narrativa literária se instrumentaliza de certo ceticismo ao passo que permite fluir a reflexão do real a partir dele mesmo. Trata-se, em certa medida, da construção de um novo pacto com o leitor, em que a responsabilidade pelo texto é compartilhada, na qual o escritor apresenta o efeito de realidade sem necessariamente esclarecer ao leitor o que é ‘real’ e o que é ‘ficção’ no interior da obra. Segundo Umberto Eco, essa relação se dá nas projeções do escritor em relação ao leitor. Em suas palavras:

Quando o escritor planeja o novo, e projeta um leitor diferente, não quer ser um analista de mercado que faz a lista dos pedidos expressos, mas sim um filósofo que intui as intrigas do *Zeitgeist*. Quer revelar o leitor a si próprio (ECO, 1985, p. 2).

A afirmação de Eco coaduna a perspectiva adotada pelo escritor contemporâneo no que se refere à busca de clareza em seu presente, de forma que o autor precisa que o leitor se responsabilize pelos meandros do discurso e da memória, na tentativa de revelar seu próprio tempo e de ser revelado por ele. Nesse ínterim, a construção de um realismo que prioriza a cognição do tempo presente alça-se como estética embasada pela relação discursiva que a literatura trava com os eventos dispostos em seu próprio enredo, o que surge ser, mais notadamente, da história.

A relação entre fato e ficção não se trata de um evento inédito na história literária: cabe ressaltar que um dos aspectos relevantes do romance contemporâneo possui por centro a ausência de vanguardismo. A composição se traduz em certa emulação de todas as tradições passadas, a depender dos precursores os quais o autor escolheu para determinada obra. Segundo Barbara Foley:

---

<sup>10</sup> Neste ensaio, Borges explica como Kafka constitui a própria tradição de sua obra por meio de suas idiossincrasias na leitura de seus precursores, o que evidencia a ausência de linearidade estática da qual faria com que o escritor não pudesse emular mais do que seu tempo o permitiria. Conforme: BORGES, Jorge Luís. Kafka y sus precursores. In: *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé editores, 1974.

As razões para essa concentração sobre história e ficção como tema de estudo conjunto são muitas, derivando-se em parte da tentativa de alguns historiadores de recobrar a experiência da massa anônima como central ao processo histórico, e em parte da fascinação de alguns romancistas contemporâneos com o fato na sua forma mais crua. Como “eventos midiáticos” têm demonstrado, também, esse interesse contemporâneo na interpenetração do real e do imaginado não é de forma alguma confinado à produção literária e acadêmica. [...] o entrelaçamento entre história e ficção pode ser um meio persuasivo de promover e disseminar certas interpretações sobre nossa experiência política e histórica (FOLEY, 1979, p. 390)<sup>11</sup>.

Foley considera que a matéria histórica e a literária se interpenetram enquanto construtos discursivos, não se restringindo a um círculo específico — o que sugere certa urgência do próprio tempo presente e a forma do realismo para realizar uma composição que consiga construir um leitor apto a interpretar as rasuras do seu tempo. Nesse sentido, a literatura contemporânea intenta reescrever a experiência por meio de um argumento sobre eventos distintos que compõem a memória coletiva. De acordo com Stuart Brock e Edwin Mares:

A posição realista precisa ser embasada pelo argumento; o realista precisa demonstrar que há alguma razão para que se abrace o reino objetivo da ficção. O realista tenta nos prover de/com tal argumento. Na sua visão, existem afirmações muito comuns, tomadas como verdade pelo povo sem hesitação, que parecem nos comprometer com a realidade de personagens fictícios. Se formos fiéis à opinião do senso comum, afirma o realista, devemos abraçar uma ontologia de objetos ficcionais (BROCK; MARES, 2007, p. 200)<sup>12</sup>.

Os autores abordam o realismo enquanto postura filosófica, o que implica observar uma compleição de significantes que irão delinear a realidade a partir de determinado argumento. É necessário o reconhecimento das formas da ficção na construção de certas convenções que sustentam o estamento social. Portanto, condiciona-se o realismo como filtro da realidade, a qual será escrutinada em suas variadas formas; e para o romance contemporâneo, o discurso, a experiência temporal e a memória estão no cerne ontológico do que a realidade traz consigo de ficção. Não se trata de uma defesa irrestrita, por exemplo, da corrente de pensamento conhecida como *giro linguístico*, na qual a tese básica argumenta que a história, enquanto construção,

---

<sup>11</sup> Tradução nossa do original: “The reasons for this concentration upon history and fiction as subject matter for joint study are many, stemming in part from the attempt of some historians to retrieve the experience of the anonymous masses as central to the historical process and in part from the fascination of some contemporary novelists with fact in its rawest form. As recent ‘media events’ demonstrate, too, this contemporary interest in the interpenetration of the imagined and the real is by no means confined to literary production and scholar-ship. [...] the interlock of history and fiction can be a persuasive means of promoting and disseminating certain interpretations of our political and historical experience”.

<sup>12</sup> Tradução nossa do original: “The realist position is one that needs to be supported by argument; the realist must demonstrate that there is some reason for embracing an objective realm of fictionalia. The realist attempts to provide us with such an argument. It is her view that there are quite ordinary claims, unhesitatingly taken to be true by the folk, which seem to commit us to the reality of fictional characters. If we are to be faithful to common-sense opinion, the realist claims, we must embrace an ontology of fictional objects”.

define-se como uma narrativa que se utiliza de *arremedos da realidade*, diga-se, da narrativa ficcional, mesmo que essa narrativa seja fundamentada por um método. Em outras palavras, nada escapa à linguagem ou a ultrapassa. O realismo literário torna-se uma variante de formas discursivas que podem encerrar “verdades”, porém, por meio da discussão pela qual essas mesmas formas podem ser apreendidas, e não pelo estabelecimento de alguma delas, uma vez que se pretende esse paralelo.

Mesmo que haja determinadas características que estão consolidadas na descrição do que seria a estética realista, a contemporaneidade demonstra que não há nada sólido o suficiente que sirva de farol nas águas turvas do presente. Segundo Tânia Pellegrini, o realismo é um “[...] termo escorregadio e um tanto impreciso, na sua aparente obviedade tem se mostrado dos mais difíceis de apreender e definir, tanto no campo artístico quanto no literário” (PELLEGRINI, 2007, p. 137). Para a autora, ainda que o realismo tenha sido tomado como sinônimo de atraso estético após a erupção das vanguardas europeias do século XX, “[...] seu potencial não se esgotou, permanecendo esmaecido no convívio com outras soluções expressivas, para ressurgir agora com força, suscitando novas interrogações” (PELLEGRINI, 2007, p. 137). Partindo dessa formulação, pode-se dizer que o realismo do romance contemporâneo, apesar de não ser em si de vanguarda ou algo que o valha, possui em seu bojo o caráter amalgâmico da evolução das formas que culminam em expressões variadas, e que se moldam na ideia de que o romance é um gênero de estética inacabada. Nesse sentido, conforme Tânia Pellegrini:

Fragmentação e estilização, colagem e montagem, heranças modernistas, *grosso modo* tidas como resultado da famosa crise [da representação] e elevadas à categoria de valor literário quase absoluto, convivem hoje com outras técnicas de representação, muitas delas bastante antigas, num conjunto a que se poderia chamar de “realismo refratado”, compondo uma nova totalidade, assim traduzindo as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea: caos urbano, desigualdade social, abandono do campo, empobrecimento das classes médias, violência crescente, combinados com a sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural, um amálgama contraditório de elementos, gerido por uma concepção política neoliberal e integrado na globalização econômica. Esse novo realismo, então, parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como refração, metaforicamente “decomposição de cores e formas”, clara tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos (PELLEGRINI, 2007, p. 139).

A ideia de se pensar a estética realista do romance contemporâneo como ‘refração’ concorda perfeitamente com o pressuposto de que o sujeito contemporâneo pode ser representado como alguém descentrado de seu tempo em busca de alguma *luz* que o faça enxergar nas *trevas* do presente. Elevada a metáfora de Tânia Pellegrini ao que propõe Agambem sobre o que é o contemporâneo, pode-se dizer que a refração proposta pela autora tem por objetivo demonstrar que a incerteza do presente não denota da escuridão literal, metaforizada pelo termo “trevas”,

mas de um excesso que impede o contemporâneo de distinguir os matizes do seu tempo. Sendo assim, o relacionamento com eventos do passado pode ser a maneira de descobrir o mote inicial da imagem da realidade que se apresenta, como uma rasura encoberta de um rascunho, como a marginália discursiva de ecos distantes que não param de insurgir nos rumos da experiência entre o sujeito e o tempo. Essa aspiração invariavelmente pode ser vista em arestas da formulação da composição narrativa do romance moderno, alentada por Walter Benjamin no célebre ensaio *O narrador*. Ao considerar a impossibilidade de a narrativa do romance moderno encerrar algum exemplo, dado o apelo à subjetividade realizado por um sujeito isolado que concentra a narração em suas experiências individuais, em um processo de construção de identificação em relação ao mundo exterior, partindo do interior, Benjamin alerta para a *morte* da narrativa tradicional, aquela imbuída de transmitir o saber a partir da figura de um modelo, como a narração de tradição oral, a título de exemplo (BENJAMIN, 1994, p. 198-199). O fato de o narrador do romance moderno não ser um sujeito habilitado a dar ‘conselhos’, na dimensão utilitária do termo, sugere factualmente que o indivíduo busca em sua experiência algo que o faça se reconhecer em seu tempo. O interessante dessa afirmação reside na percepção de que as formas contemporâneas, na verdade, já são praticadas em épocas remotas; porém, não se pode reduzir a literatura contemporânea a um pastiche da tradição e suas respectivas rupturas: antes, a contemporaneidade parece demandar por um lugar para a ficção que possa conceber préstimo às formas do real, ou seja, que possa decompor as cores e formas da realidade do presente para, enfim, distingui-lo a seu próprio modo, ainda que conjugue variados elementos do passado literário para tal. Se o romance realista do século XIX, por exemplo, tinha como contraparte o naturalismo e atendia a uma agenda positivista como filtro da realidade e centrava-se no cotidiano burguês, dinamizando o indivíduo à experiência coletiva, propondo-se a mimetizar a realidade a partir da representação, na contemporaneidade, sobretudo no caso brasileiro, a partir da década de 1960, consolidam-se no romance aspectos modernistas às técnicas de composição literária, como a fragmentação; a partir disso, o realismo é apresentado não mais como algo que pretende recriar a realidade a partir de uma pretensa fidelidade científica, mas como possibilidade de realidade frente ao inescrutável, oferecendo-se, nesses novos tempos, como simulacro passível de rever estruturas que pertencem ao campo dos discursos legitimadores.

Para se entender o realismo praticado pelo romance contemporâneo como simulação ou, melhor dizendo, simulacro — o que basicamente se concebe como refração da realidade —, as formulações de Jean Baudrillard oferecem os lampejos necessários a uma das fronteiras do contemporâneo abordadas até o respectivo ponto, a saber: a contemporaneidade como crise e *anacronismo*, o que se manifesta como urgência em se relacionar com o passado, e a retomada

do realismo como forma de cognição por parte da ficção. Dessa maneira, o panorama no qual o romance contemporâneo inadvertidamente navega aponta para a dinâmica do real como simulação, o que difere, ainda que sutilmente, da representação mimética em seu sentido aristotélico e do praticado pelos realistas europeus da segunda metade do século XIX.

Segundo Baudrillard,

[...] hoje a abstracção já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real (BAUDRILLARD, 1981, p. 8).

O filósofo francês parte de uma fábula de Jorge Luís Borges para iniciar suas reflexões sobre como a sociedade tornou-se, em certa medida, a virtualidade de si mesma. Na narrativa de Borges, *Sobre o rigor da ciência*, cria-se um mapa que coincidia, inclusive em tamanho, ponto por ponto, ao Império que desejavam representar. O mapa foi deixado ao relento após ser considerado inútil<sup>13</sup>. Como se vê, o que Baudrillard intenta apontar é sobre como a realidade se constitui como um desdobramento de si mesma, ou então, hiper-real. De acordo com Baudrillard:

O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando — e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera (BAUDRILLARD, 1981, p. 8).

Na definição do filósofo, identifica-se o simulacro como a reprodução indefinida de uma realidade que só pode ser apreendida em seus fragmentos. O ‘hiper-real’, dessa maneira, por não estar em consonância com nenhum modelo de imaginário, é o acesso direto da realidade como se o simulacro fosse, a um só tempo, também a realidade. Pode-se citar alguns exemplos que corroboram o raciocínio de Baudrillard: o próprio ambiente virtual, por exemplo, define-se

---

<sup>13</sup> Jorge Luís Borges faz uma anedota sobre o rigor da ciência, em que um mapa é construído no mesmo tamanho de seu objeto representado. Decidiu-se por reproduzi-la nesta nota: “DO RIGOR DA CIÊNCIA... Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal Perfeição que o Mapa duma só Província ocupava toda uma Cidade, e o Mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos Apegadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse extenso Mapa era inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste subsistem despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos. Em todo o País não resta outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: Viagens de Varões Prudentes, livro quarto, cap. XIV, 1658.)”. Conferir em: BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. 4ed. Trad. Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1988. p.71.

como real e uma simulação deste, já que o que acontece no meio digital inevitavelmente concorre com o ‘mundo físico’, por assim dizer. Na literatura, sobretudo a contemporânea, essa simulação ocasiona-se por meio de uma *sintaxe* que ora se conjuga à realidade por meio da *coordenação*, ora se conjuga por meio da *subordinação*. Essa metáfora prevê a afirmação de que as obras literárias que são representativas e intentam ser ‘realistas’ nas descrições e nas imersões psicológicas de suas personagens, mais próximas ao realismo estético convencional, simulam o real tal mais ou menos como o grupo de cartógrafos de Borges. Porém, cabe ressaltar que a literatura cumpre um itinerário próprio por ser uma instituição que prescindir de si mesma<sup>14</sup>. A literatura não pretende que o  *fingere* da ficção propriamente dito tenha as mesmas dimensões do que é por ela representado, apesar de depender do objeto de alguma forma. Desse modo, as obras que adotam o respectivo modelo estão, em relação ao tipo de simulação que promovem, compondo-se por meio da subordinação. Em relação às obras literárias compostas por meio da coordenação, modo mais típico do pós-modernismo e também da literatura contemporânea, o acesso ao real dá-se de modo extensivo, ou seja, essas obras não pretendem estar no campo da representação apenas, mas conferir ao leitor a partilha do real por sua extensão, tal como se fosse uma continuação do que se intenta referendar. Em ambas as construções, na literatura contemporânea, há o que Tânia Pellegrini conceitua como sendo *refração*; a implicação proposta visa, em verdade, demonstrar como a simulação que se instaurou nas formas revela-se em sua funcionalidade prática. Na especificidade do caso literário, Schollhammer afirma que há dois modelos: o “referencial” e o “simulacral”. Nas palavras do autor:

O primeiro modelo entende as imagens e os signos como ligados a referentes, a temas iconográficos ou a coisas reais, pertencentes ao mundo da experiência, e o segundo entende todas as imagens como meras representações de outras imagens, o que converte todo o sistema de representação, inclusive o realismo, em um sistema autorreferencial (SCHOLLHAMMER, 2009, p.72).

Conclui-se da leitura exibida por Schollhammer a existência de um realismo de denotação imediata em relação às palavras e às coisas, enquanto há um outro que interpreta seu próprio referente como referente de algo, em que a obra literária seria a própria realidade do que retrata, ainda que prescindir da verdade factual daquilo que narra. Ressalta-se, sob esse aspecto, que tais modelos de composição não ocorrem de forma estanque, polares: costuma-se conjugar ambas as formas estéticas em determinadas obras. De acordo com Schollhammer, nesse viés, “[...] a representação nos guarda e protege contra o real em sua manifestação mais concreta

---

<sup>14</sup> Conferir em: DERRIDA, Jacques. *Acts of literature*. Jacques Derrida: edited by Derek Attridge. New York, Routledge, 1992.



(violência, sofrimento e morte) e, num mesmo golpe, indica e aponta para o real, na recriação de alguns de seus efeitos como efeitos estéticos” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 72-73).

A literatura, um signo amórfico, molda-se através e por meio da realidade referencial a que pretende estabelecer e por ela ser estabelecida. Convém figurar, desta feita, concepções basilares sobre o texto de ficção, pois, ao que parece, a própria literatura passa por uma reformulação de seus limites e conceitos. A partir disso,

[...] uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objectuais e, através destes, seres e mundo puramente intencionais, [...] ou seja, a objetos determinados que independem do texto. Na obra de ficção, o raio da intenção detém-se nestes seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indireto — e isso nem em todos os casos — a qualquer tipo de realidade extraliterária. Já nas orações de outros escritos, por exemplo, de um historiador, químico, repórter etc., as objectualidades puramente intencionais não costumam ter por si só nenhum (ou pouco) “peso” ou “densidade”, uma vez que, na sua abstração ou esquematização maior ou menor, não tendem a conter em geral esquemas especialmente preparados de aspectos que solicitam o preenchimento concretizador (ROSENFELD, 1970, p. 17).

Anatol Rosenfeld oferece linhas teóricas que demonstram que a temporalidade das narrativas estabelecida pelo advento do romance moderno ainda ampara parâmetros gerais que podem ser evidenciados na composição literária, já que delinea uma espécie de ontologia do texto de ficção, estabelecendo preceitos objetivos dos quais a realidade esboçada perpassa por um acordo tácito com o leitor — por meio da “ilusão referencial” — em que o extraliterário é aludido indiretamente. Não parece ser o caso do simulacro; o que surge da literatura contemporânea, a referência ao extraliterário, sobretudo ao histórico, parece ser feita cada vez mais de modo direto. O que se indica da contemporaneidade está na compreensão intrínseca de que a linguagem não basta e a ‘aura’ da arte moderna enfrenta profundo ceticismo. Dessa maneira, as mutações da literatura e da cultura partem de certa indefinição dos tempos para que o significante literário, como um todo, tome forma. Em outras palavras, a definição do literário e de seus qualificadores ônticos se modificam aos sabores do tempo, e na contemporaneidade encontram sua versão mais fragmentada.

A literatura contemporânea, sobretudo a brasileira, traça em seu conjunto quais são as formas de sua significação, de sua estética e de suas fronteiras: a urgência em se relacionar com a matéria histórica, dada a incongruência do sujeito contemporâneo com seu presente, por meio do ‘realismo’ das formas, em um mundo altamente midiático e consumidor da “realidade”. Os desdobramentos que se dão a partir dessa delimitação são o surgimento de uma nova onda, por assim dizer, *cognitivista* do literário. Em um mundo dominado pela técnica, o texto literário, mais especificamente o romance, como já anunciado várias vezes, estaria em face de se tornar

obsoleto. Porém, difere-se da realidade projetada. Desse modo, a literatura contemporânea parece se engajar em construir o presente por meio da *rasura* e recolocar a literatura como fonte de interpretação da realidade. Intenta-se contribuir, assim como a história e as demais áreas do conhecimento, para a construção de um esboço do presente por meio da reescrita do que foi apagado, sobremaneira, da história. A ficção lança-se, então, como memória: um sistema permeado de imagens e percepções subjetivas, mas que podem encerrar algo verdadeiro sobre o presente, o que por si só justifica a escolha estética pelo realismo. Segundo Paul Ricoeur, “nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança” (RICOEUR, 2007, p. 26). Nessa perspectiva, a literatura configura sua estética à regência da memória e intenta contribuir para que demais subjetividades sejam parte da memória da cultura. Mensura-se como *rasura* para que se constitua uma estabilidade mínima às identidades do tempo presente, aferindo como são mobilizadas a memória e a história como formas de discurso para que sua significação tome forma.

O cerne do romance contemporâneo realiza-se pela relação que o autor estabelece com o tempo. Tal afirmação conduz à necessidade de se avaliar quais são, para além das tendências, os recursos postos pelos escritores para se chegar a um denominador sobre como tal experiência encontra lastro literário propriamente dito, ou seja, como se efetua no núcleo da linguagem a experiência entre tempo e narrativa no romance; afinal, a própria definição sobre contemporaneidade é balizada por essa distensão.

A forma que o itinerário romanesco necessita cumprir é elegível; no entanto, para estabelecer consigo o *status* de contemporâneo, cumpre-se necessário o arranjo de artifícios em sua composição que dotam o texto de contemporaneidade para além de sua data de publicação. Para examinar as minúcias sob as quais a narrativa é composta, há que se considerar as particularidades do romance. Afinal, a forma romanesca está imbricada na urdidura da intriga.

Cada romance apresenta uma senda particular sobre sua constituição. Enquanto sistema autônomo e tendo por principal via o inacabamento de sua forma, não se pode dizer que a experiência entre temporalidades é algo exclusivo da contemporaneidade. No entanto para cada tempo há um significante, bem como a necessidade de dotá-lo de sentido. À reflexão crítica importa, dessa maneira, descrever como esses elementos são arranjados para mapear a disposição literária que tais compósitos permitem, limitando ou expandindo a experiência em relação ao processo de escrita, entrever as inquietações que movem o romance contemporâneo em torno de um projeto caracterizado como um fenômeno de seu tempo. Enfim, há que ser empreendida a análise literária para demonstrar como os efeitos da *rasura* tornam-se um fato da linguagem.

## 1.1 Narrativa, tempo e experiência

Os pressupostos contemporâneos, quando postos à luz das obras, são claramente observados como fenômenos concernentes a um tempo. O laureado romance de Cristóvão Tezza, *O filho eterno*, vencedor de prêmios — entre os de maior relevância estão o Prêmio Portugal Telecom de 2008 e o Prêmio Jabuti, também de 2008, na categoria de Melhor Romance —, o legitimam como obra importante no campo literário da literatura brasileira. A dura experiência de um pai retratando seus conflitos em relação à aceitação do *filho especial* é a tônica que atravessa um relato calcado na subjetividade e na memória, artificializado pela criação de um narrador onisciente a recolher fragmentos da memória e das emoções do personagem pai. O leitor desse romance pode sentir-se perdido: a própria estratégia de Tezza para romancear eventos conectados à sua própria biografia podem conduzir a uma análise incauta em se discutir o que é verdadeiro ou não no relato contido na narrativa, algo que não cabe ao exame da ficção.

Classificar o romance *O filho eterno* em um subgênero de composição não é uma tarefa fácil quando posto sob suas minúcias. Pode-se dizer que se trata de uma autobiografia; no entanto, a criação de um narrador em terceira pessoa como observador de si mesmo, como se fosse um outro, inviabiliza a ideia confessional que todo relato biográfico reserva. A autoficção seria uma alternativa; porém, com o autor completamente implicado na urdidura do enredo, condicionado ao olhar de um *outro-narrador*, lido por sua própria criação, por assim dizer, transmuta sua vida de maneira que o romance passa a ser uma extensão de sua experiência paterna real, ainda que esteja no campo da ficção —, a qual o leitor não pode ignorar. Enfim, há argumentos para aceitar ou para rejeitar qualquer uma das definições postas. A autoficção, ainda que realizada de uma forma não convencional, já que o narrador é onisciente, seria, talvez, a definição mais adequada. No entanto, tomar *O filho eterno* como romance, pura e simplesmente, parece ser a decisão mais acertada a uma leitura que pretende observar todos os sentidos possíveis de sua narração. Tal classificação ancora-se na disposição do autor em estruturar a narração de acordo com uma técnica bastante conhecida, a do *romance de formação*. Está-se diante de uma figura paterna que galga, pouco a pouco, essa identificação em seu universo subjetivo. Percebe-se, também, que o estilo amalgamado — entre autobiografia e autoficção — a que se pretende a narração encontra solidez na prefiguração de que o

romanesco, enquanto forma inacabada e, portanto, aberta, influi na variação de matizes a qual Tezza submete o entalhe final da narrativa.

A crueza com que a percepção do pai sobre o filho é narrada também inclina a leitura a assumir que tudo que está sendo colocado “ocorreu” como está descrito. Afinal, a negatividade em torno da narração imposta, talvez, como contraponto a uma suposta narrativa de superação aumenta a credulidade nos fatos apresentados, dado que não se pode excluir o *extraliterário*, nesse caso, a vida do autor, da leitura da obra<sup>15</sup>. Por ser verdade, tudo pode ser literatura: talvez seja essa a intenção de Tezza ao recobrar sua experiência paterna.

A construção da narrativa baliza-se não apenas por sua óbvia alocação e dinâmica: estrutura-se fundamentalmente sob três camadas: a inscrição biográfica do autor, a construção de um narrador como legitimidade a uma pretensa ‘imparcialidade’, o que é ambíguo, já que é a única construção do romance que não possui lastro no ‘mundo real’, e as figuras do pai e do filho. Relatar a experiência da paternidade de Felipe, a única personagem do romance chamada por um nome próprio, exigiu uma construção narrativa que pudesse evocar, por meio da experiência, determinados incômodos que uma autobiografia, que se dispusesse a ocupar a prateleira da ‘não-ficção’, censuraria em nome da edificação conhecida em histórias que primam pelo foco na superação de obstáculos, mais ou menos como toda famigerada ‘autoajuda’. De modo a transpor a barreira do ‘eu’ e colocar-se como confiável diante de si e do leitor, Tezza procurou na linguagem literária apresentar sua narrativa como a verdade inequívoca de sua experiência enquanto pai de um filho com síndrome de Down:

O que importa é o olhar romanesco, que em última instância relativiza tudo, coloca cada gesto e pensamento num tempo e num espaço específicos e intransferíveis. Além disso, ao criar o narrador do livro e fazer do pai um personagem, conquistei uma independência brutal, uma capacidade, ou uma coragem de dizer as coisas que eu jamais teria se falasse de mim mesmo. A linguagem do romance me deu o fundamental: liberdade<sup>16</sup> (TEZZA, 2007, n.p.).

A busca do autor por um relato mais fidedigno o impeliu a, paradoxalmente, buscar a ‘verdade’ por meio da ficção romanesca, já que Tezza expõe que um dos artefatos literários essenciais da construção do romance, o narrador, lhe conferiram maior liberdade e independência para tecer seu relato. Dessa maneira, Cristóvão Tezza coloca-se como personagem de si mesmo. O

---

<sup>15</sup> Ainda que o livro possa ser lido sem se saiba da vida do autor, o que tornaria a leitura completamente diferente, não se pode omitir, em um trabalho de pesquisa como o que se apresenta, essa importante dimensão da obra, uma vez que não vislumbra essa alternativa de leitura como proposta.

<sup>16</sup> Conforme: TEZZA, Cristóvão. *A eternidade e um livro*. Entrevista concedida a Irineo Netto. Gazeta do povo. Curitiba, 05 de ago. 2007. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-eternidade-e-um-livro-al2iawcjl1kx25u1qp5lkuknrj/>. Acesso em: 28/05/2022.

escrutínio estabelecido por um narrador onisciente, pressuposto central da estética realista, escancara o fio condutor da composição narrativa — estabelecer a busca por algo que se sabe intangível: a ‘verdade’. O romance de Tezza, do início ao fim, preocupa-se em demonstrar que a linguagem é o limite, e que o real enquanto *coisa em si* sempre escapa. Dessa maneira, estabelecer o romance como linguagem a seu relato confirma que, enquanto linguagem, o real é relativo. O autor vai até o limite para confessar a si e ao leitor a cruza dos fatos que atravessaram a vida do pai, moldados sob a voz de um narrador que pressupõe legitimidade e consonância com os pensamentos e impressões que o pai possui diante do filho. A legitimidade discursiva se estabelece por meio da forma, o que inevitavelmente é um efeito de se buscar a rasura no interior da linguagem e do ‘real’.

O romance inicia-se com o trabalho de parto da mãe e vai perfazendo o enredo em torno das observações do narrador a respeito do pai e de sua vivência. O enredo se dá durante a década de 1980, com o “[...] Brasil [...] nos últimos minutos de uma ditadura” (TEZZA, 2016, p. 20). O pai esperava ansiosamente pela chegada do primeiro filho, mas se decepciona, em uma época em que pouco se sabia sobre a síndrome de Down; o que justifica o uso, por exemplo, de determinados termos para se referir à condição de Felipe, tal como se evidencia no trecho a seguir: “[...] descreviam com o poder frio e exato da ciência a alma do seu filho. Que era esta palavra: mongoloide” (TEZZA, 2016, p. 31). A referência mantém a narrativa conjugada a um determinado tempo histórico, o qual se faz sob seus próprios padrões culturais, o que pende o romance ao realismo referencial nesse aspecto. Cabe dizer que tal referencialidade compartilha com o leitor a experiência de um tempo comum, o da história, em que há acentos consoantes que podem corroborar a narração. Segundo Paul Ricoeur, o tempo define-se como fenômeno para além do humano, e é transformado em tempo humano por meio da representação da linguagem, à qual o tempo da história, em específico, está ligado ao calendário (RICOEUR, 1994, p. 85). Dessa forma, a apreensão temporal é conjugada por meio da mimese, pois

nossa poética da narrativa precisa tanto da cumplicidade interna do tempo e a sucessão objetiva, para tornar mais urgente a busca das mediações narrativas entre a concordância discordante do tempo fenomenológico e a simples sucessão do tempo físico (RICOEUR, 1997, p. 33).

Nesse sentido, o tempo histórico sustenta determinados aspectos culturais em torno da percepção do pai — especialmente com relação ao que hoje se classifica como discriminação. Na década final dos anos 1980, sob a expectativa da liberdade que o fim da ditadura traria, o pai se vê atado à condição do filho: “ele sorri diante daquele pequeno joelho respirante e empacotado do outro lado do vidro: o filho da primavera. Relembrou a data: madrugada do dia

3 de novembro de 1980” (TEZZA, 2016, p. 21). O pai percebe o nascimento do filho como uma ruptura, um renascimento a que ele e a mãe estariam sujeitos; o pai é descrito nas linhas iniciais como “alguém que, aos 28 anos, ainda não começou a viver” (TEZZA, 2016, p. 9). A pressuposição de encarnação de um novo signo à sua identidade, a de pai, o convida a perceber que “amanhã ele seria tão novo quanto o filho” (TEZZA, 2016, p. 9). A percepção da vida ao redor, melhor dizendo, da realidade, se dá no campo da literatura, uma vez que o narrador entrega o ritual do nascimento como um teatro de representações, no qual o pai, a mãe, o médico, enfim, todos cumprem um rito simulacral que invariavelmente compromete a apreensão do tempo por parte dos pais, o que pode ser considerado como uma aporia no contexto narrativo do romance:

É um papel que representamos, o pai angustiado, a mãe feliz, a criança chorando, o médico sorridente, o vulto desconhecido que surge do nada e nos dá parabéns, a vertigem de um tempo que, agora, se acelera em desespero, tudo girando veloz e inapelavelmente em torno de um bebê, para só estacionar alguns anos depois — às vezes nunca. Há um cenário inteiro montado para o papel, e nele deve-se demonstrar felicidade. Orgulho, também. Ele merecerá respeito. Há um dicionário inteiro de frases adequadas para o nascimento (TEZZA, 2016, p. 10).

As pistas que o romance, logo nas linhas iniciais, confere à leitura apontam para uma percepção romanesca a respeito da vida. Como a narrativa de *O filho eterno* pode ser considerada um desdobramento do núcleo duro dos eventos biográficos da vida do autor, faz-se necessário perceber a narrativa como uma glosa exegética das formas do real. O narrador, criação da qual não há lastro real para além do romance, procura demonstrar os fatos literários da vida, tanto no campo da representação quanto nas percepções que o pai possui dos fatos de seu entorno. Em determinada passagem, o pai é descrito como alguém que situa a realidade na ideia de representação sígnica, na qual a linguagem é o todo que se intenta abarcar, mas que nem sempre encontra lastro no mundo físico:

É que meu mundo é mental, talvez ele dissesse, se fosse mais velho. Um filho é a ideia de um filho; uma mulher é a ideia de uma mulher. Às vezes as coisas coincidem com a ideia que fazemos delas, às vezes não (TEZZA, 2016, p. 14).

Isso implica em uma experiência temporal na qual o romance consegue conjurar as forças do tempo, passado e presente, mormente, para si enquanto projeção. Nesse aspecto, reside a contemporaneidade das formas. O desacordo em que o pai se encontra por carecer de uma identidade própria para si e para o filho o conduzirão rumo à quebra de paradigmas, preconceitos, e estruturas discursivas cristalizadas para redescobrir um sentido possível para as rasuras, ausentes de representação, no presente, algo que se espera na proposta de formação do romance, um livro no qual a relação entre pai e filho é o foco, mas sem a aura de edificação,

uma vez que a linguagem empregada no relato se mostra ‘fria’, e, por vezes, cruel, em passagens nas quais a possibilidade de morte do filho é vista como alívio.

A intertextualidade, a qual o narrador submete as percepções do pai, conseguem estruturar como a ‘vida real’ está delimitada por uma série de imagens que tomamos de empréstimo. Dessa forma, o controle do imaginário e a construção de uma memória que se pauta no fenômeno da recordação demonstram que a ‘verdade’ está condicionada a um imaginário que nasce da representação. Uma cena que exemplifica tal aceção está na descrição realizada do berçário e das expectativas do pai:

A criança estaria no berçário, uma espécie de gaiola asséptica, que o faz lembrar do Admirável mundo novo: todos aqueles bebês um ao lado do outro, atrás de uma proteção de vidro, etiquetados e cadastrados para a entrada no mundo, todos idênticos, enfaixados na mesma roupa verde, todos mais ou menos feios, todos amassados, sustos respirantes, todos imóveis, de uma fragilidade absurda, todos tábula rasa, cada um deles apenas um breve potencial, agora para sempre condenados ao Brasil, e à língua portuguesa, que lhes emprestaria as palavras com as quais, algum dia, eles tentariam dizer quem eram, afinal, e para que estavam aqui, se é que um pergunta assim pode fazer sentido” (TEZZA, 2016, p.19).

Há também outra menção a uma narrativa que fornece o tom no qual o narrador molda os eventos: “Afinal, acordou daquela noite intranquila mas feliz (ou teria sido apenas alguns minutos?), e uma boa sensação de gravidade lhe tomava os gestos ressaqueados de uma espécie de renascimento” (TEZZA, 2016, p. 23).

As menções à distopia de Huxley e à famosa novela de Franz Kafka não se dão apenas por similaridades, mas antes por um encaixe da realidade à literatura. A própria realidade das coisas seria um simulacro dela mesma, de acordo com a leitura que faz da cena e do romance de forma geral. Dessa forma, o tempo é estruturado em suspenso, como se os atos do romance existissem apenas naquele universo, todavia, enunciando de fora dele. Evoca-se a realidade por meio de um sistema de representações para se atestar que algo é verdadeiro. Esse sistema assume sua relação maior com o tempo de acordo com a percepção com a qual o sujeito o percebe. Afinal, quando o pai “acordou daquela noite intranquila” (TEZZA, 2016, p. 23), observa-se que, no limite, a experiência narrativa determina a experiência, em certa medida, aporética em relação ao tempo, uma vez que ela se realiza no campo da linguagem. Em suma, o tempo do romance cria um espaço próprio no qual o passado e o presente são percebidos apenas na ordem narrativa, mas que estão implicados na história quando conjuram para si a necessidade de se relacionar com as questões do real. Implica dizer que os fatos contidos no romance de Tezza, os ‘reais’, biográficos, estarão suspensos na experiência temporal do romance, o qual conjuga as arestas do passado porque assim está disposto no que enxerga no presente, tal qual a evocação de uma memória. Dessa maneira, há uma implicação formal, a

qual a narrativa precisa cumprir para que ela própria se torne objeto de rememoração de uma rasura apriorística da história, dados os predicados éticos e políticos que estruturam o lembrar e o esquecer, mas sem se colocar em uma espécie de hierarquia na qual a ficção não pudesse oferecer, no limite, um quadro tão real dos tempos quanto o discurso histórico, observadas as premissas e as formas com as quais cada discurso prioriza para entender e representar a realidade. A condição romanesca, portanto, fundamenta-se essencialmente pela experiência em relação ao tempo, algo que não acontece em narrativas míticas — ainda que sejam fruto de condições históricas de realização. Dado o contexto, a fabulação é matéria cotidiana que condiciona a percepção humana do tempo e do espaço, como se nota nas observações realizadas pelo narrador: “como no cartum imaginário em que os fatos se sucedem ininterruptos, ele já está em casa” (TEZZA, 2016, p. 39). Por isso, há a proposição de um acúmulo movente a fundamentar a percepção de tempo, o qual a narrativa tensiona.

A maior parte do romance ocorre sob a narração das reflexões do pai sobre o nascimento do filho. Poucos ‘eventos objetivos’, por assim dizer, ocorrem na narrativa: o nascimento, as terapias voltadas ao filho, a mudança de cidade, percalços da paternidade, o nascimento da filha e, por fim, o sumiço de Felipe e seu posterior reencontro. Em contrapartida, cada avanço narrativo é seguido por “monólogos” contados, mediados por um “narrador artificial”, dado que a biografia do escritor está conectada ao âmago do romance em *O filho eterno*, que concentra uma das principais estratégias composicionais: a utilização do presente do indicativo. Essa forma verbal garante o entrecruzamento de temporalidades distintas que se espraiam durante o narrar da história. Do relato sobre o filho às memórias do pai, há sempre o recurso de manter o leitor em suspenso no tempo do próprio romance: “Nenhum dos dois pensa, ele fantasia, colocando o filho no chão da sala e olhando para ele” (TEZZA, 2016, p. 95). A glosa do narrador sobre as atitudes do pai, que são utilizadas à exaustão durante todo o livro, conjuga o tempo da narrativa sob o desdobramento imediato que determinado avanço narrativo possa ter e são a única barreira que separa a voz do narrador da voz do pai. O uso do pronome pessoal cumpre essa função ao passo que o narrador se posta como ulterior aos acontecimentos, e, por meio do uso do presente, sincroniza o relato com os pensamentos do pai. Ressalta-se, nesse aspecto, a sensação de um *tempo estático*, ou seja, da “eternidade” do filho. Se não há finitude, não há projeção. Ser eterno enquanto filho é um atributo que o pai concede a Felipe; a condição do filho conduz a uma experiência de narração, a qual jamais gerará o fim de um ciclo importante na relação entre pai e filho. Os jogos com o tempo são um acento basilar na consolidação de significados, os quais o narrador tenta atribuir à experiência do pai, ainda que recônditos. Segundo Paul Ricoeur, há um privilégio na narrativa de ficção em relação à histórica



por essa conseguir desdobrar-se em enunciação e enunciado (RICOEUR, 1995, p. 109). Nas palavras do próprio estudioso:

Quanto ao presente da instância do discurso, é difícil dizer que não tem relação com o tempo vivenciado, se acrescentarmos que o perfeito é o presente no passado e o futuro é o presente a vir. Uma coisa é o *critério* gramatical do presente, isto é, o caráter sui-referência, isto é, a própria contemporaneidade entre a coisa contada e a instância do discurso. A relação mimética das categorias gramaticais com respeito à experiência viva está contida por inteiro nessa relação, ao mesmo tempo de disjunção e de conjunção, entre o presente gramatical da instância do discurso e o presente vivenciado (RICOEUR, 1995, p. 114).

A *glosa* e a narrativização dos monólogos e dos pensamentos do pai cumprem com o pressuposto da onisciência à medida que se apresenta como disjunção em relação ao tempo histórico para alcançar a conjunção entre narração e experiência. Nesse sentido, observa-se nitidamente que há uma emulação fenomenológica da memória. Entende-se a memória como matéria do passado, no entanto, a recordação necessita do gatilho do presente. Por essa vereda, a narração concentra o passado no presente por mimetizar na linguagem toda a experiência na relação aludida por Ricoeur. Segundo o filósofo, “como explicar que os tempos na narrativa sejam *também* os da memória, se não houvesse entre narrativa e memória alguma relação metafórica realizada por neutralização?” (RICOEUR, 1995, p. 128). Basicamente, a experiência temporal influi na forma para dinamizar a narração de modo que se estabelece como ficção advinda do mundo prático e para onde retorna (RICOEUR, 1995, p. 131).

A constituição do narrador em *O filho eterno* é o que confirma a narrativa enquanto romance, como fato literário. No entanto, por passagens diversas, há uma proposital indistinção entre a voz do pai e a voz do narrador. Por óbvio, esse artifício procura mesclar, ainda que relativizada pelo romanescos, a tríplice ordem, autor-narrador-personagem, a qual não se pode ignorar no todo da narrativa, já que são todos predicados ao sentido geral da obra. Desse modo, toda a experiência entre narrativa e tempo estão contidas na rememoração do narrador e do pai, o que perpassa por uma subjetividade que conecta a biografia passada do pai a seu presente por meio da imaginação. Tal simultaneidade cliva a ideia de que a ‘verdade’ é uma busca entre origem e meta. Segundo David Welberry,

se a imaginação avança para além do presente, isso ocorre porque ela visa à repetição do passado. Se ela cresce e se cumpre, na ilustração da cena pela qual anseia, é porque se alimenta de vestígios inconscientes da memória que governam o desejo. A imaginação é aqui pensada como faculdade de transferência no sentido freudiano da palavra, ela arranja o presente de tal modo que este reedita constelações de interação ocorridas no passado e desenvolve no imaginário a satisfação que antes almejava. Uma tal dinâmica da imaginação é em princípio passível de narrativização. Ela permite construir uma ponte narrativa entre origem e meta e impulsiona o progredir da narração (WELBERRY, 1998, p. 77).

A formulação de Welberry configura o que ocorre em *romances de formação* que, por definição, retratam a trajetória do indivíduo romanesco rumo à identidade. Em *O filho eterno*, claramente tal noção é empreendida entre o personagem pai com relação a seu filho. A narrativa enreda a história de um homem que se torna pai no decorrer do reconhecimento de Felipe enquanto filho. A progressão da narrativa parte do fato natural do nascimento de Felipe seguido da recusa do pai como origem, e possui como meta a superação de preconceitos e o desejo do protagonista em se tornar pai, de fato, de Felipe. Nesse sentido, a narração é a única estrutura possível capaz de impulsionar a imaginação pela qual o desejo anseia. Porém, para dissipar a possibilidade de se estabelecer uma narrativa que poderia ser classificada como terapêutica, o narrador dispõe do discurso indireto livre, uma modalidade essencialmente ambígua, e, aliada à onisciência do narrador e à presentificação dos monólogos do pai, molda a experiência e encaminha a narrativa entre o intervalo de meta e origem, o que é perceptível em passagens como: “Há uma causa e uma culpa em tudo — é preciso que haja, é absolutamente indispensável que haja um sentido para as coisas, ou caímos no abismo” (TEZZA, 2016, p. 51). Um exemplo de tal acepção pode ser verificada no trecho:

Durante muitos anos, já escritor conhecido, relutará em falar do filho — já não é mais, ele sabe, uma fuga, o adolescente cabeceando para negar a realidade pura e simples; é a brutalidade da timidez, que exige explicações que, inexoráveis, se desdobram até o fundo do fracasso. Melhor poupar os outros; é sempre bom manter viva a intimidade. O fracasso é coisa nossa, os pássaros sem asas que guardamos em gaiolas metafísicas, para de algum modo reconhecermos nossa medida. Durante um tempo, nutriu-se da ilusão da normalidade; ele ainda alimenta essa miragem, agora como disfarce — o seu filho, assim na multidão, não é tão diferente; não chama a atenção; parece normal. É preciso romper a casca do medo, entretanto (TEZZA, 2016, p. 119).

O excerto ilustra os pressupostos que estabelecem o primado estético de *O filho eterno*: primeiro, o tempo futuro, utilizado para demonstrar algo que o narrador já sabe de antemão em sua onisciência, confere senso literário ao relato, ao passo que utiliza o presente junto a um pronome pessoal para narrativizar os pensamentos do pai. O ‘escritor conhecido’ é o pai de Felipe no mundo real, a pessoa que assina a autoria do romance, ou seja, aquele que originou o narrador e o mundo fictício no qual o leitor está diante.

A problemática do autor na obra há muito figura nos estudos literários. Segundo Foucault, a “função autor não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos” (FOUCAULT, 2009, p. 278). Dessa forma, a figuração do autor na obra está em constante intercâmbio quando posto a propósito de um discurso. Em se tratando do romance, um gênero onívoro capaz de assumir a forma de vários discursos, a ‘função autor’ em *O filho eterno* não cumpre o objetivo clássico da autoria que seria a sinalização de distinção de uma

obra, um estilo, ou da ideia de gênio artístico. Tezza, mesmo enquanto autor, faz parte da equação literária como sujeito fictício que aloca sua suposta “biografia” em forma de literatura para atestar o limite entre a linguagem literária e os discursos que podem encerrar alguma verdade, tal como a ‘autobiografia’, que é a forma mais luzente na construção da narração em questão.

Cria-se, por suspenso, um tempo que pertence ao mundo ficcional, mas que encontra lastro e possibilidade de fiabilidade por emular o tempo da memória. Há uma fissão do real na qual a ‘verdade’ se torna um construto da experiência. Confiar a ‘verdade’ dos fatos ao discurso não é indicativo de estabilidade do real, pelo contrário. Opta-se pela literatura para questionar a que ponto a eleição do que se pode lembrar pela história corresponde à realidade. Pautar-se pela rasura para inscrever-se na história, ainda que na forma de literatura, estabelece o *ethos* de *O filho eterno* na medida em que o presente precisa ser discutido, afinal, o próprio pai constata que não há pessoas com síndrome de Down na história. Sendo assim, conforme Silvia Regina Pinto:

Uma epistemologia da história — da ficção ou da leitura —, sensível ao andamento de uma hermenêutica da dúvida, vai sempre se transformando, e as consequências disso se fazem sentir na leitura de qualquer texto. Considerando-se um espaço de circulação simbólica das coisas, que propicia um intercâmbio das formas segundo parâmetros das metamorfoses, verifica-se que os seres podem escapar de uma circunscrição àquilo que, em princípio, os limita, porque tudo passa a não ter uma individualidade exclusiva, atuando em uma espécie de cumplicidade universal de formas inseparáveis. Na atualidade, sujeito e objeto giram no horizonte dessa reflexão que vem colocando um ponto final no dualismo platônico-cristão de um mundo verdadeiro e outro feito de simulacros. Tudo se passa como se a partir da grande partilha platônica, que, conforme Foucault, teria separado o discurso verdadeiro do discurso falso, a vontade de verdade tivesse sua própria história, que não já a das verdades que constroem: história dos planos de objetos a conhecer, história das funções e posições do sujeito que conhece, história dos investimentos materiais, técnicos, instrumentais do conhecimento. Na rede de intrigas que passou a interligar os objetos uns aos outros (e aos sujeitos), existem sistemas de signos, elaboram-se sintaxes, pratica-se um jogo de sedução onde cada vez mais podemos notar um estado kantianamente limítrofe a toda experiência possível (PINTO, 2005, p. 57).

O paradoxo em vias de enunciação pelo romance contemporâneo consolida a ideia de que não há uma “história totalizante”, capaz de servir como discurso capaz de abarcar toda a experiência do tecido social. Em tempo, se há uma história capaz de tal pretensão, torna-se instrumentalizada e objetificada de acordo com os detentores do poder nesse quesito. Conhecer a ‘verdade’, nesse sentido, é lidar com um cabedal de signos em performance daquilo que pode ser chamado de ‘verdade’ em conformidade a uma ética eleita, na qual a recordação e o esquecimento são postos sob ação do tempo na medida em que os atores do discurso investem na perpetuação, por assim dizer, ideológica. Dessa forma, o fato de o pai questionar, por exemplo, a ausência de seu filho na história e nas representações artísticas evidencia a

construção de um discurso sob o qual a única via de identidade possível a uma pessoa que apresenta trissomia do cromossomo 21 é a médica. Por meio da representação feita pela medicina, sanciona-se e molda-se o imaginário do pai a respeito do filho: trata-se de uma criança ‘anormal’. Partindo dessa via, o romance interpenetra-se a outras séries discursivas por compor-se como rasura em que consiste essa representação. Se não há possibilidade histórica de se representar uma pessoa trissômica em sua singularidade, a literatura irrompe apresentando uma forma outra de representação, podendo legá-la à história e às artes de modo geral. Com maestria, esse é o itinerário que cumpre *O filho eterno*: narrar as agruras em transformar um ‘ser hospitalar’ em filho.

O processo de metamorfose do filho aos olhos do pai fundamenta-se, sobretudo, em relação à temporalidade. Melhor dizendo, não seria exagero afirmar que Felipe é o epicentro da narrativa por ‘ser’ o tempo da narrativa. A adjetivação contida no título do livro, se incautamente a lermos de pronto, sugere a ideia de uma criança que precisará de cuidados por toda sua vida. Porém, a questão vai para além disso. A consternação do pai está essencialmente em algo que ele irá ponderar durante toda a narrativa: a percepção do tempo por parte do filho. Durante a narrativa, o pai exprime-se desejoso de que Felipe ‘conquiste’ seu lugar de filho, ou seja, que perfaça o sentido no qual tal significado subsiste: “Ainda não é exatamente um filho. O pai não sabe disso, mas o que ele quer é que aquela criança trissômica conquiste o papel de filho. A natureza é só uma parte da equação” (TEZZA, 2016, p. 95). Porém, para além dos preconceitos calcados por ocasião da condição do filho, há outro obstáculo que o pai observa:

Crianças cretinas — no sentido técnico do termo —, jamais chegarão à metade do quociente de inteligência de alguém normal; que não terão praticamente autonomia nenhuma; que serão incapazes de abstração, esse milagre que nos define; e cuja noção de tempo não irá muito além de um ontem imemorial, milenar, e um amanhã nebuloso. Para eles, o tempo não existe” (TEZZA, 2016, p. 34).

Felipe é um ser ‘anacrônico’, no sentido que se encontra dissociado do tempo. Dessa maneira, há na narrativa um fundamental jogo constante de forma a dotar algum sentido à figura do filho, que só pode ser realizado por meio da narrativa — a única forma capaz de transformar o tempo em tempo humano. Segundo Jacques Rancière:

O anacronismo é assim chamado porque o que está em jogo não é apenas um problema de sucessão. Não é um problema horizontal da ordem do tempo na hierarquia dos seres. É um problema de partilha do tempo no sentido da parte que cabe a cada qual. A questão do anacronismo está ligada àquilo que o tempo tem, em verdade, como parte, numa ordem vertical que conecta o tempo ao que está acima do tempo, ou seja, o que comumente se chama de eternidade (RANCIÈRE, 2011, p. 23).

Nesse sentido, a partilha no tempo entre pai e filho figura como entrave no processo de formação do pai durante o romance. Como estabelecer uma relação com alguém que não está presente no tempo, uma vez que não o percebe? Desse modo, o espaço presentificado da vida de Felipe precisa ser superado para que o pai consiga, então, torná-lo filho. Porém, a ‘eternidade’ do filho o mantém em um limbo, o qual o pai não consegue transpor. Para fazê-lo, há a ficção, uma vez que o romance consegue relativizar a temporalidade à medida que cria um espaço-tempo que promove o tempo em suspensão, acepção que vai ao encontro da afirmativa de Rancière:

Para que o tempo seja resgatado, é preciso que ele seja um puro presente, um princípio de copresença dos sujeitos históricos. É preciso que os sujeitos históricos "se assemelhem" ao seu tempo, isto é, com o princípio de sua copresença. Duas condições caminham juntas: um tempo que é princípio, não de sucessão, mas de simultaneidade, de copresença; seres que se assemelham ao seu tempo (ao princípio de sua copresença) e não aos seus pais (princípio de sucessão), serão definidos não pelo acaso das sucessões, carnavais e intelectuais, mas pela contemporaneidade com o "seu" tempo; seres que carregam o tempo em seus corpos, em todos os seus modos de ser e de fazer, que carregam na alma, sob o nome da crença (RANCIÈRE, 2011, p. 36)

O pai não consegue encontrar na memória e na história algum resquício de existência de pessoas com a condição de seu filho. O que agrava a consternação do pai, repousa, como adendo, na ausência de percepção temporal à qual o filho está submetido. A vida de Felipe estará condicionada a um eterno presente, que não é outra coisa senão a eternidade. Para construir uma memória capaz de emergir o apagamento que o filho representa na história — pessoas como Felipe existem no mundo físico, mas são omitidas da legitimação representacional —, há que se transpor a ‘eternidade’ do filho para o tempo da narrativa. Nas palavras de Rancière, “[...] para que a história seja ciência, isto é, para que lhe advenha algo da eternidade, é preciso que seu tempo se assemelhe o máximo possível à eternidade. E como um tempo se assemelha à eternidade? Sendo um puro presente” (RANCIÈRE, 2011, p. 35). Dessa maneira, o filho viverá em um ‘limbo’ no qual não é possível acumular a experiência definitiva da identidade subjetiva, a memória:

A criança ainda não tem (a difícil) noção de “ontem”, “hoje” ou “amanhã” — a vida é um presente perpétuo irredimível, como num verso de Eliot, mas sem o seu charme; o tempo é um em si não angustiante, o espaço imediato em que o menino se move, e mais nada (TEZZA, 2016, p. 149).

A narrativa, por meio dessa premissa, maneja o tempo de acordo com a reminiscência do pai. O cabedal de memórias que vão sendo instiladas são sucessões da jornada que o filho vai cumprindo em relação a si. Em outras palavras, o passado do pai povoa, entrecruza o presente do filho, uma vez que para Felipe, a princípio, a noção de história lhe é privada. Nesse sentido, o próprio romance assume a função metonímica de conferir existência ao filho na história e na

memória por representá-lo no tempo. Um exemplo seria durante uma consulta médica na qual pai, mãe e Felipe estão e o narrador passa a relatar determinadas memórias do pai, na ocasião de quando era estudante na Universidade de Coimbra, em Portugal:

Lembra de ter participado de uma passeata de bandeiras vermelhas naquelas ruas estreitas da Idade Média portuguesa. Sim, uma Idade Média ainda viva. A língua portuguesa foi a única língua românica que aceitou a ordem papal de mudar os dias da semana, da nomenclatura pagã dos romanos para o seriado insofista da nossa vida: segunda-feira, terça-feira... Um povo obediente, capaz de trocar, por um simples decreto, o nome de seus próprios dias. E ele ali, carregando uma bandeira ridícula, o comunista acidental, como Chaplin virando a esquina. [...] Por que lembrava disso tão nitidamente, justo agora? A médica explicava as etapas da evolução neurológica [...] — e ele quase se entrega à autopiedade, desenhando um quadro em que ele, bom menino, ao finalmente normalizar sua vida (uma mulher, um salário, estudos regulares, um futuro, livros, enfim), recebe de Deus um filho errado, não para salvá-lo, mas para mantê-lo escravo, que é o seu lugar. [...] Por quê? Por nada. Porque voltaremos ao pó. Seria bom se fosse simples assim, ele suspira: uma explicação, qualquer uma. O problema é justamente o contrário: não há explicação alguma. Você está aqui por uma soma errática de acasos e de escolhas, Deus não é minimamente uma variável a considerar, nada se dirige necessariamente a coisa alguma, você vive soterrado no instante presente, e a presença do Tempo — essa voracidade absurda — é irredimível, como queria o poeta. Vire-se. É a sua vez de jogar. Há um silêncio completo à sua volta (TEZZA, 2016, p. 92-93).

O pai concebe a aporética do tempo de maneira que a mimética seja percebida apenas quando se sente seus efeitos.

A ideia do tempo — não, a presença física do tempo mesmo — só é percebida integralmente quando o próprio tempo, de fato, começa a nos devorar. Antes disso (ele divagará anos depois), o tempo é marcação do calendário e mais nada; durante um bom período da vida parece que há uma estabilidade, uma espécie de eternidade que escorre em tudo que pensamos e fazemos (TEZZA, 2016, p. 99).

O pai sabe que a problemática reside no afastamento entre seu tempo e o do filho, em razão da condição de Felipe. Tal como na definição de contemporaneidade, há um notório deslocamento entre o sujeito e o tempo. Nesse aspecto, evocar e compreender o passado é exatamente a perspectiva pela qual a narrativa de *O filho eterno* se organiza: “Agora não tem mais volta, o que é bom, ele pensa e sorri, com o lugar-comum: fecha-se a porteira do passado, abre-se a do futuro” (TEZZA, 2016, p. 25). Como se vê, o arranjo temporal do romance é delimitado pela presença de Felipe, que se torna a evocação do tempo — e sua própria superação — no romance. Cabe ao narrador evidenciar o processo de formação de identidade de pai e filho e de, sobretudo, chamá-los à existência no mundo da linguagem. Dessa forma, o romance gera a rasura evidenciando as omissões da história oficial: sujeitos, fatos, episódios, comprovadamente parte da memória coletiva, mas que não são pertencentes à história a não ser por uma representação que os dispõe de forma generalizadora, quase como se fossem indistinguíveis entre si. *O filho eterno*, enquanto romance contemporâneo, em certa medida, se

sobrepõe como ato de recordação, como artefato da memória cultural e intenta constituir, ele mesmo, como documento e testemunha do passado, uma perspectiva dentre os atos ativos de lembrar e esquecer, tendo o horizonte do futuro como flagrante objetivo ao fazer com que seu presente seja a baliza das representações discursivas que virão. Se a história não pode ser reescrita em termos de transformação do imaginário social, cumpre-se com a literatura gerar as rasuras da oficialidade para a condução de uma memória adequada a novos padrões.

A construção de sentido da vida de Felipe, a qual o pai notadamente não compreende de pronto, chegando a, no limite, desejar que o filho não sobrevivesse, está calcada na ideia de temporalidade. Quando soube da notícia de que Felipe era uma pessoa com síndrome de Down, o pai ouve de seu irmão de que ele já sabia: o poema que o pai escrevera, *O filho da primavera*, seria uma espécie de auspício em relação à condição do filho. Curiosamente, a primeira estrofe do poema é uma divagação a respeito do tempo:

Nada do que não foi/poderia ter sido. / Não há outro tempo/ sobre esse tempo. Amanhã e amanhã/ é uma escada curva. / Ninguém abre a porta/ ainda em modelo/ Hoje ouvimos os ratos/roendo o outro lado. / Ninguém chegou lá, porque hoje é aqui. / Mas o sonho insiste/ o sonho transporta/ o sonho desenha/ uma escada reta. / Quando cortas o pão/ o depois de amanhã/ não te interessa. / Mesmo que sabes:/ todas as forças/ estão reunidas/ para que o dia amanheça (TEZZA, 2016, p. 50).

O poema delineia-se como eco crucial às pretensões do romance e ressoa os pressupostos que caracterizam o contemporâneo. No primeiro verso, pode-se entender que não há necessidade em se contestar a matéria histórica, apesar de cabalmente se relacionar com ela para depreender o próprio tempo. As curvas do amanhã e sua incerteza impelem à escrita literária buscar pela rasura; já não há outros discursos legitimadores da ‘verdade’ que poderão fazê-lo. A preocupação fundamental com o presente se dá pela evocação da memória, essa sempre anuviada pelo transbordamento da imaginação, alegorizada pelo sonho. A literatura passa a representar a possibilidade de porvir por se constituir como memória, e escolhe, por meio de parte da narrativa romanesca atual, recordar o que foi ignorado. Não se trata apenas de reparação histórica; antes, reunir a linguagem de forma a projetar outra expectativa de existência àquilo que decide representar. As escolhas são feitas a partir, por óbvio, do não-hegemônico, já que se intenciona constituir uma outra memória para o tempo futuro. A palavra é o modelo possível da realidade, uma vez que a narrativa define os sentidos do tempo e perfaz o que se pode chamar de passado.

A cena em que Felipe se torna filho se dá pela ausência. No momento em que o pai ‘perde’ o filho — Felipe sai de casa sem ser visto —, o pai se dá conta da dependência que sentia em relação àquela criança. O pai o procura o quanto pode, mas sem ter sucesso

inicialmente. Naquele instante, o presente surge imponente para dirimir as dúvidas do pai e apresentá-lo à sensação de vazio:

É preciso pensar, sempre, o aqui e o agora, essa teia infinita de complicações que nos prendem os braços, e então todo o resto faz diferença.

Aqui e agora: voltando para casa sem o filho, o mesmo filho que ele desejou morto assim que nasceu, e que agora, pela ausência, parece matá-lo (TEZZA, 2016, p. 169).

Felipe é encontrado pela polícia. O Pai fica contente com a chegada do filho. A narrativa dá um salto temporal. Anos se passam. “Parece que o pai havia entrado em um outro limbo do tempo, em que o tempo, passando, está sempre no mesmo lugar” (TEZZA, 2016, p. 183). Felipe possui um pequeno ateliê de pintura, onde passa boa parte de seu tempo. O pai, agora considerando Felipe como filho, consegue uma conexão inusitada, na qual há a consonância temporal que fazem pai e filho atores de uma mesma ‘dimensão’. O futebol trouxe à presença o filho que o pai tanto desejara que constituísse tal lugar em sua vida. A percepção temporal é exatamente a elucubração que fundamenta essa equação:

Talvez, o pai sonha, confuso, os milhões de pessoas que superlotam os estádios estejam em busca exatamente desse encantamento: do simples futuro, do poder de flagrar o tempo, esse vento, no momento mesmo em que ele se transforma em algo novo, uma sensação que a vida cotidiana é incapaz de dar. A milimétrica abstração entre o agora e o depois passou enfim a fazer parte da vida do menino; um campeonato de futebol é a teleologia que ele nunca encontrou em outra parte (TEZZA, 2016, p. 220).

Ainda que o pai tenha ciência de que ele e o filho talvez nunca partilhem o mesmo universo, é o acaso, tal como em uma partida de futebol, que os liberta da história e os conduz para um futuro no qual não há prospecção. Dessa maneira, pai e filho estão consubstanciados em um só tempo na medida em que o acaso e o imponderável, ainda que paradoxalmente, unem sujeitos distintos na memória coletiva por fazer de determinado momento um ponto de retorno, ou, melhor dizendo, uma recordação conjunta.

Enquanto o devir do indivíduo é a questão mais latente em *O filho eterno, Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, inicialmente uma pentalogia, procura narrar origem e meta de toda uma classe social por meio dos fragmentos incompletos das vidas dos sujeitos que a compõem. Composto inicialmente pelos livros *Mamma son tanto felice; O mundo inimigo; Vista parcial da noite; O livro das impossibilidades e Domingos sem Deus*, ou seja, um romance composto, a exemplo de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, de vários volumes, a obra retrata personagens multifacetados que nunca foram representados da maneira que Ruffato os caracterizara. A presença dos pobres na literatura brasileira não é uma novidade, mas um “épico” proletário que busca e influi imagens a respeito dos pobres no Brasil em sua gênese e



formação, reserva certo ineditismo. Ao contrário de *O filho eterno*, narrativa na qual a memória individual é o epicentro do enredo, em *Inferno provisório* está-se a narrar a história de um povo por meio dos meandros de sua subjetividade.

Publicado pela Companhia das letras em 2016, a 1ª edição de *Inferno provisório* cataloga a pentalogia, revista, revisada e reescrita, em um único volume. Há também uma reestruturação da obra, visto que dois dos títulos dos volumes originais não se mantiveram para designar partes do livro, caso de *O livro das impossibilidades*, que se tornou *Um céu de adobe*, e de *Mamma son tanto felice*, que teve suas narrativas redistribuídas para outras partes.

Os problemas familiares, socioeconômicos e congêneres às condições nas quais as personagens estão imersas denotam um senso narrativo em que a personagem principal não poderia ser uma alegoria na figura de um indivíduo, mas nas subjetividades e nas jornadas de todos os indivíduos que são relatados na narrativa, que compõem um só corpo. De forma fragmentada, a narrativa se desenvolve por diversos episódios que vão se conectando a um todo maior por gradativamente mostrarem o desenraizamento de uma geração e sobre quão traumático o esquecimento pode ser, na miséria subjetiva daqueles que são subtraídos, obsoletos em sua identidade. *Inferno provisório* narra a difícil formação do proletariado brasileiro, partindo da década de 1950 até os anos iniciais do século XXI; da primeira geração de brasileiros filhos de imigrantes europeus até o êxodo ao espaço urbano.

As relações temporais que são estabelecidas no romance são diferentes de *O filho eterno*. Não se está diante de procedimentos de narração biográfica ou de outros predicados que visam colidir com determinados arroubos retóricos. O livro não remonta ou emula algum discurso que não seja o da ficção, ainda que como romance, tenha liberdade para remeter-se à história. Por outro lado, a rasura, a qual Ruffato subtrai para elaborá-la em forma de ficção, está contida na progressão de imagens que o autor seleciona cuidadosamente para estabelecer, implicitamente, a compreensão de valores e rancores que todos conhecem, mas que são tratados de forma demasiadamente técnica pela história. Afinal, será que o significado da palavra ‘patriarcalismo’, por exemplo, possui o poder de evocar todo o sofrimento que causa?

A estrutura de *Inferno Provisório* pode ser identificada por ciclos. Mesmo que não haja uma alusão direta para todas as narrativas, há que se identificar problemáticas coletivas que incidem sobre as subjetividades postas na configuração das personagens. A questão patriarcal, o desenraizamento, a pobreza e a inadequação são os temas principais que atravessam o desenvolvimento das personagens. Dessa maneira, propõe-se neste capítulo a apresentação do romance em seu intercâmbio temporal agrupando as narrações de acordo com sua experiência no tempo da narrativa.

A abertura do romance conta a história da família de ‘Micheletto velho’ e Chiara Bettio, a ‘Micheletta velha’, cujo título é *Uma fábula*. O foco narrativo dá-se sob a visão de André, o ‘Andrezim’, filho que vicejou após tantos abortos. A família vive na região de Rodeiro, próxima à cidade de Cataguazes, terra natal de Luiz Ruffato. Localizada na zona rural, Rodeiro é descrita como uma barroca infeliz incrustrada na região da Zona da Mata mineira. A passagem do tempo subordina-se à perspectiva de André, posto pelo narrador como epicentro ou, melhor dizendo, ‘testemunha’ incipiente da tragédia moral que fundamenta a família Micheletto:

André, André pequeno, parto difícil, até o último suspiro a tia Maria Zoccoli suava ao lembrar: dos que chegaram pelas suas mãos e vingaram, o pior, nasceu sentado, embora doessem-lhe quantos nascidos!, [...] quantos! Andrezim não, vicejou, quase afadigando de vez a Micheletta velha, mulher efêmera, sempre dessangrada, azul-clara de tanta brancura, atrofiada na cama, vinte anos de gravidezes, um estupor, treze rebentos — oito filhas-mulheres [...] Prático, o Pai, Micheletto velho [...] Quando necessitava ordenava, Filho, isso assim e assim, Filha, isso assim e assado, e candeava suas afeições, mais pelas criações e pela lavoura do que pela prole, que aquelas dão trabalho, mas alegrias, e estas, decepções apenas (RUFFATO, 2016, p. 17).

Micheletto é descrito como um homem pragmático, xucro e violento, fruto de uma educação rigorosa, com as devidas licenças ao eufemismo. Descendente de italianos, pôs-se a desbravar a roça, a qual lhe servia de morada e sustento. O tempo pelo qual a narrativa se desdobra não possui nenhuma indicação expressa. A temporalidade da narrativa, em relação a seu ‘referente real’, ou seja, a história, caracteriza-se pelas imagens que a narração apresenta: “Desdobrou a família, entre machados e queimadas, arados e enxadas, no fundo de uma barroca enquistada meio caminho de Rodeiro para a Serra da Onça [...] derribando árvores e alastrando fogo nos troncos, puxando água [...] (RUFFATO, 2016, p. 18). A imagem do homem desbravando e civilizando aliada ao nome da personagem sugere a ideia da imigração italiana, ou pelo menos o espólio dela. Além do que, principia a origem do proletariado brasileiro urbano: o morador de vilarejos rurais e cidades pequenas do interior dos Estados.

A figura do sujeito domando seu ambiente remete à ideia de uma formação familiar característica, agrária, na qual a personalidade reflete a violência, em certo modo, no sentido de transformar o meio “selvagem” em civilizado, necessária para se estabelecer. Nesse contexto, a mulher Chiara Bettio, a Micheletta velha, surge sob o veio da compleição do homem da família; ela é parte tomada, e serve apenas como um instrumento de procriação, visando atender a necessidade de filhos clamada pelo pai, posto que apenas os homens seriam hábeis e úteis para enfrentar a lida com a situação na qual se encontram, com a força masculina que lhes é característica. A maneira como Chiara foi escolhida por Micheletto revela o ‘assujeitamento’ da mulher, típico do patriarcalismo radical, como se pode constatar na passagem: “Demorou nada para preferir uma menina-Bettio, Chiara, recém-moça, catorze anos, que pela largura das

ancas mostrava-se boa parideira, embora magra e intimidada, corpo forrado de sardas, e fraca da cabeça, como descobriria depois, já fora do prazo para desfazer o negócio” (RUFFATO, 2016, p. 18). A experiência temporal é dissolvida de forma pluridimensional, pois a narração explora imagens que remetem o leitor à história da formação das classes operárias do Brasil, partindo dos residentes da Zona da Mata mineira, e espraia esse mesmo tempo da narrativa na experiência subjetiva que as personagens vão concebendo. Para Chiara, por exemplo, verifica-se uma experiência combalida e interrompida, por, já aos catorze anos, ser tomada como esposa e “parideira”. Chiara Bettio viu sua vida ser contada por meio das inúmeras gravidezes que teve e, na estrutura patriarcal representada e encabeçada por Micheletto, tornou-se agente passivo da história, submetida ao desígnio do outro. Até mesmo porque, para o pai,

as meninas, que não serviam para nada, essas engordava e encaminhava para casamentos, receio das desgraças vindouras que toda mulher carrega escondida na intimidade das roupas, como aquela cujo nome não se pronuncia, mas cujo infortúnio até a poeira dos atalhos sussurra (RUFFATO, 2016, p. 19).

O desprezo premente que Micheletto sustenta pelas mulheres é advindo de uma estrutura arcaica, porém que ainda se reflete na atualidade e pauta o debate, por exemplo, sobre o direito das mulheres (principalmente) sobre seu próprio corpo. Na citação, aventa-se “aquela cujo nome não se pronuncia”. Trata-se de uma das filhas de Micheletto, assassinada pelo próprio pai, flagrada por ele em uma pensão com um caixeiro-viajante. Na ocasião, o amante fugiu, enquanto

a moça ele [Micheletto velho] arrancou de dentro do quarto, arrastou pelos cabelos, enlaçou numa corda e saiu puxando, ele montado, ela, nem um pio a pé, olhos recurvos, até que na encruzilhada da cidade alcançou-o o delegado, dois soldados. O pai, tirando o chapéu, Se mete não, seu doutor, é distúrbio meu, vale a pena não, e o homem, atemorizado, dirigindo à moça, Você é filha dele?, e ela, casmurra, balançou a cabeça positivamente, e o Micheletto velho, É uma chaga, doutor, e comandou o baio, Vamos minha gente. Na subida da serra da Onça apeou, meinho do dia, amarrou o cabresto num pé de pau e levou a madelena amarrada para o alto do pasto, sol à pique, desatou o nó, Vai desgraçada, vai embora, vai pra bem longe, anda<sup>1</sup>, berrou, empurrando-a por entre touceiras de capim-gordura; ela, chorando, Pai; ele, apontando a espingarda, Vai, desgraçada, estou mandando; ela, Pai, me perdoa, pai; ele, encostando o cano no seu rosto, Vai, desgraçada estou mandando; ela, Pai; e pôs-se a correr, desesperada, quando então a explosão de um tiro suspendeu os barulhos da tarde e os empregados, assustados, viram o Pai retrocedendo na direção do cavalo, pegando o enxadão, Façam uma cova bem funda pros bichos não comerem, é carne minha, e botem uma cruzinha em cima, é carne minha, espero nas Três Vendas. E quando, lusco-fusco, lá aportaram, acharam bêbado o Micheletto velho, escorado na densa fumaça azulada do cigarro de palha (RUFFATO, 2016, p. 19-20).

O que se coloca à luz do assassinato cometido por Michelleto é o arranjo histórico pelo qual se desdobra tal morte. A filha, em situação de humilhação, amarrada, é flagrada pelo delegado que, mesmo que ligeiramente compadecido, sai do caminho, uma vez que é direito de

Micheletto ‘manter a honra’. O direito à violência, principalmente contra a mulher, algo completamente disseminado durante a década de 1950, era culturalmente aceito e legal quando provado que o crime havia sido cometido em defesa da honra. Sendo assim, há que se perceber, na fenda caracterizada pela contemporaneidade, que a cena evocada constitui o exemplo de como mulheres, crianças, deficientes, dentre outros sujeitos, são figuras passivas da história, marcadas frequentemente pela subalternização, meneadas por uma identidade construída sob o controle de seus corpos pelo outro, ou seja, postos na categoria de servos. Segundo Gilberto Freyre, “é característico do regime patriarcal o homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível” (FREYRE, 2004, p. 207). Nos dias de hoje, tipifica-se o crime em questão como feminicídio, uma vez que se compreende a responsabilidade histórica da sociedade como um todo em relação à violência contra a mulher.

O tempo se desenrola em fios soltos, lacunares, e a narração entrega-se a representar a vida por meio de seus fragmentos. O próprio título se posta como ironia: *Uma fábula* implica no reconhecimento de uma ‘moral da história’ que tentou fazer das mulheres elementos passivos, fracos, objetificados e submissos. Qualquer rompimento que fuja a essa lógica, autoriza o homem a usar da violência para que a ordem patriarcal prevaleça. Dessa maneira, percebe-se a literatura como força cognitiva que intenta sobreviver ao tempo, nesse caso, para pautar no presente como o patriarcalismo se desenha por meio da animalização das relações em determinado grau, posto que o velho Micheletto chega a ser descrito como

homiziado entre os animais, comendo, bebendo e dormindo com eles, bicho ele mesmo, cevando conversas acaloradas em tardes agônicas, cadeiras espelhadas pelos passeios de Rodeiro, pito de mães para exemplar criança espevitada, depois alusão, lenda, nada, enfim: a barroca asselvajada, temida, submersa no silêncio primevo, encasulada no esquecimento suspensa na memória (RUFFATO, 2016, p. 21).

Michelleto velho, além de não ter cometido seu primeiro assassinato na ocasião em que mata a filha, contribui para que, de certa forma, Chiara tivesse o destino trágico, o qual foi delineado ao longo de sua vida. A vida de Chiara passa a se esvair num misto de miséria subjetiva e material a que foi submetida ao longo do casamento: “a ampulheta da vida de Chiara Bettio, a Micheletta velha, inverteu: ela começou a morrer” (RUFFATO, 2016, p. 20). Os inúmeros partos foram minando a saúde de Chiara, além do isolamento que lhe fora imposto pelo marido, que rompeu com a família Bettio, impedindo visitas. A seguir, o narrador caracteriza a morte de Chiara como fruto da vida que levava ao lado de Micheletto velho:

E esgotou hora a hora, a saúde murchando na sangria estúpida de partos, e o juízo escapando por entre as fímbrias das úmidas árvores que uivavam nas noites intermináveis. De começo, pensava, pelo menos visitaria a família, mas desatinou, o Pai rompeu com os Bettio, assenhorando de que parente nenhum viria rondar coisas

suas, algemando-a nos cordões umbilicais de gravidezes sem fim, largando-a desamparada a minguar num quarto de portas e janelas trameladas por fora, de onde saiu, anciã aos trinta e cinco anos, rija, enrolada numa toalha de mesa [...] (RUFFATO, 2016, p. 20).

A André, o filho cuja perspectiva é destacada, entre surras do pai que lhe alcançavam e o estado de desamparo da mãe, restava o trabalho com o qual, orgulhoso, desempenhava aos quinze anos nas roças vizinhas, além do sonho de romper com a origem e, um dia,

encorajar-se, aventurar em Ubá, dizem que cidade grande, de amplas modernidades, espiava o ônibus resfolegante na praça, Cataguases-Ubá, janelas pintadas de olhos, baixava a canga, iria ainda, deixa estar, arrumava emprego numa fábrica de móveis, ganhava dinheiro, punha um implante de dente de ouro na boca e, depois sim, caçava uma noiva, casava, pois, a que outro fim se destina a vida? (RUFFATO, 2016, p. 22).

Como se vê, as aspirações de André são limitadas a seu recorte da realidade. O personagem expressa uma relação com o tempo na qual pretende saltar à ‘modernidade’, de forma a romper com suas origens. Tal representação reflete a decadência do campo, no limite, na estruturação social do país, uma vez que Micheletto, adjetivado de ‘velho’, desde o início da narrativa, é mostrado como obsoleto à temporalidade que se desenha. Nesse sentido, organizar a narrativa sob foco em André é o adjutório narrativo necessário para demonstrar a coexistência de temporalidades específicas, calcadas na formação subjetiva das personagens e dos recortes, as quais lhe poderiam vislumbrar possibilidades; no caso de André, abandonar Rodeiro, tornar-se operário do centro urbano e constituir família. O que se constata, em específico, são as forças do esquecimento que pautam o desenraizamento, mas que são catalizadoras da dor, visto que estão calcadas no trauma das origens da formação, a saber, no patriarcalismo radical e na violência.

O deslocamento temporal ao qual as personagens de *Inferno Provisório* estão submetidas é basilar para a compreensão de como a contemporaneidade se manifesta na narrativa. Seguindo a lógica de afastamento temporal calcada no desenraizamento, “Era uma vez”, parte componente de *Um céu de adobe*, configura, ainda que sob outro tempo e espaço e outra temática, a mesma perspectiva — a obsolescência a que os sujeitos se veem expostos nas grandes cidades. Em outras palavras, são sujeitos anacrônicos.

A narrativa tem início com a apresentação de Nilson, um sujeito de bigodes que trabalha como segurança do Mappin, em São Paulo/SP. A partir desse ponto, a narração recua até a síntese biográfica das personagens, entremeadas em Cataguazes e na capital paulista. A narrativa se estabelece “numa data qualquer de 1976”, e relata as histórias de “Nelly, a madrinha Alzira, o padrinho Olegário, Indiara, Edu, Jimmy, Zezão, Dinho, Wil... Natália...” (RUFFATO, 2016, p. 209). São apresentadas partes intituladas com os nomes de Natália, Nelly e Dimas. O

foco narrativo alterna-se para Guto, primo que veio de Cataguazes para visitá-los. Nelly é descrita como alguém bem-sucedida, uma vez que fugia ao destino dos habitantes de Cataguazes, a saber, o trabalho nas tecelagens: “Suspiravam pela Nelly que, engarupada no Dimas, sem virar para trás, embrenhou entre carros e edifícios e gentes, benzida pela garoa de São Paulo, ê, São Paulo!” (RUFFATO, 2016, p. 211). Porém, “desconheceram [...] a decepção da Nelly ao desvelar no marido um pobre coitado habitante de um pardieiro na Saúde, [...] Um melancólico que em emprego algum ancorava, abatido, desanimado [...]” (RUFFATO, 2016, p. 211).

Luís Augusto, o Guto, é o foco da narrativa. Instalou-se junto à Nelly, sua madrinha, para passar alguns dias em São Paulo enquanto seu pai ia a trabalho para São Bernardo. O desajuste e a inquietação de Guto passam a ficar evidentes à medida que sua estadia vai se estendendo: “[...] Guto cobiçava outras tardes, a seda verde do papagaio imponente a seda azul do céu o quichute seminovo desbasta a rala grama do campinho do Paraíso ansiosas mãos armam invencíveis times de botão camisetas suadas driblam-se em intermináveis piques-salve” (RUFFATO, 2016, p. 222). O desajuste de Luís Augusto, à primeira vista, dá-se talvez apenas pelo ritmo de vida diferente que lhe atordoa, porém, quando postas sob o escopo do tempo, entende-se que a experiência de Luís Augusto advém da inadequação. Na cena, Nilson apresenta o primo Guto aos amigos Jimmy, Zezão e Edu, que prontamente deboçam do fato de Guto ser de Cataguazes, um “esquisitão de quichute vindo da Roça” (RUFFATO, 2016, p. 222). O que pode parecer banal demonstra, reconditamente, como a história muitas vezes concebe temporalidades que são configuradas em elementos culturais específicos de formação. A certa altura do passeio, Guto é perguntado se conhece o Led Zeppelin:

Você já ouviu falar do Led Zeppelin?  
 — Não?!, desacreditaram.  
 — É só o maior conjunto de rock de todos os tempos, esclareceu entediado, o Jimmy.  
 — Meu, o Jimmy chama Jimmy por causa do Jimmy Page! Não sabe quem é o Jimmy Page?, inquiriu o Zezão, boquiaberto.  
 — É só o maior guitarrista de todos os tempos, ensinou, enfadado, o Jimmy, enquanto giravam a catraca (RUFFATO, 2016, p. 227).

A banda Led Zeppelin, nesse contexto, é um elemento que supõe a experiência temporal distinta a que Guto se encontra em relação a São Paulo, mais ou menos, como ocorre com todas as personagens de *Inferno Provisório*. Enquanto os habitantes de São Paulo consumiam artistas e produtos dos quais eram consequência da globalização, o jovem de Cataguazes vivia ainda em outro tempo, simbolizado pelas tardes de pipa, futebol de botão e brincadeiras de rua. A experiência que se impõe à personagem está relacionada ao seu tempo de origem, o qual

determina suas ações e supõe sua possibilidade de futuro. Aos poucos, vê-se a memória como condicionante às subjetividades postas pelo romance. Guto, a certa altura, demonstra sentimentos amorosos em relação à prima Natália, fundamentado em um passado que não passa:

- Natália... você... você lembra aquela vez em Cataguases? Foi legal, né? A gente não desgrudou um do outro três dias, até sua mãe comentou...  
 — É mesmo...  
 — Sabe, toda tardinha, depois que você voltava pra casa da sua tia, lá na Vila Minalda, eu... eu ficava num canto amuado... Você lembra das nossas brincadeiras?  
 — Hã!?  
 — Nossa, a gente brincou pra chuchu! De pique-de-esconder... de pular-carniça... de bola... você jogava pra danar... cabra-cega... Mas o que você gostava mesmo era de fingir de marido e mulher...  
 — Marido e mulher?!  
 — É...  
 — Como assim?!  
 — Você era enfermeira... eu, desempregado...  
 Natália se detém, examina um lado e outro, cruza a rua.  
 — Era engraçado... Uma vez você até me beijou...  
 — Beijei?! Nossa, que menina sapeca!  
 — Você não lembra não? (RUFFATO, 2016, p. 233).

A lembrança de Guto no contexto da narração configura-se como uma tentativa de consolidar um fragmento do passado em presente, uma vez que se encontra apaixonado por Natália. Porém, a situação encaminha para um desfecho inesperado, em que fica evidente o desajuste de Guto em relação à impossibilidade de se desvencilhar de sua experiência. Natália e Guto chegam ao *The Thin Lizzy's Club*, um bar de rock administrado por Dinho, amigo de Natália. Passaram a conversar em uma das mesas, quando Guto tentou insistir na lembrança em que ele e Natália se beijaram:

- Natália... você... você não lembra mesmo daquela vez?  
 — Lembrar do quê, Guto?!  
 — Você falou assim: fecha os olhos, eu fechei, você encostou sua boca na minha.  
 — A Coca-Cola, gatinha.  
 — Legal!  
 — Você ainda está de rolo com o...  
 — Wil? An-ram.  
 — E cadê a figura?  
 — Ih, ele não tem mais tempo pra nada... De manhã ele faz jornalismo na Casper Líbero, depois corre pro DCI... Ele descolou um estágio lá...  
 — Pode crer!  
 [...]  
 — Você vai casar com esse Wil, Natália?  
 — Quê?!  
 — Você vai casar com ele?  
 — Casar? Com o Wil? Sei lá...  
 — Então por quê que você está namorando firme ele?  
 — Por quê?!  
 — Ué, a gente namora é... é pra casar, não é não?  
 — Eu não acredito, Guto! Que coisa mais... mais... mais careta, meu! Parece a minha vó falando... (RUFFATO, 2016, p. 234-235).

Diante do choque cultural e da indiferença, melhor dizendo, do fato de Natália não lembrar, ou então não ter na reminiscência alguma importância, Guto se desestabiliza a ponto de beber, repetidas vezes, doses de cachaça, até o momento fatídico que toda ingestão exagerada de álcool provoca:

- Pode ver outra!
- Outra?!, a Natália e o Dinho terçaram incrédulos olhares.
- Tenho dinheiro para pagar, afirmou ríspido, com asco, dedos da mão esquerda prospectando os parcos cruzeiros embolados no fundo do bolso da calça.
- O que você está querendo provar, heim, Guto?
- Se eu fosse seu namorado arrebatava esse cara...
- Quê?!
- Esse maconheiro... Não vê que está dando em cima de você?
- Dando em cima de mim?!
- Vai dizer que não percebeu?
- Ah, Guto, maneira!, suspirou, desalentada.
- [...]
- Repentina, Natália levanta, resoluta.
- Guto, vamos embora!
- Embaciados, os olhos tartumudeiam:
- Natália... vocês tudo... vocês me acham um bosta, né?
- Quê?!
- Vocês tudo... seu irmão... sua mãe... seu namorado... vocês tudo...
- Ah, Guto, dá um tempo...
- ... mas... Natália, ó... sou um bosta não...
- Claro que não, Guto... Vamos embora agora, vamos... (RUFFATO, 2016, p. 236)

O interessante do diálogo de Guto com Natália é a projeção do romance como um todo presente. Há dois momentos cruciais para que se entenda a subjetividade que Ruffato constrói nos deslocados da Zona da Mata. O primeiro deles advém de Natália, a descendente, que pergunta a Guto o que ele está querendo provar. Talvez tenha sido a mesma motivação que levou sua mãe, Nelly, a abandonar Cataguases para viver em São Paulo. A tentativa de provar para si e para os outros habitantes do “Inferno” que é possível sair do ciclo, repetitivo por essência, da vida do interior para se tornarem sujeitos que serão lembrados de outra forma por terem apreendido a experiência de um outro tempo, é o que move as personagens de *Inferno Provisório*. Porém, o desastre a eles imposto se configura na incapacidade de esquecer. A memória, nesse sentido, assoma-se e impede a construção de uma identidade desatrelada da origem, o que acarreta em experiências malfadadas em qualquer tentativa de se estabelecer como cidadão do mundo. Ao final, Guto retorna com seu pai para Cataguases, certo de que sua vida e seu destino seriam cumpridos por ali.

A experiência temporal das personagens de *O filho eterno* e *Inferno Provisório* é o deslocamento, o pertencimento a um não-lugar. Trata-se da tentativa de se apoderar de uma identidade que está atrelada a uma memória que se pretende refundar, alguns por meio do esquecimento, caso sem sucesso das personagens de Ruffato, outros por meio da lembrança,



caso da representação que o pai faz de Felipe e que o narrador faz do pai em *O filho eterno*, descrito pelo narrador como alguém praticamente sem passado, já que são escassas as representações que não estão ligadas ao discurso médico. Em *Um defeito de cor*, um romance histórico narrado em primeira pessoa, a experiência com o tempo é construída de outra maneira, embora a narrativa neste caso possua uma similaridade, a qual se pode notar nos três livros: todos os romances exibem alguma ligação com o gênero biografia em determinado grau.

A história de Kehinde começa em Savalu, no antigo reino do Daomé, na costa africana. O enredo se desenvolve durante o século XIX e, como se bem sabe, tem como determinante a escravidão, um dos períodos mais traumáticos da história do Brasil. Dividido em dez capítulos, o romance procura dimensionar a experiência da narradora como testemunha e personagem histórica, apresentando a história por uma perspectiva até então inexplorada. Da captura e chegada ao Brasil, passando por uma articulação da revolta Malê à liberdade, o retorno ao país de origem até a procura pelo filho, potencialmente tratando-se do poeta, advogado e abolicionista Luiz Gama, o que se posta na narração é um romance biográfico a ilustrar a formação da personagem, de um lado, e a reposicionar a história, por outro. Ana Maria Gonçalves, em seu prefácio, comenta que encontrou possíveis documentos que indicariam a existência da mãe de Luís Gama. Apesar de não haver consenso sobre sua real existência, Ana Maria optou por dar vida a ela em sua obra e transformar a mítica em torno da personagem em literatura.

O tempo em que a experiência temporal de Kehinde irrompe é o tempo histórico. Não que as outras personagens dos outros romances estejam imunes a tal, pelo contrário; há em todos os romances aqui comentados a dimensão da experiência do tempo histórico. No entanto, no caso de *Um defeito de cor*, essa dinâmica não nasce apenas da experiência subjetiva de fatos históricos, mas de um entrelaçamento entre história e ficção no qual há, emulados na voz da narradora-personagem, trechos de obras históricas que vão compor parte da narrativa e indicar o grau de artífice e testemunha da história. O livro conta com uma considerável referência bibliográfica disposta no fim, de modo a mostrar que a narrativa foi construída dentro daquilo em que era possível referenciar, ou seja, a imaginação, a qual Ana Maria Gonçalves se impôs, não é propriamente fantástica, no sentido de se licenciar da verdade histórica para compor seu romance. Trata-se de um romance histórico, por falta de uma definição que atinja o âmago da estrutura a qual a escritora delimitou para si. Dito isso, os fatos da história são narrados na esteira da escrita da história, e não exatamente por meio diegético. O livro parafraseia, em determinados momentos, trechos das obras referenciadas para compor o enredo. Essa dinâmica mostra-se interessante e atesta a necessidade de inscrever sua personagem, Kehinde, na história,

mas não como precedência, tal como o mito; antes, revela-se nessa relação de apropriação a escrita de um romance que transforma a própria narrativa histórica em memória, inserida por meio da fabulação, todavia, de forma crítica.

Logo nos capítulos iniciais, nota-se que o tom do livro é de agrura, opressão e angústia. A família de Kehinde muda-se de Savalu após ter sido violentamente atacada por soldados. Seu irmão, Kokumo, um abiku — termo iorubá que significa “criança nascida para morrer”—, foi o primeiro a ser morto no ataque. Ao que parece, os soldados estavam cobrando tributos ao rei e, após reconhecer um dos símbolos de Dan, uma cobra que engole o próprio rabo, simbolizando a serpente sagrada que era adorada no antigo reino do Daomé, acusaram a família de feitiçaria e principiaram um ataque no qual a narradora inseriu como título a palavra “Destino”, o que revela as marcas da violência na qual a narração está pautada: “O Kokumo apareceu correndo [...] um dos guerreiros, que o agarrou pela cintura e o levantou [...] O Kokumo chutava o ar, querendo se soltar para nos defender, pois tinha sangue guerreiro, e foi o primeiro a ser morto” (GONÇALVES, 2019, p. 24). A mãe, Kehinde e sua irmã, Taiwo, são violentadas. A mãe, assim como o irmão, falece, e a vó leva as meninas para Uidá, no reino do Daomé, para então o destino de Kehinde, de fato, ser selado.

O tempo da narração é o passado, expresso pela conjugação que se faz dos verbos. No entanto, a narração é delimitada pelo tempo da experiência da personagem-narradora, que partilha suas impressões como se elas ocorressem sob a perspectiva do momento presente ao ocorrido. Na descrição das cenas de violência, Kehinde narra que sua mãe e irmã são submetidas sob o véu ‘infantil’, submetendo a descrição do estupro como se não soubesse exatamente o que estava acontecendo.

Dois dos guerreiros repararam em mim e na Taiwo. O primeiro pegou uma das mãos dela e apertou em volta do membro dele, e logo foi copiado pelo amigo, que usou a minha mão. Acho que a direita, porque a Taiwo estava sentada à minha esquerda e nem por um momento nos separamos, apertando ainda com mais força as mãos livres. O guerreiro forçava a minha mão contra o membro, que, de início, estava mole, e mexia o corpo para frente e para trás, fazendo com que ficasse duro e quente. [...]. Quase ao mesmo tempo, a minha mão e da Taiwo ficaram sujas com o líquido pegajoso e esbranquiçado que saiu de um dos membros dos guerreiros (GONÇALVES, 2019, p. 23-24).

A forma como Kehinde descreve a cena, ainda que retomando o seu passado já adulta, remete exatamente ao momento do abuso, visto que a imprecisão demonstrada para narrar o ocorrido, apesar de gráfica e detalhada, se dá de forma plástica e omite os termos que definiriam o que ocorreu de fato, e expõe que, à época, apesar de saber da violência a que era submetida, não entendia muito bem o que estava acontecendo, o que garante o ar de ‘presentificação’ do passado, gerando o efeito estético de confluência temporal com o leitor, de modo a estabelecer

uma imagem que corresponda à subjetividade que de fato sofreu tal agrura. A ausência da angústia que tal cena geraria mostra que a narrativa intenta subordinar os fatos à experiência da narradora, e isso fundamentalmente está atrelado ao tempo. Por se tratar, em partes, de uma ‘autobiografia’, a recolha das impressões de infância, juventude e idade adulta dão o tom da narrativa; dessa maneira, a narração acompanha o tempo da personagem em seu desenvolvimento. O relato não se submete à história, mas se coloca em plano histórico *per se*. A narrativa intenta, por meio da voz, conferir ao leitor a experiência do presente, uma vez que a descrição da incômoda cena ocorre sob a percepção da narradora no tempo do ocorrido, feita como se ela ainda criança relatasse a história.

*Um defeito de cor* é um romance essencialmente descritivo, o que torna a leitura próxima ao discurso científico, mas embalado pela subjetividade das percepções contidas na narrativa literária. Apesar de poder figurar na ‘prateleira’ do romance histórico, não se pode creditar literalmente tal classificação como se ela por si só condicionasse a organização estética do romance. Em verdade o que ocorre é uma subversão das representações, na qual a história passa a ser acondicionada em seus fragmentos modulados pela voz de uma mulher que tenta enfrentar os desafios que o período histórico impõe. Desde a violência inicial ainda em Savalu, passando pela captura em Uidá, a perda da avó e da irmã, a venda como escrava na Ilha dos Frades, o estupro cometido por seu proprietário, a perda dos filhos, os relatos não são postos sob a onisciência de quem encara a experiência como algo elaborado, mas antes de alguém que pretende relatar sua história da forma como aconteceu, com a mesma compreensão com a qual a narradora dispunha à época dos eventos. Nesse sentido, não se trata apenas de estruturar o enredo em um pano de fundo histórico — formato um tanto típico do romance histórico do século XIX, por exemplo —, mas de conectá-lo à elaboração que a narração emerge da subjetividade da personagem-narradora de acordo com sua memória, o que configura um resgate da história a partir da reminiscência, dada ao impreciso, porém partindo do pressuposto de que há boa-fé do interlocutor para acreditar, ainda que no plano da ficção, no panorama memorialista do qual o enredo emerge. Assim sendo, o tom da narrativa vai se adequando à formação, mais ou menos como ocorre em toda ‘biografia’, transcorrida na experiência da personagem. Se na primeira vez que Kehinde foi abusada seu relato assumia um tom descritivo, sem nenhuma adjetivação própria daquilo que lhe ocorreu, na segunda vez em que a narradora é submetida à dolorosa experiência do abuso sexual, ela detalha sua experiência sob outro tom. Na cena, Lourenço, um escravo da casa grande com o qual Kehinde se envolveu, e que estava prestes a se casar, são violados por desafiar a sordidez, então comum, imposta sobre a população negra do Brasil:

O sinhô José Carlos perguntou se havia pouco tempo que eu tinha tomado banho se nunca mesmo tinha me deitado com um homem. As duas respostas foram sim, num balançar de cabeça, e ele me mandou tirar a roupa enquanto observava. [...], e eu me lembrei do Lourenço. Como o sinhô não sabia que ele tinha me seguido, e como não ouvimos mais nada durante um bom tempo, ele acabou de tirar as calças por cima das botas e estava desabotoando a camisa quando ouvimos um baque seco.

O sinhô José Carlos chamou pelo Cipriano, mas quem entrou foi o Lourenço, que o empurrou para um canto antes que ele tivesse qualquer reação, e depois me puxou pelo braço, fazendo com que eu me levantasse da esteira com tal rapidez que mal tive tempo de juntar a saia e a bata jogadas ao lado. Abraçada às roupas, fui quase carregada para fora do casebre, de onde saímos tropeçando no Cipriano, caído logo à entrada com a arma na mão e um corte sangrando na cabeça. [...] O Lourenço decidiu que eu deveria voltar para a casa grande e agir como se nada tivesse acontecido, e me perguntou se não tinha acontecido mesmo. [...] Ele não tinha outra alternativa a não ser a fuga. [...] O que nós não sabíamos era que o destino já tinha se decidido por coisa pior. [...]

Ao chegarmos à Cabana, percebi que não estávamos sozinhos. O sinhô José Carlos estava no cômodo de entrada [...] O sinhô José Carlos me perguntou se eu achava que ia conseguir escapar e nada respondi [...] ele conseguiu ser muito mais vingativo do que eu poderia imaginar, ao entrar no quarto e dizer que a virgindade das pretas que ele comprava pertencia a ele, e que não seria um preto sujo qualquer metido a valentão que iria privá-lo desse direito, e que esse tipo de preto ele bem sabia o tratamento que era merecedor. Dizendo isso, me buscou na sala e me levou para o quarto, segurou meu queixo e fez com que eu olhasse para o canto onde estava a pessoa a quem ele se referia quando falava de um preto sujo qualquer. Ou o que restava do Lourenço.

Quando percebeu minha presença, o Lourenço ergueu os olhos, e o que pude ver foi a sombra dele, os olhos vazios mostrando o que tinha por dentro: nada. [...]

Eu queria morrer, mas continuava mais viva do que nunca, sentindo a dor do corte na boca, o peso do corpo do sinhô Jose Carlos sobre o meu e os movimentos do membro dele dentro da minha racha, que mais pareciam chibatadas. [...] Foi então que tirou o membro ainda duro de dentro de mim [...] e possuiu o Lourenço também, sem que ele conseguisse esboçar qualquer reação ou mesmo gritar de dor por causa do colar de ferro.

Eu olhava aquilo e não conseguia acreditar que estava acontecendo de verdade [...] (GONÇALVES, 2019, p. 169-172).

A progressão da cena termina com Lourenço sendo mutilado genitalmente por um castrador de porcos. Destaca-se, para além da crueza e da violência da cena, o que se estabelece na forma narrativa: enquanto na primeira cena a descrição ocorria de forma detalhada, porém imprecisa, no segundo estupro que Kehinde sofre há a própria adjetivação do episódio, em expressões como ‘vingança’, ‘eu queria morrer’, ‘chibatadas’, ‘não conseguia acreditar’, o que traz consigo a agonia e a angústia que tal violência causaria a qualquer pessoa. O curioso em demonstrar a diferença das descrições, claramente dimensionadas pela experiência subjetiva própria da narradora em momentos distintos da sua vida, reside no fato de a narração partir de um mesmo tempo enquanto discurso; entretanto, os eventos são relatados de acordo com a subjetividade advinda da diegese, o que torna a leitura um presente incessante, em que a noção de passado está vinculada à história, estruturada pelos eventos, pelos termos que remetem à escravidão brasileira. Dessa maneira, tem-se o efeito de um passado acoplado ao presente na medida em

que a leitura o evoca, tal como uma reminiscência, em sua potencial referência ao tempo do leitor.

Esses romances que recebem a alcunha de contemporâneo, o que se verifica para além da temática, revolvem questões passadas que são de crucial importância ao presente, principalmente no que tange à representação. São enredos sob uma estética própria a cada uma das histórias — no caso de *Inferno provisório*, tal feita se estende a cada narrativa —, que estão conectados à problematização da experiência temporal nas formas que delineiam as subjetividades de suas personagens. Por esse motivo, a contemporaneidade se estende enquanto estética verbal, e não somente enquanto problematização do passado. Sem dúvida, o anacronismo que guia parte da produção romanesca atual observada em *O filho eterno*, *Inferno provisório* e *Um defeito de cor*, é um elemento fundamental de crítica do presente por meio da volta ao passado. Por essa via, os romances exibem certa referência de si mesmos enquanto estruturadores do gênero na contemporaneidade, ao passo que são arranjados esteticamente na luta pelo tempo tornado contemporâneo ao visitar o passado enquanto memória. Tal afirmação pode ser levada a cabo dado que a memória é a única potência capaz de referenciar o passado estando no presente, sem se remeter a ele em sua forma discursiva, tal como a história. Dessa forma, os romances, cada um à sua maneira, são tragados por questões basais quando se remetem à memória: a verdade, o tempo e a identidade. São esses os elementos perscrutados por uma literatura inquietante diante de um tempo presente irrequieto: o contemporâneo. Se a forma legítima de passado é a história, é como rasura que o romance busca simular a memória para dirimir a névoa de seu presente. Não estar em consonância com seu tempo, sem dúvida, reside no arquetípico do sujeito contemporâneo, todavia mais ainda o desejo de identificação e de expectativa por um tempo que possa compreender. Resta saber a que o romance se volta, no campo literário, para eleger como passado aberto, portanto, rasura, seja na problematização da representação dos sujeitos, do próprio fazer literário, ou da história.

## 2. MEDIDAS DA RASURA

As formas literárias são construídas por uma imensa gama formatada ao longo de sua história; um tecido intertextual que se interconecta pela costura de um mesmo fio, permitindo à atividade literária se constituir como um sistema cambiante de referenciação: está-se no território da tradição. A literatura contemporânea, nesse aspecto, surge como um acúmulo estético perpassado e submetido a instâncias de legitimação<sup>17</sup> que determinam a conexão das obras com a tradição literária. No entanto, quando se aborda a figuração de um “panteão” de obras que podem ser apreciadas como forma de arte ou como mero produto da indústria cultural, é necessário considerar os aspectos nacionais de determinada tradição. Essa proposição não afirma a existência de uma linha cronológica e ingênua que determina a composição literária em todo o Ocidente, a título de exemplo, mas de especificidades históricas no processo de formação de nações que farão a literatura evoluir de maneira, não obstante, particular a cada sociedade na qual se insere. Segundo Leyla Perrone-Moisés,

[...] se em nenhuma época chegou-se a uma definição rigorosa de “literatura”, essa definição tornou-se ainda mais difícil na nossa, em virtude das profundas transformações culturais ocorridas nas últimas décadas (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 27).

Sob essa mesma linha de argumentação, a autora afirma que

[...] a evolução da literatura não é regular, mas ocorre por saltos, por deslocamento e não por desenvolvimento. Um gênero considerado não literário em uma época passa a ser considerado em outra. [...] A arte encontra seus “novos fenômenos” na vida social. Em função de mudanças de costumes ou de técnicas, pode ocorrer uma “literarização” da vida (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 28).

A literatura, desse modo, configurada como um regime de apropriação e articulação da escrita, marca-se ainda por uma divisão daquilo que possui valor estético, portanto, criticável, e daquilo que não exatamente figuraria como tradição por ser um objeto de consumo de massa. Ressalta-se que não se trata de um juízo de valor entre o que pode ser definido como arte ou não, nem mesmo em nome de certo elitismo que define o que pode ser classificado como um bem cultural,

---

<sup>17</sup> Segundo Pierre Bourdieu, a grosso modo, no campo literário, há instâncias críticas de legitimação que podem valorar desde padrões estéticos quanto a posicionar a obra dentro do campo. Conferir em: BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: Ortiz, R. (Org.). *Bourdieu* (Coleção grandes cientistas sociais). São Paulo: Ática, 1983, p. 74.

mas da intencionalidade posta ao se submeter ao julgamento crítico da atividade literária. Em outras palavras,

[...] não é pois em nome de uma “alta cultura” idealizada num passado melhor e mais puro que se pode defender a “alta literatura”, mas em nome de uma *diferença* que continua existindo na multiplicidade de práticas artísticas hoje (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 37).

De acordo com Perrone-Moisés, subdivide-se a prática literária de acordo como a própria cultura a concebe. Dessa maneira,

[...] dominada por um mercado que trata as obras de arte como vendáveis, a literatura pode inserir-se como mercadoria ou como bem imaterial. Em nossa sociedade de consumo e utilitária, a poesia pode continuar sendo um “inutilidade” (Leminski), e a ficção pode continuar sendo um convite à crítica ou à evasão dessa sociedade. A literatura é assim, um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos restam (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 37).

A discussão sobre certa divisão na literatura delimita o que se supõe como tradição literária quando estabelecida a ideia de uma literatura nacional<sup>18</sup> ou de uma tradição em específico, pois, invariavelmente, algumas obras se tornarão parte do que se conserva como bem cultural de uma sociedade e de um segmento artístico, enquanto outras serão esquecidas. Convém ressaltar que esse processo é contínuo, e não estanque. Autores(as) e obras podem ser redefinidos e observados sob outro prisma, e deslocar o que se convencionou chamar de ‘tradição’, em conformidade com os deslocamentos que a sociedade e a cultura operam em relação à interpretação de sua história e de sua memória.

Uma vez que a literatura se compõe, como visto, de tradições permeadas pela transformação da sociedade e da cultura, nota-se o processo de retroalimentação e autorreferência que a arte literária realiza em si mesma. Porém, se um gênero não literário pode se tornar literário, há que se considerar fatores extraliterários colocados em perspectiva e esses podem influenciar, tanto esteticamente como tematicamente, a ficção. Segundo Tynianov, célebre formalista, “[...] se estudarmos a evolução literária limitando-nos à série literária previamente isolada, tropeçamos a todo momento nas séries vizinhas, culturais, sociais, existenciais no sentido lato do termo” (TYNIA NOV, 1971, p. 127). O autor prossegue: “[...] o estudo da evolução literária não é possível senão se o considerarmos uma série, um sistema posto em correlação com outras séries ou sistemas e condicionado a eles” (TYNIA NOV, 1971,

---

<sup>18</sup> A discussão sobre se há uma literatura de caráter nacional é extensa e não prefigura os objetivos aos quais este trabalho intenta atingir. No entanto, é necessário ressaltar que a literatura não conforma as fronteiras de suas formas às fronteiras do Estado-nação. Portanto, fundamentalmente, a literatura, em sua formação nacional, a que consideramos desta feita, pode ser mais ou menos definida por seu processo de formação histórico — o que ocorre de forma particular em cada parte do mundo.

p. 142). O argumento de Tynianov pode ser relacionado à própria concepção primária do romance, de que se trata de um gênero inacabado e que admite outros gêneros na construção de sua forma, como a carta, o diário, a fotografia etc., e problematiza a questão de que a ficção é um sistema irrefratário, pendente de outros elementos oriundos de outras séries.

A tradição literária está permeada por outras séries, como define Tynianov, discursivas. A história, a filosofia e a política, dentre outras áreas do saber, estão na gênese constitutiva da literatura moderna e interconectam-se com outros gêneros formais de escrita que não são considerados literários. Assim sendo, o *arquivo* possui extrema relevância no processo de composição da ficção literária. Essa é a tese básica de Roberto Gonzalez Echevarría, elaborada em *Myto e archivo: una teoria narrativa latinoamericana*. Nas palavras do autor:

Meu ponto de partida é que penso não ser satisfatório abordar a narrativa como se fosse uma forma autônoma de discurso, nem um reflexo grosseiro das condições sociopolíticas de um determinado momento. Na minha opinião, as relações que a narrativa estabelece com outras formas de discurso são muito mais produtivas e determinantes que as que possui com sua própria tradição, com outras formas de literatura ou com a realidade bruta da história. [...] A narrativa vê-se demasiadamente afetada por outras formas não literárias para constituir uma clara unidade histórica, em uma maneira que talvez não seja a da lírica (ECHEVARRÍA, 2000, p. 17, tradução nossa)<sup>19</sup>.

A hipótese de Echevarría descreve como o romance moderno na América Latina se conjuga, em termos formais, com documentos produzidos pelo Império Espanhol durante o século XVI. Nessa medida, o romance evoluiu por meio da mimese de textos dotados de autoridade, portanto, capazes de encerrar ‘verdades’, de momentos históricos relevantes da narrativa latino-americana (ECHEVARRÍA, 2000, p. 9). No caso brasileiro, as narrativas de viagens científicas, como as escritas por Alexander Von Humboldt e Charles Darwin, influenciaram na forma de escrita de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, célebre livro por ser considerado um consórcio entre ciência e arte<sup>20</sup>. Dessa forma, a tese básica de Echevarría se desenvolve no fato de a narrativa romanesca latino-americana surgir de formas não literárias, o que constituiria sua tradição, e as formas de composição continuam, por meio do romance moderno, em contato com as mesmas estruturas. Nesse ínterim, o romance surge como algo indissociável às séries

<sup>19</sup> No original: “Mi punto de partida es que no pienso que sea satisfactorio abordar la narrativa como se fuera una forma autónoma de discurso, ni un reflejo burdo de las condiciones sociopolíticas de un momento dado. En mi opinión, las relaciones que la narrativa establece con otras formas de discurso no literarias son mucho más productivas y determinantes que las que tiene con su propia tradición, con otras formas de literatura o con la realidad bruta de la historia. [...] La narrativa se ve demasiado afectada por formas no literarias para constituir una clara unidad histórica, en la manera que talvez no lo sea la lírica”.

<sup>20</sup> Conforme: DIAS, Léo da Costa Santana. *O consórcio da ciência e da arte enquanto projeto estético norteador d’Os sertões, de Euclides da Cunha*. *A Cor das Letras* — UEFS, Feira de Santana, n. 10, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.13102/cl.v10i1.1527>. Acesso em 16/02/2022.



que lhe são correlatas. Sob essa perspectiva, há um componente fundamental para que se compreenda a evolução do romance: o arquivo. Dado que a forma narrativa surge e evolui de outras formas do discurso, é essencial observar que o romance contemporâneo, junto com a urgência de visualizar o presente por meio da investigação das contradições do passado, evolui de acordo com a estruturação da linguagem de outras formas consideradas não literárias. Trata-se de uma intersecção gerada na gênese do romance moderno com outras formas de discurso, em uma espécie de consignação da ficção com as formas do real. Nesse sentido, o romance emerge como ironia ao trazer para sua forma possibilidades literárias contidas nas estruturas formais de discursos aos quais se confere o status de ‘fé pública’ e de ‘verdade’. Não se trata, em última instância, de relativizar o fato social ou a verdade histórica, embora demonstre, “literarizando-os”, que a ficção em si formata na mesma medida o imaginário coletivo, como forma de conhecimento que não possui a mentira como base, mas a representação e a simulação, seja para presentificar o passado ou para estabelecer um questionamento filosófico complexo. De certa maneira, o romance, ao ter uma forma adaptável às próprias leis de sua intriga, estabelecida na sua *função construtiva*<sup>21</sup> em meio ao sistema<sup>22</sup> no qual se insere, toma a forma de documento (caso de *Os Sertões*, por exemplo) capaz de encerrar uma ‘verdade’ em determinados momentos da história (ECHEVARRÍA, 2000, p. 32). Segundo Echevarría:

É por meio desse simulacro de legitimidade que o romance realiza sua reivindicação contraditória e velada de pertencimento à literatura. As narrativas que costumamos chamar de romances mostram que a capacidade de dotar o texto do poder necessário para transmitir a verdade está fora do texto. São agentes exógenos que conferem autoridade a determinados tipos de documentos, refletindo assim a estrutura de poder do período, não qualquer qualidade inerente ao próprio documento ou ao agente externo. O romance, portanto, faz parte da totalidade discursiva de um determinado tempo, situando-se no campo oposto ao seu núcleo de poder (ECHEVARRÍA, 2000, p. 32, tradução nossa)<sup>23</sup>.

Como se vê, o romance se coloca em um campo oposto ao do poder por se afirmar como literatura, justamente por prescindir da outorga da verdade concedida a outros textos e documentos. Nesse sentido a verdade não está nas palavras, mas na capacidade humana de

---

<sup>21</sup> Conforme: TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p.115.

<sup>22</sup> Refere-se ao conceito de sistema presente na célebre obra *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido.

<sup>23</sup> No original: “[...] es mediante este simulacro de legitimidad que la novela lleva a cabo su contradictorio e velado reclamo de pertenecer a literatura. Las narrativas que solemos llamar de novelas demuestran que la capacidad para dotar al texto con el poder necesario para transmitir la verdad están fuera del texto. Son agentes exógenos que conceden autoridad a ciertos tipos de documentos, reflejando de esa manera la estructura de poder del periodo, no ninguna cualidad inherente al documento mismo o al agente externo. La novela, por tanto, forma parte de la totalidad discursiva de una época dada, y se sitúa en el campo opuesto a su núcleo de poder”.

conferir tal julgamento. A narrativa de ficção não busca a verdade em suas formas, embora conjugue as mesmas estruturas por ser um simulacro de legitimidade em questão à ‘verdade’. Dessa maneira, a dimensão arquivística do romancista contemporâneo é um importante fator de coerência estética e de evolução literária.

O arquivo é lei que encerra o que pode ser dito (FOUCAULT, 1987, p.158). A formulação de Foucault dá-se fora do que convencionalmente se propõe a entender como arquivo, e amplia essa conceituação para a função enunciativa provinda do discurso que dele emana e de como o *a priori* histórico que se estabelece em seus princípios como lei das possibilidades do que pode ser dito. Nas palavras do autor:

Em vez de alinharem-se no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres invisíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas do outro) que proponho chamar de *arquivo* (FOUCAULT, 1987, p. 156).

Conceitua-se arquivo não apenas em sua materialidade documental: inclui-se a compleição enunciativa capaz de legitimar um acontecimento constatável, compondo, assim, uma formação discursiva. Tendo em vista que o sistema de enunciados qualifica um sistema de poder, a história, por meio de sua metodologia, é a área do saber que pode qualificar a materialidade do que foi proposto, uma vez que nenhum documento é inocente. No entanto, a história não apenas organiza esses sistemas enunciativos como os dispõe na sua forma narrativa. Afinal, a narrativa predispõe a experiência consciente de apreensão do tempo. Considerando o tempo como um fenômeno que independe do ser humano para existir, por meio da narrativa o ser humano consegue experienciar as noções de passado, presente e futuro. Segundo Paul Ricoeur,

[...] os acontecimentos históricos não diferem radicalmente dos enquadrados por uma intriga. A derivação indireta das estruturas da historiografia, partir da estrutura de base da narrativa, [...] permite pensar que é possível, por procedimentos apropriados de derivação, estender à noção de *acontecimento histórico* a reformulação que a noção de *acontecimento-armado-na-intriga* impôs aos conceitos de singularidade, de contingência e desvios absolutos (RICOEUR, 1994, p. 295).

A tese de Paul Ricoeur coaduna com a concepção do arquivo no sentido de se atribuir um sistema de enunciados permitidos diante da lei, o que se configura como verossímil, mas ainda apoiados a um fundamento narrativo pelo qual o acontecimento é posto. Sendo assim, a narrativa moderna do romance se apropria desse sistema de enunciados ao ponto de sua tradição estar ligada ao arquivo e não necessariamente ao historicismo filológico que interpõe a literatura como um sistema autônomo de autorreferência. É interessante perceber que há argumentos em

várias frentes intelectuais que convergem nesse sentido: na visão de Derrida, “[...] toda obra literária “traí” o sonho de uma nova instituição da literatura. Ela o trai, primeiramente, ao revelá-lo: cada obra é única e é uma nova instituição por si só” (DERRIDA, 1992, p. 116). Uma vez que a literatura se forma por um conjunto de instituições que por si só pertence a uma instituição ligada a outras instâncias do discurso, formula-se por meio da verossimilhança a tradição que consolida, pela literatura e fora dela, o romance contemporâneo. Em que medida outras séries, como a história, estariam conectadas à formação de um campo literário diverso e ao mesmo tempo unilateral, no sentido de se constituir como uma exegese das formas narrativas derivadas do arquivo? A essa pergunta, destaca-se o primado do romance moderno latino-americano abordado por Echevarría: “[...] a característica mais persistente dos livros que receberam o nome de romances na era moderna é que sempre não se pretenderam ser literatura” (ECHEVARRÍA, 2000, p. 30, tradução nossa)<sup>24</sup>. A afirmação de Echevarría demonstra que o romance moderno alça, bem como a arte literária, em determinadas obras, uma genealogia que permite à ficção a confluência discursiva que situa a contemporaneidade, semelhante à experiência moderna, em uma tradição da qual as obras derivam de vários sistemas de significação e, por consequência, de si mesmas, uma vez que a narrativa deriva do arquivo e as obras se interpenetram segundo essa lógica, configurando uma tradição específica. Nesse sentido, a narrativa latino-americana pode ser alçada como rasura por apresentar outras gamas de sentido possíveis à narrativa histórica de determinados eventos. O romance se configura como um corolário da experiência e do conhecimento que transcende a ideia da ficção como fruição e pressupõe uma forma de encerrar, ou questionar, ‘verdades’ com a mesma legitimidade da história e do arquivo, tendo na simulação um lastro com o real que envereda o romance para além de si mesmo, o que, ironicamente, revela pretensões não especificamente literárias. Por si só, esse apelo intenta reformular o imaginário de modo a produzir outros sentidos possíveis ao que se determina como ‘verdade’ pela história em certos momentos. Implica dizer que, no caso latino-americano, a ficção procura desvencilhar os mitos construídos por uma história essencialmente composta pelos europeus por meio do lastro com as formas do arquivo. Esse lastro é mantido ainda que a estética seja diversa, geralmente configurada de acordo com o sistema enunciativo de que pretende partilhar, embora “[...] o apelo ao verossímil não podia esconder por muito tempo o fato de que a verossimilhança não é apenas a semelhança com o real, mas semelhança do verdadeiro” (RICOEUR, 1995, p. 24).

---

<sup>24</sup> No original: “[...] la característica más persistente de los libros que han recibido el nombre de novelas en la era moderna es que siempre no han pretendido ser literatura”.

O ponto fulcral da poética contemporânea do romance continua por ser de caráter onívoro, o que pressupõe certa indefinição. De acordo com Simon Reynolds “[...] se há uma estética que define nosso tempo, então é ela de requintada desordem e indeterminação genérica”. (REYNOLDS, 2011, p. 34, tradução nossa)<sup>25</sup>. No entanto, como parâmetro, pode-se entrever, em certa medida, que a representação literária toma distância de si mesma para compor uma tradição que, como demonstrado pelos argumentos de Echevarría, perscruta as margens do campo histórico em função do “verdadeiro”. Nesse sentido, a tradição literária se dá por um processo “[...] de leitura, de recepção, e como essa recepção se transforma em cada momento histórico, a tradição está constantemente sujeita a uma revisão, está em permanente mutação” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 95). Desta feita, apesar de a indefinição ser o signo da composição romanesca enquanto forma, em função da linguagem literária, invade o domínio de outras linguagens ao passo que se deixa penetrar por elas (CURY; PAULINO; WALTY, 1995, p. 20). No entanto, não se trata apenas da emulação literária de outros gêneros do discurso. A ficcionalização do ‘verdadeiro’ não procura afirmar o real, mas submergir como uma série epistemológica de origem da identidade e da história, por meio do questionamento dessas práticas em forma de literatura. É nesse sentido que a narração assume uma função veritativa, por meio do simulacro e da representação. Segundo Anatol Rosenfeld,

[...] uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra (ROSENFELD, 1973, p. 84).

Ainda que Rosenfeld aluda à modernidade, o contemporâneo não foge à necessidade de adaptação estética. Dessa maneira, o romance adota uma ética disruptiva em relação ao passado. O passado e o presente se fundem e a obra literária interpenetra-se nos silêncios produzidos pela história. Essa ‘desrealização’ do ‘verdadeiro’, no sentido de se lançar como narrativa do que poderia ter sido, o que implica tratar a ‘verdade’ como possibilidade, leva à hipótese de que a linguagem romanesca intenta demonstrar que não há um sentido coerente capaz de dotar a palavra do ‘real’ em si mesmo. Essa é uma das problemáticas *meta-históricas* que passam a ser exploradas na composição de ficção. Nas palavras de Echevarría,

[...] a historiografia estatal é a autoridade à qual se dirige a retórica notarial, o arquivo geral em que serão classificadas as informações sobre indivíduos e eventos, e depois submetidas às restrições do poder. O conhecimento sobre a vida e as ações é

---

<sup>25</sup> No original: “if there is an aesthetic that defines our time, then it’s one of exquisite clutter and generic indeterminacy”.

transmutado em poder no arquivo ou no texto dos historiadores oficiais (ECHEVARRÍA, 2000, p. 100, tradução nossa)<sup>26</sup>.

Desse modo, a literatura constitui-se como território *mais ou menos* livre e realça as estruturas de poder que emanam dos enunciados do arquivo. Não se pode afirmar que o passado é um território livre, porém, o signo da ficção não está sujeito às estruturas de poder tal como o da história e o da historiografia. A consciência da instabilidade narrativa da memória faz com que os encontros com o passado sejam fortuitos. Como já citado, os encontros com a história são por acaso e a memória intermedeia essa fugacidade (ROBIN, 2016, p. 38). Diante do exposto, resta a questão: seria a ficção a aporia discursiva da memória? É o questionamento que a compleição de determinada tradição parece estabelecer. Com isso, sugere-se a contemporaneidade, para assim sê-la, no lugar de inconformidade em sua conversão com o presente, por ter como horizonte a definição de que “formas de pensar e de agir, ou de sentir, que não respondem às contradições do presente e que podem ser símbolos do passado [...] não são contemporâneas” (ROBIN, 2016, p. 51). Nesse aspecto, justifica-se a conexão que os ficcionistas contemporâneos apresentam com o passado histórico. A compreensão do presente em constante ofuscação passa por dirimir as aporias do passado que estão incluídas nos cacos do mosaico de sua realidade. Tal como afirma Jacques Rancière, a era da história, haja vista que o romance contemporâneo tem o passado como uma *potência*, é “[...] a era da proliferação dos sentidos da história e das metamorfoses que permitem encenar sua representação” (RANCIÈRE, 2018, p. 68), pois “[...] se a história não se comprova sem a construção de uma ficção heterogênea, é porque ela mesma é feita de tempos heterogêneos, e de anacronismos” (RANCIÈRE, 2018, p. 51). Nesse sentido,

[...] a era da história confere também a toda matéria informe, como a toda escrita estabelecida, a possibilidade de se metamorfosear em elemento do jogo de formas. A era da antirrepresentação não é a era do irrepresentável. É a era do grande realismo (RANCIÈRE, 2018, p. 70).

Em suma, “[...] a história não cansa de se meter em história” (RANCIÈRE, 2018, p. 79).

O contemporâneo não age em consonância com o presente, mas consegue entrever que o passado se movimenta. As contradições, as quais o indivíduo contemporâneo assume como ofuscação do presente, advêm do passado construído por uma narrativa submetida à retórica do

---

<sup>26</sup> No original: “[...] la historiografía del Estado es la autoridad a la que se dirige la retórica notarial, el archivo general en el que se clasificará la información sobre los individuos e los sucesos, y luego se someterá a las restricciones del poder. El conocimiento sobre la vida y los actos se transmuta en poder en el archivo o en el texto de los historiadores oficiales”.

arquivo, da lei do que pode ser dito, de um sistema enunciativo que regula, notarialmente e legalmente, a construção do presente, já que a memória, nesse sentido, se torna um campo de luta política que visa dominar a imagem da comunidade/nação<sup>27</sup>, e pressupõe o domínio da formação de identidades possíveis. Em suma, “o passado não é livre. Nenhuma sociedade o deixa à mercê da própria sorte. Ele é regido, preservado, explicado, contado, comemorado ou odiado” (ROBIN, 2016, p. 31). Tendo o argumento de Robin como base, nota-se que o romance contemporâneo, por não ser um discurso que propõe uma ‘verdade’, tal como o histórico, busca as contradições do passado por entender que formas discursivas que encerram ‘verdades’ representam uma alienação parcial do presente, já que o passado não possui autonomia: é escrito, editado e disputado. A superação das contradições entre o passado e o presente, sabe-se, é uma impossibilidade, embora seja eleita como força motriz de uma ética romanesca de composição que tenta se sobrepor à artificialidade das arestas que compõem o presente. Dito de outra forma, o romance busca discutir o presente por meio do passado na intenção de modificar a compreensão, o imaginário a respeito de determinado evento, para poder refundar a representação e contribuir para elaborar outras possibilidades de identidade, principalmente àqueles que foram escamoteados da história oficial, lançado como uma rasura que intenta ampliar as possibilidades de futuro.

A intenção de percorrer o passado em busca da identificação da era presente pode ser observada por meio da indução às obras à referência de seu próprio passado, enquanto obra literária. Em outras palavras, os autores costumam revolver a tradição para emulá-la enquanto forma de composição. No entanto, o que se observa na contemporaneidade sugere um apelo configurativo do romance em que os precursores são postos ou como ausentes ou como contestados em razão de uma representação que não contempla, em seus parâmetros éticos e estéticos, os objetivos da narrativa de ficção enquanto obra de arte. Alude-se, então, a uma tentativa de renovação literária na qual se propõe um novo imaginário, conectando-se ao leitor por meio da responsabilização na problematização de seu próprio tempo. Em certo sentido, há a recusa de signos estabelecidos como canônicos, pois assume-se, ainda que de forma não intencional, um processo de ruptura e recusa de representações que foram suficientes para explicar o passado, mas que não cabem nas expectativas que se constrói sobre o presente e sobre o futuro.

Em *O filho eterno*, por extensão, poder-se-ia aventar a classificar a obra como autoficção. A implicação da biografia do autor como parte do enredo atende a propósitos e a

---

<sup>27</sup> Conferir em: ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

sentidos que são artifícios da ficcionalização do eu, ainda que, embora haja a problematização do estatuto da verdade quanto ao signo linguístico, não se trata de seguir uma linha na qual se obtém uma ‘biografia romanceada’. O recurso do narrador em terceira pessoa tenta encobrir a ideia de ‘narrativa de confissão’, mas, contraditoriamente, é um recurso que o autor utiliza para abandonar algum escrúpulo. Paradoxalmente, busca a verdade do ‘eu’ a partir do juízo do outro da ficção, de um narrador inventado. Sob esse aspecto, considerando o romance um gênero que se pretende conectar com a linguagem do *arquivo*, no caso latino-americano, a composição da narrativa de *O filho eterno* se verifica, sobretudo, pela presença da ausência. O pai, escritor, intenta buscar algum enredo ou alguma elucubração filosófica que consiga dotar de sentido o momento no qual se depara com o filho. Ao constatar que não conseguirá encontrar nada além da frieza do discurso médico como representação do seu filho, a narração busca no passado e na experiência do pai confluências, as quais surgem como possibilidade de identificação com o filho. Melhor dizendo, Felipe, até dado momento, é tido como algo sem definição pelo pai. Tal situação deriva de um dos excertos mais interessantes do romance: a constatação da ausência de pessoas com síndrome de Down no campo das artes, principalmente, e da história:

Não há mongoloides na história, relato nenhum — são seres ausentes. Leia os diálogos de Platão, as narrativas medievais, Dom Quixote, avance para a Comédia humana de Balzac, chegue a Dostoiévski, nem este comenta, sempre atento aos humilhados e ofendidos; os mongoloides não existem. Não era exatamente uma perseguição histórica, um preconceito, ele se antecipa, acendendo outro cigarro [...] Eles só surgiram no século XX, tardiamente. Em todo o *Ulisses*, James Joyce não fez Leopold Bloom esbarrar em nenhuma criança Down, ao longo daquelas 24 horas absolutas. Thomas Mann os ignora rotundamente. O cinema, em seus 80 anos, ele contabiliza, forçando a memória, jamais os colocou em cena. Nem vai colocá-los. Os mongoloides são seres hospitalares, vivem na antessala dos médicos (TEZZA, 2016, p. 36-37).

Apesar de haver lastro no compósito de *O filho eterno*, o qual se pormenorizará em outro momento, a conclusão obtida pelo pai pode ser desdobrada sob dois aspectos. No primeiro deles, não há tradição literária possível à qual se possa conjugar para converter em emulação a poética que Cristóvão Tezza poderia recorrer em relação à representação de Felipe. Vale ressaltar que o filho é a única personagem a dispor do nome no romance. Sendo assim, ele pode ser considerado o devir entre a origem e a meta da narração, que seria a formação do pai. A única representação possível seria o discurso médico, o que inviabiliza a dimensão subjetiva na qual o regime fraternal de relação está posto. A noção médica não dota o indivíduo para além do seu arranjo biológico; seria impossível para o pai compreender o filho como um sujeito singular, uma vez que o filho caberia no termo disseminado na década de 1980, referência que se passa no romance: “mongoloide”. Dessa maneira, não há tradição literária ou arquivo possível que possa corresponder a Felipe enquanto sujeito, e não parte de uma massa verificada

sob a trissomia do cromossomo vinte e um. No campo das artes, não há referência, tal como constata o pai, estável para que ele se apegue e consiga encontrar o sentido que procura, o de tornar aquele “ser hospitalar” em um filho. No segundo aspecto, o trecho revela-se como metaficcional, pois indica ao leitor que o romance não possui lastro no que tange à representação da qual deriva toda a narração. É como se o próprio romance indicasse uma das arestas de sua composição. Com efeito, a presença de Felipe, enquanto personagem, só é possível de ser interpretada a partir da experiência, configurada pelo relato onisciente da trajetória do pai. A existência de Felipe é ‘real’, mas completamente omitida quando procurada no arquivo das representações.

Quando um romance como *O filho eterno* coloca como cerne uma “criança Down”, estabelece-se um horizonte novo apenas possível pela inquietação contemporânea em relação ao seu tempo presente. Para tanto, recupera-se o passado esquecido para delimitar uma nova noção, ainda que incerta, sobre o futuro, já que haverá, em algum lugar, uma referência memorial para o que dantes não fora devidamente representado: “A ideia do sublime não basta, ele começa a vislumbrar — com ela, chegamos só ao simulacro. É preciso ter força e peito para chamar a si a linguagem do mundo [...]”. (TEZZA, 2016, p. 16). Tal perspectiva encaminha o romance como parte da memória da cultura e abre outras possibilidades de representação de pessoas com a trissomia do cromossomo vinte e um. Nesse sentido, supõe-se que Tezza chamou para si a incumbência de chamar a si e ao filho a linguagem que devidamente lhes cabe na história e na memória em alguma feita. O pensamento exposto coaduna perfeitamente com o excerto a seguir:

Anos depois, ele pensaria: vivemos de um modo tão profundamente abstrato, que não bastava a presença da criança, todas as suas evidências; para que ela começasse, de fato, a se tornar alguma coisa, era preciso um documento oficial, um papel, um carimbo, uma comprovação de um saber inteligível, uma fotografia ilegível, aquelas manchinhas negras dançando no caos de um fundo cinza, agora ordenadas por tamanho e tipo, uma a uma, em duas colunas, dando uma ordem científica ao caos da vida real, a determinar a natureza de uma vida (TEZZA, 2016, p. 66)

A ideia que deriva do excerto coaduna o pressuposto de que o *Arquivo* se figura como elemento primordial à dinâmica da existência. A representação que dele emana é o princípio organizador das possibilidades sociais de presença na história, ao que, se não for controlada e disputada, será dada a distorções, recortes excludentes, imprecisões e injustiças. O romance de Tezza trabalha para redimir a literatura por não retratar pessoas como seu filho, fazendo com que se estabeleça uma representação um pouco mais condizente com a singularidade a que se pretende delinear o filho contida em *O filho eterno*. Dessa maneira, a presença de Felipe se estabelece pela ausência, e afirma que nem todo Down é igual, como se poderia pressupor a partir



exclusivamente por meio do discurso médico. Por outro lado, quando se analisa a figura paterna, fica claro que a estrutura narrativa está subordinada ao romance de formação. Trata-se, obviamente, do processo que a presença do filho opera na vida familiar, que pouco a pouco vai se assenhorando do lugar de pai, na medida em que consegue, por meio da memória, significar o lugar de filho para Felipe em sua vida. Nas palavras do próprio autor, “*O filho eterno* é um romance de formação, que sempre tem esse ingrediente transformador na vida de alguém. O livro não tem propriamente um final fechado, moralizante ou propriamente tranquilizador. A situação do personagem fica em aberto”<sup>28</sup>. Como se vê, ainda que o livro possua uma arquitetura na qual se percorra a tradição, a representação de Felipe não necessariamente se conecta a alguma aresta como remetente. Em outras palavras, não há uma representação prévia na qual o autor possa se fiar para construir sua personagem. Assim sendo, toda a construção do enredo é derivada da experiência. A configuração central do romance emerge da memória individual por se tratar de uma “interpretação literária” da própria experiência do autor.

Luiz Ruffato, em *Inferno Provisório*, busca como referência a formação do operariado brasileiro. Portanto, há clara procedência arquivística que fundamenta seu romance: o êxodo rural, a modernização do Brasil a partir da década de 1950, e a formação da classe operária. A obra conserva, em certa medida, algum ineditismo ao passo que narra a formação dessa mesma classe a partir das subjetividades que a compõem. Não há outro romance que fundamente a precedência de *Inferno provisório*. Talvez, poderia se aventar o romance regionalista, tendo em vista que as personagens estão todas interligadas de alguma forma à zona da mata mineira, na região de Cataguases/MG. Porém, há que se considerar que o espaço pelo qual as narrativas se dão não necessariamente figura como parte de uma longa tradição. Narrar sobre o trabalhador urbano em sua condição multifacetada — migrante pobre — é um predicado ao qual Luiz Ruffato busca na história para arranjar sua poética. Tal acepção pode ser conferida em um excerto de *Sulfato de Morfina*. No enredo, uma moribunda Paula Bettio, irmã da Micheletta velha de *Uma fábula*, tem sua vida repassada em um átimo à espera do derradeiro adeus. De forma propositadamente confusa, o narrador recorre à descrição de uma memória da personagem que não é necessariamente dela, mas que cumpre com o itinerário que sugere quais são as precedências arquivísticas de *Inferno provisório*. Enquanto revive sua vida, os planos da realidade e do sonho se misturam. Dona Paula busca entender a negatividade da qual sua família fora tributária, desde a infelicidade seguida da morte da irmã, Chiara, prisioneira do próprio marido, até as origens de sua família:

---

<sup>28</sup> Entrevista concedida pelo autor ao site <https://www.katiavelo.com.br/entrevista-com-cristovao-tezza/>. Acesso em 10/12/2023.

Família... casamento... filhos... uma insidiante epiderme de mofo impregna tudo, esporos furtivos carcomendo qualquer esperança... Toda história é remorso... Assim nos primórdios; assim, sempre... Uma praga uma maldição desembarcada no navio Adria, no Rio de Janeiro, camuflada na bagunça das tralhas recolhidas aos baús dos Bettio, dos Furlaneto, cujo sangue, cinco anos mais, se misturaria, a ansiosa melancolia de Giacinto, a nostalgia emburrada de Ema, ele, vinte e dois, ela, quinze anos. Corcoveando o mar oceano pulgas, baratas, percevejos, ratos, hirtos peçoços proprietários do impossível retorno, ignorantes do daqui a pouco, no nunca mais enterrados os ossos antepassados, soterrados os corpos, rasgadas as memórias do visto, saboreado, cheirado, pegado, ouvido [...] (RUFATTO, 2016, p. 311).

Mesmo que dona Paula não tenha vivido o desembarque italiano que ocorrera no Brasil entre o final do século XIX e o começo do XX, a narração consiste em refletir sobre as condições nas quais as famílias chegaram para dispô-las em uma constelação negativa na qual, percebe-se, procura na história destacar a negatividade que seu estado de saúde lhe impõe. Nesse sentido, a recondução do passado histórico por vias literárias é a própria tradição, a qual a literatura de Ruffato subscreve. *Inferno provisório* cumpre um jogo de complementaridades no qual se busca resgatar pela memória as omissões da história, para ele próprio oferecer-se como rasura, uma vez que seu fim se configura como um quadro memorialístico da experiência histórica capaz de emitir um juízo a respeito de determinada experiência por meio da representação. Segundo Schollhammer,

se o presente modernista oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora, o presente contemporâneo e a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação. Visto desse ponto, o desafio contemporâneo consiste em dar respostas a um anacronismo ainda tributário de esperanças que lhe chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico. Agir conforme essa condição demanda um questionamento da consciência histórica radicalmente diferente do que se apresentava para as gerações passadas como, por exemplo, o otimismo desenvolvimentista da década de 1950 ou o ceticismo pós-moderno no da de 1980. O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente. Enquanto isso, o futuro só adquire sentido por intermédio de uma ação intempestiva capaz de lidar com a ausência de promessas redentoras ou libertadoras (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 12-13).

O que se nota a partir da elucubração de Schollhammer reside na dimensão do real histórico ao qual parte da produção romanesca contemporânea não pode se furtar. As questões irmanadas ao presente são a perturbação na qual o escritor se debate para compreender. Como panorama, não há sistemas estáveis na tradição literária, a não ser por uma ruptura, capaz de oferecer um quadro capaz, ele mesmo, de resolver as problemáticas identitárias e sociais que entremeiam o questionamento que parte dos romances contemporâneos impõem para si. Nesse sentido, a própria conclusão de dona Paula alegoriza a dinâmica na qual a rasura literária está inscrita: se

a origem é “uma praga”, “uma maldição”, há que, literariamente, se reconstruir os destinos possíveis em uma tentativa, ainda que sem frutos, de redenção.

Em *Um defeito de cor*, contrariando o exotismo e a estereotipia que marca a representação do negro no romance brasileiro, mais precisamente durante o século XIX, Ana Maria Gonçalves rompe com certa tradição “racialista” presente na literatura — sem incorrer em proselitismo panfletário, mas sem deixar de conotar uma fundamentada posição política na organização da obra. A representatividade em termos de subversão da *colonialidade* discursiva é inquestionável: a trajetória de uma mulher negra durante a escravidão que teria participado da Revolta Malê, com a narrativa performatizada por ela própria, contrariando a lógica “imparcial” do narrador em terceira pessoa do romance histórico do século XIX em suas representações do “não-branco”, do “Outro” — modelo que, inclusive, adentrou o século XX. A violência trazida nos relatos desmascara as justificativas civilizatórias em torno da ideologia que sustentou os abusos no processo de exploração, material e humana, das colônias. Dessa maneira, a desumanização é marca frequente na representação do negro na literatura brasileira. Se posto sob a tradição literária brasileira, *Um defeito de cor* a conjuga por se imiscuir na história e propor uma outra forma de narração e representação do romance histórico.

As representações romanescas do negro estiveram circundadas por uma mística exótica e estereotipada de caracterizações que, atendendo ao pensamento corrente à época, surgiam como afirmação da origem colonial que instaura e subdivide a sociedade em raças. É o caso, por exemplo, de romances célebres como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães<sup>29</sup>. Dada a estatura dessas obras no panorama literário nacional, é necessário tecer algumas considerações de modo a analisar a importância de *Um defeito de cor* em relação a questões concernentes à representação e a dimensão arquivística na qual o romance submerge.

A obra de Euclides da Cunha possui uma importância historiográfica singular: o jornalista correspondente do hoje *Estado de São Paulo* presenciou o massacre da comunidade de Canudos, localizada no sertão da Bahia, e narrou com riqueza de detalhes a geografia do local, o desenrolar da luta entre o exército brasileiro e os seguidores de Antônio Conselheiro, e dedicou uma parte de sua obra para analisar a figura do sertanejo, em acordo com as teorias científicas que vigoravam à época — a saber, mormente, o determinismo e o darwinismo. Ao

---

<sup>29</sup> Apesar do contexto favorecer a representação canhestra do afro-brasileiro durante o século XIX, deve-se lembrar de escritores como Machado de Assis, mais especificamente de seu conto *Pai contra mãe*, e também, no início do século XX, de Lima Barreto, em seu romance *Clara dos anjos*. Os autores já denunciavam, então, o racismo e de como a sociedade civil e o Estado brasileiros percebiam o povo negro.

prefaciar a obra, o autor de antemão sustenta o viés que imbui a análise dos eventos que relataria:

Intentamos esboçar, palidamente embora, ante o olhar de futuros historiadores, os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil. E fazemo-lo porque a sua instabilidade de complexos fatores múltiplos e diversamente combinados, aliada às vicissitudes históricas e deplorável situação mental em que jazem, as tornam talvez efêmeras, destinadas a próximo desaparecimento ante as exigências crescentes da nossa civilização e a concorrência material intensiva das correntes migratórias que começam a invadir profundamente a nossa terra. [...] Primeiros efeitos de variados cruzamentos, destinavam-se talvez à formação de uma grande raça. Faltou-lhes, porém, uma situação de parada, de equilíbrio, que não lhes permite mais a velocidade adquirida pela marcha dos povos neste século. Retardatários hoje, amanhã se extinguirão de todo (CUNHA, 1984, p. 9).

A representação proposta por Euclides da Cunha é delineada a partir da construção de um “outro” impossibilitado de erguer-se à civilização por suas condições biológicas e geográficas. A ideia de “raça” é um fator central. Condenado a desaparecer, o sertanejo figura como um ente alheado do que se entende por modelo ideal, por ter-lhe faltado “equilíbrio” genético.

O discurso das ciências naturais do século XIX é fortemente eurocêntrico. Fundamentalmente, a construção do “mestiço”, do “negro” ou do “índio”, por exemplo, possuem como eixo paradigmático o europeu. Em outras palavras, o modelo comparativo que assinala o local da diferença é predominantemente discursivo. Em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, insta-se por representar os vários personagens habitantes de uma precária hospedaria como “produto” do meio, inspirado pelo modelo realista do *romance de tese*. No entanto, o que chama a atenção é como a narrativa apresenta Rita Baiana, a mulata fogaosa que seduz Jerônimo, português trabalhador, casado e que, após apaixonar-se por Rita, passa a levar uma vida desregrada e boêmia, própria do que seria o imaginário em torno da vida da mulher “não-branca”:

Ela saltou em meio da roda, com os braços na cintura, rebolando as ilhargas e bamboleando a cabeça, ora para a esquerda, ora para a direita, como numa sofreguidão de gozo carnal, num requebrado luxurioso que a punha ofegante; já correndo de barriga empinada; já recuando de braços estendidos, a tremer toda, como se se fosse afundando num prazer grosso que nem azeite, em que se não toma pé e nunca se encontra fundo (AZEVEDO, 1992, p. 72-3).

Rita Baiana, a síntese do que se concebe no imaginário de senso comum como “mulher brasileira”, é caracterizada como sensual, douda nas artes do prazer e, embalada por um ritmo de matriz africana no excerto citado, potencialmente circunscrita a uma condição primitiva. Dessa maneira, é importante assinalar que a objetificação dos corpos também é um processo enunciativo que configura a construção do gênero, em especial da mulher negra.

Em contrapartida, tem-se a personagem Bertoleza, negra, enganada pelo dono do cortiço que mentira ao dizer que havia comprado a sua alforria. Ao descrever a união dela e de João Romão, que variava entre “empregada” e amante, pode-se perceber como a ideia de raça se faz presente: “[...] Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua” (AZEVEDO, 1992, p. 14). A ideia de que Bertoleza procuraria “instintivamente” um homem branco corresponde ao branqueamento que faria submergir uma raça melhor do que a sua. O modelo proposto não apenas hierarquiza a diferença como infere que a condição de escravidão da raça negra encontra justificativa em uma suposta inferioridade racial.

Em suma, os ecos do passado na representação do “não-branco” em determinadas obras literárias não só são sentidos como perpetuados. Nas palavras de Sueli Carneiro, pode-se aferir o eco, com as devidas ressalvas, produzido na memória pela construção das personagens Rita Baiana e Bertoleza:

São suficientemente conhecidas as condições históricas nas Américas que construíram a relação de coisificação dos negros em geral e das mulheres negras em particular. Sabemos, também, que em todo esse contexto de conquista e dominação, a apropriação social das mulheres do grupo derrotado é um dos momentos mais emblemáticos de afirmação de superioridade do vencedor. [...] As mulheres negras [...] são retratadas como antimusas da sociedade brasileira” (CARNEIRO, 2019, p. 160).

Em *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, publicado em 1875 e de forte cunho abolicionista, a estereotipia e a, talvez, ‘preocupação’ com a recepção, torna o romance um registro da situação do negro no Brasil no século XIX, já que pouco há sobre o negro na literatura anterior ao referido período. A narrativa conta a história de Isaura, uma cativa filha de mãe negra e pai branco. De estrutura folhetinesca, o enredo se concentra na pureza de Isaura ante as investidas de seu senhor, Leôncio, ao guardar-se para seu verdadeiro amor, Álvaro, jovem burguês com quem ao final concretiza seu amor. A escolha por retratar uma “escrava” de pele quase branca está de acordo com os moldes do período romântico, e coaduna com o padrão estético das musas delimitado por traços europeus. A escolha por uma branca faz supor a condição de abjeção pela qual o negro era marcado. Assim como no ideário de Bertoleza, a narrativa faz supor que o branqueamento por meio da mestiçagem seria um caminho para que o passado da escravidão ficasse para trás e uma nova identidade nacional fosse formada, tema esse muito caro à literatura romântica brasileira. Ademais, por mais que se tente conjecturar uma análise profícua que se contenha nos limites do contexto, a narração fala por si só neste trecho em que Isaura reflete sobre sua condição:

— Ah! meu Deus! — pensava ela; nem aqui posso me achar um pouco de sossego!... em toda parte juraram martirizar-me!... Na sala, os brancos me perseguem e armam mil intrigas e enredos para me atormentarem. Aqui, onde entre minhas parceiras, que parecem me querer bem, esperava ficar mais tranquila. Há uma, que por inveja, ou seja lá pelo que for, me olha de revés e só trata de achincalhar-me. Meu Deus! meu Deus!... já tive a desgraça de nascer cativa, não era melhor que tivesse nascido bruta e disforme, como a mais vil das negras, do que ter recebido do céu estes dotes, que só servem para amargurar-me a existência? (GUIMARÃES, 1988, p. 48).

É nesse sentido que a representação do negro contribui para a formulação de uma memória cultural na qual sua condição de existência é negada no seio da comunidade. A representação do negro na literatura brasileira delimita o enunciado evocado pela memória e tangencia as relações instituídas no presente.

A figuração na tradição do arquivo não é o único aspecto que une as obras elencadas neste trabalho. Há, sobretudo, o desafio estético de assumir o *status* cognoscível ao reconhecimento das problemáticas do presente, relacionando-se com outras formas de discurso. Nesse aspecto, há a problemática daquilo que pode encerrar ‘verdades’ como eixo central dos motivos que levam a ficção romanesca a se relacionar com o arquivo. Questionar o estatuto de legitimação de determinados discursos ocorre sob um regime estético que prioriza a simulação de determinadas instâncias para pautar, por meio da arte, problemas do presente que porventura são eleitos.

## **2.1 Imaginário, narrativa e ficção: questões de contingência**

A narratividade da ficção se modela por relações de toda sorte que irrompem na forma e na constituição de contingências de elegibilidade própria. Sobrepõem-se à ficção permutas entre o campo da narrativa histórica e entre o imaginário. Nesse sentido, a arte narrativa se verifica na correlação com o verdadeiro por meio do imaginário. Na contemporaneidade, embora tal categorização não lhe seja exclusiva, a concepção da imaginação interpenetra-se com as vicissitudes do que foi omitido da narrativa histórica. Recriar o passado perpassa, fundamentalmente, por um exercício formal e de imaginação contingente.

A questão posta suscita um desdobramento: a aproximação da história e da ficção enquanto formulações verbais narrativas. Ainda que amparada sob critérios técnicos, a história seria próxima à ficção no sentido de conspurcar o que se estabelece como verdade na sua formulação imaginativa. O historiador deve recorrer à imaginação e propor recortes para afirmar o horizonte do possível, algo que o ficcionista também realiza. Não se trata de

relativizar a escrita da história ou de desconsiderar seu caráter metodológico para formatar o que, de fato, houve no passado, mas de compreender que há, em certa medida, uma *poética* à narrativa histórica — algo que parece interessante aos ficcionistas contemporâneos emular para questionar o estatuto do sujeito. No entanto, Luiz Costa Lima propõe uma salutar fronteira entre os campos. Lima afirma que o discurso ficcional

[...] não postula uma verdade, mas a põe entre parênteses. Já a historiografia tem um trajeto peculiar: desde Heródoto e, sobretudo, Tucídides, a escrita da história tem por aporia a verdade do que houve. Se se lhe retira essa prerrogativa, ela perde sua função. Torna-se por isso particularmente difícil ao historiador não considerar prova aporética o que apenas resulta do uso de suas ferramentas operacionais. As tentativas de Conford e Hayden White de aproximá-la do poético procuravam conjurar essa dificuldade; terminaram, contudo, por criar um desvio tão grave quanto: converter a escrita da história em uma modalidade de ficção (LIMA, 2006, p. 21).

Lima menciona as conhecidas teses de Hayden White (1994) sobre a história ser um ‘artefato’ literário por se construir como narrativa. Dessa forma, não seria possível ao historiador ir além de recursos próprios da ficção para reconstruir o passado. Embora rechaçada por outros historiadores, tal como Carlo Ginzburg (2002), a discussão sobre a narratividade do passado não deixa de instar a ficção a ocupar o território do dúbio. Não há intenção em se discutir a escrita da história em seus fundamentos, mas analisar como a aporia do passado transita do histórico ao literário por meio do debate sobre a poética da narrativa histórica.

Segundo White, o texto histórico é sujeito a ‘urdiduras’ típicas do enredo de qualquer narrativa literária, seja ela comédia, romance, epopeia etc. Isso implica em considerar o historiador como alguém que cria sentidos possíveis ao passado por meio de uma interpretação que envolve a modulação de um enredo ao fato histórico, de modo a constituir um princípio norteador à sua recepção no presente (WHITE, 1994)<sup>30</sup>. O autor faz uma forte crítica ao estudo do passado como um fim em si mesmo; para ele, tal perspectiva “[...] só pode afigurar-se como uma forma de obstrucionismo insensato, uma oposição intencional à tentativa de entrar em contato com o mundo atual em toda a sua estranheza e mistério” (WHITE, 1994, p. 53). Dessa maneira, é possível correlacionar a construção do sentido histórico à recepção que, por sua vez, se estrutura pela imaginação do que alguém no tempo presente intenta fazer do passado. Sob essa premissa, o historiador imagina o passado e compõe-no sob ‘urdiduras’ narrativas para que seja possível a construção de um sentido ao leitor, algo que perpassa por um arremedo discursivo do real. Assim sendo:

---

<sup>30</sup> As considerações feitas são uma síntese das ideias que White postula no capítulo *A interpretação na história*, da obra *Trópicos do discurso*. Conforme: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Edusp, 1994, p. 65-97.

A evasão das implicações da natureza fictícia da natureza histórica decorre em parte da utilidade do conceito de “história” para a definição de outros tipos de discurso. Pode-se comparar a “história” à “ciência” pela sua falta de rigor conceitual e por seu malogro em criar os tipos de leis universais que as ciências caracteristicamente procuram criar. De modo semelhante, pode-se comparar a “história” à “literatura” em razão de seu interesse mais no “real” do que no “possível”, o que é supostamente o objeto de representação das obras literárias. Desta forma, numa longa e ilustre tradição crítica que tentou determinar o que é “real” e o que é “imaginado” no romance, a história serviu como um arquétipo do polo “realista” de representação (WHITE, 1994, p. 105).

Como se vê, para Hayden White, a história é um conceito que em suas prerrogativas operacionais não consegue escapar do interregno entre a realidade e a linguagem. A ‘verdade’, todavia, motiva a construção da narrativa histórica, uma vez que a imaginação histórica é ‘crítica’, ou seja, circunstanciada por aquilo que pode ser dito do passado. A imaginação literária não precisa de uma cadeia de acontecimentos específicos e verificáveis para que seus personagens ajam e, paradoxalmente, impõe-se de forma mais arbitrária do que a imaginação histórica por preceder de qualquer parâmetro que não seja eleito a partir de seus próprios critérios. Segundo Carlo Ginzburg, “[...] toda palavra generaliza arbitrariamente uma experiência sensorial absolutamente específica; todo conceito encerra uma metáfora esquecida, mergulhada no inconsciente” (GINZBURG, 2002, p. 24). Desse modo, considera-se que toda a verdade escape à linguagem, quando o arbítrio da experiência é reduzido a um parco conceito, a um fragmento. “A linguagem não pode dar uma imagem da realidade” (GINZBURG, 2002, p. 28).

A postura um tanto quanto relativista da narrativa histórica, de certa maneira, desqualifica os próprios preceitos literários quando se realiza um exame daquilo que a ficção pretende tematizar. Conforme apontado, a tradição literária, sobretudo a romanesca latino-americana, está muito mais ligada ao ‘arquivo’ e à história justamente por uma complementaridade habitante da fissura entre o significante da realidade, a narrativa, e o que a legitimidade formal intenta modelar. Assim postula Carlo Ginzburg ao traçar um paralelo entre as relações de força, retórica e prova, que seriam as fundações do discurso histórico e, por isso, enquanto construto, oferece um recorte parcial, mas que se pretende totalizante, de determinado período ou evento passado que se queira representar:

[...] os historiadores deveriam recordar que todo o ponto de vista sobre a realidade, além de ser intrinsecamente seletivo e parcial, depende das relações de força que condicionam, por meio da possibilidade de acesso à documentação, a imagem total que uma sociedade deixa de si (GINZBURG, 2002, p. 43).

Na afirmação de Ginzburg fica nítido que o historiador necessita de provas, o que é óbvio, para configurar o que se chama de narrativa histórica. O que surge às formas de ficção do romance



contemporâneo se concentra na possibilidade de esmiuçar a subjetividade, as lágrimas das guerras, o sentimento de culpa, longas conversas em família, por exemplo, que surgem na história como figuras, mas não como força atuante dada a necessidade de legitimidade formal. Nesse sentido, o imaginário coletivo precisa ser construído ordenadamente, sem que haja chances ao acaso. A história atua como fonte de legitimação que a ficção explora na intenção de formar a imaginação e a memória de uma cultura. Em síntese, o passado é movediço: os fatos mantêm-se, mas sua evocação tende a se submeter às contingências do presente. De acordo com Régine Robin,

[...] se as antigas formas de representação estão esgotadas, é forçoso constatar que, em termos de eficácia social, elas ainda estão em condições de mobilizar o imaginário, já que o público está habituado a essas velhas formas de figuração (ROBIN, 2016, p. 286).

A mobilização, a qual Robin menciona, pode muito bem contemplar porque o romance contemporâneo, mais especificamente, adota o realismo, ainda que sob seus próprios termos, como estética. Além de possibilitar a disputa pelo imaginário cultural, é uma forma de fazer com que a literatura permaneça ‘relevante’ diante do turbilhão de outras formas de ficção, como as produções audiovisuais. Apesar do risco em se afirmar o que se segue, nunca a demanda por realidade foi tão grande. Em *Reality hunger: a manifesto*, o autor David Shields dispõe notas e aforismas sobre a latência do real que transborda na ficção — não somente na ficção literária:

Vivendo como forçadamente fazemos em um mundo artificial e fabricado, ansiamos pelo “real”, semelhanças do real. Queremos colocar algo não ficcional contra toda a fabricação — frissons autobiográficos ou momentos emoldurados ou filmados ou pegos em momentos que, na sua aparente espontaneidade, possuem ao menos a possibilidade de rompimento com a confusão. Mais invenção, mais fabricação não fará isso. Eu duvido muito que eu seja a única pessoa que está achando cada vez mais difícil querer ler ou escrever romances (SHIELDS, 2011, p. 47, tradução nossa)<sup>31</sup>.

David Shields argumenta sobre a dificuldade contemporânea em receber a fabulação livre. Interessante perceber, também, que se trata de um fenômeno já preconizado por Walter Benjamin na ocasião em que escreve “O narrador”. Walter Benjamin afirma que a “[...] a difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Dessa maneira, as constantes transformações das formas legítimas do discurso em termos de técnica impactam o processo de composição, pois exige novas formas de narração e,

---

<sup>31</sup> No original: “Living as we perforce do in a manufactured and artificial world, we yearn for the “real,” semblances of the real. We want to pose something nonfictional against all the fabrication—autobiographical frissons or framed or filmed or caught moments that, in their seeming unrehearsedness, possess at least the possibility of breaking through the clutter. More invention, more fabrication aren’t going to do this. I doubt very much that I’m the only person who’s finding it more and more difficult to want to read or write novels”.

portanto, novas formas de concepção do imaginário. Eis que surge a famigerada e inevitável pergunta: estaria o romance com seus dias contados? Não. Segundo Leyla Perrone-Moises,

[...] quando se fala do fim da literatura, trata-se do fim de um tipo de literatura: aquela da alta modernidade. Aquilo a que assistimos hoje, na esfera literária, confirma as predições de [Octavio] Paz sobre o término de uma fase da modernidade. Os leitores talvez tenham mudado mais que os escritores. [...] E a literatura atual, em suas variadas vertentes, mostra que o cadáver está bem vivo (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25-26).

Nesse sentido, assiste-se à transformação das formas, tal como argumenta Shields:

A função mimética da arte não decaiu tanto quanto se transformou. Os instrumentos da metáfora se expandiram. Na medida em que a cultura se torna mais saturada por diferentes mídias, artistas podem usar maiores e maiores pedaços de cultura para se comunicarem (SHIELDS, 2011, p. 47, tradução nossa)<sup>32</sup>.

Seja por sobreviver ao constante influxo informacional que toma o presente de assalto, seja para incorporar ao romance a evolução das formas, o fato que parece inerente a alguns romances contemporâneos talvez seja, a título de hipótese, a apropriação de discursos legitimadores sob a esteira mimética do realismo. Nesse sentido trata-se de *afirmar* o romance como forma legítima de cognição às contradições do presente, e não simplesmente relativizar o real. Antes, seria mostrar que a atuação de discursos legitimadores, quando se furtam de questionarem as relações de poder sobre o passado, adotando um procedimento mecanizado e historicista, e dos constantes apelos midiáticos, está sujeita à experiência imaginativa na sua concepção e não encerram, em absoluto, a legitimação de si mesma. Como Michel Houellebecq diria, “[...] os filósofos podem ser menos interessantes que os romancistas”<sup>33</sup>. É por meio da fabulação e da emulação<sup>34</sup> das formas que alguns romances contemporâneos se apropriam e devolvem o real a ele mesmo em forma de questão. Essa seria a prática da verdade por meio da ficção (LIMA, 1991). Assim, história é a “[...] proliferação dos sentidos da história e das metamorfoses que permitem encenar sua representação” (RANCIÈRE, 2018, p. 68). A fabulação é mais um sentido entre tantos; portanto, a ficção contribui para a formulação da memória do passado por meio do controle do imaginário.

<sup>32</sup> No original: “The mimetic function in art hasn’t so much declined as mutated. The tools of metaphor have expanded. As the culture becomes more saturated by different media, artists can use larger and larger chunks of the culture to communicate”.

<sup>33</sup> HOUELLEBECQ, Michel. *Troque seu filósofo por um bom romancista*. Youtube, 22/10/2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=jbHbVTsUjgE&ab\\_channel=FronteirasdoPensamento](https://www.youtube.com/watch?v=jbHbVTsUjgE&ab_channel=FronteirasdoPensamento).

<sup>34</sup> Conferir em: ROCHA, João Cezar de Castro. The poetics of emulation in a Latin American Context: towards a new theoretical framework. In: BEAULE, Christine B.; MANDER, Jenny; MIDGLEY, David. *Transnational perspectives on the conquest and colonization of Latin America*. Nova York: Routledge, 2020. p. 157-159.

A tese básica de Luiz Costa Lima em *Controle do imaginário e a afirmação do romance* direciona a leitura do romanesco para suas relações com a historiografia e questões concernentes ao imaginário literário. Basicamente, o autor traça um paralelo sobre como a história e a literatura são campos complementares do conhecimento e sobre como o romance foi forjado sob uma permuta do discurso no que tange ao controle do imaginário. Segundo Lima, para se exercer o controle do imaginário, deve-se encontrar uma via na qual se distingue o destaque do “científico” entre os discursos ficcional e historiográfico:

Como então descobrir a procurada via? Partindo da consideração de que ao historiador não basta que se apoie em documentos atestados. Não poderá recuar diante de alguma circunstância que pareça incrível ao leitor. Desse modo não abdicará do maravilhoso, sem que, por isso, manche seu *character*, o que só será inevitável se assinar fantasia, isto é, o absolutamente improvável. A “*porte étrioté*” do romancista consiste em extremar o provável sem recair em seu oposto. Historiadores e romancistas dão-se as mãos, são igualmente legítimos ao recusarem a matéria do ficcional. O maravilhoso — entenda-se o fantástico e surpreendente, mas não o absolutamente improvável — não está excluído do texto legítimo (LIMA, 2009, p. 200).

Na perspectiva de Lima, o romance suporta-se na matéria provável, nas suas relações de contingência com a história e outros discursos tidos como *legitimadores*. Tal desdobramento não exclui da historiografia o apelo ao imaginário ao narrativizar fatos documentados, mas que não são o bastante para se construir a evocação da imagem total que, em determinado grau, engendra toda memória. Dessa maneira, a discussão ora proposta por Hayden White — de que a história se utiliza de artifícios literários como elementos constitutivos —, não é algo que propriamente se detém em uma sobreposição de um discurso ao outro. Seria necessário distinguir como a imaginação delinea-se em ambos os campos. Tal como Costa Lima afirma, a imaginação tanto do romancista quanto do historiador possui paralelos relevantes, dado que a imaginação, o *maravilhoso*, não estão na ordem da discussão sobre a verdade por ser um elemento do texto considerado *legítimo*. Nota-se, portanto, que a ficção contemporânea, bem como de outras épocas, realiza-se por um entremeio poético do provável e do real. A história, nesse sentido, atua como linha mestra na qual os romancistas se relacionam não para questionar o sentido da ‘verdade’; antes, atuam na imaginação preteritamente futura do que a historiografia conclui. Segundo Roger Chartier:

De resto, não se trata de uma situação nova. As dez peças históricas compostas por Shakespeare e reunidas no Fólho de 1623 sob rubrica própria, a das *histories*, pouco conforme à poética aristotélica, moldaram, sem dúvida nenhuma, uma história da Inglaterra mais forte e “verdadeira” que aquela relatada pelas crônicas nas quais o dramaturgo se inspirou. Em 1690, o dicionário de Furetière registra, a seu modo, essa proximidade entre história verídica e ficção verossímil quando designa a história como ‘a narração das coisas ou ações como elas aconteceram, ou como teriam podido acontecer’ (CHARTIER, 2010, p. 12).

Nas palavras do historiador francês, o passado compõe-se de uma confluência discursiva da qual a história não é tida como a única variante; todavia, ainda é dotada de “força” e “autoridade” para encerrar ‘verdades’. Significa dizer que a literatura pode ser capaz de trazer, por meio do *provável* ou do que *teria podido acontecer*, a catarse do passado impossibilitada à verve historiográfica. Enquanto a história se mantém discricionária ao evocar a imagem do passado, de modo a preservar o assentimento de uma imparcialidade não total, mas justa, relativa às fontes que permitem a narração de determinados eventos, a ficção consegue colocar diante do leitor momentos críveis e de maior apelo à memória. Sendo assim:

A história deve respeitar as exigências da memória, necessárias para curar as infinitas feridas, mas, ao mesmo tempo, ela deve reafirmar a especificidade do regime de conhecimento que lhe é próprio, o qual supõe o exercício da crítica, a confrontação entre as razões dos atores e as circunstâncias constrangedoras que eles ignoram, assim como a produção de um saber possibilitada por operações controladas por uma comunidade científica. É marcando sua diferença em relação a poderosos discursos, ficcionais ou memoriais, que, eles também, dão uma presença àquilo que já passou, que a história tem condição de assumir a própria responsabilidade: tornar inteligíveis as heranças acumuladas e as descontinuidades fundadoras que nos fizeram o que somos (CHARTIER, 2010, p. 14).

Sob a égide da reconstrução do passado na qual a ficção em muitos casos se desdobra, expõe-se muitas crenças fundamentadas na memória ou então, arrisca-se dizer, na própria verdade histórica que, muitas vezes, não corresponde a um sentido único. Em termos de narrativa, conclui-se que nenhum discurso pode ser suficientemente dotado de um dispositivo autolegitimador capaz de se constituir como verdade inequívoca, o que faz da história algo importante ao estabelecer criticamente uma imagem do passado. Tal feita abre a possibilidade de o romance se constituir como rasura quando confronta ‘verdades’ cristalizadas ou representações generalistas como único modelo possível, pois o passado põe-se a possibilidades de navegação ilimitadas, expressivas e determinantes quanto à prospecção de futuro que o ser humano delinea para si, pois para

[...] ver e antecipar a coisa distante como sendo presente, a estabelecer com segurança o fim e os meios para o fim, a calcular, contar, confiar — para isso, quanto não precisou tornar-se ele próprio *confiável, constante, necessário*, também para si, para poder enfim, como faz quem promete, responder por si como porvir! (NIETZSCHE, 1998, p. 48).

É interessante notar como os romances elencados por esta pesquisa fazem, por assim dizer, a *curadoria* dos eventos históricos apontados como condicionantes da composição de suas intrigas. Em *O filho eterno* há várias menções à história, embora a historicidade não seja o foco ou uma determinante tão essencial para a concepção do enredo central. Quando Felipe desaparece, o narrador evoca uma lembrança do pai dos tempos em que fazia parte de um grupo

de teatro, durante os *anos de chumbo*. O pai e seus colegas tiveram um desentendimento com o dono da casa que abrigava a sede do grupo. A polícia foi chamada. Na cena, a reminiscência perfaz o momento de angústia que o pai vive com o desaparecimento de Felipe:

— Vocês ainda tiveram sorte — e o polaco diminuiu a velocidade num momento, o braço avançado sobre as cabeças ao lado para mostrar o prédio da calçada, o famigerado DOI-Codi, mais uma república paralela no país. — Nesse lugar aí até filho de general dança. Os caras batem com força (TEZZA, 2016, p. 179).

Logo depois, a cena avança para o momento em que o pai procura Felipe:

Quinze anos depois, o escritor desce agoniado à calçada do prédio para esperar a viatura da Polícia Militar que trará de volta Felipe desaparecido. O carro chega em seguida, com as silenciosas luzes de sirenes acesas — o menino desce, feliz e sorridente por ser escoltado por um carro de polícia *verdadeiro* (uma palavra que ele aprendeu e repete com frequência), absolutamente alheio à suposta gravidade do que aconteceu (TEZZA, 2016, p. 179).

A história, em *O filho eterno*, ocorre no plano da experiência. Uma vez que a memória se designa como eixo estético e, em determinados momentos, temático, o histórico é narrado como indutor da subjetividade, das percepções do momento trazidas pela recordação. Outrossim, pode-se entrever que a história passa a ser um campo de experiência subjetivo passível de reconfiguração quando disposto às vicissitudes da memória. O pai, o mesmo que temia a polícia da ditadura militar, tem seu filho trazido de volta por aqueles que foram os agentes da repressão do referido período. Tal relativização também pode ser constatada no excerto a seguir:

O único idiota ali era ele, parece — mais que o filho, que, afinal, não tem o dom de compreender. Os “pactos nacionais” que surgem de seis em seis meses são sempre em defesa do Estado e de seus aparelhos, no que todos concordam, e o país teima, década a década, em não sair do lugar — quando se move é para trás. Cruzadas medievais de reforma agrária, revolta dos traficantes da cocaína dos ricos, o modelo do massacre de Canudos como eterna inspiração da justiça e da polícia brasileiras, o vale-esmola como ponta de lança da política social do país — mas nada disso é visível ainda em fins da década de 1980. Professor universitário de uma instituição federal, tem direito todos os meses além do salário, ao “vale-transporte” [...] e ao “vale-alimentação”, e acha isso bom e normal. Um espírito de mendicância abraça a alma nacional — todos, ricos e pobres, estendem a mão; alguns abanam o rabo. Professores se aposentam com menos de 50 anos, com vencimentos integrais e vantagens, e imediatamente vão trabalhar em instituições privadas para dobrar o salário, isso quando não fazem um novo concurso na mesma universidade em que se aposentaram — e ele começa finalmente a achar que isso não é justo nem bom. Mas, todos sentem, há um grande otimismo no ar. O inesgotável poder da mentira se sustenta sobre o invencível desejo de aceitá-la como verdade.

É o que também acontece com ele, quando pensa no filho invisível. A normalidade da creche tranquiliza-o. Ainda é incapaz de conversar com as pessoas sobre seu filho (TEZZA, 2016, p. 152-152).

Como se vê, o “diagnóstico sociológico” elaborado pelo pai está eivado de sua subjetividade e relativiza a história ao campo da experiência. Dessa maneira, o arranjo literário não considera suplantar os fatos objetivos da memória coletiva e da história, mas colocá-los de acordo com a

perspectiva ética das personagens, ao moldá-la na voz e na intriga para dinamizar a narração e colocar em questão aspectos do presente. Cabe ressaltar que esse encontro entre história e experiência é uma forma de assumir que o passado e a memória estão em campo de disputa que se dá na arena política; no limite, é próprio da moral coletiva normalizar determinadas condutas sociais. O narrador constata tal figuração no momento em que se refere ao personagem do filho como invisível, da mesma forma como ocorre na cena subsequente: “bons novos amigos [...] passarão anos sem saber que ele tem um filho com síndrome de Down, o nome que agora, em definitivo, sinal dos tempos politicamente corretos, desbancará o famigerado “mongolismo” (TEZZA, 2016, p. 152). Desse modo, a transmutação do presente indica que a ‘verdade’ sobre o passado está em constante mutação, e é por meio do romance e de sua liberdade composicional que é possível estabelecer outras relações sobre o imaginário social de determinados períodos da história.

Tal dinâmica se repete em *Inferno provisório*. Todavia, diferentemente do processo de elucubração reflexiva monologada, como ocorre em *O filho eterno*, a história é evocada por meio de imagens, que permitem a identificação de determinado período, para então expor o peso relativo que a história possui nas subjetividades e, por consequência, na identidade. No romance há diversas imagens que podem remeter a recortes da história, mas nenhuma delas, talvez, seja tão sugestiva e aterradora quanto a descrição parte do excerto de “A expiação”, parte do capítulo *Um céu de Adobe*.

A narração conta a história de Orlando Spinelli, e tem início no seu velório. Durante o evento, todos comentam que Badeco, o “filho de criação”, como é tratado na narrativa, teria assassinado Orlando. A narrativa possui dois planos alternados; no outro, há Jair, moribundo em um hospital de São Paulo/SP, que se revelará mais tarde sendo Badeco. O enredo progride nas reminiscências sobre Orlando enquanto Jair relembra sua vida, estando agora à beira da morte.

O excerto que evoca notoriamente a história do país ocorre no dia falecimento de Orlando. Horas antes do acontecimento, o patriarca dos Spinelli encontrava-se no bar do Pivatto ingerindo cachaça e jogando sinuca. Ao errar uma jogada, e provocando risos em Badeco, Orlando perde o controle e, furioso, arremessa o taco no “afilhado”. A partir daí, começa a imagem histórica que alegoricamente delineia a violência na qual a formação do Brasil fora fundada:

“Está rindo de quê? negro safado!”. E, tomando a dianteira, passou à sua frente. “Rindo de quê? pau de fumo! Não dou essas confianças procê não, uai!” Amedrontado, Badeco esgueirou para a porta da venda, mas Orlando, liso, interceptou-o, e, antes que pudesse reagir, tomou um safanão na orelha. Ainda zozzo,

correu para o jardim. A italianada saiu para a rua, achando graça em tudo. Esse Orlando Spinelli! Orlando voltou, “Pivatto, quanto devo?” Tirou o dinheiro do bolso, jogou-o sobre o balcão. “Já vai?” “Vou é pegar esse macaco...” [...] Orlando agarrou-o, “Para padrim, para”, deu-lhe uma gravata, jogou-o no chão, imobilizando-o. “Padrim, o senhor está me machucando, para padrim, para, pelo amor de deus, padrim”. Os dois beberrões amarram a corda bem forte a corda-bacalhau em volta da cintura, juntando os braços ao quadril, e entregaram a ponta para o Orlando. Badeco já não gritava, apenas chorava, humilhado. Orlando mandou que ele fosse para a calçada, subiu na charrete, falou, “Agora, demônio de uma figa, você vai dar uma volta no jardim, bem bonitinho, igual a um tiziu!” Badeco resistiu, mas Orlando pegou o relho e acertou duas chibatadas nas costas. “Ai, padrim! Ai, padrim!” E começou a desfilar. Orlando cortava a couro o ar. E agrupou mais um povo: uns, os mais velhos, protestavam que aquilo era um absurdo, Aonde já se viu uma coisa dessas?!, outros, os mais novos lançavam gritos de incentivo, Vai, Badeco, ôôô! Na terceira volta, Uh! Badequim!, Uh! Badequim!, surgiu um soldado, “Para com isso, já!” Orlando mirou-o e falou, dirigindo-se a aglomeração, “Ué, um macaco veio salvar o outro?!” E horda caiu na gargalhada. O policial levou a mão ao coldre, tirou o revólver, “Se não parar por bem, vai parar por mal”. Antes que esboçasse qualquer reação, o Pivatto agarrou-o por trás, gritando, “Chega, Orlando, chega com essa palhaçada!” O soldado, ainda com a arma na mão, mandou desamarrarem o Badeco. Orlando levou o copo de cerveja à boca, disse, “Pivatto, o Badequim não liga, ele sabe que é brincadeira...” “Cala a boca, Orlando, senão aquele soldadinho ainda vai encrencar com você!” “Esse eu pego e limpo o rabo!”, retrucou, enquanto a horda arreganhava os dentes. Quando viu o ônibus Cataguases-Ubá estacionar frente à igreja, entendeu que era hora de regressar para casa. Levantou com dificuldade, procurou o Badeco, “Badeco!, Ô, Badequim!”, mas ninguém havia visto o rapaz. “Vai a pé!”, resmungou. Subiu na charrete, contornou o jardim: “Eia, meu povo, eia!”

Badeco estava sentado à beira da estrada há mais de uma hora. Trazia nas mãos uma acha de braúna. Não padecia de raiva, ódio, nada. Apenas queria dar um baita susto no padrinho, ele ia ver, nunca mais se arvoraria a fazer um negócio daqueles, não era bicho! De repente, ouviu um trotar conhecido. Quando o padrinho, anzol torto, fez a curva, colocou-se no meio da estrada, “Ô, Badeco, você está aí? Seu bobo!”, e levantou alto o porrete. Espantado, o cavalo mudou de direção de desceu barranco abaixo. Badeco, em pânico, correu para verificar o que havia acontecido. Deslizou a bunda pelo mato e divisou, horrorizado, a charrete espatifada, o cavalo resfolegando, ferido, e o padrinho, a cabeça rachada, a boca cheia de sangue, os olhos revirados, *Meu deus, padrim...* (RUFFATO, 2016 p. 208).

A cena, por óbvio, é um exemplo emblemático de racismo e de sua profunda ligação com o passado escravocrata. Não há nenhuma menção direta ao respectivo período histórico, no entanto, é um lugar-comum na história do Brasil o tratamento relegado à população preta do país. Segundo Yates, “a arte da memória era um criador de sistemas de imagens que, certamente, devem ter brotado e desaguado em obras criativas de arte e literatura” (YATES, p. 121). No excerto há vários entremeios os quais detalham a história, como se fosse um sumário, da escravidão no Brasil. O primeiro deles se refere à desumanização advinda do racismo, que é um construto importante de manutenção da ordem social entre brancos e pretos. Em outras palavras, Badeco, quando ri de Orlando, mostrou desconhecer seu lugar na hierarquia, portanto, as humilhações e castigos físicos são necessários para que determinada estrutura se mantenha. Os termos que são ditos para se referir a Badeco, todos de conotação racista, também corroboram essa perspectiva. Outro fator que chama a atenção se dá pelo fato de Orlando Spinelli, ele mesmo descendente de italianos, ser o algoz enquanto a “italianada” se diverte com

a sessão de tortura. É fato notório que, após o fim da escravidão, não houve nenhum plano de inserção social dos antes escravizados no Brasil. Para suprir a mão de obra que agora deveria ser remunerada, houve uma intensa imigração europeia, sobretudo italiana, para trabalhar nas lavouras, em uma tentativa de embranquecer o país, na crença de que, pelo cruzamento de “raças”, a tendência era que nas gerações seguintes o número de pessoas negras cairia exponencialmente. O espetáculo infame, ainda que houvesse quem repudiasse, prosseguiu ininterruptamente até a chegada do policial que, mesmo sendo representante da lei, é ridicularizado em razão de sua cor. Nem mesmo diante da lei Orlando recua, certo de que não seria punido por humilhar um homem negro. De fato, não houve punição. Tudo ocorrera como se fosse uma “brincadeira”. A relação paternalista entre Orlando e Badeco inviabiliza o cultivo do ódio que seria necessário a Badeco para enxergar de fato sua situação. Porém, por meio de sua fabulação, a literatura garante a punição — se é que se pode classificar o episódio dessa forma — de Spinelli, já que o acaso acaba por matá-lo em um acidente provocado pelo “afilhado” em uma, de fato, brincadeira. A imagem descrita se passa nos anos de 1950, mas escancara o racismo como uma das principais questões a ser elaborada na contemporaneidade por descortinar as profundas marcas que ainda insistem em pulsar no seio da sociedade. Dessa forma, reescreve-se a perspectiva da escravidão por mostrar o passado, portanto, a história, alçado no cotidiano das relações do presente. Demonstra-se que o escravismo racial não é um passado tão distante, ilustrado na cena somente como objeto de interesse histórico. Apesar do racismo ser configurado como crime no Brasil, ele continua a ocorrer cotidianamente e sem reservas, tanto no espaço público quanto no privado. Nesse sentido, a pictorização que Ruffato promove demonstra a necessidade de evidenciar as fraturas do passado assolando o presente, para constituir seu romance como objeto de memória capaz de promover uma rasura no entendimento passivo da representação oficial da história brasileira, que por muitas vezes minimiza o peso do racismo e da escravidão, como se o Brasil fosse uma “democracia racial” na qual a escravidão não seria fator de influência na organização social do presente. Transformar o imaginário e promover uma ética em que histórias de humilhação, tal como a de Badeco, passem a integrar, no futuro, um passado longínquo, talvez seja a principal resolução de parte da prosa romanesca contemporânea.

No romance *Um defeito de cor* toda a narração faz uma referência direta, explícita, e depende profundamente da narrativa histórica em sua composição. O grande trunfo de Ana Maria Gonçalves, porém, não está em compor um romance histórico de quase mil páginas tendo o período da escravidão brasileira como pano de fundo. A narração em primeira pessoa, partindo de uma vítima desse processo, gera uma reação — estética e temática — em cadeia



que permite o rompimento de todos os paradigmas conhecidos que até então a literatura brasileira forneceu a respeito da escravidão. Kehinde é elaborada cuidadosamente. Como africana, sua composição tem suas tradições, em seus aspectos culturais e religiosos, retratadas com maestria, desde sua infância no Daomé passando por sua vida no Brasil. Ana Maria Gonçalves cuidou para que os detalhes conferissem credibilidade à narrativa, reproduzindo fielmente, por meio de uma imaginação limitada propositalmente ao realismo das formas, a possibilidade de ‘verdade’ ao relato como mote. Por meio da simulação da narração da história na voz e na perspectiva de uma pessoa que foi escravizada, é possível estabelecer para o leitor um novo imaginário sobre aspectos da história do Brasil. Gonçalves, inclusive, chega a parafrasear trechos de documentos históricos postos no romance como testemunho da narradora. No artigo publicado por Fabiana Carneiro da Silva no periódico *Afroasia*, vinculado à Pós-graduação em História da Universidade Federal da Bahia, *Quando o que se discute é a realidade: Um defeito de cor como provocação à história*, a autora demonstra que diversos trechos de *Um defeito de cor* são na verdade paráfrases de narrativas históricas, por meio do cotejo de diversos trechos do romance com o livro do historiador João José Reis, *Rebelião escrava no Brasil*. É importante ressaltar, antes, que o livro de João José Reis está arrolado na bibliografia que Ana Maria Gonçalves utilizou como consulta para a escrita de seu livro. O episódio do qual os excertos fazem referência é a chamada “Revolta dos Malês”, que foi uma rebelião ocorrida na Bahia do século XIX, debelada com muita violência. Kehinde/Luísa, no contexto do romance, participou da articulação do levante. A título de ilustração, segue a transcrição de um dos trechos cotejados no artigo:

Mas foi uma voz masculina que perguntou ao Domingos se ali dentro da loja estava havendo uma reunião de pretos. Com medo da ameaça do Aprígio, ele disse que não, que na loja moravam apenas dois inquilinos bem comportados. Os policiais quiseram saber quem eram e o que faziam tais inquilinos, e o Domingos respondeu que eram o Manuel Calafate, que o próprio nome já dizia a profissão, e o Aprígio, o vendedor de pão e carregador de cadeirinha. O Domingos estava muito nervoso [grifos da autora] (GONÇALVES *apud* SILVA, 2017, p. 18).

Em sequência, há o trecho do livro de João José dos Reis:

Naquela noite Domingos foi encontrado pela patrulha sentado à janela. Foi-lhe perguntado se havia africanos em sua loja, ao que ele respondeu *nervosamente* que os únicos pretos ali naquele momento eram seus inquilinos “muito capazes” (quer dizer, bem-comportados, trabalhadores, inofensivos), *Manoel Calafate e Aprígio, este carregador de cadeira e vendedor de pão*. O nervosismo de Domingos era justificado. Alguns minutos antes descera à loja [...] *Aprígio ameaçara matá-lo com uma ‘faca de ponta’*, caso denunciasse a reunião africana em curso [grifos da autora] (REIS *apud* SILVA, 2017, p. 18).

Aliado ao fato de que a autora teria encontrado uma longa carta de, supostamente, Luísa da Gama, documento em que Ana Maria teria se baseado para redigir o romance, as similaridades demonstram que o romance intenta levar a simulação de forma radical de tal maneira que, para redigir os passos de sua personagem, foi necessário adentrar nos meandros da história na escrita de uma ficção o mais real possível. A inscrição histórica permite interpretar que *Um defeito de cor* deriva inteiramente do arquivo e da imaginação crítica da escritora, mais ou menos como faria um historiador, guardadas as devidas especificidades. Além disso, surge, de maneira profícua, uma forma de se compreender os capítulos da história do Brasil pela descrição de seu cotidiano, algo muito comum à “micro-história”, que possui como trabalho de referência o famoso livro *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*, de Carlo Ginzburg, publicado em 1976. No excerto a seguir, a narradora descreve o clima do Brasil durante as vésperas de sua Independência:

Contei para a sinhazinha a conversa entre o pai dela e os outros senhores da região falando mal dos portugueses, e ela disse que já sabia disso, e aí estava a razão do seu medo. O pai era um republicano nacionalista, a favor de que o Brasil ficasse somente nas mãos dos brasileiros, enquanto o pai do José Manoel era português, monarquista, inclusive com cargo político na corte. Por causa das confusões que aconteciam na capital, estava cada vez mais difícil em entendimento entre brasileiros e portugueses e, inclusive, o escritório e a loja do pai do José Manoel já tinham sido invadidos e depredados algumas vezes, e o moço tinha comentado que talvez tivessem que ir embora para a corte ou para Portugal, onde o pai gostaria que ele terminasse os estudos. A sinhazinha achava que a separação de Brasil e Portugal se daria em breve, opinião que era compartilhada por seu pai [...]. Eles falaram sobre os conflitos que tinham se transformado em sangrentas batalhas por todo o país, inclusive no Recôncavo e na capital [...].

Em uma manhã de primavera, e de setembro, primeiro chegou o barulho de rojões e tiros de canhão, e depois a notícia de que o país estava livre de Portugal. Isso foi comemorado em surdina na casa, pois era notícia que não queriam que chegasse à senzala grande, com medo da empolgação dos pretos. Mas o Tico e o Hilário ficaram sabendo e correram para contar, o que de fato provocou certa inquietação, sendo preciso que o capataz Cipriano fosse alertar o sinhô José Carlos sobre a euforia dos pretos que, não entendendo direito o acontecimento e atendo-se à palavra “liberdade”, queriam saber como é que ia ficar a situação deles (GONÇALVES, 2019, p. 164).

Quando o passado é posto enquanto memória, se amplia a noção histórica que se tem sobre ele. As animosidades entre brasileiros e portugueses e a inquietação dos escravizados certamente são parte de trabalhos recentes da disciplina História, mas são pouco lembrados pelo senso comum, visto que a imagem romântica cristalizada pela pintura *Independência ou morte!*, de Pedro Américo, realizada em 1888, realiza-se como referência primaz do período. Com isso, *Um defeito de cor* aponta, ainda que como ficção, que o passado possui mais lacunas do que se gostaria de assumir. Cumpre-se, então, o que parece ser o mote do romance: surgir como possibilidade de reconfiguração do imaginário social de acordo com o que mostra mais condizente no presente.

Se a contemporaneidade literária de *O filho eterno*, *Inferno provisório* e *Um defeito de cor* busca seu sentido nas margens da história, faz-se necessário interpor a verve das contingências entre o que se convencionou estabelecer como *pós-modernidade* e *pós-modernismo*, principalmente no que tange às discussões entre literatura e história. Como se sabe, sob a luz desse fenômeno a história passa a ser considerada como uma mera criação humana dotada de sistemas de significação próprios a um discurso, bem como a ficção. O conhecimento sobre o passado passa a ser revisto justamente por essa linha de pensamento. Dessa maneira, a compreensão do “estado da arte” sobre a literatura contemporânea perpassa por essa questão.

## 2.2 O famigerado pós-moderno

Apesar da questão pós-moderna, por assim dizer, não suscitar o mesmo “entusiasmo” de outrora, é inegável que qualquer discussão sobre a contemporaneidade não pode relegar um sistema de ideias marcante que vislumbrou a névoa entre as fronteiras do ‘real’ e da ‘ficção’ em uma era midiaticizada e *hiper-real*. A falência dos valores calcados no progresso inexorável que levaram a civilização a conhecer os horrores da segunda guerra mundial, e mais precisamente a inauguração de uma estrutura de caráter industrial com fins de promover a morte, reorganizaram o mundo de forma mais cética. A consolidação do capitalismo, a fragmentação do indivíduo e a globalização são alguns fatores que podem ser mencionados quando se intenta abordar o que se manifesta como pós-modernidade.

Um dos teóricos mais emblemáticos da questão, Jean-François Lyotard, instaura seu conceito por abordar o que ele verificou como sendo a ‘crise’ ou o ‘fim’ dos metarrelatos ou metanarrativas: para o estudioso, discursos totalizantes modernos que dão uma dimensão completa da história teriam chegado ao seu fim, ou estariam às vias de tal. Para além disso, Lyotard também demonstra como a capacidade de autolegitimação do discurso não se sustenta senão por uma performance. Em suma, a pós-modernidade pictorizada pelo filósofo questiona a validade moderna da verdade. Segundo o filósofo, em uma era cibernética e informacional, “[...] o saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos, para ser trocado. Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde o seu “valor de uso” (LYOTARD, 2009, p. 5). Nessa perspectiva, propõe-se um panorama no qual o conhecimento não exhibe mais a sua fundamentação original e está

sujeito a regras de avaliação mercadológicas. O valor de uso ao qual Lyotard se refere pode ser interpretado como a total dessacralização da razão e de outras formas do conhecimento, uma vez que o saber se torna insumo corrente para o estabelecimento diferencial das economias de nações desenvolvidas e de nações em desenvolvimento. Outra implicação, especialmente no campo da literatura, considerando-a obviamente como um distinto saber, relaciona-se com o fato de a obra de arte tornar-se mero objeto fetichista de consumo. Em outras palavras, um produto destinado a um nicho específico de leitores/consumidores.

A transformação do ‘saber’ em item mercadológico envereda por um jaez que configura o que Lyotard chamará de ‘problema da legitimação’. Segundo o autor, a ciência não é o único saber e, por isso, sempre esteve em competição com o ‘saber narrativo’ (LYOTARD, 2009, p. 12). Assim, a verdade estaria condicionada a uma performance linguístico-metodológica que poderia legitimar determinado discurso, mas sem que isso necessariamente constitua a verdade *per se*, dado que o consenso sobre a ‘verdade’ é obtido por meio de um jogo enunciativo. Nesse sentido, a legitimação está condicionada à prática comunicacional e circunscrita à linguagem (LYOTARD, 2009, p. 74). No fim das contas, a verdade seria um arremedo hipotético em meio a tantos outros jogos de linguagem.

Em suma, o panorama que emerge das considerações de Lyotard definem a pós-modernidade como um tempo incapaz de encerrar ‘verdades’, as quais estariam sujeitas a um jogo interpretativo, resultando em uma coletividade de indivíduos que abandonaram a possibilidade de *transcendência* por meio do saber por não serem mais representados. O que se pode concluir das considerações de Lyotard, sob esse aspecto, está na configuração da pós-modernidade como um espetáculo cético marcado pela conformidade e pelo consumo<sup>35</sup>. No entanto é preciso cautela sobre tais afirmações, visto que “[...] uma das condições principais da pós-modernidade é o fato de ninguém poder ou dever discuti-la como condição histórico-geográfica” (HARVEY, 2008, p. 25). Enfim, a polêmica sob tais estamentos teóricos do ponto de vista sociológico é vasta e o encaminhamento às questões concernentes ao literário deve se sobrepor na discussão pretendida.

---

<sup>35</sup> Se a modernidade mantinha uma relação dúbia com o modernismo, o pós-modernismo manifesta, em certa feita, o caráter iconoclasta dos conceitos que delineiam seu momento histórico. O pastiche, o simulacro e a quebra das hierarquias culturais são a tônica caleidoscópica que incide na estética preconizada por uma lógica, apontada por Montag, em consonância com a *estética* de mercado. A era das revoluções também teria ficado para trás: resultado de uma coletividade de indivíduos que abandonaram a possibilidade de transcendência por não serem mais representados e optaram pela conformidade. Conferir em: MONTAG, Warren. O que está em jogo no debate sobre o pós-modernismo? In: KAPLAN, Ann. *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1993. p.117-134.

A fragmentação da noção de verdade e o hiper-realismo cibernético são instrumentos iconoclastas que inauguram diferentes formas de se fazer arte. Se o panorama sociológico questiona a autolegitimação e as chamadas narrativas ‘totalizantes’, surge como estética uma forma de arte que intenta, no limite, incorporar esses paradigmas rumo à descentralização do que era estabelecido. Se por um lado tal questão pode parecer superada e evidente,

[...] o debate sobre o pós-moderno que ocupou durante décadas a crítica ocidental [...] um exame cuidadoso do fenômeno vem demonstrar, ao contrário, que ele continua na ordem do dia dos eventos internacionais, tanto no que diz respeito à questão mais ampla da chamada ‘pós-modernidade’ quanto no que concerne ao ‘Pós-Modernismo’ como estilo estético-literário (COUTINHO, 2005, p. 34).

Eduardo Coutinho propõe que a discussão ainda encontra reverberação e caracteriza a pós-modernidade de forma mais profícua: ao examinar a pós-modernidade e sua contraparte, o pós-modernismo, como fenômeno, entende-se que os pressupostos que compõem uma “teoria pós-moderna” não se referem à taxativa capitulação de se classificar o tempo presente como uma ‘nova era’. Enquanto fenômeno, a pós-modernidade seria, dessa forma, uma manifestação que possibilita uma visão em aberto das questões que se inserem nesse sentido. Dessa forma, para dar início à discussão de modo a delimitar as categorias que são concernentes à ficção contemporânea, é necessário realizar a salutar diferenciação entre pós-modernidade e pós-modernismo: enquanto a primeira pode ser definida como uma transformação da sociedade em relação à globalização das mercadorias, da indústria, da tecnologia e da atmosfera cultural, a segunda é a própria manifestação dessas mudanças, em parte, como reação à arte e à literatura modernistas (COUTINHO, 2005, p. 34).

Desse modo, encaramos a pós-modernidade como um fenômeno geral, uma *weltanschauung*, que implica numa série de transformações no panorama cultural ocidental, e o pós-modernismo como um estilo de época, marcado por traços mais ou menos definíveis que reflete tais transformações. Em ambos os casos, os termos sugerem, pelos seus prefixos, ideias de posterioridade e de contrariedade com relação a momentos ou manifestações anteriores [...] (COUTINHO, 2005, p. 35)

É sob o signo da ‘recusa’ que se delinea o que se pode chamar de ficção pós-moderna(ista). O pós-modernismo, dessa forma, pode ser identificado como um ‘estilo de época’, tal como o romantismo ou o realismo, por exemplo. Tal constatação pode parecer como advinda de algum manual didático que desconsidera especificidades das obras, como se à literatura não fosse permitido ultrapassar sua cadeia histórica. Porém, o que se vê é um alinhamento entre a literatura, mais precisamente a ficção, e outras séries discursivas. Nesse sentido, a pós-

modernidade configura-se como *arquitexto*<sup>36</sup>, mais ou menos como a toda série histórica, e demonstra que a tradição, além de não linear, constrói-se como um mosaico intertextual de discursos que são extemporâneos à forma artística. Em outras palavras, a literatura procura por se firmar como ‘antena da raça’<sup>37</sup>, por mais que tal afirmação conduza a um lugar comum vastamente explorado. Dessa forma, verifica-se que a desconstrução de

[...] princípios como valor, ordem, significado, controle e identidade, que se constituíram como premissas básicas do liberalismo burguês, [...] se erige como um fenômeno fundamentalmente contraditório, marcado por traços como o paradoxo, a ambiguidade, a ironia, a indeterminação e contingência. Desaparece, assim, a segurança ética, ontológica e epistemológica, que a razão garantia no paradigma moderno e o pós-moderno insurge como o reino da relatividade (COUTINHO, 2005, p. 40).

Tais fatores descritos por Coutinho irrompem em uma atmosfera em que a verdade é relativizada e novas formas de representação são evocadas. Considera-se o pós-modernismo, dessa forma, como efeito de crise das representações e da concepção de uma estrutura ausente, na qual a verdade é pulverizada e tratada como mero artefato da linguagem. Nesse sentido, a falta de estabilidade e a utilização de procedimentos estéticos cambiantes são a forma que a ficção pós-modernista assume enquanto estética para se inserir como significante das inquietações do seu tempo. Nesse aspecto, “[...] o pós-modernismo desestrutura figuras e vozes narrativas estáveis e problematiza toda a noção tradicional de conhecimento histórico” (COUTINHO, 2005, p. 41). Se as noções de linearidade e verdade histórica caras ao modernismo não são mais aplicáveis, o platô que se afigura não pode considerar o pós-modernismo um paradigma, mas um fenômeno de viés multifacetado que renega a capacidade de dotar a realidade de um eixo verificável que esteja além da linguagem.

O ponto fulcral evidente situa a literatura de maneira não monolítica, sujeita a uma estética que permite a autonomia das regras da arte que lhe são próprias. Todavia, é mister entrever que os tempos são dotados de contingências dispostas pelas possibilidades de experiência às quais a sociedade está sujeita. Há que lembrar, talvez, de um *zeitgeist*, porém isso não significa que ele seja uma entidade máxima que não possa ser superada em seu próprio presente. O tempo, dir-se-ia, é autofágico: a percepção de passado, presente e futuro são determinadas pelo correr dos minutos. Sendo assim, o pós-modernismo não é e não pode ser a

---

<sup>36</sup> Como arquetexto, segundo Nancy Houston, entendem-se discursos contingentes da realidade humana, algo como ‘ficções elegíveis’. São discursos subsidiários aos quais o humano se lança à apreensão do real como forma de dotá-la de sentido, seja de ordem religiosa, legal ou burocrática. Conforme: HOUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Tradução de Ilana Heilenberg. Porto Alegre: L&PM, 2010. p. 25.

<sup>37</sup> Passagem de Ezra Pound em *O ABC da literatura*. Conforme: POUND, Ezra. *O ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 78.

única estética determinante e estanque em relação à totalidade de seu tempo. Trata-se de um fenômeno sujeito a contingências tão fugazes quanto a sua própria forma. É importante salientar que não se trata de algo novo, tal como Coutinho rememora:

É claro que o Modernismo, mesmo em sua versão anglo-americana, nunca foi um fenômeno monolítico — ele incluía, por exemplo, tanto a euforia da modernização, quanto algumas das mais duras críticas a esse processo —, mas a recusa da tradição passadista era um componente fundamental do movimento, que se colocava lado a lado à utopia da modernização pela via da padronização e da racionalização. Daí os princípios que regiam de modo geral o movimento serem a unidade, o fechamento, a ordem, o anseio de absoluto e a racionalidade (COUTINHO, 2005, p. 36).

Nesse sentido, percebe-se que não há um consenso primal das formas, porém um entendimento contingente do tempo presente que convida a arte à experiência, de forma que, após realizar a exegese de seu tempo, passa a incorporá-lo como um poderoso discurso que se constituirá como memória da cultura. Sob esse aspecto a ficção se emaranha em uma densa gama de possibilidades de construção do passado.

Assim como o modernismo passou por ‘fases’, na falta de termo melhor, o pós-modernismo pode ser identificado em momentos distintos que serão cruciais para a definição de aspectos convergentes que possam assentir alguma definição à sua poética. Há três momentos que são definitivos e constitutivos da contemporaneidade literária e que são apresentados sob os auspícios dessa, então, estética pós-moderna.

Em 1960, surgiu o movimento que ficaria conhecido como *pop art*, tendo como expoente máximo a figura do estadunidense Andy Warhol, que produziu obras de arte que vão desde a famosa *Campbell's soup cans* até a capa do álbum de estreia da banda *The Velvet Underground*. Procurando revitalizar a contestação e a irreverência que, de certa forma, marcaram o início do modernismo, o que chama a atenção de forma imediata é a indistinção entre cultura popular e cultura erudita; na prática, buscava-se um fusionismo que expressava uma mensagem de desierarquização entre as formas de arte. Segundo Coutinho,

[...] a grande reação desencadeada nessa primeira fase do Pós-Modernismo, sob a forma de *happenings*, da arte psicodélica, do *acid rock*, e do teatro alternativo ou de rua, foi contra a assimilação, verificada na década anterior, do Modernismo canônico pelo consenso liberal-conservador da época, que o transformou em arma de propaganda na guerra fria anticomunista (COUTINHO, 2005, p. 42).

Como se vê, as primeiras manifestações pós-modernistas tinham o mesmo caráter, em determinado grau, vanguardista e iconoclasta que os modernistas tiveram com a forma de representação realista, incorrendo em novas formas e diferentes ditames de concepção do sujeito. Nessa perspectiva, como segundo momento, as manifestações das décadas de 1970 e 1980 podem ser descritas como uma ressaca e certo esvaziamento das formas mencionadas.

Nesse sentido, o pós-modernismo das décadas de 1970 e 1980 marca a relativização de um ‘grande divisor’ entre a alta cultura e a arte de massas, doses de ceticismo em relação aos rumos da tecnologia, além de evidenciar o desgaste do vanguardismo e da rebeldia. O elemento que predomina é a fragmentação. Observa-se uma grande dispersão, “operando a partir das ruínas do edifício modernista” (HUYSSSEN, 1991, p. 43). Culmina-se na manifestação da alteridade. Há a ênfase na produção de artistas mulheres e outras populações minorizadas em plena recusa de padrões canônicos, bem como o encaminhamento de uma nova expressão por meio do resgate de tradições que antes haviam sido omitidas. Essa dimensão totalmente nova do pós-modernismo alastra-se como tendência na década de 1990, em que

[...] o cunho descentralizador e a concepção do sujeito pós-moderno como provisório e plural deram margem, particularmente nos contextos que passaram por processos de colonização, ao desenvolvimento de uma vasta produção que se tornou conhecida como “literatura pós-colonial”, e à qual se acrescentou um forte discurso crítico designado de “teoria pós-colonial”. (COUTINHO, 2005, p. 43).

O momento em que se delineia o pós-modernismo, nesse sentido, deriva daquilo que Jameson chamou de ‘humanização’ dos minorizados (JAMESON, 1992, p. 85), que passam a integrar a voz do corpo social. Essa é uma característica muito importante para o desenvolvimento da literatura contemporânea no Brasil e na América Latina como um todo, na qual se incorpora ao discurso novos sentidos até então cristalizados sobre a representação literária desses grupos. Em certo grau, arvora-se a hipótese de isso ser a gênese sobre questões mais amplas, como o debate que se realiza no presente momento sobre *representatividade*.

A representação histórica e literária convencional não são mais suficientes para obturar o que foi escamoteado do discurso oficial e, dessa forma, o senso de verdade histórica e de representação modernistas estão aquém de abranger vozes que permaneceram por muito tempo como coadjuvantes de sua própria história. Diante dessa questão, está-se a admitir que a representação histórica produziu um ‘outro’ da cultura. Segundo Silviano Santiago, “[...] a cultura oficial assimila o outro, não há dúvida; mas, ao assimilá-lo, recalca, *hierarquicamente*, os valores autóctones ou negros que com ela entram em embate” (SANTIAGO, 1982, p. 18). O pensamento exposto por Santiago, no limite, vai ao encontro das considerações de Jameson sobre as reflexões dos eventos da década de 1960:

Os anos 60 foram, assim, a época em que todos esses "nativos" tornaram-se seres humanos, e isto tanto interna quanto externamente: aqueles internamente colonizados do Primeiro Mundo – as ‘minorias’, os marginais e as mulheres – não menos que os súditos externos e os ‘nativos’ oficiais desse mundo (JAMESON, 1992, p. 85).



Dessa maneira, o terceiro momento pós-modernista e sua consolidação a partir da década de 1990 rompe com “a imagem refletida do conquistador” (SANTIAGO, 1982, p. 15). Implica dizer que a literatura, nesse sentido, busca arqueologicamente o passado como condição de recuperação de sua alteridade, não a alteridade fictícia refletida na figura de um grupo dominante (SANTIAGO, 1982, p. 16). Pensar a história como um dispositivo que relega o ‘outro’ à condição de sombra, de reflexo, é a questão que parece emergir da estética pós-modernista, assimilada, dessa maneira, pela ficção contemporânea. Convém considerar, no entanto, que nem toda ficção classificada como pós-modernista pode ser identificada ao que se considera literatura contemporânea. É evidente que há similaridades de toda ordem; todavia, necessária cautela se faz presente: a literatura pós-modernista pode ser considerada contemporânea, e de fato o é, mas nem toda literatura contemporânea é pós-modernista. Tal assimilação sem o juízo crítico de se considerar que a pós-modernidade não é uma totalidade, tal como paradoxalmente se apresenta, desconsidera os fenômenos particulares e regionais da literatura e da própria história e da memória. Supondo-se que há um pós-modernismo latino-americano, não há qualquer possibilidade de a experiência ter sido a mesma em locais como os EUA e Europa. Ainda que se possa verificar um pano de fundo comum a literaturas de várias nações e apontar tendências comuns, as tradições são redutos de criação do artista, em certa medida, como deixa entender, *en passant*, Borges em “Kafka e seus precursores”. Nesse sentido, há que se registrar a distinção necessária entre a ocorrência do fenômeno em questão. O pós-modernismo opera em uma estética própria em que as narrativas estão sempre em confronto com suas formas de representação, o que não ocorre em todo o romance contemporâneo. Ao passo que se identifica sistemas de significação propositadamente em conflito, com uma estética tipicamente pós-modernista, caso de *O filho eterno*, tal formatação não se verifica na mesma latência em *Inferno provisório* e *Um defeito de cor*.

Cristóvão Tezza, em determinada medida, constrói uma ‘armadilha’ ao leitor incauto: tomar *O filho eterno* como simples autobiografia ou então como uma ‘biografia romanceada’ leva ao engodo de imaginar que o contrato de leitura que se estabelece é o de que tudo o que está relatado no livro é verdadeiro. Valendo-se do realismo enquanto *programação estética*, o efeito de real produzido pela performance de utilizar sua vida pessoal como matéria do romance é antes a afirmação da sobreposição da literatura enquanto forma de discurso. Em nenhuma outra instância Tezza teria a mesma liberdade de assumir a franqueza com a qual seu relato é construído, justamente por não haver a salvaguarda da ficção. Dessa maneira, a compreensão de que “em toda parte, são os outros que têm autoridade”, e “o único território livre é da literatura” (TEZZA, 2016, p. 29), são as garantias de que, a partir da construção de uma voz

literária, a do narrador, não há nenhuma estabilidade suficiente no signo que justifique determinada hierarquização do discurso sobre como a verdade pode ser encerrada. Não se trata de se chegar a um consenso sobre a verdade por meio da literatura, mas de que maneiras os discursos a estruturam para que se possa afirmá-la. A presença do corpo do autor implicada na urdidura do enredo, uma vez que se toma conhecimento de que a biografia do autor é tomada como base do enredo, satisfaz uma premissa do próprio tempo contemporâneo, ávido por histórias verificáveis na realidade, e cumpre com a ideia de que a ficção existe para que o real seja significado, dotado de sentido. Assim, a ficção ressurge, em determinado grau, solidária a questões concernentes ao debate público em termos histórico-filosóficos. Isso porque em um mundo digitalizado, o audiovisual assume certa predominância. Dessa maneira, há uma tendência em escancarar a realidade em um movimento paradoxal: mostrando como a percepção sobre ela é elaborada por significantes muitas vezes literários. O interessante nesse jogo duplo em que o escritor se torna personagem figura-se por meio de um espelhamento da linguagem, na qual o narrador simula a glosa literária sob o pretexto da narração, tal como se pode verificar no excerto a seguir:

O mundo não fala. Sou eu que dou a ele a minha palavra; sou eu que digo o que as coisas são. Esse é um poder inigualável — eu posso falsificar tudo e todos, sempre, um Mídas Narciso, fazendo de tudo a minha imagem, desejo e semelhança. Que é mais ou menos o que todos fazem, o tempo todo: falsificar (TEZZA, 2016, p. 41).

A pós-modernidade é caracterizada pela recusa de modelos totalizantes, instituídos de uma explicação que permite encerrar uma verdade essencial. Como o mundo não vai além da linguagem na percepção do narrador, isso sugere a aceitação de que a verdade é o resultado fortuito de um jogo da linguagem, no qual as possibilidades estão calcadas na referenciação possível. Este processo é o fundamento primordial da arquitetura de *O filho eterno*, pois no próprio romance há ressonâncias nas quais é possível vislumbrar tal interpretação: “Ele não sabe ainda, mas bastou um breve fiapo de realidade para que se apurasse o seu senso de literatura (TEZZA, 2016, p. 44). Sendo assim, a ficção é o caminho escolhido para que Tezza conte sua história livremente, sem as amarras éticas ou das possibilidades de condenação que encontraria se estabelecesse outra convenção discursiva. Para todos os efeitos, o autor tem a salvaguarda em afirmar que tudo não passa de literatura. No entanto, seria tão nítida a diferença entre os discursos capazes de encerrar alguma verdade enquanto a literatura teria por natureza apenas a fuga? A questão se dirime, por óbvio, na dupla inscrição de Cristóvão Tezza, enquanto autor e personagem. Segundo Linda Hutcheon,

a essa ampla contestação do indivíduo unificado e coerente se vincula um questionamento mais geral em relação a qualquer sistema totalizante ou homogeneizante. O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal ou temática). Porém, mais uma vez a continuidade e fechamento históricos e narrativos são contestados a partir de dentro. A teleologia das formas de arte - desde a ficção até a música - é sugerida e transformada ao mesmo tempo (HUTCHEON, 1991, p. 29)

Nesse sentido, no plano exterior à obra são delineadas performances que, ao travar contato com o signo literário, se tornam uma exegese do próprio enredo, em que a lembrança por si só passa a ser tida como ficção. Há a possibilidade de ‘verdades’ contidas em várias percepções sobre o passado e o presente, o que reafirma o romance como um documento, uma estrutura capaz de situar recortes da história enquanto se posta como objeto de memória, tanto no campo das representações quanto por sua natureza retórica. No final das contas, espera-se que o leitor se sinta livre para desnudar o que a obra literária reforça ou recusa. Segundo Hutcheon:

Isso não destrói necessariamente seu valor de "verdade", mas realmente define as condições dessa "verdade". Um processo desse tipo revela, em vez de ocultar, as trajetórias dos sistemas significantes que constituem nosso mundo - ou seja, sistemas por nós construídos em resposta a nossas necessidades. Por maior que seja sua importância, tais sistemas não são naturais, pressupostos ou universais (HUTCHEON, 1991, p. 31).

É importante salientar que a “estética pós-modernista” realiza certa glosa sobre a posição da linguagem, mas sem relativizar a questão como algo impossível de apreender. Antes trata-se de questionar como podemos *conhecer*. Segundo David Shields,

o que é um fato? O que é uma mentira, aliás? O que, exatamente, constitui um ensaio ou uma história ou um poema ou mesmo uma experiência? O que acontece quando não mais conseguimos congelar a cambiante assombração que é a nossa real experiência? (SHIELDS, 2010, p. 31, tradução nossa)<sup>38</sup>.

Shields conclui que a “realidade toma forma na memória sozinha” (SHIELDS, 2010, p. 35, tradução nossa)<sup>39</sup>. Dessa forma, a emulação da memória enquanto experiência, em outras palavras, a narrativa, procura modular o discurso de forma a garantir uma premente questão à realidade. Se a narrativa literária consegue, por meio do entroncamento com outros discursos, formar o palimpsesto de que se compõe a memória, sua poética transpassa os limites entre a ficção e a realidade para se afirmar como possibilidade de ‘verdade’. A única forma de se contestar o passado, ou ainda, de explorá-lo em outras emulações que não a da história estão contidas em uma poética da memória, o que essencialmente é a baliza do romance

<sup>38</sup> No original: “What is a fact? What’s a lie, for that matter? What, exactly, constitutes an essay or a story or a poem or even an experience? What happens when we can no longer freeze the shifting phantasmagoria which is our actual experience?”.

<sup>39</sup> No original: “Reality takes shape in memory alone”.

contemporâneo e a figuração de suas fronteiras estéticas. Sendo assim, conjuga-se à verdade enquanto questão e o realismo como estética para acessar o passado como memória, em que a experiência passa a ser valorizada. Não se trata de suplantando a verdade histórica, mas de complementá-la e, em determinados momentos, contestá-la, caso a ética do momento presente se imponha.

O signo literário, por não estar comprometido a padrões institucionais que não aos próprios, permite que a busca pela ‘verdade’ seja mais fortuita, em certas instâncias, do que em qualquer outra série discursiva. Sendo assim, a consideração de Tezza revela que a linguagem do romance, nesse aspecto, consegue transpor as convenções que moldam o que se decide por lembrar e insiste em trazer à tona o que se pretende esquecer ou não dar o devido local; ou seja, a liberdade com a qual o autor se depara permite sua obra buscar o que foi esquecido e, enquanto romance, coloque-se como rasura no campo ético da memória coletiva.

Para além da estética, o pós-modernismo traduz-se em um estado de superação de esquemas representativos “totalizantes”, mormente responsáveis por encobrir as questões discursivas das quais o romance contemporâneo se retroalimenta, tanto na dimensão arquivística quanto na dimensão histórico-narrativa. Nesse sentido há um processo salutar de revisão da memória que ampara a contemporaneidade sob novas formas de representação, mas que nem sempre coadunam com o estilo ambíguo característico do pós-modernismo.

Sendo assim, há que se pensar em uma maneira de recondução do passado não para questioná-lo de forma revisionista, para negá-lo, mas para dirimir as omissões e estabelecer novas formas de pensamento e concepção da história. Nessa perspectiva, Santiago impõe uma importante reflexão que surge como fundamental para se compreender a dinâmica de uma literatura que se interpenetra com o discurso histórico:

[...] a universalidade [...] é um jogo colonizador, em que consegue pouco a pouco a uniformização ocidental do mundo, sua totalização, através da imposição da história europeia como história universal. [...] Pela história universal, somos explicados e destruídos, porque vivemos uma ficção desde que fizeram a história europeia a nossa estória. Pela Antropologia, somos constituídos e não somos explicados, já que o que é superstição para a história, constitui a realidade concreta do nosso passado (SANTIAGO, 1982, p. 18, grifo nosso).

Sob essas condições, a literatura alça sua pretensão à verdade: presentificar o possível como forma de questão ao estabelecido por meio da relação com a matéria histórica. Esse ‘jogo’ não acontece apenas com grupos minorizados, embora exista uma inegável força discursiva que procura refundar as bases da representação e incorporação da voz dessas coletividades. Conforme Jameson,

[...] é importante, todavia, assinalar a emergência dessas novas "identidades" coletivas ou novos "sujeitos da história" na situação histórica que possibilitou seu aparecimento e, em especial, relacionar o surgimento dessas novas categorias sociais e políticas (o colonizado, a raça, a marginalidade, o gênero e similares) a algo como uma crise daquela categoria mais uniforme que até então parecia subsumir todas as variedades de resistência social, qual seja, a concepção clássica de classe social. Isto deve ser entendido, porém, antes em sentido institucional do que em sentido intelectual (JAMESON, 1992, p. 86).

O cenário contemporâneo, dadas as transformações abordadas, possui a heterogeneidade como ordem do dia e como descrição mais acurada do corpo social. A retórica unitária nacionalista não explica ou fundamenta, com efeito, a composição do grupo vário que se constitui pela eleição de determinadas identidades. Novos grupos se formam na sociedade, expressando identidades diferentes da fábula unificadora, estabelecendo novas projeções de cultura e arte.

O cenário temático e político-social que possibilitou uma determinada configuração entre a literatura e o discurso histórico também moldou uma forma narrativa. Dado o contexto, o romance, esse objeto onívoro e inesgotável enquanto forma, é o gênero da ficção que procurou formatar a urgência histórico-passadista da literatura em uma poética que cumprisse coerentemente a abordagem do passado em meio à pulverização da verdade e do sujeito da razão.

Perscrutar a poética da ficção pós-modernista auxilia a estabelecer o conjunto de elementos próprios à literatura que resvalam não somente no romance contemporâneo, como também auxiliam na percepção singular das composições por entre as diferentes literaturas.

Para Linda Hutcheon, uma das problemáticas centrais da ficção pós-modernista está na sua relação com o passado. Emulando, em certa altura, a fragmentação das certezas que representa o ideário pós-moderno, a ficção aponta para o passado e para o jogo linguístico como possibilidade única de acesso à realidade. Segundo a autora:

O pós-modernismo caracteriza um desafio às ideias que são admitidas como certas, mas também reconhece o poder dessas ideias e se dispõe a explorar esse poder com o objetivo de realizar sua própria crítica. Em vez de considerar essa cumplicidade como uma recuperação, podemos considerá-la como o cenário do desafio internalizado. Creio que a problematização pós-moderna da questão do conhecimento histórico é uma reação contra a apropriação neoconservadora da história para seus próprios fins (um nostálgico tradicionalismo e uma nostálgica necessidade de autoridade). Questionar a forma como podemos até mesmo *conhecer* o passado é atacar uma fé, não examinada, na continuidade e na certeza (ou um desejo não examinado de continuidade e certeza) (HUTCHEON, 1991, p. 269).

Os pressupostos que ancoram a poética do pós-modernismo se dão em uma relação de dependência entre a questão — a noção de passado histórico atribuída à modernidade — e o questionamento — a própria "postura" pós-moderna em si. A tematização das esferas

discursivas do passado é posta em exame, ironicamente, pela ficção. Nesse contexto, o romance assume-se em um interstício catalizador das possibilidades de acesso e reconhecimento (ou não) do passado histórico. A ficção empenha-se em se estabelecer como memória e, em determinado grau, contramemória às certezas históricas por meio da exploração de eventos, diga-se, “mal situados” no passado e na memória coletiva. Tal acepção implica na elevação da história como poética emulatória à ficção, constituindo-se, em tema e estética, como complementaridade e reação discursiva à historiografia. Em suma, o ‘referente real’ do passado somente é acessível por meio do texto, o que implica concluir que o passado, em suas fontes e materiais, é um artefato textual, bem como assim o é a ficção (HUTCHEON, 1991, p. 127). Nesse sentido, o passado torna-se uma questão de forma, pois seus sentidos não estão propriamente calcados nos acontecimentos (HUTCHEON, 1991, p. 122). A questão central é como (re)conhecer do passado no presente o que, de fato, pode ser concluído. Como alternativa, a ficção surge como dotada de legitimidade em relação à narrativa, uma vez que se coloca como significante discursivo ainda que por meio da simulação. Em suma, tal caracterização pode ser apreendida pelo que a autora chama de “metaficção historiográfica”. História e ficção surgem como construtos discursivos e ambos pretendem encerrar alguma ‘verdade’. De acordo com Hutcheon:

Assim como a ficção histórica e a história narrativa, a metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do *status* de seus "fatos" e da natureza de suas evidências, seus documentos. E, obviamente, a questão que com isso se relaciona é a de saber como se desenvolvem essas fontes documentais: será que podem ser narradas com objetividade e neutralidade? Ou será que a interpretação começa inevitavelmente ao mesmo tempo que a narrativização? (HUTCHEON, 1991, p.156).

Basicamente, por definição, a metaficção historiográfica seria um tipo narrativo no qual se problematizam as fronteiras do real e do ficcional suspendendo ao leitor, artificialmente, o contrato tácito de leitura que se vincula à ideia de ficção. O narrador, geralmente, apresenta o enredo como o próprio processo de escrita do romance que está sendo lido/redigido, motivado pela busca da verdade em algum evento ‘marginal’ da história. Algo típico do que Hutcheon afirma como cultura pós-moderna. Como se vê, a dimensão textual ocupa todas as possibilidades de acesso ao passado e a ‘verdade’ é posta como um sentido construído. À ficção, em nome da autonomia e da precedência à verdade, dá-se a condição de alterar o significado de determinado evento. Não se trata de recusar a existência do passado, mas por meio da iteração narrativa em inserção ao histórico, explorar seus sentidos latentes no presente. É notório, sob tais auspícios, que o passado pulsa por ser um acúmulo no presente — o que envolve as forças da reminiscência e do esquecimento. Em suma, a importância predominante é o presente. Dessa

maneira, explorar as convenções do discurso relativizando, em determinado grau, a realidade ao signo, configura a narrativa como um imenso fractal de sentidos dispersos. Porém, isso não diminui a importância da história e sobre como a historiografia é concebida:

Não se fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto, ela está sendo repensada - como uma criação humana. E, ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e "euforicamente", que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade (HUTCHEON, 1991, p. 31).

Dessa maneira, há a prefiguração de que o texto precede a realidade dado que apenas o sentido do 'real' é acessível. Em outras palavras, se o passado e a história são estritamente textuais, a 'verdade' é apenas uma confluência interpretativa dos textos que a compõem. Resumidamente, a ficção se perfaz das dissonâncias históricas que ela própria evidencia. É o caso de *Inferno provisório*. Apesar de não haver a pretensão, em termos estéticos, de contestar ou emular a historiografia, o que exigiria a instrumentalização da metalinguagem, há a decantação da trajetória de sujeitos que estão imersos na história, mas que a ela não são dados a conhecer. Se à literatura a convenção narrativa, especialmente a cronologia, é disposta por uma confluência entre forma e intriga, a maneira como o tratamento do texto é realizado também implica na disposição à qual a textualidade é submetida. Para tal, Ruffato abusa da tipografia, da troca de fontes, da disposição da página para demonstrar a impossibilidade em narrar, de forma a dar sentido ao mundo, em uma estrutura organizada e convencional por assim dizer. Em muitos momentos o narrador se afasta para que a história seja "mostrada", ou seja, a pluralidade de vozes encaminha a estética do livro para algo fragmentário e polifônico.

Em *O profundo silêncio das manhãs de domingo*, parte componente de *Vista parcial da noite*, narra-se a história de Baiano, morador de Cataguases e pai de quatro filhos. Dentre os meninos, Cláudio era o que o pai tinha maior apreço: "Não que desfizesse dos outros, mas esse, ativo, vivia especulando, o danado. Único filho-homem, o segundo da ninhada, completara oito anos em maio e já encarreirava as palavras, o desgramado" (RUFFATO, 2016, p. 165). Baiano é um sujeito descrito como instável, sem emprego regular, vivendo de biscates, fruto de uma educação rígida e violenta por parte de seu pai alcoólatra. Expulso de casa, Baiano foi morar em Bangu, no Rio de Janeiro. De volta a Cataguases, trabalhava com o que podia. Um desses trabalhos era o de buscar afogados em lagos e rios da cidade. Em uma determinada manhã, acordou seu filho Cláudio e o levou consigo até o rio Pomba. Ao chegar, exigiu que seu filho entrasse na água. O que se segue é como Ruffato intenta significar a realidade de forma que, ao "mostrar" o ocorrido, assume a premissa pós-modernista de que a realidade é a disposição do

que podemos significar, ou seja, uma atitude que emula a palavra como sendo o real *per se*, ainda que se tratando de um exercício estético:

“Você... Você ainda sente...

— ... falta da sua mãe?, a voz, reticente condensada em vapor.

— Ahn?

O pai apeou, aprumou a bicicleta no descanso, sorveu um gole da garrafinha de cachaça.

— Sente?

[...]

— Vem, Cláudio, entra!

— Vou, não, pai, está frio.

— Frio o quê, raio! Entra, estou mandando!

— Vou pegar constipação, pai!

— Vai bosta nenhuma! Você é homem ou mariquinha?

De pé, Baiano apontou:

— Ó, aqui, dá pé procê.

Contrariado, despiu-se, tremendo.

A planta dos pés amassou o sereno do mato, da lama, as finas canelas empuxaram-no, estacou,

— Pai!

— Vem!

e, ofegante, encrespou-se inteiro ao contato com a água.

Tirintando, acercou do pai, procurando agarrar seu pescoço, mas pareceu, ele distanciava;

impulsionou outra vez, e, pareceu, ele distanciava;

“Pai!”, pensou regressar, perdera o fôlego,

“Pai!”, lançou-se na sua direção, pés em falso, mãos debatendo desordenadas

s

u

b

m

e

r

g

i

u

voltou à tona, “Pai!”, girou o corpo a água

inundava nariz e boca

s

u

b

m

e

r

g

i

u

[...].

voltou

s

u

b

m

e

r



g  
i  
u

A mansa correnteza impele o domingo, dissipando os vapores que sufocam a superfície. [...] Baiano tomou o corpo ainda quente do filho e deslizou-o até a margem, ancorando-o na lama fétida. No tornozelo, amarrou um fio de náilon, envolvendo a própria cintura com a outra ponta. Verificou se o nó não romperia e devolveu o cadáver às águas. Ele flutuou, boiou, afundou redemunhando.

(— Compadre, há anos ganhei um punhalzinho de matar capado, desses de ponta bem fininha que entra fácil no coraçãozinho do bicho, cabo madreperola, uma joia que até bainha tem. Se eu souber um dia onde ela se meteu, juro, compadre, pela saúde do meu filho, que é a coisa mais sagrada do mundo, que eu vou atrás, seja onde for, e acabo com a raça dela, compadre, acabo com a raça dela...) (RUFFATO, 2016, p. 171-172).

Após o ocorrido, Baiano se enforca com a linha de anzol. A conexão direta entre a palavra e cena, a qual o narrador entrecorta, mas o leitor obtém acesso direto, não é senão um recurso tipográfico advindo do romance experimental em que se contesta as formas convencionais de representação a ponto de observarem que a forma linear de se conceber o tempo e a história não coaduna com a perspectiva do presente. A representação literal da submersão de Cláudio busca presentificar a cena de tal modo que a conexão da palavra com seu referente é literal, em um exercício realista de emulação da realidade. A palavra corresponde às coisas, que existem independentemente, enquanto fenômeno. Porém, a ruptura fundamental com a arte moderna advém justamente da ideia da impossibilidade de apreender o real sem ser por suas vias textuais. Dessa forma, a existência humana está condicionada à percepção codificada pela linguagem, que atua tanto no processo de formação de imagens da reminiscência quanto na apreensão da memória. De acordo com essa perspectiva, há que se ressaltar a escolha de Ruffato, ao transferir o diálogo entre os compadres de contexto, ao pictorizar o verbo da cena em que o garoto se afoga, instrui a leitura a um paralelo em que, em último caso, fixa temporalidades distintas concentradas em um clímax que afirma a história precária das classes trabalhadoras em suas tragédias pessoais para além do contexto da “Grande Narrativa”, apesar de não poder se desvincular dela enquanto referência. Segundo Linda Hutcheon:

Aquilo que a teoria e a ficção contemporâneas sofreram (ou instigaram) é o mesmo que chamei anteriormente de vingança da *parole*: à teoria do ato de fala, à pragmática, à análise do discurso e a outras formalizações no nível da teoria contrapôs-se a ênfase da metaficção historiográfica sobre a enunciação, sobre a utilização que o sujeito dá à linguagem e sobre os múltiplos contextos em que se situa essa utilização (HUTCHEON, 1991, p. 215).

A ênfase dada à linguagem, no contexto de *Inferno provisório*, não é necessariamente pós-modernista, o que inviabilizaria a classificação do romance como metaficção historiográfica em sentido *stricto*, posto que não há uma contestação explícita ou implícita ou a tentativa de emular a escrita da história. Porém, ao escolher contar a história de toda uma classe social, Ruffato não poderia explorar as subjetividades e o abismo da desigualdade que persiste no país sem romper com a cronologia convencional ou sem deixar de “mostrar” ao leitor as misérias nas quais a formação a que o trabalhador está submetido. Não se trata de mostrar o trabalhador como vítima da opressão capitalista pura e simplesmente, mas de supor que o contexto é uma variável para que fracassem em tudo. Os moradores de Cataguases/MG são vistos como limitados a um único destino possível: trabalhar na Manufatura e repetir a vida de todos os dias ou cair em desgraça ao toque do alcoolismo e do baralho. Os que saem para as metrópoles são tidos como vencedores: porém, o destino na cidade grande é a pobreza material, que reflete a condição de miséria subjetiva imposta pelos fracassos pessoais e profissionais. Sob esse contexto, carregam a difícil tarefa de esquecer. Diante da impossibilidade de esquecimento da origem, são assolados por uma busca sem fruto. Nesse sentido, a ficção de Luiz Ruffato retrata sujeitos em uma busca impossível por uma promessa de prosperidade, simbolizada pela opulência das metrópoles brasileiras, a saber, mormente, São Paulo/SP e Rio de Janeiro/RJ. Tal pressuposto corrobora com o que Linda Hutcheon afirma sobre o sujeito, em suas palavras, ex-cêntrico: “[...] inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado. Esse é o paradoxo do pós-moderno, e muitas vezes suas imagens são tão divergentes quanto o pode sugerir essa linguagem de descentralização” (HUTCHEON, 1991, p. 88).

Observar as minúcias dos indivíduos que compõem o proletariado concebe as narrativas de *Inferno provisório* como rasura, ao passo que, apesar de retratá-los em suas confluências — todos são habitantes de um “inferno provisório” que os condiciona ao fracasso e faz com que nada em suas vidas seja estável —, a construção da memória se dá por meio da singularidade desses indivíduos, que são retratados em seus âmbitos familiares, íntimos, de origem e meta. Dispersa-se a ideia de uma massa disforme totalizada pelo discurso historicista e agrega-se as origens particulares e os percalços pelos quais os membros dessa classe social perfazem. Dessa forma, da estética à intriga, as personagens de *Inferno provisório* são engendradas pela memória sob uma outra representação possível, em um misto de discurso histórico e experiência.

A teorização sobre aspectos da ficção acondicionada pelos paralelos da pós-modernidade importa para a compreensão do fenômeno contemporâneo da ficção. Nota-se que não há uma linha mestra propriamente estética que reúna a literatura produzida da segunda

metade do século XX até a atualidade sob uma mesma égide, tal como se pode, mais ou menos, por exemplo, caracterizar o romantismo, posto que foi um movimento. O prisma que reflete obras contemporâneas é fenomenológico, no sentido de que os romances parecem exibir uma urgência em evidenciar toda a incerteza que cerca seu presente. Pode-se dizer que, talvez, recuperar o sentido do passado e questioná-lo na mesma medida é um exercício de recuperação da própria identidade de seu tempo, ofuscada por um excesso de passado, dado que as dimensões da ‘verdade’ tal como se conhecia foram pulverizadas — ao menos, obviamente, para a “cultura pós-moderna”.

Nesse sentido, cabe questionar se contemporaneidade e pós-modernidade podem ser tomados como sinônimos. Segundo Coutinho, “[...] cabe lembrar que se a pós-modernidade é um fenômeno exclusivo das sociedades informatizadas, fica difícil referir-se à questão a respeito da América Latina” (COUTINHO, 2005, p. 49). O autor argumenta que nos países latinos viveu-se tardiamente o capitalismo e que o fenômeno da pós-modernidade se situa em um estágio avançado do referido sistema econômico. Sobre esse aspecto,

[...] o processo de modernização por que passou a América Latina na segunda metade do século XX, embora mais acelerado do que nunca, continuou apresentando fortes contradições, decorrentes de uma economia dependente e de uma realidade social altamente matizada e diferenciada. Trata-se de uma sociedade onde culturas indígenas tribais mesclam com o campesinato tradicional, com descendentes de escravos, com um amplo proletariado urbano e com uma elite cosmopolita semelhante à que se encontra nos grandes centros ocidentais como Paris ou Nova York. Assim, se há aspectos nessa sociedade que a aproximam de uma era pós-industrial, [...] de outro abundam elementos que apontam para um estágio até mesmo pré-industrial (COUTINHO, 2005, p. 50).

A exposição do contexto, no campo artístico, se verifica na forma como o Modernismo brasileiro, por exemplo, se delineou atrelado ao aspecto político, algo que não ocorreu, a saber, no modernismo anglo-saxão (COUTINHO, 2005, p. 51). As contradições e a desigualdade social do contexto latino-americano fizeram emergir uma literatura com características próprias que não podem ser desconsideradas frente às definições que utilizam como modelo o contexto europeu e norte-americano. No entanto, a problemática com a verdade histórica, a suspensão da ilusão de real para o questionamento dos limites entre realidade e ficção, além da necessidade de se relacionar com a matéria do passado visando compreender o presente, são elementos que surgem na ficção pós-modernista bem como na literatura contemporânea brasileira. Apesar dessas similaridades, o contexto histórico-discursivo que leva os ficcionistas do cone sul em direção às rasuras advém da aporia de ser narrado como se fosse um outro. Nesse sentido, a pretensa identidade ocidental que se apregoa para a América Latina segue estabelecida pelo princípio da diferença, próprio do processo de colonização e exploração indissociáveis no

processo de formação nacional dos países do continente. Uma vez que a ficção contemporânea é definida, bem como a pós-modernista, em geral, pelo entrecruzamento discursivo entre literatura e história, em que a ficção se faz potência de presentificação do passado, nota-se que o exercício analítico que observa a ficção apartada das chamadas “séries discursivas vizinhas” não contempla a multiplicidade constitutiva das formas nas quais, mormente, o romance, por exemplo, se compõe. Dessa maneira, os romances analisados neste trabalho possuem parâmetros que são identificados na estética pós-modernista, o que é inegável — mas as particularidades de seu contexto e as resoluções do seu presente configuram uma prerrogativa que lhes permite ir além. O dinamismo estético possui similaridades que ajudam a compor o quadro e a poética, porém tanto a motivação quanto o contexto sociocultural são parâmetros que evidenciam as singularidades pelas quais a ficção latino-americana compõe o seu estatuto poético. Segundo Coutinho, seria com base nesses fatores que

[...] estudiosos da questão apontaram autores da chamada “geração do *boom*” na América Hispânica, como Cortázar, García Marques ou Fuentes, ou da “terceira geração modernista” no Brasil, como Guimarães Rosa ou Clarice Lispector, como representantes do pós-modernismo, colocando-os ao lado de próceres do movimento anglo-americano. Não há dúvida que uma análise minuciosa de suas obras com as das de autores representativos do Pós-modernismo anglo-americano revelaria uma série de aspectos que poderiam justificar a aproximação. Mas, a despeito da presença de fortes denominadores comuns — que se estendem, no caso da literatura, desde o uso constante da metalinguagem e da intertextualidade, e do questionamento do racionalismo pela exploração de outros níveis da realidade, até a substituição de uma lógica fundada no “ou” por uma lógica calcada no “e”, num ecletismo arrojado em que se contesta toda sorte de dicotomia e se anseia por pluralidade —, as diferenças entre os dois grupos são de tal modo relevantes, em decorrência das circunstâncias que fundamentam os contextos socioculturais onde surgiram, que a aproximação aludida adquire um quê de falaciosa (COUTINHO, 2005, p. 53).

Nesse sentido, pode-se concluir que nem toda ficção contemporânea é pós-modernista — ao passo que a ficção pós-modernista é contemporânea —, no sentido da tematização do *subtexto* do *presente* contido no *passado*, que parece ser o que baliza a motivação desses escritores. A narrativa latino-americana busca, para além da problematização da representação histórica e de seus sentidos, inserir-se a contrapelo em uma estética do real que destitua as ficções do arquivo como formas predominantes de contingência do imaginário coletivo e da memória, dado que seu contexto alude a uma diversidade que extrapola o limite dos modelos pretendidos por sociedades industriais e altamente informatizadas. Assim sendo, há a tentativa latente de recuperação do passado como importância maior do que a problematização do estatuto de ‘verdade’ conferido à verve historiográfica. A lógica que fundamenta a ficção contemporânea, sobretudo a poética do romance brasileiro, reside na extensão do silêncio em relação a determinados sujeitos e vozes, o que também é uma questão cara ao pós-modernismo; no

entanto, a figuração, a qual o romance contemporâneo brasileiro se pretende está na ampliação da representação da história e da memória coletiva. *Um defeito de cor* ilustra bem tal acepção.

Passando pela infância de Kehinde, quando sequestrada no antigo reino do Daomé, hoje República do Benim, até a condição de escravizada ao chegar na Ilha dos Frades, quando passa a se chamar Luísa, a narrativa questiona o lugar da história em relação às forças de poder que atuam sobre o discurso. Segundo Deleuze, a “[...] fuga criadora traz com ela toda a política, toda a economia, toda a burocracia e a jurisdição: ela as suga, como o vampiro, para fazê-la dar sons ainda desconhecidos, que pertencem ao futuro próximo” (DELEUZE, 1977, p. 62). Tal acepção assegura o fato de *Um defeito de cor* postar-se como romance histórico, mas que em seu arranjo prioriza por catalisar as relações de força provindas das circunstâncias sócio-históricas relacionadas ao indivíduo, no campo da experiência subjetiva da narradora protagonista. O resultado desse modo de composição resulta no que Deleuze chama de “literatura menor” ao analisar a obra de Kafka. Em suas palavras,

A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele. [...]. O que no seio das grandes literaturas em baixo e constitui como que uma cave não indispensável ao edifício, aqui ocorre em plena luz; o que lá provoca um tumulto passageiro, aqui não provoca nada menos do que uma sentença de vida ou de morte” (DELEUZE, 1977, p. 26).

A elucubração permite supor que *Um defeito de cor* alça a literatura a lugar de memória ao promover a emulação da historiografia sob perspectiva contra-hegemônica: o escravizado narra sua própria história, emoldurada em seus acentos culturais, e fornece ao romance o valor de verdade a partir do momento que as próprias “práticas da verdade”<sup>40</sup> são questionadas em função de seu caráter etnocêntrico. Semelhante às práticas poéticas do pós-modernismo, a exemplo do conceito de *metaficção historiográfica* presente na obra *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon (1991), o livro de Ana Maria Gonçalves busca provocar a história; no entanto, diferentemente ao que Linda Hutcheon propõe na discussão, não parece estar no escopo de *Um defeito de cor* problematizar a história na mesma medida que romances de outras literaturas nacionais o fazem. Segundo Hutcheon,

a metaficção historiográfica sugere a contínua relevância de uma oposição [verdadeiro ou falso] desse tipo, mesmo que seja uma oposição problemática. Esses romances instalam, e depois indefinem, a linha de separação entre a ficção e a história. Esse tipo de indefinição genérica tem sido uma característica da literatura desde o épico clássico

---

<sup>40</sup> Conferir em: LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

e a Bíblia (ver Weinstein 1976, 263), mas a afirmação e o rompimento das fronteiras, simultânea e declaradamente, são mais pós-modernos (HUTCHEON, 1991, p.150).

Para Hutcheon, um aspecto central da metaficção historiográfica seria a representação da história enquanto artifício da linguagem, dotado da mesma veracidade que se pode afirmar em uma obra literária; portanto, verossímil. A título de exemplo, autores da literatura portuguesa e estadunidense, a saber, José Saramago e E.L. Doctorow, respectivamente, o último inclusive é largamente citado por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo*, nos romances *História do cerco de Lisboa* e *The book of Daniel*, ou *O livro de Daniel*, na tradução para o português-brasileiro, há narrativas que se podem ser classificadas como metaficcionais e que possuem acentos composicionais similares a *Um defeito de cor*. No enredo de *História do cerco de Lisboa*, publicado em 1989, um revisor de textos de nome Raimundo Silva insere um simples “não” na narrativa histórica de um evento ocorrido em 1147, que aborda a formação do Estado português por ocasião da expulsão dos mouros por meio de um cerco à cidade de Lisboa. O romance acaba por fundir-se em dois núcleos: a narrativa sobre Raimundo e a narrativa sobre o cerco de Lisboa. O cerne temático do livro é a aparente fragilidade da noção de ‘verdade’ uma vez que seu veículo legitimador é a palavra. Já em *The book of Daniel*, publicado em 1971, aborda como referente histórico o julgamento de Ethel e Julius Rosenberg, condenados à primeira sentença de morte por espionagem nos EUA por supostamente terem fornecido segredos militares à então URSS, relativos à bomba atômica. No romance, as personagens são Paul e Rochelle Isacson. O narrador da história é Daniel Isacson, filho do casal que escreve uma tese de doutorado sobre a esquerda política dos Estados Unidos. A narrativa é de temporalidade profusa, com idas e vindas no tempo, em que o filho do casal confronta sua própria história — a execução dos pais, a tentativa de suicídio da irmã Susan —, enquanto escreve sua tese. O espaço do romance é a biblioteca na qual Daniel se encontra. Como se vê, tanto em *História do cerco de Lisboa* quanto em *The book of Daniel* ocorre a problematização da escrita da história e da ficção como parte do enredo, ou seja, a representação da história enquanto artifício da linguagem para confrontar o que se estabelece como verdade histórica, sumarizados em um revisor de textos que pratica o revisionismo e em um filho que busca a história da esquerda na qual a morte de seus próprios pais é um marco importante de dentro de uma biblioteca em uma tese de doutorado. Embora *Um defeito de cor* se baseie na mesma licença poética de alteração da perspectiva histórica, não há no enredo do romance *per se* tal representação, o que ocasiona em uma sutil diferença que faz com que a metaficção historiográfica não seja a vereda pela qual é realizada a problematização da história.

Ana Maria Gonçalves busca *afirmar* a história sob a perspectiva biográfica de Kehinde, ou seja, trata-se de uma confirmação da história por assim dizer, mas colocada em outra voz. Embora predicados da metaficção historiográfica estejam presentes, como a questão da legitimidade da historiografia quando posta sob outra perspectiva, não há a problematização entre o ‘verdadeiro’ e o ‘falso’, tal como a própria Linda Hutcheon afirma, no sentido de que nem mesmo a oficialidade se nega a assumir a longa história de abuso e torturas que os povos da África sofreram durante o período escravocrata. Os eventos relatados no livro podem ser consultados pela referência bibliográfica deixada como paratexto. Durante a narrativa, é abundante a quantidade de datas e fatos narrados tal como postos pela história e pela historiografia. Mesmo que a referência a fatos e datas não seja algo que escapa ao escopo da metaficção, *Um defeito de cor* não é sobre mensurar a verdade contida nos fatos ou referenciá-los como contexto; pelo contrário, a escritora faz uma ‘defesa’ da veracidade histórica, o que legitima a trajetória de sua personagem, e insere trechos de livros consultados. Nesse sentido, ainda que o leitor saiba que está diante de um romance, qual seria a alternativa em conhecer a história factual da escravidão brasileira dos negros na perspectiva do escravizado? *Um defeito de cor* serve a esse propósito: instaurar no imaginário uma cognição possível desse período sob uma perspectiva na qual os discursos que encerram ‘verdades’ não podem fornecer. Trata-se de dotar a voz do escravizado, do ‘outro’ da cultura, o que ele concebeu — como a revolta Malê, um importante evento da narrativa —, na mesma linguagem, a qual foi utilizada para representá-lo de maneira generalizadora e objetificada. A trajetória multifacetada de Kehinde também é algo a se considerar: foi liberta, tornou-se comerciante bem-sucedida e estabeleceu família quando volta para a África, volta em busca do filho vendido pelo pai para saldar uma dívida de jogo, e deixa uma longa carta para seu filho, à qual Ana Maria Gonçalves se refere no prefácio do romance:

No domingo de manhã segui para as Amoreiras, parando de vez em quando para perguntar e seguindo as indicações que me davam, até chegar a uma casa bastante simples, numa rua estreita, sem calçamento e sem saída. [...] Dona Clara [...] me convidou para tomar um café e, quando entrei na sala, percebi uma inusitada mesa de centro sustentado por pilhas e pilhas de papéis e revistas. [...] o filho mais novo, de seis anos, usava-os para desenhar do lado em que não tinham sido usados. [...] Virando um dos papéis, amarelado pelo tempo [...] percebi que parecia um documento escrito em português antigo, as letras miúdas e muito bem desenhadas, uma escrita contínua, quase sem fôlego ou pontuação. [...] Perguntei onde ela tinha encontrado os papéis, que ficavam mais fascinantes à medida que eu ia reconhecendo outros nomes, outras situações e alguns lugares que me remetiam à história dos Malês. Ela então contou que tinha pegado os papéis [...] na Igreja do Sacramento, na vila de Itaparica [...] Acredito que poderia assinar esse livro como sendo uma história minha, toda inventada — embora algumas partes sejam mesmo, as que estavam ilegíveis ou nas folhas perdidas, pois dona Clara me contou que Gérson amassava e jogava fora os desenhos dos quais não gostava. Seu eu me apropriasse da história, provavelmente a

autoria nunca seria contestada, pois ninguém até então sabia da existência dos manuscritos, nem em Itaparica nem alguns historiadores de Salvador para quem os mostrei. Depois de escrever e revisar este livro, entreguei todos os papéis a uma pessoa que, com certeza, vai saber o que fazer com eles. Mesmo porque esta pode não ser uma simples história, mas sim de uma escrava muito especial, alguém de cuja existência não se tem confirmação, pelos menos até o momento que escrevo esta introdução. [...].

[...] Espero que Kehinde aprove o meu trabalho e que eu não tenha inventado nada fora de propósito (GONÇALVES, 2019, p. 17).

Como se vê, Ana Maria Gonçalves se coloca como uma intermediária, quase como uma ‘curadora’ do próprio romance. A emulação do que seria mais próximo, em se tratando de uma personagem, cuja existência real ainda é motivo de dúvida, da atividade de Ana Maria Gonçalves consistiria na figura do *Griô*, que seria aquele que preserva e conta histórias entre os povos da África ocidental. Nesse sentido, Ana Maria Gonçalves assume a função de preservar o *saber narrativo* sobre uma emblemática figura, ainda que lenda, da história do povo negro no Brasil. Mesmo que se trate de um jogo e o prefácio seja um artifício da autora, trata-se, em primeira instância, de contar com um pedido de ‘boa-fé’ do leitor, em segunda, de narrar como ficcionista, ao dinamizar a narração sob essa organização. Sua invenção age no campo do provável, assim como é permitido no que tange à especulação histórica. Exerce-se uma imaginação arraigada aos contingentes que se impõem ao ato criador, em certa medida.

O romance, dessa maneira, surge como possibilidade de se inscrever no arquivo na medida em que, dada a ausência de fontes documentais para se tratar de uma releitura da narrativa histórica, mas ainda enfrenta dificuldades de suplantar o imaginário já constituído, cabe à literatura retificar tal imaginário e inscrever-se como corolário de uma nova ética na qual os “subalternos”, no sentido de que são destituídos de escuta por estarem à margem do modelo primeiro de representação, possam ser narrados em suas singularidades. Segundo Fabiana Carneiro da Silva: “A atenção para as “classes subalternas” passou-se a dar quando os historiadores admitiram a hipótese de que a agência desses sujeitos deveria ser apreendida e analisada” (SILVA, 2017, p. 74-75). É nesse sentido que *Um defeito de cor* se estabelece irmanado à história para além de seu enredo. Posto que o próprio referencial bibliográfico foi organizado por Ana Maria Gonçalves de modo a servir como molde da narrativa romanesca, a ficção se posta como possibilidade para a configuração que pretende, tal como o mito, ser um precedente à história. Nesse sentido, o que se erige da análise dos romances enquanto forma é um realismo que busca o passado pela memória; apesar de estruturar sua narrativa de forma paralela à história, tal como se sugere sendo metaficção historiográfica, a questão de maior relevância apresenta-se em como a memória inexistente do passado (autônomo) do povo negro, hegemonicamente instituído pelo discurso do ‘dominador’, pode ser construída por si própria.



A relação com o passado, enquanto aspecto geral, caracteriza a tônica central que define, por mais paradoxal que possa soar, o contemporâneo. Nesse sentido, a abordagem do fenômeno da rasura enquanto poética dos romances em questão compõe-se dos padrões que envolvem a construção da memória. Com o objetivo de fundamentar a concepção de uma ficção como ‘urdidura’ histórica, há que se correlacionar os conceitos de memória e de identidade na tentativa de revelar, por meio dessas estruturas, como os romancistas questionam discursos de legitimação. Em suma, a literatura contemporânea se interpenetra, por meio das rasuras que concebe e tenta direcionar à história, na construção de uma imagem do passado e de uma narrativa que possa identificar o indivíduo com seu presente por meio da memória.

### 3. MEMÓRIA E CULTURA, IDENTIDADE E LITERATURA

A intersecção entre discursos que compõem a realidade desemboca no romance em forma de ficção. A natureza narrativa do gênero e sua forma flexível são os sustentáculos que surgem à ficção contemporânea para emergir como possibilidade de realidade ao que a palavra possa revelar. Em outras palavras, a literatura contemporânea relaciona-se com o real para retornar a essas práticas como um ponto de inflexão. Sendo assim, ao se imbricar no histórico e no realismo sem reservas, a verve literária constrói, em certa medida, a ‘verdade’, por se constituir, nas omissões da oficialidade discursiva, como objeto de memória e de elemento de identidade, de modo a revolver o passado na sua emulação.

A relação entre história e literatura, perpassando pela imaginação, respectivamente, protocolar e artística, interpenetra-se nos interstícios do passado pela memória. Se o presente é algo por se compreender e iluminar, surge da memória as possibilidades de a cultura se reconhecer e permitir, assim, o esboço de uma identidade — seja ela individual ou coletiva —, que pode ser delineada como futuro. Dessa maneira, o *leitmotiv* dessa relação, entremeada pelo poder e pelo que se pode encerrar em relação ao passado, é a própria configuração poética do que se alça no romance contemporâneo, mesmo que ainda dispersa em uma gama de variantes que inibem qualquer tentativa de nomear a produção literária atual.

A construção da memória perpassa por platôs diferentes; a memória se constitui tanto no plano individual quanto no plano coletivo e dispõe-se como base da construção histórica de modo a permitir a narrativização do passado. Sob o oceano do passado, à memória atrela-se o primeiro fundamento da identidade por ser o que se pode confiar em relação ao próprio passado. Segundo Ricoeur, “[...] a memória não é suspeita de falsificação, quer o herói conte uma vez o passado, o acontecimento, ou se expanda de imediato” (RICOEUR, 1997, p. 22). O excerto do Tomo II de *Tempo e Narrativa* aborda as metamorfoses do enredo da narrativa literária, na qual Ricoeur constata o *contrato* imanente estabelecido entre memória e ‘verdade’, dentro do contexto da ficção. Essa mesma afirmação é ampliada quando o autor apresenta suas observações sobre a relação entre a memória e a historiografia:

A própria historiografia, digamo-lo desde já, não conseguirá remover a convicção, sempre criticada e sempre reafirmada, de que o referente último da memória continua sendo o passado, independentemente do que possa significar a preteridade do passado (RICOEUR, 2007, p. 26).

Há duas considerações a ser feitas acerca dos pressupostos de Paul Ricoeur: a primeira é o que o autor chamará de função veritativa da memória, ou seja, do comprometimento da memória com a recordação e com a reminiscência em termos de ‘verdade’. A segunda, considerando as várias dinâmicas que envolvem a memória enquanto fenômeno humano, é seu referente — o passado, pois há

[...] uma ambição, uma pretensão está vinculada à memória: a de ser fiel ao passado. [...] Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo que declaramos nos lembrar (RICOEUR, 2007, p. 40).

O estatuto da memória, por assim dizer, está vinculado à noção temática suscitada por parte da ficção contemporânea: a capacidade de explorar possibilidades de ‘verdade’ em relação ao passado sem, necessariamente, desconsiderar a história, explorando os possíveis sentidos ocultos que possam emergir dela. Nesse sentido, o ‘memorialismo literário’, algo que se pode alinhar de improviso à urgência contemporânea em se relacionar com o passado, não é um revisionismo no sentido específico do termo, uma vez que a ficção não se pretende à negação da história por essa via. Pictorizar o passado em cores mais vivas parece ser o que pretende a tentativa de recolocar a subjetividade inerente que envolve a construção da memória — a imaginação —, no passado mal delineado pela frieza de discursos legitimadores da realidade. Assim sendo,

[...] boa parte da busca do passado se encaixa na tarefa de não esquecer. De maneira mais geral, a obsessão do esquecimento passado, presente, vindouro, acrescenta à luz da memória feliz a sombra de uma memória infeliz (RICOEUR, 2007, p. 48).

A memória infeliz, a qual Ricoeur define, pode ser descrita como a tentativa de manter a salvo do esquecimento eventos que possam ser considerados marginais ou singulares, suscetíveis à narração. Em outras palavras, a literatura contemporânea busca no que é pouco evidente na história a construção de uma memória que salve do esquecimento vozes e eventos do discurso no âmbito geral. Cabe mencionar a reformulação no campo da representação em razão da mudança de perspectiva que toda a cultura, mais ou menos, atravessa em relação a si mesma. Nessa perspectiva, observa-se as relações entre literatura e história entrelaçadas pelo filtro da memória:

[...] se a ‘memória individual’ não deve nada à ‘memória histórica’ e tudo à ‘memória coletiva’, é porque a primeira situa-se na intersecção de várias séries aproximadas pelo acaso ou afrontamento dos grupos: a memória não pode ser o alicerce da consciência, uma vez que ela é tão-somente uma de suas direções, uma perspectiva possível que racionaliza o espírito. Somos então levados ao estudo dos acontecimentos humanos mais simples, tais como eles se representam na vida real, no decurso das múltiplas dramatizações, onde se defrontam os papéis reais e imaginários,

as projeções utópicas e as construções arbitrárias (DUVIGNAUD *apud* HALBWACHS, 1990, p. 6).

A citação de Jean Duvignaud, outrora professor na Faculdade das Letras e Ciências Humanas d'Orléans-Tours, é praticamente uma súpula do que Maurice Halbwachs procura desnudar em *A memória coletiva*. A obra basicamente pontua a memória enquanto campo de experiência coletivo por meio da descrição do cotidiano, da formulação da memória individual. Em tom ensaístico, o estudioso procura referenciar o papel da experiência individual para compreender como a memória se configura enquanto ente coletivo. Tal exploração, apesar de não contar com descrições que chamem a atenção por sua precisão fenomenológica e bibliográfica, merece ser digna de nota dado que o campo literário se constitui singularmente a partir da experiência, sobretudo o romance. A acepção livre é um paradigma mais fidedigno às pretensões do literário ao se imiscuir no passado e fazer do romance o local da experiência como espaço de recordação.

O autor defende que a necessidade da história se impõe diante do esquecimento, já que a memória se estabelece como um ponto consensual entre indivíduos de uma mesma sociedade que dispensam a palavra escrita. A noção de Halbwachs, ainda que *en passant*, parece apontar algo que converge com a mesma linha de análise de Walter Benjamin em “O narrador”. Segundo Halbwachs:

É porque geralmente a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Enquanto uma lembrança subsiste, é inútil fixá-la por escrito, nem mesmo fixá-la, pura e simplesmente. Assim, a necessidade de escrever a história de um período, de uma sociedade, e mesmo de uma pessoa desperta somente quando eles já estão muito distantes no passado, para que se tivesse a oportunidade de encontrar por muito tempo ainda em tomo de si muitas testemunhas que dela conservem alguma lembrança (HALBWACHS, 1990, p. 55)

O ponto de convergência entre o pensamento benjaminiano e o respectivo excerto está na ideia de uma tradição na qual há um passado partilhado por uma comunidade, uma vez que a lembrança dispensa a necessidade da palavra escrita, segundo Halbwachs, na base primária da construção do passado. Ainda que a historiografia seja a poética *par excellence* do passado, não há como equilibrar em seu discurso as percepções individuais que constituem a memória social — sujeita a distorções e divergências —, que nascem da experiência. Para Benjamin, ao analisar a obra do escritor russo Nikolai Leskov, o surgimento do romance, ligado ao surgimento da imprensa, é a evidência de que um modo de se narrar está em vias de se extinguir. A partir daí surge a imagem do romancista como indivíduo isolado a compor uma forma narrativa que não consegue encerrar nenhum exemplo:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites (BENJAMIN, 1994, p. 199).

Benjamin e Halbwachs descrevem, em determinado grau, como a experiência moderna pressupõe a palavra escrita como aspecto fundamental à construção da memória e do passado. Halbwachs alega que a distensão entre o tempo da memória e o tempo da história se dá na esteira do “esquecimento”; contudo, a experiência individual da memória, ainda que circunscrita ao âmbito coletivo, surge da história quando já não há testemunhos para assegurar que determinado evento realmente ocorreu. Da mesma maneira, o romance torna-se o simulacro das experiências já não mais possíveis de serem incorporadas pela narrativa oral. Implica dizer que o passado é composto de uma imensa cadeia de fragmentos arranjados pela narrativa em uma sociedade não gregária. A própria memória do passado estende-se à historiografia, que se conduz pela confrontação metodológica do que pode ou não ser averiguado pelo passado. O romance tenta levar até o limite tudo o que se possa verificar de sentido, ao passo que se coordena e se subordina à história para se constituir enquanto espaço de memória. Segundo Halbwachs:

[...] não há na memória vazío absoluto, quer dizer, regiões de nosso passado saídas de nossa memória de sorte que toda imagem que ali projetamos não pode agarrar-se a nenhum elemento de lembrança e descobre uma imaginação pura e simples, ou uma representação histórica que nos permaneça exterior (HALBWACHS, 1990, p. 52).

Nesse sentido, descrever o passado envolve abranger signos coletivos que emanam de um determinado tempo para que sejam compreendidos — obviamente, o tempo referendado é o presente. A memória implica na evocação de imagens do passado que sobre-existem no presente. Seu impacto é algo premente em parte da prosa contemporânea, quase um sintoma de que o passado persiste em pulsar na experiência cotidiana. O romance configura-se como o canteiro pelo qual perpassa o quanto de passado insiste em determinar as relações sociais. O interesse na literatura se dá, desse modo, em *como* trazer o passado — na fissura e na rasura do que separa o indivíduo da experiência coletiva que a literatura intenta enveredar:

Resulta disso que a memória individual, enquanto se opõe à memória coletiva, é uma condição necessária e suficiente do ato de lembrar e do reconhecimento das lembranças? De modo algum.

Porque, se essa primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível encontrá-la, é porque, desde muito tempo, não fazíamos mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava. Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as

outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade (HALBWACHS, 1990, p. 22).

O autor definitivamente acerta quando afirma que o esquecimento resulta de alguma “permuta societária”, quando se deixa de pertencer a algum grupo. Todavia, ressalta-se que a luta pela memória provê cisões entre grupos que cambiam narrativas sobre o passado de modo a exercer poder por meio da construção de uma identidade imaginada no presente. Sabe-se que a memória individual não está isolada: o romancista, sob a alcunha benjaminiana, o sujeito segregado, está no decurso da apropriação de formas estéticas anteriores à sua composição e também está implicado às contingências exteriores à experiência. Nesse sentido, para se evocar o próprio passado, há a necessidade de se reportar a pontos de referência fixados pela sociedade (HALWACHS, 1990, p. 36). Em suma,

[...] a verdade é que jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia (BERGSON, 2006, p. 49).

As relações entre memória individual e memória coletiva podem ser entendidas, de maneira alegórica, como a relação intrínseca que há entre história e literatura. Os aspectos coletivos da memória são passíveis de verificação por meio do consenso, enquanto a memória individual está sujeita à subjetividade da percepção e da experiência, embora nunca deslocada de sua matéria sociocultural. Como parte da equação, interessa delinear de que forma a parte da composição literária contemporânea pode ser entendida como memória na mesma ambição que a memória exerce em relação ao passado: a de ser veritativa.

Quando se pressupõe contextualizar parte da produção literária contemporânea sob um único signo, a rasura, enfrenta-se um questionamento básico acerca do referente, o qual determinaria a *função construtiva*<sup>41</sup> do romance de modo geral: em meio a um mosaico referencial e estético, quais seriam as arestas comuns que determinariam o espírito do tempo presente do escritor? Acerca dessa tensão, a memória, por sua pretensão veritativa, apresenta-se como vereda na qual a literatura se pretende enquanto discurso que auxilia a construir sentidos advindos do passado. Nesse sentido, se a rasura é o que se dimensiona para além do

---

<sup>41</sup> Tynianov chama de função construtiva “[...] a correlação de elementos no interior da obra” (TYNIANOV, p. 115, 1971). É uma implicação das dimensões estéticas do sistema em que a obra se insere relacionadas à forma que romance adquire de acordo com sua intriga.

alcance da imagem que evoca, a composição literária romanesca irrompe entre as forças ativas conjugadas no *esquecer* e no *lembrar*.

O ato de recordar e esquecer, sem dúvida, é o aspecto mais evidente do caleidoscópio narrativo de *Inferno Provisório*. As personagens de Ruffato são postas em completa derrição pelas contingências, apesar das tentativas de se constituir no tempo presente. Os enredos são marcados por personagens em movimento, sempre tentando mudar algum aspecto de suas vidas; em outras palavras, buscam o esquecimento para configurar uma nova identidade, no entanto permanecem presos a um tempo, marcados por reminiscências que os impedem de superar o passado na tentativa de concretizar uma nova identidade, apartada da purgação que o quadro imóvel da cidade pequena provoca.

Visando demonstrar essa correlação de forças, o ato de *lembrar* e o ato de *esquecer*, optou-se pelas seguintes narrativas: “Amigos” e “Cartas a uma jovem senhora”, componentes de *Um céu de adobe*, “Zezé e Dinim”, presente em *Domingos sem Deus*, e, por fim, examinar-se-á “Outra fábula”.

A narração de *Amigos* acontece próxima ao natal e tem início com Luzimar deixando a Manufatora, fábrica de algodão hidrófilo de Cataguases/MG, rumo à compra de um presente para sua esposa, de modo a aproveitar o décimo terceiro salário. Por ocasião do destino, a catraca de sua bicicleta passa a falhar próximo à casa de Dona Marta. Na porta, há um fusca estacionado com a placa de São Paulo, pertencente ao amigo Gildo que viera visitar a cidade natal:

— Luzimar!  
 — Ô, Gildo!  
 Abraçam-se.  
 — Luzimar, rapaz! Vem, vamos entrando...  
 — Bem... É que... Está bom... Mas... só um pouquinho... Tenho de resolver uns probleminhas ainda hoje... (RUFFATO, 2016, p. 243).

A conversa aligeira-se para as amenidades comuns entre velhos conhecidos. Luzimar pergunta como a vida está em São Paulo, Gildo pergunta sobre como vai a vida em Cataguases. Uma cerveja é trazida por dona Marta, mãe de Gildo, e posta sob a mesa. Gildo passa a exhibir alguns bens materiais que trouxe de São Paulo. Exibe com orgulho a televisão que comprou para a mãe, no que parece ser uma tentativa de demonstrar ao amigo que está “com a vida feita” e que Cataguases/MG é uma mera lembrança longínqua. Luzimar tenta ir embora, mas Gildo insiste que fique com intermináveis “saideras”. Apesar de se mostrar satisfeito com a vida que leva em São Paulo/SP, Gildo demonstra profundo enraizamento à cidade:

— Preciso ir andando.

Gildo retruca:

— Não, não, vamos beber mais um pouquinho, pra que essa pressa toda? Mãe, traz outra cerveja! Senta aí! Lembra do Isaías?

— Isaías?, seu primo?, indagou Luzimar, reacomodando.

— É aquele que você quebrou o braço dele.

— Eu?

— Não lembra? Você deu um corpo nele... ele rolou barranco abaixo...

E, de pé, na mão direita um microfone imaginário, irradia:

— Pistolinha mata no peito no centro do gramado e de primeira enfia em profundidade para Isaías na ponta-direita. Isaías recebe, corre pela linha de fundo, vai cruzar, mas... quê que isso, minha gente! Luzimar chega na horinha e manda Isaías pra casa do chapéu.... com bola e tuuudo!

Gargalhando todas as adiposidades, desaba na poltrona, engasgando com as lágrimas. Calada, a mãe irrompe do corredor e substitui o casco vazio.

[...]

— O pessoal queria te pegar, diz, rindo ainda. Sabe, eu lembro direitinho da escalação do nosso time... Quer ver?, ó: Paco, Gildo, Jorge Pelado, Caburé e Luzimar. Remildo, Aílton e Gilmar; Dinim, Zezé e Vicente Cambota.

— É... é isso mesmo...

— Cadê esse povo?

— Sei não... Espalhado por aí... Você e o Gilmar foram para São Paulo... (RUFFATO, 2016, p. 244-245).

Vê-se claramente que o fato de viver em São Paulo/SP e ter conseguido, como afirma, um bom emprego e uma boa renda não são suficientes para o livrar da Cataguases/MG que o acompanha, o que acaba por condicionar o tempo presente de Gildo a uma recordação, a qual ele intenta ‘reviver’, de alguma forma. A conversa prossegue com Luzimar ainda tentando ir embora. Luzimar explica que precisa comprar o presente de Sônia, sua esposa, mas Gildo insiste que lhe faça companhia e passa a se referir de forma pouco lisonjeira à cidade de Cataguases/MG, o que soa como sintoma de um passado mal resolvido:

[...] essa cidade é uma bosta, não tem nada.

Exaltado, emoldura-se na porta da sala e dá uma banana para a rua:

— Aqui, ó! Cidade de merda! Povinho escroto!

Luzimar ri, sem graça. Levanta.

[...]

— Então, vamos beber...

— É que a gente já bebeu bastante...

— E daí? Foda-se! Não devemos nada para ninguém... Você devia é ir pra São Paulo, cara. Logo-logo arrumava uma colocação, ia ganhar muito dinheiro, ficava bem de vida!

— Bobagem, Gildo... Pra mim não dá mais não... Agora, então, que casei...

— Mas você não tem onde cair morto, cara! Desculpa eu falar assim, mas é mentira? Você tem que largar isso aqui, ir embora... Tem um mundo esperando lá fora... [...]. (RUFFATO, 2016, p. 246-248).

Com as ofensas que Gildo passara a desferir a respeito da cidade, Luzimar fica cada vez mais incomodado e, em dado momento, resolve ir embora de uma vez por todas. Gildo tenta segurar Luzimar, pedindo desculpas e obsessivamente insistindo para que o amigo fique. Luzimar consegue se desvencilhar de Gildo, sobe na bicicleta e parte. Ao fundo Gildo grita impropérios. O conto finaliza com Gildo dormindo bêbado no sofá, sem nem mesmo comemorar o natal com



a Sidra que prometera à mãe. A frase que mais chama a atenção, um detalhe, parece ser uma pista que o narrador concede à leitura, cuja temática é explicitada para além da confusão entre amigos: “Ao longe, as corredeiras do Rio Pomba” (RUFFATO, 2016, p. 249).

Em todo o *Inferno provisório*, o rio surge como parte do espaço que compõe as narrativas que se passam em Cataguases/MG. Trata-se, ao que se sugere, de uma metáfora ao esquecimento, uma vez que o rio *Lete*, na mitologia grega, possui as águas que as almas dos mortos sorvem para se esquecer das suas vidas passadas. No caso de Luzimar e Gildo, o que ocorre é que Gildo não conseguiu esquecer de sua vida pregressa, visto que não consegue ficar indiferente à cidade e às pessoas de seu passado. Todavia, Gildo foi esquecido pela cidade, o que se traduz na tentativa de “prender” o amigo Luzimar de modo a garantir, mesmo que inconscientemente, algo na memória e na recordação daqueles que ficaram. Ainda que bem-sucedido, a solidão é a condição daquele que sabe não será lembrado, quando constata que a cidade de sua memória não existe mais para ele. Nem os amigos. Resta a Gildo perguntar a si mesmo: o que lhe resta de si, uma vez que o tempo levou, como as águas de um rio, todas as suas referências? Em resumo, a raiva de Gildo advém do distanciamento forçado da memória coletiva, ainda que a personagem afirme odiar Cataguases/MG.

Em *Cartas a uma jovem senhora* há uma narrativa que se desenvolve sob dois planos. A personagem principal, Aílton, escreve uma carta enquanto um narrador equilibra o passado e presente que são conjugados no ato da escrita:

*Laura,  
não, não muito... íntimo.*  
Aílton empurrou a cadeira, levantou. Abriu a janela, debruçou no parapeito, acendeu um Hollywood. [...] A brisa advertia-o, não havia providenciado um agasalho para enfrentar a friagem, que, sorrateira, revolve a madrugada de São Paulo (RUFFATO, 2016, p. 273).

Aílton continua na tentativa de achar o melhor caminho para escrever a carta, enquanto a narração progride para o passado. Chega-se a Cataguases/MG. Rua dos Estudantes. Aílton espera ansioso pela chegada de Laura, por quem sempre fora apaixonado em segredo. A carta intermedeia os momentos do presente com as reminiscências dos tempos de Minas. A cada momento em que a carta surge, um recorte temporal ocorre, em que um narrador onisciente alterna a posse da palavra com Aílton. A escrita da carta parece ser a última tentativa de se livrar de um passado que não passa: “Por causa de você, Laura, virei um sujeito amargo, descrente, solitário. Que não enxerga nada à frente, que apenas esmola migalhas do passado” (RUFFATO, 2016, p. 277); o tom da carta expõe a dimensão na qual Aílton se encontra, um cativo da recordação: “Depois, com o tempo, descobri que na verdade eu não queria esquecer

você, porque você é o meu passado e eu não queria perder o meu passado, única certeza que possuía” (RUFFATO, 2016, p. 277). A essa altura ainda não se sabe se há algum objetivo específico que move a escrita da carta por parte de Aílton.

Aílton e Laura faziam parte da mesma turma de amigos quando jovens em Cataguases/MG. Jacinto era namorado de Laura, para o desespero silencioso de Aílton. A separação, ao menos geográfica, do casal ocorre quando Jacinto é convocado para o tiro de guerra. Logo após, partiu de Cataguases/MG e ingressou na Marinha Mercante. Deixar Cataguases/MG, no contexto de *Inferno provisório* é um sinônimo de vitória. Laura ficara ainda mais apaixonada, diminuindo as chances de Aílton em realizar-se amorosamente. Afinal, também Laura “[...] estava sendo educada para ser alguém na vida. Laurinha vai estudar advocacia, não vai ficar aqui comendo algodão que nem todo mundo não. Quero ela longe da fábrica!” (RUFFATO, 2016, p. 278).

O narrador onisciente transporta o leitor para a cena em que Aílton pede Laura em namoro, ao passo que recebe uma negativa:

“Laura, eu... eu queria... assim... saber... se você não queria... namorar comigo... Eu converso com a dona Rosinha... com seu Saulo... Namoro firme...” Ela sorriu, encabulada. “Aílto... eu... eu gosto de você... você sabe disso... Mas o Jacinto... A gente...” “Vocês... estão namorando?” “Você não vai ficar triste, não é mesmo?” “Claro... Claro que não...” Tomou fôlego (RUFFATO, 2016, p. 279).

Aílton havia presenteado Laura com um disco, um LP de Toquinho e Vinícius. Diante da recusa, foi embora sem mesmo se despedir. Logo após, a narrativa retorna para São Paulo, onde Aílton se debruça em uma pequena mesa — uísque e cigarros como combustíveis—, e prossegue com a escrita da carta. Como se vê, a narrativa se dá no plano da memória. A escrita da carta é um gatilho em que o presente de Aílton se encontra subordinado ao passado, sem que a personagem consiga seguir em frente. A esta altura, a narração começa gradativamente a mostrar o motivo pelo qual Aílton decidiu, tantos anos depois, escrever para Laura:

Mas o que me marcou mesmo foi a época que eu fazia parte da turma, eu era feliz e não sabia, como diz a música. E me deu uma vontade de voltar no tempo, um desgosto assim pelo encaminhamento da minha vida, como se eu tivesse perdido o fio da meada. Então levantei decidido a sair à cata de um por um dos *apeeles*. Queria sentar com eles, conversar, recordar os velhos tempos, tentar recuperar alguma coisa, que nem sei o que é, pra poder começar tudo outra vez. E o primeiro que eu tinha que achar era o Jacinto, porque ele foi extremamente importante pra mim. Afinal, você deve saber, eu saí de Cataguases para provar pra você que eu era tão capaz quanto ele de ser alguém na vida. Bobagem, hoje eu sei, mas não pensava assim naquela época. Em Cataguases, nada de notícia do Jacinto. Há anos os pais dele tinham se mudado, ninguém sabia pra onde. Eu só lembrava do pessoal falando que ele ia para Santos (RUFFATO, 2016, p. 280).

Os *apeeles* a que Aílton se refere é o nome do grupo de jovens da Igreja. De fato, Aílton saiu à procura da turma. Sua obsessão pelo passado o levou a Santos, onde nutria esperanças de ter com Jacinto. É notório que a personagem se torna, em certa medida, um turista dentro do próprio passado. Porém, a nostalgia é posta apenas como uma parte da equação. O que Aílton deseja é compreender os rumos que sua vida tomou para, enfim, poder esquecer como ato de libertação.

Ao chegar em Santos, dirigiu-se à zona portuária, mas foi o acaso que se encarregou de providenciar o encontro com o antigo namorado de Laura. Hospedou-se em um hotel próximo ao porto e desceu até o botequim mais próximo. Ao observar atentamente o dono do botequim, passou a reconhecer Jacinto gradativamente. Ainda que duvidasse que um marinheiro mercante que havia visitado vários países teria acabado ali, a imagem passa a ficar cada vez mais clara. Não tinha dúvidas: o sujeito de cabelos ralos, óculos e bigode atrás do balcão era mesmo Jacinto:

— Que mal lhe pergunte, de onde o senhor é?  
 — De Minas, respondeu, ansioso.  
 — É... Cataguases...  
 — Cataguases?!  
 — Conhece?  
 — Nasci lá...  
 Aílton levantou, exultante, rumo ao balcão.  
 — Jacinto?  
 [...]  
 — Pera lá! Aílto? Aílto! (RUFFATO, 2016, p. 282)

A conversa segue entre frivolidades de dois velhos conhecidos. Até que Aílton pergunta sobre a vida na Marinha:

— A Marinha?  
 — É... As viagens...  
 — Viagens?  
 — Cara, nós morríamos de inveja de você... Enquanto você dava volta ao mundo, conhecia outros lugares, outros tipos de gente, de cultura, nós enfiados naquele buraco...  
 Estuporado, Jacinto amparou-se no Balcão.  
 [...]  
 — Era... tudo... invenção...  
 [...]  
 — Como assim?  
 — Inventei... Pra impressionar a Laura... vocês... Queria parecer importante... Não medi as consequências... Pra dizer a verdade, Aílto, nunca nem pus os pés num navio...  
 [...]  
 — Mas? E... e as cartas?  
 — Cartas?  
 — É, as cartas que você mandou da Itália, da Grécia...  
 [...]  
 — Ah!, as cartas?! Elas... chegaram?!  
 — Claro que chegaram! Foi um pandemônio! A Laura exibiu pra todo mundo... Acho que Cataguases inteira comentou...

— Chegaram... Que coisa... Eu... Eu escrevi cinco cartas, entreguei pra um sujeito que conheci aqui no porto, um marinheiro... Pedi pra ele postar onde passasse... Uma brincadeira... Nunca ia imaginar... uma molecagem...

— Molecagem?!

[...]

— É... nunca pensei...

Então, Aílton inspirou sofregamente, cerrou o punho da mão direita e, com toda a força, desfechou um murro no rosto do Jacinto (RUFFATO, 2016, p. 284).

A cena volta para o quarto de hotel em São Paulo de onde Aílton escreve a carta. Ao final, joga a carta no lixo e picota o papel que continha o endereço corrente de Laura. Seria uma espécie de libertação da personagem? Aílton percebe que a mentira de Jacinto o fez perceber seu passado de forma móvel, passível de encontros com o presente em que a perspectiva se modifica completamente. O objetivo da carta seria, dessa maneira, alterar a rota do passado de Laura, fazendo-a descobrir que Jacinto, assim como ele, não conseguira ‘vencer’, tal como se impõe o destino aos moradores de Cataguases/MG. Ao revelar o passado, Aílton pôde vislumbrar que a memória à qual estava atado não existia da maneira como se lembrava. Ele também não perdera Laura da maneira que imaginava. Afinal, o Jacinto da Marinha Mercante, o qual Laura esperou por tanto tempo, nunca existiu. No entanto, a questão principal perpassa sobre a elaboração de Aílton sobre seu passado. A carta, enquanto processo de recordação, viabiliza o sentido do intervalo pelo qual Laura, enquanto memória, foi a tônica da vida de Aílton, incluindo os insucessos pelos quais a personagem passara. Sendo assim, levando em consideração a culminância em que a carta e o endereço de Laura são descartados — a carta amassada no lixo e o seu destino, o papel com o endereço de Laura, fragmentado em pedaços —, são uma via terapêutica pela qual Aílton abre-se à possibilidade de recondução do passado. Segundo Freud, o processo de elaboração, em seus termos, perlaboração, suscita o passado enquanto narrativa em que há a recordação, a repetição e a elaboração, visto que o esquecimento não é possível quando algo provoca um ‘trauma’, no sentido de produzir marcas subjetivas (FREUD, 2010, p. 148-151).

Constata-se, portanto, a prevalência de uma lembrança que somente permite ao sujeito estratificar sua origem quando consegue se apossar de uma nova identidade. O apego que as personagens demonstram ao passado influi justamente na incapacidade de se reconfigurar enquanto sujeitos porque não se pode apartar da memória, tanto individual quanto coletiva, para conceber a si uma nova identidade. O caminho para tal não reside na recusa, mas na necessária perlaboração em que o sujeito reconduz os sentidos do seu passado e consegue formatar-se por meio do processo narrativo.

Em *Zézé e Dinim*, como o próprio nome da narrativa sugere, narra-se a história, simultaneamente, da origem das personagens que intitulam o conto do nascimento ao destino

final. A narrativa é dividida em vinte partes, os acompanhando entre fevereiro de 1960, ano do nascimento dos dois, até novembro de 2001. A leitura é um exercício desafiador: Ruffato utiliza da estética imagética do texto e da tipografia, como costureiro em praticamente todas as suas narrativas, para representar os sentidos que são possibilitados pelo enredo. A simultaneidade da narração é produzida pela separação em duas colunas diferentes, em que à esquerda conta-se a história de José Pereira Pedro, o Zezé, filho de Matias e Nazaré, e à direita conta-se a história de Antônio Dionísio, ou Dinim, filho de Afonso e Iracema. A história assume a distribuição convencional apenas quando o episódio envolve as duas personagens.

As temporalidades são envoltas por fatos históricos que preenchem fatos marcantes da vida que balizam episódios da vida das personagens, como a conquista da copa do mundo de futebol em 1970, passando pela construção da Ponte Rio-Niterói. As personagens são postas sob um jogo de complementaridade, que pode aludir à condição do *duplo* romanesco, mas atualizada em uma versão distinta na qual o recurso normalmente é empregado. Frutos de uma educação típica dos anos 1970, na qual os pais simplesmente agrediam seus filhos em nome da disciplina, a narração percorre imagens que rememoram momentos da história do Brasil que servem, já que a matéria importante é a vida das personagens, para dinamizar pontos de intersecção entre e memória individual e a memória coletiva: “À cadeira, dona Darcy equilibrou com desvelo o retrato do general Costa e Silva, verdamerela faixa, alunos enfileirados, Hora Cívica, Ouviram do Ipiranga às margens plááácidas [...]” (RUFFATO, 2016, p. 346). Zezé e Dinim estudam na mesma sala e partilham vidas difíceis, por assim dizer. Zezé, peralta que era, era ‘corrigido’ à base de socos e chutes por parte do pai, que, frequentemente, surgia bêbado. A mãe de Dinim foi internada no hospício de Barbacena e o pai, negligente, vive de pequenos ‘bicos’ para conseguir o suficiente para comer. Os dois se percebem de maneira distinta, uma vez que acham que a vida de um é melhor que a de outro. Porém, a identificação entre os dois é quase total, ao ponto de imolarem-se um pelo outro se fosse preciso (RUFFATO, 2016, p. 346). Aos poucos, percebe-se que a compleição subjetiva das personagens, marcadas por eventos da história, toma forma de modo que a ficção assume a posição exegética de interpretar o tempo histórico por meio da vida subjetiva, demonstrando que, mesmo que a história consiga supor o lugar e o destino de pessoas pobres de um determinado tempo, há sempre algo recôndito no qual a literatura se imiscui para figurar as agruras que determinam os sujeitos por via da formação que receberam. Assim sendo, reporta-se a como a história delinea e marca profundamente a compleição dos indivíduos de maneira permanente. Um episódio da infância dos garotos demonstra como Ruffato alegoriza a história na subjetividade de suas personagens.



o qual é envolto na sua parceria com Dinim. O diálogo a seguir, ocorrido em 1995, ilustra como tal configuração se realiza:

Zezé: Você lembra da dona Aurora?  
 Dinim: Dona Aurora?  
 — É, nossa professora no Flávia Dutra... Lembra?  
 — Uma que tinha uma mancha no rosto?  
 — É, ela mesma...  
 — Quê que tem ela?  
 — Lembra que você era apaixonado por ela?  
 — Eu?  
 — É, você até queria ser bancário quando crescesse...  
 — Bancário? (Pausa) É mesmo, cara... como você lembra disso?  
 — Você lembra por quê você queria ser bancário?, lembra?  
 — Não...  
 — Porque o marido dela era bancário...  
 — Era? Caralho, Zezé, você lembra de cada coisa! (Pausa).  
 Dinim: como você lembra dessas coisas?  
 Zezé: Eu lembro de tudo...  
 — De tudo?  
 — De tudo...  
 — Eu não lembro de porra nenhuma...  
 — Bom pra você...  
 — Bom?  
 — É  
 — Por que bom?  
 — Pelo menos assim você não sofre...  
 — Não sofre?  
 — Eu lembro de tudo... E isso machuca a gente... Eu lembro da primeira chinelada da minha mãe, coitada, deu na minha bunda... Eu lembro quando eu vi uma mulher pelada na Ilha, lembra da Ilha? [...] E tudo... um monte de coisa... (Pausa) Por isso eu digo, feliz é você, que não lembra de nada...  
 (Pausa) (RUFFATO, 2016, p. 379-380).

Por óbvio, Zezé está se referindo ao episódio amoroso entre os dois, já que a pausa leva em conta o receio em mencionar o assunto. Seu eco encontrará dinamismo após março de 2000. Dinim convida Zezé para um sequestro no Rio de Janeiro, que, ele, apesar de relutante, termina por aceitar. A empreitada termina de forma trágica e Zezé acaba morto. Preso, Dinim passa a ter uma certeza: “Aí, Zezé, onze caquinhos de chumbo, [...] comecei a lembrar de tudo também, comecei a lembrar de tudo, Zezé, de tudo!” (RUFFATO, 2016, p. 383). No cárcere, as memórias passam a invadir Dinim, que tem na cela a alegoria na qual o papel que a memória agora exerce sobre ele: a prisão. Impossibilitado de esquecer, suas lembranças, seus traumas, passam a pautar sua existência de modo que o presente trágico, agora, se mostra na confluência de todo o seu passado.

Em *Outra fábula*, tem-se o retorno de Guto, de *Era uma vez*. A história se passa em 2002, ambientada na largada da Corrida de São Silvestre. Sua companheira, Milene, foi quem teve a ideia de que participassem da corrida. Logo, a narrativa retrocede para mostrar como a vida de Guto se desenhou até que ele chegasse justamente naquele ponto.

Guto fora casado com Livia por onze anos. Tinham dois filhos, Aurélia e Érico. Os desentendimentos diários minaram a alegria conjugal e deram início à violência verbal mútua. A esposa, antes jornalista, teve de abandonar a carreira para cuidar dos filhos. Luís Augusto era tido pela esposa como um acomodado, já que não conseguia emprego em jornais da grande imprensa e trabalhava para sindicatos, pequenas revistas, e revisava trabalhos acadêmicos, o que lhe garantia renda, mas muito baixa. A diferença de origem de Livia e Guto explicava a suposta falta de ambição do marido, visto que saiu de Cataguases/MG, pobre e ‘caipira’, e o fato de ter conseguido se formar jornalista e ascender de classe social lhe gerara contentamento, o que não era partilhado por sua esposa.

A narrativa mostra os momentos finais de Guto em Cataguases/MG e iniciais em São Paulo/SP, de forma a contextualizar a trajetória do jornalista esperando a largada da São Silvestre. Morou em uma pensão por um tempo e sentia o peso da solidão. Entre seus passeios, pensava em talvez procurar um conhecido, no entanto, resoluto, decidiu “romper em definitivo com seu passado” (RUFFATO, 2016, p. 392). Nem mesmo visitou os parentes. Guto, inclusive chega a encontrar Nilson, irmão de Natália, trabalhando como segurança no Mappin, mas não o interpela. “Lenta, mas inapelável, todos os dias dos últimos vinte anos dedicara a apagar os vestígios de Cataguases/MG, e, a tal ponto achava-se agora distante de sua infância, que assustava-se por não identificar-se na imagem do menino que emoldurava o porta-retratos [...]” (RUFFATO, 2016, p. 393-394). Guto escolhe caminhos que o levam a distanciar-se de Cataguases/MG; vários episódios que o forçaram à volta são repassados, todavia, Guto sempre se via fugindo, tentando se afastar o máximo que podia. As agruras do casamento e a desambição podem ser consideradas os últimos lampejos de Cataguases/MG, mas Luís Augusto ainda tinha a São Silvestre para percorrer:

Imerso entre os milhares de calções e camisetas numeradas, sob um calor de mais de trinta graus, aguardando o sinal para o início da largada da Corrida de São Silvestre, na tarde do último dia de 2002, tudo, tudo isso Luís Augusto buscava esquecer” (RUFFATO, 2016, p. 406).

Percebe-se que o esquecimento é uma força ativa que impulsiona a quebra da prisão que configura a memória, as origens que os operários trazem consigo. Coincidentemente, a fábula que inicia o livro principia a gênese do operariado, enquanto a que fecha principia seu fim. A ideia de uma nova classe média apartada de suas origens rurais, diplomada e vivendo nas grandes cidades. Porém, a memória necessita ser escamoteada para que uma nova identidade se configure. O esquecimento, nesse caso, revela-se uma busca incessante para que, por meio da recusa ao passado, um porvir se estabeleça como outra expectativa a não ser aquela pautada



pela miséria material e subjetiva à qual as personagens são submetidas. Em suma, é necessário esquecer para lembrar que uma nova identidade cultural é possível. Coincidência ou não, *Inferno provisório* conclui-se logo no ano que Luís Inácio Lula da Silva, um antigo operário, chega à presidência. Talvez uma nova história seja possível.

Segundo Aleida Assmann, a memória da cultura opera em uma dinâmica entre esquecimento e lembrança, entre eventos que são perfeitamente cambiáveis às contingências discursivas do tempo presente (ASSMANN, 2008, p. 97). Segundo a estudiosa, à memória foi dada outra dinâmica em relação à abordagem, visto que “[...] durante a última década, cresceu a convicção de que a cultura está intrinsecamente relacionada à memória”<sup>42</sup> (ASSMANN, 2008, p. 97, tradução nossa). A cultura, sob essa perspectiva, se edifica a partir de um acúmulo que secciona a identidade, uma vez que o indivíduo se forma na cultura. Dessa maneira, o esquecimento e a lembrança são forças ativas e polarizadas na construção da memória permeadas por estamentos éticos e de poder que reforçam as arestas da construção do passado. De acordo com a historiadora alemã:

O esquecimento ativo está implícito em atos intencionais como aniquilar e destruir. Atos de esquecimento são necessários e uma parte construtiva de transformações sociais internas; eles são, contudo, violentamente destrutivos quando direcionados a uma cultura estrangeira ou uma minoria perseguida<sup>43</sup> (ASSMANN, 2008, p. 98, tradução nossa).

Os atos de aniquilação que Assmann menciona podem ser explicados não somente na dinâmica convencional do esquecimento. Pode-se relacionar a censura e a própria representação como formas de apagamento cultural. Quando se limitam as possibilidades de imaginação, contribui-se para a criação de imagens distorcidas que levam a estereótipos que subalternizam corpos e inferiorizam grupos. Dessa maneira, a própria produção de imagens sobre determinados grupos é uma força destrutiva que visa o esquecimento; afinal, o que não pode ser lembrado não pode ser narrado. Exemplos à afirmativa não faltam — do holocausto à colonização. O quadro de composição da memória constitui-se pelos artefatos de construção do passado, pelos quais a literatura contemporânea ativamente disputa sua inscrição. Muitas obras nacionais podem ser citadas na disputa pelo passado, como a de Marcelino Freire, em *Contos Negreiros*, Conceição Evaristo, em *Olhos D’água*, Itamar Vieira Júnior, em *Torto Arado*, Luiz Ruffato, em *Inferno provisório*, Cristóvão Tezza, em *O filho eterno*, e Ana Maria Gonçalves, em *Defeito de Cor*. São autores consagrados pela crítica que fazem de suas obras versões do passado até então não

<sup>42</sup> No original: “Over the last decade, the conviction has grown that culture is intrinsically related to memory”.

<sup>43</sup> No original: “Active forgetting is implied in intentional acts such as trashing and destroying. Acts of forgetting and constructive part of internal social transformations; they are, however, violently destructive when directed at an alien culture or a persecuted minority”.

apresentadas da forma como apresentam. É uma forma de inserir na arena pública, por meio da literatura, a necessária problematização do presente por meio do questionamento da memória da cultura. Dessa forma, intenta-se certa “reparação ética” por multiplicar os acentos da cultura sobre determinados consensos factuais. O romance contemporâneo volta ao passado para imprimir um outro olhar sobre o presente e deixar para o *passado-porvir* uma outra narrativa possível — principalmente, outras identidades possíveis. Segundo Aleida Assmann:

A dimensão ativa da memória cultural sustenta uma identidade coletiva e é definida por uma notória falta de espaço. É edificada por um pequeno número de textos normativos e formativos, lugares, pessoas, artefatos, e mitos os quais devem ser ativamente divulgados e comunicados a cada nova apresentação e performance. [...] Há três áreas principais da memória cultural ativa: religião, arte e história. A memória cultural, então, é baseada em duas funções separadas: a apresentação de uma seleção restrita de textos sagrados, obras-primas da arte, ou eventos históricos chaves em quadro atemporal; e o armazenamento de documentos e artefatos do passado que não atendem a esses padrões, mas são, ainda assim, considerados interessantes ou importantes o bastante para não os deixar desaparecer na autoestrada do esquecimento total<sup>44</sup> (ASSMANN, 2008, p. 101, tradução nossa).

O que Aleida Assmann configura é a noção de memória como sustentáculo da identidade. A falta de espaço, a qual a pesquisadora aponta, se dá justamente pelas linhas limítrofes das quais o passado é recortado em uma cuidadosa, e excludente, seleção. Dessa forma, a arte, e por isso, a literatura, surge como possibilidade de desanuviar o horizonte posto sob os processos de formação de identidade quando reivindica a função veritativa da memória. Em outras palavras, os escritores produzem a cultura em conjunto com a história e a religião, na perspectiva de Assmann. Sendo assim, a dimensão arquivística e histórica da memória é extremamente seletiva e possui seus próprios mecanismos estruturais de exclusão, especialmente em termos de classe, raça e gênero (ASSMANN, 2008, p. 106). Sendo assim, a construção da memória por meio da literatura é um campo no qual se pretende fomentar perspectivas possíveis e afirmar a virtualidade ou quão virtual, em determinado jaez, é o passado. Nesse sentido, “[...] é uma tênue fissura entre o passado e o presente que constitui a memória, fazendo-a poderosamente viva e distinta do arquivo ou de outro mero sistema de representação” (HUYSSSEN, 1997, p. 15). Acredita-se, a partir desses pressupostos, que vários romances contemporâneos desenharam a si mesmos como memória em suas múltiplas asserções: a função veritativa, o que permite a

---

<sup>44</sup> No original: “The active dimension of cultural memory supports a collective identity and is defined by a notorious shortage of space. It is built on a small number of normative and formative texts, places, persons, artifacts, and myths, which are meant to be actively circulated and communicated in ever-new presentations and performances. [...]. There are three core areas of active cultural memory: religion, art, and history. [...]. Cultural memory, then, is based on two separate functions: the presentation of a narrow selection of sacred texts, artistic masterpieces, or historic key elements in a timeless framework; and the storing of documents and artifacts of the past that do not at all meet these standards but are nevertheless deemed interesting or important enough to not let them vanish on the highway of total oblivion”.

literatura postular cognitivamente e sob a esteira do real alguma ‘verdade’ sobre o passado, ainda que por meio do simulacro; a sua amplitude discursiva, em razão de ser uma forma de arte, esses romances contemporâneos apropriam-se do arquivo e da história para saltar de seus discursos segundo as regras da forma do próprio romance que, em si, é onívoro e “poeticamente ilimitado”; e, por fim, a volta ao passado não é meramente cognitiva, mas uma investigação das constituições das identidades presentes e uma premissa, segundo sua própria ética, de possibilidade de existência para além da norma e da forma, uma vez que a cultura, base da identidade, produz-se de forma ativa. Segundo Hugo Achugar:

As obras de arte, os discursos críticos, os textos, os sistemas simbólicos, as produções imaginárias, as várias escrituras, todos eles são formas de perguntar a partir do desejo ou a partir da realidade. A partir do desejo de realidade ou a partir da realidade do desejo. Ler, interpretar, construir, desconstruir, convocar, esquecer, são formas de perguntar em e a partir da biblioteca<sup>45</sup> (ACHUGAR, 1994, p. 19, tradução nossa).

Como se vê, a “biblioteca”, se encarada como uma metáfora sobre as possibilidades infindas de reconhecimento do passado e da memória, são formas da realidade que se deparam com seu bloco frio e com o desejo de modificá-la. O romance contemporâneo parece ter um especial interesse no desejo de um outro presente, um presente que não seja passado. “É outra maneira, mais poética, de se reivindicar a mesma necessidade: a de produzir brechas, rupturas, intervalos, interrupções” (MAGRI, 2019, p. 236). Se a experiência da memória resulta da relação expressa com o presente, pode-se, mesmo que com alguma ressalva, apontar uma tendência ao romance contemporâneo brasileiro, mas apenas no sentido de a literatura se construir como rasura às formas estabelecidas. Dessa forma, a

[...] literatura torna-se a portadora do real e transmissora de conhecimento histórico e constrói laços intertextuais entre textos literários e não literários. Além disso, a literatura recupera e revive o conhecimento ao reincorporar algumas de suas tradições arcanas não oficiais anteriormente rejeitadas. [...] Recontar o passado cura uma memória obstruída<sup>46</sup> (LACHMANN, 2008, p. 306-307, tradução nossa).

As linhas de relação entre história, literatura e memória e sua respectiva interpenetração leva a repetir, ainda que por vício didático, o fato de o romance contemporâneo e sua relação

---

<sup>45</sup> No original: “Las obras de arte, los discursos críticos, los textos, los sistemas simbólicos, las producciones imaginarias, las escrituras varias, todos ellos son formas de preguntar desde el deseo e desde la realidad. Desde el deseo de realidad o desde la realidad del deseo. Leer, interpretar, construir, desconstruir, son formas de preguntar en y desde la biblioteca”.

<sup>46</sup> No original: “Literature becomes the bearer of actual and transmitter of historical knowledge and it construes intertextual bonds between literary and non-literary texts. Furthermore, literature recovers and revives knowledge in reincorporating some of its formerly rejected unofficial or arcane traditions. [...]. The recounting of the past heals an occluded memory”.

com a memória estarem imbricados pela evocação da imaginação e pelo apelo ao tempo presente. No entanto, há que se questionar as motivações pelas quais essa verve do romance contemporâneo, sobretudo, enxerga tanto passado na sua atualidade.

Em *Um defeito de cor*, tal motivação é explícita a começar pelo título: a referência advém de um decreto do período colonial que impedia negros e mestiços de assumirem cargos públicos e determinadas profissões, reservada apenas para brancos<sup>47</sup>. Dessa maneira, o romance de Ana Maria Gonçalves traz questões do passado recente da história brasileira não resolvidas, marcadas por um presente insidioso com relação às relações étnico-raciais no Brasil. Ainda é comum aventar uma “democracia racial” brasileira, como se o racismo e a escravidão fizessem parte de um passado remoto, sem qualquer consequência ativa exercida no presente. No entanto, é bom lembrar que, mesmo no campo das artes literárias, é incomum um romance narrado em primeira pessoa por uma mulher negra, quiçá um romance histórico. Apenas recentemente, inclusive, Maria Firmina dos Reis fora descoberta — escritora de um romance abolicionista denominado *Úrsula*, publicado em 1859. Como se vê, na atualidade, ao se precipitar sob a história, há premências de toda a ordem que motivam o escritor a encaminhar sua pena do passado à memória, em que três delas se destacam: a representação, o direito à voz e à escuta, e a narração do trauma.

A história hegemônica é contada pelos ‘conquistadores’, ou seja, por aqueles que na arena do poder conseguiram sobrepujar outros povos e outras culturas. Sendo assim, mais do que a força de trabalho, a população negra africana, que foi traficada para o Brasil teve a sua identidade roubada. Na cena em que Kehinde chega à Ilha dos Frades após longa viagem em um navio ‘tumbeiro’, rodeada de morte e doenças de toda sorte, assim que desembarcou, foi batizada, de forma que a partir daquele momento toda sua religiosidade lhe era negada. Foi posta ao mercado, exposta como escrava, ou peça, e vendida, considerando que conseguir ser comprada foi considerado como uma conquista pela narradora, visto o risco que corria de morrer aprisionada, já que era difícil se interessarem por crianças:

Quando eu disse que me chamava Kehinde, o nosso dono pareceu ficar bravo, e um dos empregados perguntou novamente, em iourubá, que nome tinham me dado de batismo. Eu repeti que meu nome era Kehinde e não consegui entender o que diziam entre eles, enquanto o empregado procurava algum registro na lista dos que tinham chegado no dia anterior. O que sabia iorubá disse para eu falar meu nome direito porque não havia nenhuma Kehinde, e eu não poderia ter sido batizada com esse nome africano, devia ter um outro, um nome cristão. Foi só então que eu lembrei. [...] A Tanisha tinha me contado o nome dado a ela, Luísa, e foi esse que adotei. Para os brancos, fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considereei Kehinde. O

---

<sup>47</sup> Conferir em: SILVA, Ana Maria Vieira. Um defeito de cor: escritas da memória, marcas da história. Anais do SILIAFRO, Volume 1, EDUFU, 2012.

nome que a minha mãe e a minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nanã, por Xangô, por Oxum, pelos Ibêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto (GONÇALVES, 2019, p. 73).

Nessa citação constata-se que Kehinde manteve sua identidade, embora não de forma pública. Seu nome brasileiro era um mal necessário, adotado por motivo de sobrevivência. Sobre esse aspecto, o romance demonstra a importantíssima cadeia de sequestro de identidades necessário à submissão e privação de liberdade; portanto, priva-se a religião, a memória, a cultura, o nome, para que, de fato, uma pessoa seja transformada em ‘peça’, e também revela a subjetividade de quem passa por esse processo e mantém sua identidade viva, ainda que em segredo, publicizada pelas mãos de Ana Maria Gonçalves, ainda que em forma de ficção, permitindo ao leitor do tempo presente formar em seu imaginário as constantes que envolvem o passado dos povos africanos do Brasil. Afinal, quais seriam as verdadeiras origens de seus ascendentes, quando os registros históricos apontam somente para a apropriação branca feita desses corpos? Dessa maneira, é indispensável imaginar uma história na qual os subalternizados possam ter voz para narrar suas trajetórias de modo a dignificar seu passado e suas respectivas representações. A pergunta, famosa, é: pode o subalterno falar?

O artigo *Pode o subalterno falar?*, da teórica indiana pós-colonialista Gayatri Spivak, é correntemente abordado para questões referentes à produção de representações e representatividades em nome dos subalternizados. Segundo a autora, há uma ruptura fundamental na linguagem do mundo intelectual e acadêmico que não permite que a voz subalterna seja ouvida senão por um processo de autorreferencialidade ao qual, pretendida por certos “discursos de resistência”, tal como afirma a autora, instariam, ao contrário do que tais trabalhos parecem demonstrar, uma dimensão da qual o subalterno é “falado”. No entanto, *Um defeito de cor* parece subverter essa lógica. No prefácio, a autora garante que escreveu o romance tal como um historiador se dedicaria à história, ou seja, por meio do processo de “imaginação crítica”, em que as lacunas do passado são supostas e escritas segundo uma lógica especulativa, até que se prove o contrário. Assumindo a impossibilidade de ‘provar a prova’, as cartas rabiscadas de Kehinde, Ana Maria Gonçalves simula a historicidade do relato por meio do romance, trazendo consigo algo, talvez, mais importante para o relato do período: a compreensão emocional e humana dos escravizados, emulados na voz narrativa, dispondo a história segundo a compreensão da experiência de quem a viveu como testemunha e agente dos processos históricos nos quais teve fundamental participação, como a revolta dos Malês, por exemplo. Ainda que por meio da ficção, a renovação do imaginário que tal enredo provoca coaduna com uma refundação das perspectivas de memória que o escravagismo carrega e

possibilita novas interpretações sobre questões inerentes ao presente. Em outras palavras, a literatura, por se contrapor a qualquer institucionalidade aparente que não seja ela mesma, sobretudo o romance, advindo de uma relação intrínseca com o Arquivo, projeta-se como rasura, de modo que o passado passa a ser remodelado quando se passa a calcular, por meio do sofrimento e das lágrimas, em um processo de alteridade típico da narrativa, quanta barbárie fora cometida a determinados sujeitos históricos. Em suma, enquanto o trauma e o sofrimento históricos são tácitos, o trauma e o sofrimento narrados em forma de ficção são catárticos.

Kehinde mergulha no mundo do Brasil branco para garantir sua sobrevivência. Com Fatumbi, um dos escravos que alfabetizava as crianças da casa grande de seu primeiro senhor, aprendeu a ler e a escrever. Depois, alfabetizou-se em inglês, consequência do trabalho de ‘aluguel’ — foi cedida por seu senhor à família Clegg — na residência de ingleses. Por meio de seu trabalho, a venda de cookies e pudins que aprendera com os ingleses, ao encontrar ouro em uma estátua de Oxum que possuía, consegue sua alforria. Trabalha com revenda de charutos e abre uma padaria. Não sem antes ter sofrido todo e qualquer tipo de tratamento desumano que se possa impingir a uma pessoa. Kehinde passa a viver com Alberto, português que, apesar de tratá-la bem, envergonha-se de viver em “concubinato com uma negra”. Nessa altura, Kehinde torna-se amante do português depois dele se casar com uma mulher branca. Kehinde dá à luz a um segundo filho. O primeiro, Banjokô, espólio do estupro cometido por seu senhor, José Carlos, morre em um acidente. Kehinde se ressentida, mas aceita que Banjokô estava predestinado a ser um *abiku* — criança destinada à morte. Resolve voltar à África, casa-se com inglês filho de escravos alforriados, e se estabelece na costa como construtora de casas. Kehinde se estabelece como mulher rica e influente, casada e mãe de dois filhos, João e Maria. Na costa do Daomé vivia na ‘ilha de brasileiros’, local em que moravam ex-cativos que retornaram a Uidá. No Brasil, ficara o filho Omutunde, ou Luiz, que tivera, fruto da relação com Alberto. Apesar da escravidão e dos sucessivos percalços pelos quais a narradora atravessou, pode-se dizer que Kehinde não conseguiu subjetivar o pior deles: a venda de seu filho. Alberto vende o filho de Kehinde como escravo para saldar uma dívida de jogo, situação que força a mãe, desesperada, a regressar. Nesse ponto, descobrimos que o romance é uma longa carta deixada para o filho, o que faz jus ao prefácio escrito por Ana Maria Gonçalves. Parece impossível saber se aquela pilha de papéis conseguido pela autora é verdadeira em seu conteúdo ou se foi obra de alguma ficcionista do século XIX; no entanto, as questões que o livro suscita são prementes e reais:

Será que isso explica nossos desencontros? Será que você acredita em tudo que acabei de contar? Espero que sim, e fico até pensando se não foi mesmo o melhor para você. Quanto a mim, já me sinto feliz por ter conseguido chegar até onde queria. E talvez,

num último gesto de misericórdia, qualquer um desses deuses dos homens me permita subir ao convés para respirar os ares do Brasil e te abençoar pela última vez (GONÇALVES, 2019, p. 947).

A presença do interlocutor, o filho Luiz, que se supõe ser Luiz Gama, confere à narração o *status* de ‘documento’, ou seja, figura com o propósito romanesco de se assumir como ‘verdade’, como rasura ao que é impossibilitado de narrar historicamente. O fato de a pilha de papéis que Ana Maria Gonçalves encontrou não poder ser identificada por seu valor histórico — pode muito bem se tratar de um trabalho de alguma ficcionista do século XIX, ou então, já que não há acesso à documentação, pode muito bem ser um golpe de ficção operado pela autora —, não impede que a gama de acontecimentos de *Um defeito de cor* não possa refundar as bases do imaginário e da memória, visto que se trata de um romance epistolar autobiográfico. Sobre essa questão, segundo Leonor Arfuch:

Em outras palavras: não existe “um sujeito” ou “uma vida” que a história viria a representar — com a evanescência e capricho da memória —, mas que ambos — o sujeito, a vida —, como unidade inteligível, serão um resultado da narração. Antes da narração — sem ela — só haverá aquele rumor surdo de existência, temporalidades disjuntas na simultaneidade da recordação, sensação, impulso e experiência — com seu imediatismo e sua permanência, sua qualidade deslumbrante e a capacidade de expressar, como a mônada, um universo inteiro.

Nessa perspectiva, a história de uma vida se apresenta como uma multiplicidade de histórias, divergentes, sobrepostas, em que ninguém pode aspirar a uma maior representatividade. E isso não é válido apenas para autobiografia — que pode ser refeita várias vezes ao longo da vida, como gênero reservado aos ilustres deste mundo, mas também para a experiência cotidiana de conversação, aquele lugar onde estamos todos autobiógrafos<sup>48</sup> (ARFUCH, 2013, p. 74, tradução nossa).

Dessa maneira, a narração recria o sentido do sujeito e fixa, por meio da representação, seu lugar na história. Kehinde pode não ter sido um sujeito histórico, mas sua existência é garantida pelo universo da ficção, o que corrobora a mítica de uma personagem da qual se pode extrair lições. Sendo assim, o romance contemporâneo, de alguma forma, passa a encerrar exemplos, visto que sua verve não mais busca apenas o destino individual do ser. A formação das personagens pluraliza vozes que lutam para ser ouvidas no presente. Nesse sentido, a história inevitavelmente deixa omissões das quais a literatura se apropria, e percorre uma dupla

---

<sup>48</sup> No original: “Dicho de otro modo: no hay "un sujeto" o "una vida" que el relato vendría a representar — con la evanescencia y el capricho de la memoria —, sino que ambos — el sujeto, la vida —, en tanto unidad inteligible, serán un resultado de la narración. Antes de la narración -sin ella- sólo habrá ese sordo rumor de la existencia, temporalidades disyuntas en la simultaneidad del recuerdo, la sensación, la pulsión y la vivencia -con su inmediatez y su permanencia, su cualidad fulgurante y la capacidad de expresar, como la mônada, todo un universo. Desde esta óptica, la historia de una vida se presenta como una multiplicidad de historias, divergentes, superpuestas, donde ninguna puede aspirar a la mayor representatividad. Y esto no sólo es válido para la autobiografía — que podrá rehacerse varias veces a lo largo de una vida como género reservado a los ilustres de este mundo, sino también para la experiencia cotidiana de la conversación, ese lugar en el que todos somos autobiógrafos”.

encruzilhada: a de partir das omissões da oficialidade enquanto composição, ao extrair a compreensão subjetiva da história que se alcança por meio da memória, e a de se estabelecer, em seu contexto extraliterário, a possibilidade de sobreposição de um novo imaginário como rasura. Dessa maneira, cria-se uma expectativa de futuro partindo de um passado recriado de forma justa.

Horizonte e expectativa: esses, talvez, sejam as pedras angulares que conduzem a ficção contemporânea ao mergulho no passado. Tal deslocamento constitui, à primeira vista, as possibilidades de futuro e fazem com que a narrativa literária contribua para reconstruir a perspectiva de tradição e direcione suas próprias formulações de memória e de passado, sendo expressos por meio do arranjo estético ou do descolamento paradigmático das formas de composição, ao desejo de que seu presente se torne um passado descontínuo em relação à expectativa de futuro. A tese básica que se apresenta, deliberadamente manipulada com relação às pontuações realizadas sobre o literário, é de Reinhart Kosellek, historiador alemão de conhecida obra no campo da História dos Conceitos. O que precisamente interessa sobre as questões postas por Kosellek é a baliza que o autor realiza entre experiência, o que pressupõe inevitavelmente a relação com o passado por meio da memória coletiva e histórica, e as possibilidades de futuro definidas como “horizonte de expectativa”.

Kosellek, em *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*, aborda a descontinuidade histórica causada pela experiência singular trazida pela modernidade na modificação da relação do indivíduo com seu tempo: “[...] observa-se, nesses séculos, uma temporalização da história, em cujo fim se encontra uma forma peculiar de aceleração que caracteriza a nossa modernidade” (KOSELLEK, 2006, p. 23). Kosellek direciona suas reflexões para o sentido de experiência da história, que passa a ser único. Até o século XVIII, segundo o autor, a experiência histórica ainda era dispersa, marcada por destinos não comuns à temporalidade humana como um todo. Em outras palavras, havia “histórias”, e não uma história. Essa transformação, possui, alegadamente, como marcos, a Revolução Francesa e o Iluminismo, e é o princípio do que o historiador aponta como uma nova dinâmica da experiência temporal<sup>49</sup>. Nas palavras do autor: “O tempo que assim se acelera a si mesmo rouba ao presente

---

<sup>49</sup> Trata-se de uma síntese básica das principais ideias do capítulo *O futuro passado dos tempos modernos* e do capítulo *história, histórias e estruturas temporais formais*, da obra *Futuro passado*. A experiência temporal é o dilema estrutural pelo qual a ficção contemporânea perpassa para escavar na oclusão de determinadas narrativas inseridas na memória da cultura os espectros luminosos que ofuscam seu presente; ou seja, para dimensionar os efeitos da rasura faz-se necessário abordar qual é a dinâmica histórica apontada, a qual o indivíduo tem por experiência, para circunscrever o cenário da verve literária contemporânea no seu contínuo, uma vez que a contemporaneidade se configura, nessa perspectiva, como expectativa. O passado, assim sendo, é evocado memorialmente pela ficção sob a luz da experiência temporal que Kosellek pressupõe.



a possibilidade de se experimentar como presente, perdendo-se em um futuro no qual o presente, torna-se impossível de se vivenciar” (KOSELLEK, 2006, p. 37). A maneira assertiva com a qual Kosellek alerta sobre a ausência de experiência em relação à própria temporalidade coincide com a ideia de que o contemporâneo não coincide com o seu tempo. Porém, ao erguer o fenômeno histórico da modernidade como produtor de certa aceleração do tempo que impede a apreensão do tempo presente, é com a memória que a cultura intenta produzir essa experiência ausente. Tal abordagem não significa que a memória coletiva e, até mesmo, a individual são forças capazes de conjurar o presente. Nesse sentido, a experiência temporal moderna e seu aprofundamento a partir da digitalização da vida, pode ser definida, se consideradas as palavras de Rosenfeld, como romanescas: “A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, os relógios foram destruídos. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro” (ROSENFELD, 1973, p. 78). É preciso pontuar que Rosenfeld não fala da experiência ausente a que Kosellek supõe, mas também não se furta a conceber que a aceleração do tempo não condiz com o tempo da memória. Dessa forma, a ficção pode ser classificada como tentativa cognitiva de apreender o presente, no campo da experiência, sem necessariamente distingui-lo de outras temporalidades. Segundo Kosellek:

O futuro desse progresso é caracterizado por dois momentos: por um lado, pela aceleração com que se põe à nossa frente; por outro lado, pelo seu caráter desconhecido. Pois o tempo que se acelera em si mesmo, isto é, a nossa própria história, abrevia os campos da experiência, rouba-lhes sua continuidade, pondo repetidamente em cena mais material desconhecido, de modo que mesmo o presente, frente à complexidade desse conteúdo desconhecido, escapa em direção ao não-experimentável (KOSELLEK, 2006, p. 36).

Frente à matéria desconhecida, não há, talvez, na experiência atual, evento que, por mais singular, seja “experimentável”, o que por si só representa a transformação da experiência de aceleração do tempo; ela se agrava. Essa experiência conduz o sujeito a presentificar formas do passado sem se dar conta que, com a aceleração do tempo, sua trajetória acumula ainda mais passado. Há que se destacar, dessa forma, que o excesso de memória pode significar uma forma de amnésia. Segundo Jeanne-Marie Gagnebin:

É justamente porque não estamos mais inseridos em uma tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva, como dizia Maurice Halbwachs, e temos o sentimento tão forte da caducidade das existências e das obras humanas, que precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança. Criamos, assim, centros de memória, organizamos colóquios, livros, números especiais, recolhemos documentos, fotografias, restos e, simultaneamente, jogamos fora quilos e quilos de papel, não lembramos de muitos nomes e perdemos a conta de outros tantos acontecimentos ditos importantes (GAGNEBIN, 2006, p. 97-98).

Por isso, a estética do real e a premência do romance contemporâneo anseiam pela identificação do presente, e isso se dá pela urgência de se livrar do esquecimento frente a tanta cacofonia. Assim, a literatura elabora o que deve ser lembrado de acordo com seus parâmetros éticos, pois “[...] a memória é percurso, é itinerário. É preciso encontrar os meios mnemônicos para restituir esses percursos” (ROBIN, 2016, p. 455). Dessa maneira, há que se organizar o passado e buscar a memória mal resolvida para se esboçar um presente.

A estrutura de *O filho eterno* está balizada por esses pontos de intersecção que o pai, mesmo que não compreenda a princípio, estão ligados aos primeiros passos que dá rumo à paternidade. Enquanto a narração é tomada pela reminiscência do pai, na cena há uma médica que explica as etapas de evolução neurológica de Felipe. Assim sendo, há a tentativa de constituir-se enquanto pai por meio de algum meio da memória. O protesto, ao qual se faz referência, acontecia em Portugal, na ocasião em que o pai esteve em Coimbra como imigrante. Talvez, por estar “soterrado pelo instante presente”, o passado se torna a via de alternativa possível de significação e subjetivação a si mesmo e à própria história.

A recuperação da identidade por meio da memória prefigura-se como um exame da percepção, que já se estrutura como fictícia por si só. Sendo assim, *O filho eterno* pouco a pouco estabelece relações de concomitância entre pai e filho. Dessa maneira, Felipe é significado no tempo e sua prefiguração de filho coaduna com o passado do pai, que recupera fragmentos dispersos para agregá-los em torno de seu presente. Felipe, dessa forma, vai sendo edificado gradativamente à condição de filho na medida em que a formação transcorre por meio da recuperação memorial do pai. Tal recurso fica claro no excerto a seguir:

Várias vezes por dia, em sessões de cinco minutos, a criança é colocada sobre a mesa da sala, de braços. De um lado ele; de outro, a mulher; segurando a cabeça, a empregada, uma moça tímida, silenciosa, que agora vem todos os dias. Três figuras graves numa mesa de operação. De braços, a face diante da mão direita, que avança ao mesmo tempo em que a perna esquerda também avança; braço esquerdo e perna direita fazem o movimento simétrico de lagarto, sob o comando das mãos adultas, que são os fios da marionete, quando a cabeça é voltada para o outro lado. [...].

Em 1975 estava na Alemanha como imigrante ilegal. Pediu dinheiro emprestado para a passagem de trem Coimbra-Frankfurt e desembarcou na Haultbahnhof com algumas moedas no bolso, um endereço num papel e o esboço de um mapa das ruas. [...]

O trabalho na lavanderia era mecânico (TEZZA, 2016, p. 96-100).

A mecanicidade dos exercícios a que Felipe era submetido relembra o passado do pai como imigrante ilegal na Alemanha, dado a trabalhos tão mecânicos quanto os movimentos realizados pelo filho. Com isso, há determinada perenidade em que o presente se torna um acúmulo de experiências promovidas pela simultaneidade da recordação. Felipe é identificado para além do estereótipo médico que inicialmente era a única construção sgnica à qual o pai se apegara. A

partir da memória, o pai resgata o processo de formação que o concebeu enquanto sujeito e que agora concebe Felipe como filho e ele como pai. Assim, percebe-se que por meio da temporalidade da narração, “contrariando a historicidade moderna, o contemporâneo aponta para a simultaneidade entre tempos históricos em função da dilatação de um tempo presente extenso e em constante abertura para o passado que lhe é intrínseco” (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 20). Dessa maneira, a identidade e a memória estão submetidas à história, mas sob a luz da experiência, a qual somente à narrativa de ficção é dado a conhecer. Na cena em que seu filho desaparece para ser encontrado horas mais tarde, o pai decide chamar a polícia, porém, em plena Ditadura, é notória a relação entre história, memória e experiência, que, em última instância, é a matéria de que de fato consolida a identidade:

[...] e ele não consegue mais separar uma coisa da outra, o crime da polícia, a polícia do crime, porque a história brasileira não ajuda muito e a ditadura embaralhou ainda mais as cartas; quando o Estado tem uma vocação tão secreta para o crime, ficamos perdidos, e então, agora sim, vale tudo, escancaram-se as portas; todos os grandes projetos políticos do século XX igualmente não ajudaram muito a separar as coisas; o jeitinho brasileiro não ajudou também; ele próprio, cidadão letrado, confundiu frequentemente as atribuições ao longo da vida, sempre com uma boa justificativa na manga, se alguém lhe perguntasse, mas, como todo mundo, ele se mantém em silêncio. Nada a declarar, dizia um ministro da Justiça de triste lembrança. Nada a declarar. Fodam-se, que eu vou cuidar da minha vida (TEZZA, 2016, p. 172).

Como se vê, a rasura é o resultado das fissuras advindas da experiência diante do entrecruzamento do presente com a história. A memória, nesse aspecto, configura-se como regime estético que alça o romance contemporâneo como o elo arquivístico da experiência, demonstrando que seu tempo, em verdade, constitui-se em uma aporia.

As aporias do presente que se colocam em face e por esses romances contemporâneos estão intimamente relacionadas à memória, seja por meio de uma emulação estética ou seja pela necessidade de se conectar com a matéria histórica, pela presença ausente de uma forma narrativa que estruture o sujeito com relação à sua identidade. Dessa maneira, o romance é uma das formas que resistem ao que Gagnebin afirma, em leitura de Benjamin, sobre a nossa incapacidade de narrar. As transformações técnicas podem estar no bojo da questão, porém, o que a verve literária parece sugerir é uma forma alternativa à pobreza narrativa da experiência na contemporaneidade. Segundo Gagnebin:

O que se opõe a essa tarefa de retomada salvadora do passado não é somente o fim de uma tradição e de uma experiência compartilhadas; mais profundamente, é a realidade do sofrimento, de um sofrimento tal que não pode depositar-se em experiências comunicáveis, que não pode dobrar-se à junção, à sintaxe de nossas proposições. [...]. Como descrever esta atividade narradora que salvaria o passado, mas que resistiria à tentação de preencher suas faltas e sufocar seus silêncios? Qual seria a narração salvadora que preservaria, não obstante, a irredutibilidade do passado, que saberia

deixá-lo inacabado, assim como, igualmente saberia respeitar a imprevisibilidade do presente? (GAGNEBIN, 2009, p. 62-63).

A aporia da memória advém na ficção justamente pelo fato de que a experiência não é mais compartilhada. Esse agravamento, que tem início no final do século XIX com o apogeu da modernidade e que culminou nos horrores da segunda guerra, empobreceram a experiência narrativa, e tornaram o sujeito incapaz à narração ou de qualquer tentativa de elaborar o passado; ou seja, a memória, nesse sentido, continua a assombrar o presente, este sendo sempre um cenário imprevisível, já que o passado “não cessa de causar dor”. Dessa maneira, quando Jeanne-Marie Gagnebin impõe a pergunta sobre qual narração conseguiria ‘salvar’ a experiência, o romance contemporâneo cumpre o itinerário formativo que intenta sugerir possibilidades para se encarar o presente, já que nenhuma narrativa que pode encerrar ‘verdades’ é suficiente quando se considera que a memória e a história são parte de uma experiência que leva em conta um horizonte de expectativa. Em suma, são movidas pelo desejo. A pergunta que a ficção contemporânea parece fazer a si e todas as outras séries vizinhas não se direciona a como orientar o presente, mas entendê-lo para lidar com a oclusão que a pulverização da narrativa traz para essa aporia: a identidade.

Para concretizar a gama de elementos que envolvem os predicados do romance contemporâneo como rasura, necessita-se evidenciar sua prática por meio da discussão teórica do que envolve sua verve e sua contingência e também definir quais categorias são as arestas do aspecto dominante — nunca único — sobre as condições de produção da cultura; para isso, é premente que minimamente se discuta a unidade que concentra, enquanto experiência, o passado, a memória, a história e a literatura. Sendo assim, entende-se que a identidade se condiciona a uma problemática, a qual aflui na estruturação das condições de produção e de recepção literária em certo grau.

Segundo o teórico Kwame Appiah, a identidade pode ser vista como problema à medida que os contextos enunciam identidades ‘corporificadas’ ao indivíduo. São os padrões societários que definem os padrões subjetivos aos quais o indivíduo, para Appiah, agrega a si por escolha. Dessa forma, o autor distribui a constitutividade das identidades a três categorias: a subjetiva, a nominal e a normativa<sup>50</sup>. Tal aceção implica na afirmação de que o processo identitário decorre de uma compleição enunciativa disposta por escolhas individuais — contudo, não formado por essas, em razão de os enunciados, para o teórico, mesmo que

---

<sup>50</sup> O período em questão é uma súmula do texto *Identidade como problema*, parte da obra *Identidades* publicada pela Edusp. Conferir em: APPIAH, Kwame Anthony. *Identidade como problema*. In: JÚNIOR, Basílio Salum [et al.] (Org.). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 18-32.

recusados, detêm a construção da persona social —, pelo nominalismo essencial e característico de grupos sociais, e pelas normas morais e éticas concernentes à “persona” que corporifica, em suas ações e discursos, a identidade epistêmica (reguladora) e a, praticamente, pública. Nas palavras do autor:

Nossas identidades não dependem apenas de interações da vida íntima. A lei, a escola, a Igreja, o trabalho e muitas outras instituições também nos moldam. [...] E, uma vez que a ética moderna da autenticidade (que provém aproximadamente do romantismo) requer que exprimamos que somos essencialmente, os detentores dessas identidades avançam ao exigir que a sociedade os reconheça *como* mulheres, homossexuais, negros, católicos e façam o trabalho cultural necessário para resistir aos estereótipos, desafiar os insultos e eliminar as restrições (APPIAH, 2016, p. 26).

Como se vê, a identidade reúne alguns aspectos básicos como constituintes: as instituições sociais e as possibilidades de existência. A escolha por tal excerto em específico se deu não apenas pela sua atualidade; a identidade também é um campo de luta no qual indivíduos se agrupam para preservar sua existência. Dessa maneira, a identidade em si, na arena do debate público, importa tanto quanto sua possibilidade de manifestação. A condensação desses elementos faz surgir um deslocamento que luta por participar ativamente da “cultura central”, por meio da participação das instâncias institucionais e discursivas, para obter condições de exprimir, essencialmente, suas identidades, e a disputa não se faz alheia ao romance contemporâneo. Na narrativa literária, muitas vezes, tal decorrência se manifesta como tentativa de participação na reformulação da cultura do presente por meio dos questionamentos postos como advindos do passado. Dos exemplos que saltam aos olhos, exigiria saber se o romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, é uma narrativa que traz a escravidão à tona por ser uma questão passada ou por ser uma questão presente. Rememorar os estamentos da história para questionar a narração sobre a identidade, suas representações e lugar na cultura, consolida-se como uma das premissas que orientam boa parte da produção da ficção atual. Essa lógica infere na própria tradição literária, uma vez que a ‘aura’ moderna da obra de arte desapareceu ou está por vias de desaparecer. Isso porque a noção de ‘cânone’ literário revela-se mais de ordem política na sua instituição do que de ordem artística propriamente. Dessa forma, a literatura contemporânea possui por aresta a destituição do olhar ‘transcendente’ para a obra de arte. Não há um panteão a ser louvado. Nesse sentido, segundo Suman Gupta,

[...] alguns argumentavam que existem listas de ‘obras exemplares’ de diferentes tradições literárias são muito focadas em grupos dominantes (brancos de classe média, heterossexuais, homens escritores são a maioria no cânone da literatura inglesa). Ao invés de exemplificar o melhor por qualquer padrão literário razoável, essas listas meramente expõem que o valor literário é determinado por quem é politicamente poderoso ou parte de uma maioria dominante. Para haver justiça, os escritos exemplares de minorias e grupos negligenciados (imigrantes, mulheres,

homossexuais, escritores da classe trabalhadora) deveriam ser inclusos (GUPTA, 2012, p. 17, tradução nossa)<sup>51</sup>.

O professor Suman Gupta se refere às ‘guerras do cânone’ que circularam no espaço acadêmico dos EUA e da Europa ocidental durante as décadas de 1980 e 1990. A discussão tangencia, de certa maneira, a questão da identidade e sobre como ela é constituída na cultura. O imaginário e a memória, primordiais na construção do passado, são campos postos em disputa na arena política ao afirmar a ideia de um ‘exemplo’; pressupõe-se um modelo de obra literária caracterizado por estamentos julgados como relevantes à ‘elevação’ da cultura. Por essa via, a ideia de cânone na contemporaneidade soa ingênua e reacionária, em certo sentido. Chimamanda Nzgozie Adichie na palestra *O perigo de uma história única* (2019) ilustra esse pressuposto ao expor como sua formação enquanto leitora foi contingenciada pela produção de um imaginário fundado na lógica colonial de dominação:

Quando comecei a escrever, lá pelos sete anos de idade — textos escritos a lápis com ilustrações feitas com giz de cera que minha pobre mãe era obrigada a ler —, escrevi exatamente o tipo de história que lia: todos os meus personagens eram brancos de olhos azuis, brincavam na neve, comiam maçãs e falavam muito sobre o tempo e sobre como era bom o sol ter saído. Escrevia sobre isso apesar de eu morar na Nigéria. Eu nunca tinha saído do meu país. Lá, não tinha neve, comíamos mangas e nunca falávamos do tempo, porque não havia necessidade. Meus personagens também bebiam muita cerveja de gengibre, porque os personagens dos livros britânicos que eu lia bebiam cerveja de gengibre. Não importava que eu não fizesse ideia do que fosse cerveja de gengibre. [...] Como eu só tinha lido livros nos quais os personagens eram estrangeiros, tinha ficado convencida de que os livros, por sua própria natureza, precisavam ter estrangeiros e ser sobre coisas com as quais eu não podia me identificar. Mas tudo mudou quando descobri os livros africanos (ADICHIE, 2019, p. 7).

O desdobramento que se observa no relato de Chimamanda Adichie é perfeitamente claro: uma garota africana circunstanciada por uma literatura concebida pelo imaginário europeu. Dessa maneira, entrevê-se que a memória é um construto cultural que não segue um padrão linear; a identidade é sobreposta pelo que é evocado de objetos, experiências e reminiscências dispostas seletivamente sob ordem política e social, e moldam o caráter das instituições e, por consequência, do indivíduo. Dessa maneira, a identidade é constituída como possibilidade. Segundo Walter Mignolo:

[...] a identidade em política é relevante não somente porque a política de identidade permeia [...] todo o espectro das identidades sociais, mas porque o controle da política de identidade reside, principalmente, na construção de uma identidade que não se parece como tal, mas como a aparência “natural” do mundo. Ou seja, ser branco,

---

<sup>51</sup> No original: “[...] some argued that existing lists of ‘exemplary works’ of diferente literary traditions are too focused on dominant groups (white, middle-class, heterosexual, male writers hog the cannon of English literature. Instead of exemplifying the best by any reasonable literary standard, these lists merely show that literary value is determined by who is politically powerful or part of a dominant majority. To be fair, the exemplary writings of minorities and neglected groups (immigrants, women, homosexuals, working-class writers) should be included”.

heterossexual e do sexo masculino são as principais características de uma política de identidade que denota identidades tanto similares quanto opostas como essencialistas e fundamentalistas. No entanto, a política identitária dominante não se manifesta como tal, mas através de conceitos universais abstratos como ciência, filosofia, Cristianismo, liberalismo, Marxismo e assim por diante” (MIGNOLO, 2008, p. 289).

O que Mignolo elucida como identidade em política é a lógica colonialista de se conceber o sujeito ideal da cultura. Dessa forma, erigir um ‘cânone’ ou seguir a modulação clássica de representação significa adotar uma política ligada a uma suposta ‘tradição’ totalmente vinculada ao sujeito de poder. Nessa perspectiva, pode-se dizer que o controle do passado e da memória é um aspecto crucial para a fundamentação da retórica do poder. Nesse sentido, cabe observar que “[...] uma das realizações da razão imperial foi a de afirmar-se como uma identidade superior ao construir construtos inferiores (raciais, nacionais, religiosos, sexuais, de gênero), e de expeli-los para fora da esfera normativa do ‘real’” (MIGNOLO, 2008, p. 291). Sob esse prisma, o que surge de parte da ficção contemporânea é a construção discursiva da legitimação de identidades, por meio do resgate do passado e da memória relegados do cerne da cultura. Enfim, a referência ao histórico, nesse aspecto, intenta reconfigurar, no presente, sujeitos que não encontraram sua narração realizada de modo ‘justo’ no passado, seja ele o escravizado, o operário ou o neurodiverso, tal como se apresenta em *Um defeito de cor*, *Inferno provisório* e *O filho eterno*, respectivamente.

Mais uma vez, ainda que não a olhos nus, pode-se compreender a lógica que orienta a verve literária atual. A rasura, operada na possibilidade de uma representação que pluralize perspectivas sobre a identidade, sobre o presente na revisitação do passado e da forma de outras séries discursivas, é o espaço no qual se inscrevem muitos romances brasileiros contemporâneos. Os fatos históricos não são questionados em uma posição revisionista, abordando a verdade como apenas uma questão de trocas linguísticas lógicas, mas *como* a memória sobre esses fatos é construída. Assim sendo, buscar o que foi omitido ou apagado no arquivo surge como forma de investigação da cultura que se manifesta no presente. Essa ‘instrumentalização’ da ficção talvez seja a reação narrativa a tempos em que a velocidade inibe a experiência. Conforme Hugo Achugar:

Todos estão, ou estamos, angustiados, ou militantemente estimulados, a contar passados silenciados, postergados ou, no melhor dos casos, todos estão, ou estamos, angustiados e estimulados pela necessidade de revisar a memória, ou as memórias — individuais e coletivas — herdadas para poder dar conta daquilo que não desejamos que seja esquecido (ACHUGAR, 2006, p. 206)

Todavia, não se trata de narrar para ‘salvar’ o presente — a literatura, enquanto arte, pode tentar salvar apenas a si mesma. No entanto, enquanto narrativa, é a única forma livre, que prescinde

de uma instituição discursiva. Nesse sentido, a literatura pode reatar e reafirmar a memória para que a identidade social seja pensada sob outro prisma.

A identidade não é algo estanque. Segundo Pollak:

Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (POLLAK, 1992, p. 204).

Dessa forma, o indivíduo molda seu pertencimento (ou não) de acordo com as possibilidades da cultura, em um sucessivo câmbio enunciativo advindo da esfera discursiva, marcado pela diferença e pela disputa. Nesse sentido, considera-se, “[...] já que “a identidade cultural” carrega consigo tantos traços de unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como devemos ‘pensar’ as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, e disjuntura?” (HALL, 2011, p. 28). Sob esse aspecto, para imaginar a “memória oficial” e a história como parte angular da formação da identidade, levando em conta seus traços indivisos há que se discutir as relações de poder, mormente a nação, enquanto fractal das formas de identidade. A partir dessa elucubração, a identidade não se dissocia dos “mitos fundadores”, ou seja, a ideia de uma identidade pautada em um ideal de nação e de ‘outro’, de identificação que estão voltados para um discurso de origem, como é próprio da lógica mitológica. De acordo com Stuart Hall,

[...] esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. É claro, um mito — com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história (HALL, 2011, p. 29).

O passado e a memória fundamentalmente exercem a validação sobre as identidades possíveis, ou o lugar delas e de sua representação, no seio de determinada sociedade. Os “mitos fundantes” estão ligados ao passado nacional que pretende supor uma ‘comunidade imaginada’, em uma lógica nacionalista e de conseqüente manipulação. Nesse sentido, a identidade seria algo estanque, atrelada a um modelo pressuposto pelo ideal determinado de nação. Assim sendo, a oficialidade nunca esteve isenta de distorções em relação ao imaginário concebido para a cultura e para a identidade. A criação e recriação sucessiva desses paradigmas estão no presente, mas sempre apontam para o passado, pois



[...] a estrutura narrativa de mitos dos ciclos é cíclica. Mas dentro da história, seu significado é frequentemente transformado. É justamente essa concepção exclusiva de pátria que levou os sérvios a se recusarem a compartilhar seu território — como têm feito a séculos — com seus vizinhos muçulmanos na Bósnia e justificou uma limpeza étnica em Kosovo. É uma versão dessa concepção da diáspora judia e de seu anunciado “retorno” a Israel que constitui a origem da disputa com seus vizinhos do Oriente Médio, pela qual o povo palestino tem pago [sic] um preço tão alto, paradoxalmente, com sua expulsão de uma terra que, afinal, também é sua (HALL, 2011, p. 30).

A concepção de um passado histórico único e de uma identidade que agrega o indivíduo da nação, a noção de “um só povo”, é mitológica, mas não ingênua. Mesmo em um mundo de economia globalizada, em que a figura do Estado-nação teria perdido sentido,

[...] as formações nacionais não se esgotam no econômico e as múltiplas histórias e memórias — dominantes ou silenciadas, hegemônicas ou subalternas — continuam sendo um elemento central da categoria “nação”, inclusive nesses tempos globalizados (ACHUGAR, 2006, p. 207)

O campo literário se vê, assim, em disputa com fábulas de origem advindas das representações contidas na oficialidade discursiva das instituições, especificamente, a pátria, a religião e a lei, uma vez que “[...] os mitos fundadores são, por definição transistóricos: não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente aistóricos” (HALL, 2011, p. 29). Nesse aspecto, a memória coletiva, e não a pública e oficial, possui, em parte do romance contemporâneo, a perspectiva da experiência e da constituição do imaginário. É o refino da ironia romanesca: entre narrativas, a literatura mostra o que há de fabulação na ‘verdade’ em si, sendo ela mesma um simulacro dinâmico que contesta o passado fundador e uma identidade indivisível. Conforme afirma Kathryn Woodward:

As identidades que são construídas pela cultura são contestadas sob formas particulares no mundo contemporâneo [...] Este é um período histórico caracterizado, entretanto pelo colapso das velhas certezas e pela produção de novas formas de posicionamento (WOODWARD, 2005, p. 25).

Assim sendo, por meio dessa dialogia reside a sustentação de que não há apenas um passado ou uma história, uma identidade ou uma memória, ou uma literatura. Porém, “[...] será que existe uma maneira de compreendermos a conexão não simplesmente entre história e literatura, mas entre várias histórias e várias literaturas?” (SAID, 2003, p. 227). A pressuposição imperativa que se quer destacar é a de que as contingências da história e da literatura são marcadas por uma fusão de elementos díspares, e essa aporia revela que a narrativa sobre o passado e a identidade não segue uma linearidade: “Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas” (HALL, 2011, p. 30). Em suma,

[...] não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (HALL, 2011, p. 44).

O romance contemporâneo, ao que tudo indica, contesta, enquanto “instituição” discursiva em paralelo à história, de modo a instituir novas identidades possíveis, a suplantando a ideia mimética contida em uma história única. Para tal, observa-se a prática da ‘verdade’ em sua função cognitiva enquanto arte narrativa, produzindo novos imaginários e se instituindo como memória a partir da experiência do real. Dessa maneira, o contraponto estabelecido pela verve literária se distancia do presente na medida em que volta a construção da intriga para o passado dinamizado pelo presente. Trata-se de antever as possíveis induções do imaginário e de estabelecer-se em si mesma, uma vez que o tempo da literatura converge entre passado, presente e expectativa de futuro.

Como se vê, o que se pretendeu foi dinamizar a proposta de um conceito diluído em um referencial teórico que pudesse reunir sob o mesmo estamento as arestas comuns do que pode ser classificado como romance contemporâneo. Essas arestas, a saber, a memória, a identidade e a narrativa, são apresentadas como efeitos da rasura explorada nesses romances contemporâneos. Dessa maneira, o histórico é apropriado pelo literário para se constituir, no presente, como narrativa que engendre a expectativa de um *ethos* sobre a identidade e a memória enquanto porvir, por meio de uma gama de estéticas e sentidos de uma verve que não pode se furtar da história. Nesse sentido, a relação com o presente e com o passado se situa na experiência e na expectativa que se realiza de uma certeza nem sempre positiva. Segundo Achugar:

A eventual angústia que essas perguntas podem transmitir tem a ver, [...] com a mais provável possibilidade de nos transformarmos de senhores da nossa memória em escravos ou “colonizados” [...] da memória dos outros. Para aqueles que herdarão, ou não, as memórias e história passada — seja os que virão ou que, no futuro, sejam excluídos —, o problema é outro. E é outro porque sua memória será outra.

Assim como houve um tempo para enterrar, ou preservar memórias, agora parece ter chegado o tempo de desenterrar identidades, de ressuscitar histórias, de construir novos monumentos e de desconstruir, ou de transformar, mediante a apropriação, os antigos (ACHUGAR, 2006, p. 177).

Conforme o excerto, o romancista entende que seu tempo necessita da visita aos escombros do edifício da história para se compreender o momento presente.

De forma a demonstrar por meio da análise literária como o efeito da rasura se estabeleceu na forma literária em si, o primeiro ponto a se observar na figuração da análise do

*corpus* elencado pela pesquisa é como a temporalidade contemporânea e a estética realista possibilitam a percepção ‘prática’ dos pressupostos teóricos que orientaram a análise. Para tal, observou-se a construção das vozes narrativas e dos recursos de narração como fundamentais para a compreensão de toda a dinâmica composicional realizada sob os efeitos da rasura.

## Considerações finais

A proposta desta tese foi a de perceber e analisar a rasura como um *leitmotiv* comum a parte da produção literária em prosa sob forma de romance que seja contemporânea. Ao elencar o termo ‘rasura’ para definir as relações literárias que a poética dos romances elencados estabelece com a história, cada um atendendo às próprias especificidades enquanto forma, procurou-se contribuir para a fortuna crítica de publicações que são recentes, mas que já demonstram uma importante tendência e peso no cenário literário brasileiro atual. Definiu-se a rasura como a forma, pela qual a análise de *O filho eterno*, *Inferno provisório* e *Um defeito de cor* constatou em relação à história.

Os romances tentam desnudar uma pretensa ‘verdade’ histórica advinda da oficialidade que não abrange as representações e as identidades que determinada ética social pretende para o presente. Para isso, em meio a um mundo cada vez mais informatizado, todavia cada vez menos reflexivo a respeito de seu próprio tempo, a literatura de Cristóvão Tezza, Luiz Ruffato e Ana Maria Gonçalves encontra no passado resoluções que ecoam no presente de forma a pautar as representações e as identidades que são postas tanto em relação à história do Brasil quanto em relação à subjetividade de sujeitos pouco representados em sua plena humanidade, isto é, dotados de subjetividades e questões advindas do processo de formação social do país que os atravessam e que por vezes são omitidas. Um pai e um filho com síndrome de Down, trabalhadores pobres e uma escravizada geralmente ocupam as páginas da historiografia e dos romances como secundários, como se não fossem passíveis de se constituírem para além de uma definição geral do que suas identidades seriam. Dessa forma, procurou-se por meio de criteriosa pesquisa e análise percorrer o itinerário teórico que os romances referidos suscitam de sua leitura a ponto de concluir, sem a pretensão de encerrar a questão, quais são os efeitos que a posição de rasura à história assumida por esses escritores ocasiona na composição do romance na contemporaneidade.

Como primeiro efeito, viu-se a necessidade de abordar teoricamente como se pode definir o contemporâneo, termo tão fugaz e geral, e quais seriam as aplicações para que os romances de Cristóvão Tezza, Luiz Ruffato e Ana Maria Gonçalves pudessem ser assim classificados. A contemporaneidade é classificada por um escurecimento do presente, por uma

natural distância que se toma em relação ao que é instituído como característico do tempo em questão. Sendo assim, ver o passado sendo trazido por meio de demandas do presente caracteriza uma verve literária que prioriza o ‘verdadeiro’ sob forma de ficção. Para tal, recorre a um realismo atual, por assim dizer, enquanto formato para questionar as práticas da verdade pela enunciação, dado que discursos são um fato da linguagem. Não se trata, porém, de tomar a noção convencional que se espera da ‘verdade’, a exemplo dos procedimentos utilizados na metodologia da escrita da história, como mero artifício literário. Os romances abordados recorrem à história para questioná-la em suas possibilidades, ou seja, retornar ao passado implica ampliar o recorte dos eventos elegidos para cumprir com uma ‘agenda’ que advém do próprio tempo desses escritores em particular.

Há certo ineditismo na representação dos sujeitos postos nos três romances. Por essa razão as relações temporais das narrativas são tão importantes, pois elas promovem o intercâmbio entre passado e presente a todo momento configurada por uma evocação, como é próprio da memória. Nesse sentido, a possibilidade de representação está atada ao presente da composição, o que garante que a forma esteja em correlação aos fenômenos temporais que lhe são próprios, excluindo dos romances analisados a pecha de mera repetição de formulações prontas.

A força cognitiva que a memória exerce é fundamental no arranjo composicional e na leitura crítica dos romances em questão. Além de ser o único constructo além da história capaz de atestar um fato do passado, a memória sempre parte do presente, apesar de ter no passado sua razão primordial. Sendo assim, a representação simulacral promovida por tal arranjo assegura aos romances o lugar de rasura por estar conectada diretamente com a história. Dessa forma, parte da ficção contemporânea brasileira estabelece como itinerário a reformulação do imaginário coletivo por apresentar outras formas possíveis de existência a sujeitos muitas vezes pouco ou mal representados. Trata-se de apreender o passado sob outros aspectos, e dinamizar uma memória justa àqueles que sempre foram subalternizados. Dessa maneira, o exame da relação entre tempo, narrativa e experiência pode constatar que assim como a contemporaneidade é definida, os personagens dos romances também são apresentados como sujeitos em discordância com relação a seu tempo. Nesse sentido, a pesquisa foi levada a um segundo efeito: compreender os romances elencados no limite da tradição e como a imaginação torna-se ponto fulcral da composição, uma vez que a estética do real que parte da prosa contemporânea adota advém da emulação da memória enquanto narrativa.

O segundo efeito decorreu da investigação do lastro que os romances podem ter enquanto forma literária. Sendo assim, examinou-se caminhos para entender a poética de

Cristóvão Tezza, Luiz Ruffato e Ana Maria Gonçalves por meio de alguma tradição literária que supusesse um sistema de autorreferência à qual a contemporaneidade literária estivesse conectada. O que se pode constatar é que parte da tradição literária brasileira está presente nos livros, mas sob a forma de *arquivo*, ou seja, o itinerário literário que trouxeram os autores até o presente momento da composição de seus romances tem suas representações negadas por estarem elas eivadas de concepções superadas pelo presente. Sendo assim, a poética narrativa empregada nos três referidos livros refere-se muito mais às séries discursivas ‘vizinhas’, principalmente a história, do que a própria literatura em si. Esse fenômeno não é novo. O próprio romance moderno latino-americano, apresentado como argumento da tese de Roberto Gonzalez Echevarría, mostra que os documentos e as fontes da história possuem um peso maior na formação da narrativa de obras da respectiva comunidade. Porém, a demanda por realidade dos tempos atuais surge de forma mais avassaladora dado o contexto informacional que se vive na era digital. Embora a arte romanesca conjugue desde outrora a necessidade de questionar as práticas da ‘verdade’, no mundo contemporâneo tal aspecto surge como demanda, uma vez que existe uma necessária tentativa de realocação de identidades, pode-se até mesmo dizer, até então desprezadas. Dessa maneira, *O filho eterno*, *Inferno provisório* e *Um defeito de cor* atuam, cada um a seu modo e de acordo com o modelo estético que a elaboração do enredo permite, para reconfigurar o imaginário coletivo sobre determinadas representações e entregar-se ao futuro, como memória para que tais identidades possam ser reconfiguradas e outras formas de existir na linguagem sejam possíveis. Trata-se de uma ética própria que dinamiza o romance como rasura, caracterizada pela tentativa de reformular identidades por meio de representações no presente. Nesse sentido, é de suma importância que o romance assuma o poder de veicular ‘verdade’, ainda que por meio da realidade simulada da ficção. Apesar de soar utópico, não seria a resistência do romance enquanto gênero por excelência, quando tantas vezes fora renunciada sua morte, a crença inabalável que a literatura pode mudar as pessoas?

Se a ‘verdade’ surge como aspecto tão importante, mesmo na ficção, para que se possa considerar o romance em sua função cognitiva para além de mero entretenimento, não houve alternativa à pesquisa se não buscar na teoria pós-modernista fundamentos para demonstrar por que o signo ainda é uma questão quando a temática envolve o poder de encerrar ‘verdades’. O que se pode constatar da leitura foi uma saudável diferenciação que se deve traçar entre ficção contemporânea e pós-modernista. Os romances possuem características estéticas que cumprem com formulações do que se entende pela terminologia, a saber, a autoficção, a presença de sujeitos ‘ex-cêntricos’ e a utilização da metaficção historiográfica. *O filho eterno*, por exemplo, pode ser lido como um romance tipicamente pós-modernista; os trabalhadores pobres de *Inferno*

*provisório* são nitidamente sujeitos ‘ex-cêntricos’; *Um defeito de cor* foi composto sob a égide de uma bibliografia apresentada ao leitor para consulta e revolve a história a todo momento, ainda que o foco seja a literatura. Todavia esses elementos são trazidos para as obras como instrumentos de composição resultantes de uma tendência de seu tempo, e não da tentativa de enquadrar o literário sobre um nicho estritamente aparado, tal como se os autores integrassem um movimento ou alguma forma de contestação de uma forma de arte com a aura do modernismo. Tais arranjos composicionais são utilizados de maneira muito própria e optou-se por concluir que aplicar os conceitos como meros classificadores dos romances incorria no risco de reduzir as possibilidades de sentido das narrativas, uma tentativa infrutífera de ‘fechar’ a leitura de um romance, o que seria uma contradição aos objetivos desta tese. Dessa maneira, constatou-se que os padrões estéticos pós-modernistas estão presentes, mas não são suficientes para sumarizar a poética dos romances em questão, dado que a contemporaneidade parece consumir um horizonte de formas ainda maior. A memória, nesse sentido, surge como aspecto central da leitura dos romances.

O terceiro efeito trata da memória da cultura e de sua permanente influencia na formação da identidade. A estrutura dos três romances é erigida ativamente e amiúde ao longo da distribuição dos capítulos dos livros. Fatos históricos e da memória coletiva surgem atrelados a trajetórias individuais, sob as quais se fundamentam os questionamentos aos recortes da história e das respectivas representações narrativas que lhe são presentes. Dessa maneira, inferiu-se que parte da produção romanesca contemporânea se dirige para um estamento que, enquanto rasura, intenta compreender o presente sob a expectativa de se constituir, mesmo enquanto obra de ficção, como documento de memória capaz de assegurar a realização de outra perspectiva sobre o presente, sobretudo no que tange à identidade, observando a si mesmo como passado. Em outras palavras, em um futuro incerto, o romance estaria pronto à leitura para que outras possibilidades de representação fossem estabelecidas na superação das questões que apontam como prementes na contemporaneidade. Talvez poderia se tratar da tentativa de se instituir como tradição literária, buscando atingir o *status* de cânone. No entanto, há uma pergunta que não poderá ser abordada por esta tese, mas não pode deixar de ser realizada: seria necessário um cânone à literatura brasileira, considerando o processo histórico pelo qual o romance contemporâneo, ainda que utopicamente, parece tentar apaziguar? Ou ainda, a literatura contemporânea necessita de um cânone?

Não há modelo possível ou funcional que consiga abarcar o romance contemporâneo sob o mesmo signo. No entanto, conjugar uma leitura que identifique uma verve comum não significa esgotar as possibilidades de interpretação do romance contemporâneo brasileiro,

sobretudo dos romances que foram arrolados neste trabalho de pesquisa. Cabe à análise literária observar fenômenos concernentes à leitura crítica que podem se apresentar como uma disseminação possível de um determinado *zeitgeist* que surge de *presente* em *presente* e, se contemporâneo, colocar-se-á sob uma saudável distância para melhor compreendê-lo.

A literatura, talvez, já tenha perdido a mesma importância que tivera outrora como forma de ficção, mas isso não significa que leitores, escritores e estudiosos descontinuem essa forma de arte ou a apontem como obsoleta, principalmente em razão da força cognitiva que pulsa de suas páginas. Portanto, em uma era em que tanto se reivindica o ‘real’, a ‘verdade’, talvez esteja na meditação silenciosa da leitura literária a possibilidade de encontrar a postura que se busca em tempos tão instáveis: o romance é campo da fabulação e da simulação, e não da mentira.



## Referências bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1994.

ADICHE, Chimamanda Ngozie. *O perigo de uma história única*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGAMBEN, Giorio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vínicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPIAH, Kwame Anthony. Identidade como problema. In: JÚNIOR, Basílio Salum (Org.). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013).

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

BAKHTIN, Mikhail M. *The dialogical imagination*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1981.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª edição. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOUDIEAU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: *As regras da arte*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BHABHA, Homi. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BERGSON, Henry. *Memória e vida*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luís. Kafka y sus precursores. In: *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé editores, 1974.

BROCK, Stuart; MARES, Edwin. *Realism and anti-realism*. Durham: Acuman Publishing Limited, 2007. <https://doi.org/10.1515/9780773594869>.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. In: *Estudos Avançados*, 24 (69), Universidade de São Paulo, 2010. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000200002>.

COUTINHO, Eduardo. Revisitando o pós-moderno. In: BARBOSA, Ana mãe; GINZBURG, J. (Orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DELEUZE, Guiles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

DERRIDA, Jacques. *Acts of literature*. Jacques Derrida: edited by Derek Attridge. New York, Routledge, 1992.

DOCTOROW, E.L.. *The book of Daniel*. Little, Brown Book Group. E-book, Edição do Kindle.

ECHEVARRÍA, Roberto Gonzalez. *Myto e archivo: una teoria narrativa latinoamericana*. Tradução de Virgina Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ECO, Umberto. *Pós-escrito: O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985 – 2ª edição.

ELÍADE, Mircea. Mitologia da memória e do esquecimento. In: *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FOLEY, Barbara. *Fact, fiction and "reality"*. University of Winconsin. Contemporary Literature, Vol. 20, No.3, 1979, p. 389-399. <https://doi.org/10.2307/1208301>.

FOUCAULT, Michel. O a priori histórico e o arquivo. In: *Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 3ªed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987;

\_\_\_\_\_. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir, elaborar. In: *Obras Completas vol. 10*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREYRE, Gilberto. A mulher e o homem. In: *Sobrados e Mocambos: decadência do patriarcado rural de desenvolvimento urbano*. São Paulo: Global, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Tradução de Jonas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.13-45.

GINZBURG, Jaime. *O narrador na literatura brasileira contemporânea*. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane, v.2 2012, p. 199-221. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>. Acesso: 28/05/2022;

GOFF, Jacques Le. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão [et al]. Campinas: Editora da Unicamp, 1990;

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 5ªed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GUPTA, Suman. *Contemporary literature: the basics*. New York: Routhledge, 2012. <https://doi.org/10.4324/9780203153062>.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent León Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Estela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

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

HYUSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997;

\_\_\_\_\_. Mapeando o pós-moderno. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, (2001).

JAMESON, Frederic. Periodizando os anos 60. Tradução de César Brites e Maria Luiza Borges. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Carlos Almeida Pereira e Wilma Patrícia Maas. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LACHMANN, Renate. Mnemonics and intertextual aspects of literature. In: ERLI, Andstrid; NÜNING, Ansgar (Ed.). *A companion to cultural memory studies*. Berlin: De Gruyter, 2008.

LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

\_\_\_\_\_. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: LP&M, 2011.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MAGRI, Ieda. *Sobre a dificuldade de nomear a produção no presente: Rancière e Laddaga e os regimes das artes*. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 29, n. 3, p. 229-248, 2019. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.29.3.229-248>.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Tradução de Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, nº 34, p. 287-324, 2008.

MONTAG, G. O que está em jogo no pós-modernismo. In: KAPLAN, E. A. (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo; teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. A intertextualidade na produção literária. In: *Intertextualidade*. Belo Horizonte: LÊ, 1995.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINTO, Silvia Regina. A desordem do discurso: ou gatos, sorrisos e axolotles. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). *Literatura e ceticismo*. São Paulo: Annablume, 2005.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5. N. 10, 1992, p. 200-212.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*, Chapecó/SC: Argos, 2011.

\_\_\_\_\_. *Figuras da história*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

REYNOLDS, Simon. Retromania. In: *Wire*. United Kingdom, n. 323, jun. 2011. Disponível em: <https://www.thewire.co.uk/issues/328>. Acesso: 08/05/2022.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al]. Campinas: Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa* – tomo I. Tradução de Constança Marcondes Césari. Campinas: Papirus, 1994.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa* - tomo II. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa* - tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Tradução de Cristiane Dias, Greciely Costa. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

ROCHA, João Cezar de Castro. The poetics of emulation in a Latin American context: towards a new theoretical framework. In: BEAULE, Christine B.; MANDER, Jenny; MIDGLEY, David. (Orgs.). *Transnational perspectives on the conquest and colonization of Latin America*. New York: Routledge, 2020.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

RUFFATO, Luiz. *Inferno provisório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: *Vale Quanto Pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982;

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 38-52.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

\_\_\_\_\_. Por uma crítica do realismo traumático. In: *Soletras*, nº12, Leituras da contemporaneidade, 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/3801/2634>;

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SHIELDS, David. *Reality hunger: a manifesto*. New York: Vintage Books, 2010.

SILVA, Fabiana Carneiro da. Quando o que se discute é a realidade: Um defeito de cor como provocação à história. In: Afro-Ásia, nº55 (2017), p. 71-109. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/24131/15373>.  
<https://doi.org/10.9771/1981-1411..v0i55.24131>.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

TEZZA, Cristóvão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

WELLBERY, David. Antropologia da imaginação no romance de formação. In: *Neoretórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: TADEU DA SIVA, Tomaz; WOODWARD, Kathryn; HALL, Stuart. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2005, p.7-69.